



T.C.

**ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI**

**YAVUZ TURGUL SİNEMASINDA SANAT ALANI VE SERMAYE
İLİŞKİLERİ: TÜRKİYE'DE 1980 SONRASI DÖNEM VE
NEOLİBERALİZM ÜZERİNDEN BİR İNCELEME**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

BERK ERDEM

TEZ DANIŞMANI

DR. ÖĞR. ÜYESİ ELİF GEZGİN CANBOLAT

ÇANAKKALE – 2022



T.C.

ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI

**YAVUZ TURGUL SİNEMASINDA SANAT ALANI VE SERMAYE İLİŞKİLERİ:
TÜRKİYE'DE 1980 SONRASI DÖNEM VE NEOLİBERALİZM ÜZERİNDEN
BİR İNCELEME**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

BERK ERDEM

TEZ DANIŞMANI

DR. ÖĞR. ÜYESİ ELİF GEZGİN CANBOLAT

ÇANAKKALE – 2022

ETİK BEYAN

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tez Yazım Kuralları'na uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi taahhüt ve beyan ederim.

(İmza)

Berk ERDEM

19/09/2022

TEŞEKKÜR

Öncelikle, tez sürecimde bana yol göstermeyi ve danışmanlığımı yapmayı kabul eden sevgili hocam ELİF GEZGİN'e minnetlerimi sunarım. Yaşadığım tüm zorluklarda bana yardımcı olup elinden geleni esirgemedi. Bilim insanının nasıl biri olması gerektiğini onun tüm davranışlarında yeniden öğrenmiş oldum.

Tezim hakkında fikirlerimi anlattığım, yeri geldiğinde sundukları farklı perspektiflerle fikirlerimde değişim yaşadığım ve en önemlisi beni tüm süreçte destekleyen ve yanımda olan dostlarım ELİF DÜZSOY, BERKAY COŞKUN, İREM GÜNAYDIN, İLKAY BALALAR ve ÖZGÜR KIRAKAÇAN'a en içten teşekkürlerimi sunarım.

Kendim olmamı sağlayan, yaşamım boyunca bilgiye, dünyaya ve farklı kültürlere merakımı güdüleyen ve en önemlisi sevgisini hiçbir zaman eksik etmeyen sevgili babam ŞAHİN ERDEM'e yüreğimin en derininden sevgilerimi sunarım. Her kararına saygı duyan, kendi ayaklarımın üzerinde durmamı sağlayan ve yine sevgisini benden hiç esirgememiş sevgili annem MERAL ERDEM'e en içten sevgilerimi sunarım.

Berk Erdem
Çanakkale, Temmuz 2022

ÖZET

YAVUZ TURGUL SİNEMASINDA SANAT ALANI VE SERMAYE İLİŞKİLERİ: TÜRKİYE'DE 1980 SONRASI DÖNEM VE NEOLİBERALİZM ÜZERİNDEN BİR İNCELEME

Berk ERDEM

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Sosyoloji Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Elif GEZGİN CANBOLAT

23/07/2022, 137

Toplumsal değişimler karşılığını sinemasal temsillerde bulurlar. Yavuz Turgul, 1980 sonrasında neoliberalizmin etkisi altına girmiş Türkiye'yi ve ülkenin toplumsal değişimlerinin temsillerini filmlerinde barındıran bir yönetmendir. *Muhsin Bey (1987)*, *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni (1990)* ve *Gölge Oyunu (1992)* filmlerinin ayrı önemi ise 80 sonrası dönüşümlerin sanat alanı içerisinde ne konumda olduğunu betimlemesidir. Çünkü üç film de anlatısını sanatla uğraşan (organizatör, yönetmen, komedyen) ana karakterler üzerinden anlatmaktadır. Çalışmada, her filmdeki sanat alanları dönemin değişen toplumsal yapısıyla paralel olarak karşılaştırılmış ve alanlardaki sermaye ilişkileri Pierre Bourdieu Sosyolojisiyle ve kuramın içerisinde tanımladığı sermaye tipleri ile yorumlanmıştır. Turgul'un üç filminin de yeni Türkiye'nin sanat alanını ve içerisindeki sermaye ilişkilerini filmlerinde temsil ettiği vurgulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Yavuz Turgul Sineması, Pierre Bourdieu Sosyolojisi, Sanat Alanı, Sermaye Tipleri, Türkiye'de Neoliberalizm.

ABSTRACT

THE FIELD OF ART AND CAPITAL RELATIONS IN YAVUZ TURGUL CINEMA: AN EXAMINATION THROUGH THE PERIOD AFTER 1980 AND NEOLIBERALISM IN TURKEY

Berk ERDEM

Çanakkale Onsekiz Mart University

School of Graduate Studies

Master of Science Thesis in Sociology Science

Co-supervisor: Dr. Öğr. Üyesi Elif GEZGİN CANBOLAT

07/23/2022, 137

Social changes find their counterparts in cinematic representations. Yavuz Turgul is a director who includes representations of Turkey, which was under the influence of neoliberalism after 1980, and the country's social changes in his films. *Muhsin Bey* (1987), *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (1990) and *Gölge Oyunu* (1992) are of particular importance as they describe the position of the post-80 transformations in the field of art. Because all three films tell the narratives through the main characters who deal with art (organizer, director, comedian). In the study, the art fields in each film were compared in parallel with the changing social structure of the period and the capital relations in the fields were interpreted with Sociology of Pierre Bourdieu and the capital types defined in the theory. It was emphasized that all three of Turgul's films represented the art field of the new Turkey and the capital relations in it.

Keywords: Yavuz Turgul Cinema, Sociology of Pierre Bourdieu, Art Field, Types of Capital, Neoliberalism in Turkey.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
JÜRİ ONAY SAYFASI.....	i
ETİK BEYAN.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vi
SİMGELER ve KISALTMALAR.....	ix

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

1

İKİNCİ BÖLÜM

SANAT, SİNEMA VE TOPLUM

4

2.1. Sanat ve Toplum.....	4
2.2. Sinema ve Toplum.....	9
2.2.1. Sinemanın Keşfi ve Gelişimi.....	10
2.2.2. Hollywood Sineması.....	11
2.2.3. Alman Dışavurumculuğu (Ekspresyonizm).....	12
2.2.4. Fransız Şiirsel Gerçekçiliği (Poetik Realizm).....	13
2.2.5. İtalyan Yeni Gerçekçiliği (Neorealizm).....	13
2.2.6. Fransız Yeni Dalgası.....	14
2.2.7. Özgür Sinema (Free Cinema).....	14
2.2.8. Yeni Sinema (Cinema Novo).....	15
2.2.9. Amerikan Deneysel Sineması.....	15
Underground (Yeraltı) Sinema.....	16
Avant-Garde (Öncü) Sinema.....	16

Üçüncü Dünya Sineması (Bağımsız Sinema).....	17
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	
ARAŞTIRMA YÖNTEMİ	
3.1. Araştırmanın Konusu ve Problemi.....	18
3.2. Araştırmanın Amacı.....	18
3.3. Araştırmanın Önemi.....	18
3.4. Araştırmanın Örneklemi.....	19
3.5. Araştırma Yöntem ve Teknikleri.....	19
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	
1980 DÖNEMİ VE YAVUZ TURGUL SİNEMASI	
4.1. 1980 Dönemi'nin Genel Hatları.....	20
4.2. Yavuz Turgul Sineması.....	23
BEŞİNCİ BÖLÜM	
PIERRE BOURDIEU SOSYOLOJİSİ VE SERMAYE TİPLERİ	
5.1. Pierre Bourdieu Sosyolojisinin Genel Hatları.....	28
5.2. Sermaye Tipleri.....	31
5.2.1. Ekonomik Sermaye.....	31
5.2.2. Kültürel Sermaye.....	32
5.2.3. Sosyal Sermaye.....	32
5.2.4. Sembolik Sermaye.....	33
ALTINCI BÖLÜM	
FİLM ANALİZLERİ	
6.1. Muhsin Bey Film Analizi.....	34
6.1.1. Film Özeti.....	34
6.1.2. Dönemin Toplumsal Gerçekliğinin Sinema Filmindeki Temsili	35
Eski/Yeni Çatışması.....	35
Toplumsal Değişme.....	45

6.1.3. Sinema Filminin Sermaye Tipleri ile Bağlantıları.....	57	
Ekonomik Sermaye.....	58	
Sosyal Sermaye.....	62	
Kültürel Sermaye.....	65	
Sembolik Sermaye.....	66	
6.2. Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni Film Analizi.....	68	
6.2.1. Film Özeti.....	68	
6.2.2. Dönemin Toplumsal Gerçekliğinin Sinema Filmindeki Temsili.....	69	
Modernizm Eleştirisi.....	69	
Toplumsal Değişme.....	76	
6.2.3. Sinema Filminin Sermaye Tipleri ile Bağlantıları.....	85	
Ekonomik Sermaye.....	85	
Sosyal Sermaye.....	93	
Kültürel Sermaye.....	96	
Sembolik Sermaye.....	99	
6.3. Gölge Oyunu Film Analizi.....	100	
6.3.1. Film Özeti.....	100	
6.3.2. Dönemin Toplumsal Gerçekliğinin Sinema Filmindeki Temsili.....	101	
Doğu/Batı Dikotomisi.....	102	
Toplumsal Değişme.....	110	
6.3.3. Sinema Filminin Sermaye Tipleri ile Bağlantıları.....	117	
Ekonomik Sermaye.....	117	
Sosyal Sermaye.....	123	
Kültürel Sermaye.....	124	
Sembolik Sermaye.....	124	
YEDİNCİ BÖLÜM		126
SONUÇ		
KAYNAKÇA.....	130	
ÖZGEÇMİŞ.....	138	

SİMGELER VE KISALTMALAR

TDK	Türk Dil Kurumu
CHP	Cumhuriyet Halk Partisi
DP	Demokrat Parti
AP	Adalet Partisi
ABD	Amerika Birleşik Devletleri
TRT	Türkiye Radyo Televizyonu
DPT	Devlet Planlama Teşkilatı
ANAP	Anavatan Partisi



BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

Kültür denilen olgu, tüm toplumların yaşam biçimlerinin kendine has karakterini ortaya çıkarır. Kültürün bir yapı olarak topluma içkinleşebilmesinde ve kültür düzeninin kurulabilmesinde kurumlar belirleyici faktörlerdir. Siyaset, bilim, sanat, boş zaman, din ve daha da türetebileceğimiz kurumların hepsi o bağlama özgü kültürün kendisini toplumsal alanda hem somut hem de soyut olarak sunabilmesini sağlar. Çalışmanın kapsamındaki temel kurum ise sanattır. Sanat, kültürün kendini ifade edebildiği en önemli yaratıcı etkinliklerden biridir. “Sanatı anlamak ve analiz etmek toplumların oluşum, değişim ve dönüşümleri hakkında bilgi sahibi olmak demektir” (Bal, 2021: 129). Ve genel olarak bir toplumun kültürünün anlaşılabilmesinin yollarından biri sanatına bakılmasıdır.

Sinematografi, yaklaşık 200 yıl gibi kısa bir sürede çağımıza entegre olmuş ve hızla kültürün taşıyıcısı işlevini gören bir araca dönüşmüştür. Sinematografi, günümüzde şüphesiz sosyolojik bir değere sahiptir. “Bu noktada sinemanın yalnızca duygu ve düşüncelerin açığa çıkmasına yardımcı olan bir araç olması değil, toplumsal, kültürel ve tarihsel gerçeğin anlatımında bir yol gösterici, bir belge niteliği taşıması, bireylere ve topluma kılavuz olmasının da altının çizilmesi gereklidir” (Yıldırım, 2018: 235). Sinema filmleri toplumsal yapı hakkında temsiller üretmektedir. Bu temsiller toplumsal cinsiyet ilişkileri, dil, din, etnisite veya ötekilik vb. üzerine olabilmektedir. Araştırma için önem arz eden bu temsiller araştırmacı tarafından dikkat edilmesi gereken veri kaynaklarıdır. “Sosyolojik yaklaşıma sahip bir film eleştirmeni, bir sosyolog gibi, filmleri bir toplumun değer yargılarını, normlarını, ideallerini ve dünya görüşünü yansıtan birer kültür ürünü olarak ele almaktadır” (Özden, 2004:154) Sinemayı bağlamsal özellikleriyle incelediğimizde temsiller üzerinden toplumsal yapıyı daha rahat anlamlandırabiliriz.

Türkiye’de 1980 öncesi ve sonrası şeklinde bir ayrıma gitmemizi zorunlu kılan önemli olaylar yaşanmıştır. 24 Ocak kararları ve 12 Eylül 1980 darbesi bu ayrımı yaratan en büyük nedenler arasındadır. Neoliberal dönemin başlangıcının habercisi olan bu gelişmeler, toplumsal organizasyonu sağlayan tüm kurumları etkilemekte gecikmemiştir. Gezgin’e (2019) göre “Neoliberalizmi bir türlü dikiş tutmayan kapitalist sistemin, kendini sermaye lehine yeniden düzenleme çabasının bir ürünü olarak değerlendirebiliriz” (342). Dışa dönük üretimden çok tüketime yönlendirmeye odaklanan bir sosyo-ekonomik yapı

kurulmaya başlanmıştır. “1980’lerde oluşan farklı özgürlük anlayışı ile birlikte hızlı yaşama ve hızlı tüketme yaşam tarzı haline gelmiştir” (Bayburtluoğlu, 2005: 37). Bu özgürlük anlayışı daha çok bireyselleşmenin artışı ile ortaya çıkan insanı tanımlanmaktadır. Özal, batıdaki bireyci anlamda konformist bir hayat sürme ideolojisini ülkemizdeki kültür taşıyıcısı tüm kurumlara eklemeye başlamıştır. Tüketim sayesinde gelebilecek konforlu bir hayat arzusu tam da bireyci bir katılım modelini benimseyen neoliberal piyasa ekonomisinin sunacağı bir arzu biçimidir. Sennett’e (2008) göre “...üretken yaşam süresi biyolojik yaşam süresinin yarısından küçük bir dilimine sıkıştırılıyor ve yaşı ilerlemiş olan işçiler, fiziksel ve zihinsel olarak sağlıklı oldukları halde sahneyi terk ediyor” (97). Tüketici birey modeli ekonomik karı arttırmak adına bireysel yaratıcılık ve üretkenlikten çok şey çalmaktadır. Neoliberalizmin birey üzerindeki etkileri Byung Chul Han’ın eserlerinde¹ detaylı olarak işlenmiştir.

Yavuz Turgul sineması, Türkiye’nin 1980 öncesi ve sonrası dönüşümünü sinema filmleri kapsamında takip edebileceğimiz zengin bir kaynaktır. “1980 sonrasında yaşanan bu gelişmeler, farklılaşan yaşam şekli, para döngüsü ve ekonomideki hızlı değişim sonucunda sinemacılar farklı temalar üzerinde durmaya başlamışlardır” (Bayburtluoğlu, 2005: 37). Yavuz Turgul filmleri, 1980 öncesinde genel halk kitlesinin güldürü ihtiyacını gidermeye çalışırken 1980 sonrasında özel sermayenin ve bireysel yabancılaşmaların görüntülerini sentezleyebileceğimiz bir film arşivi niteliğindedir.

Çalışmamda sırasıyla, sanatın ne olduğuna ve toplumsal yapının dinamikleriyle nasıl etkileşim içerisinde var olduğuna değineceğim. Dünyadaki önemli sinema akımlarının tarihsel koşullardan etkilenişini burada tartışacağım. Sinema akımlarının temel ilkelerinin, ortaya çıktıkları sosyo-kültürel değişkenlerle taşıdığı benzer özellikleri göstereceğim. Sonrasında tezimin genel yapısını ortaya koyan konu, amaç, yöntem gibi başlıklara değineceğim. Daha sonra Türkiye’de 1980 dönemindeki toplumsal atmosferi tanımlayıcı nitelikte metinler yer alacaktır. Bu, çalışmamın bağlamını aktarabilmem adına önem arz etmektedir. Çünkü 1980 itibarıyla neoliberal politikalar toplumun her parçasını önemli ölçüde etkilemiştir. Sanat alanını araştırırken bu dönemselleşimin karakterini görmemiz gerekmektedir. Devamında Yavuz Turgul sinematografisinin Türkiye’de sinematografi açısından önemine dikkat çekeceğim. Ardından 1980 dönemi kırılmasında

¹ Özellikle “Psikopolitika: Neoliberalizm ve Yeni İktidar Teknikleri” adlı kitabında Neoliberalizmin yaratmaya çalıştığı birey tipi belirgin bir şekilde anlatılmaktadır.

nasıl bir güzergaha geçiş yaptığını ve filmlerinde nelere dikkat çektiğini tartışacağım. Kuramsal çerçevemi anlatabilmek adına Pierre Bourdieu Sosyolojisini ve sermaye tipleri başlıklarını yeni bir bölümde inceleyeceğim. Üç filmin analizini de yine takip eden sonraki bölümde yapacağım. Sonuç bölümünde ise tezimi bulgular doğrultusunda özetleyeceğim.



İKİNCİ BÖLÜM

SANAT, SİNEMA VE TOPLUM

Bu bölümde sanatın, insanlığın ilkel dönemlerinden günümüze kadar olan toplumsal işlevlerine genel hatlarıyla değinilmiştir. Sanatın toplumla ilişkisi vurgulanmıştır. Aynı zamanda sinemanın da toplumla ilişkisine yer verilmiş ve sinema akımları örnekleriyle desteklenmiştir. Dünyada ortaya çıkan sinema akımlarının mevcut toplumsal olay, olgu ve hareketlerden etkilenecek oluştuğuna dikkat çekilmiştir.

2.1. Sanat ve Toplum

Sanat, en arkaik insan toplumlarından günümüze kadar her çağda kendine yer edinmiştir. Mağara resimleri, ayin nesnelere işlemeleri veya dönemin topluluklarına has giysilerdeki özel desenler gibi gündelik yaşamın her alanına kadar sızmıştır. Orta Çağa baktığımızda din kurumunun ve onun himayesi altındaki kiliselerin sanatı oldukça fazla kullandığını görürüz. Genel bir kanı olarak skolastik düşünce ile sanatın yan yana gelemeyeceği görünürde olsa bile aslında sanatın her çağda bulunup o çağın gerekliliklerine göre kullanıldığını ve form değiştirdiğini görebiliriz. Her çağdaki sanat içerikleri farklılaşsa bile ortak olan bir sanat ve yaratım sürecine rastlamaktayız. Sanatın bu denli evrensel bir fenomen olmasıyla birlikte tanımının kolay yapılacağı düşünülse de tam tersine sanat tek bir tanıma sahip değildir. Çünkü sanatın bir niteliği olarak öznellik söz konusudur. Burada sanat eserinin özelliklerine baktığımızda sanatın öznellik niteliğini daha iyi anlayabiliriz.

Sanat eserinin bir sanatçının yaratım süreci sonrası ortaya çıktığını bildiğimizde, bu eserin nesnel ve genel geçer bir anlamı olup olmadığı da cevap bulacaktır. Sanatçının kendisi zaman ve mekânın içerisinde bulunan ve bu zaman ve mekânın içeriklerini içselleştiren bir öznedir. Haliyle sanatçı sanat eserini inşa ederken hem mevcut bağlam içerisinde bunu gerçekleştirir hem de kendi öznel istek ve arzularını işler. Sanat eseri aynı topluluk tarafından yorumlandığında bile farklı anlamlar kazanabilir ve sanatçı bunu nasıl öznellikle yoğurduysa eseri deneyimleyen izleyici de kendi özneliği ve bakış açısıyla bu eseri değerlendirebilir. Sanat eserinin tanımının çağdan çağa, toplumdan topluma değişmesi bir kenara dursun onu anlamaya çalışan tekil bireyler bile sanat eserini farklı

şekilde tanımlayabilir. Sanat eserini oluşturan bileşenler sanat felsefecileri ve estetik disiplinindeki kişiler tarafından bir tartışma konusudur. Fakat bir sanat eserinin nitelikleri konusunda hemfikir oldukları şeyler vardır. “Bu açıdan bakıldığında bir sanat eseri için, onun akıllı bir varlık olan insan tarafından oluşturulması, sanatçının estetik duygusunu yansıtması ve sanatseverlerin beğenisine sunulmuş olması gibi aşamaları geçirmiş olması gerekir ki, sanat eseri olma sürecini tamamlamış olsun” (Mutluel, 2014: 421).

Sanat eserinin belirleyici özelliklerinin içerisinde duygu, beğeni, estetik gibi kavramların bulunuşu bize sanat eserinin üretildiği bir süreç olarak sanatın da özneliğini vurgular. Sanatı tanımlamaya çalıştığımızda farklı ekoller kendi kuramlarına göre tanımlamalar yapabilmektedir. Örneğin günümüzde Pop Art ekolündeki bir sanatçının tanımı Sürrealizm alanında eserler veren bir sanatçının tanımıyla aynı olmayacaktır. Yine de sanattaki ortak ve temel bileşenleri göz önünde bulundurduğumuzda sanatın ortalama bir tanımını yapmaya çalışabiliriz. Sanat, sanatçının öznel bir yaratıcılık ve estetik bir tutum ile ortaya çıkardığı sanat eserini, yine estetik bir öznellik algılamaya açık izleyicilere sunma sürecidir. Veya TDK²'nin güncel tanımına göre: “Bir duygu, tasarı, güzellik vb.nin anlatımında kullanılan yöntemlerin tamamı veya bu anlatım sonucunda ortaya çıkan üstün yaratıcılık” olarak tanımlanmaktadır. Genel tanımlamaların dışında ise sanat üzerine felsefe tarihine katkılar yapmış filozoflara bakabiliriz. İlkçağ filozoflarından Platon’a göre sanat idealerin kopyasına ne kadar yaklaşırsa o kadar iyidir. Sanat bu yüzden bir taklit edimdir. “Platon, sanatın mükemmel olanı yakalamasını ister. Bu mükemmellik de sanatı ideaya ulaştırır. Sanatın böylece ideal olanı yansıtması gerektiğini de dile getirir” (Kavuran ve Dede, 2013: 56). Aristo Platon’un tersi olarak aşkın bir ideal evrenine inanmaz ve sanatın en iyi kopyaya yaklaşma süreci olduğu düşüncesine de katılmaz. Duyuların ötesinde bir “güzel” aramak yerine onun yaratılabileceğini söyler. “Aristo’ya göre sanatçı Platon’un tersine insanlara sahte dünyalar sunan bir taklitçi değil tam tersine insanlara çok farklı dünyalar ve güzellikler sunan doğada bulunmayan ama olabilir güzellikleri de bulan ve bunları ifade eden kişiler olarak ele almıştır” (Kavuran ve Dede, 2013: 56). Aydınlanma Çağı filozoflarından ve kendisi de bir sanatçı olan Schiller ise sanatı bir oyun olarak görmektedir. Schiller burada özgürlük kavramına da büyük önem vermektedir. Oyunun, zorunlu yaşam pratiklerinden bir özgürleşme süreci olduğunu ve oyunun kendisinin de sanat anlamına geldiğini söylemektedir. Taklit olarak sanat ve oyun

²Sanat (t.y.). Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/>

olarak sanat görüşlerinin dışında son olarak sanat tarihinde önemli bir görüş de Kant ve Alman Romantikleri'nin öncüsü olduğu sanatın başlı başına bir yaratım süreci olduğu görüşüdür.

Sanatın sosyolojik bir değere sahip olup olmadığını çıkarsamak hiç de zor değildir. Bahsettiğimiz bağlamsal özelliklerin hepsi sanat eserini üreten sanatçının dünyayı algılayışının ve sınırlarının olduğu bölgedir. “Çünkü her sanatın üretim aşaması meydana geldiği toplum ile bir ilişki içerisinde olduğu ve varoluşsal yapısını toplumun etimolojisinden almaktadır” (Bal, 2021: 129). Sosyo-kültürel tüm etkenleri içselleştirmiş ve onlar sayesinde toplumda bir birey olarak tanınan sanatçı bunları eserlerine de yansıtmaktadır. Sanatında kullandığı biçimler, konu olarak belirlediği içerikler ve etkilendiği diğer sanatçılarla birlikte büyük oranda bulunduğu toplumdan etkilenir. Örneğin ilkçağda mağara duvarlarındaki resimlerde genel olarak hayvan figürlerinin yanında mızrak atan insanların bulunması o eseri oluşturan kişinin içinde bulunduğu kültürel şartlardan kaynaklanır. Orta Çağda din adamlarının resmedilmesi de Orta Çağda kilisenin baskıcı otoritesini yansıtır niteliktedir. Aydınlanma dönemine baktığımızda karşımıza çıkan resimlerde geometri ve matematik bilgilerinin kullanımına rastlarız. Çünkü sekülerizmin gelişimiyle dünyayı anlamaya yönelik bilimsel bir çaba gün yüzüne çıkmıştır. Bu da sanat eserlerinin biçimsel özelliklerine yansımıştır. Günümüzdeki yabancılaşma temalı sanat eserlerini de modernizmin getirisi olan bireyselleşmenin bir sonucu olarak görebiliriz. Sanayileşme, artan nüfus, şehir yaşamı ve kültürel yapıdaki insanlar arası duygusal bağların azalması ile birlikte sanat eserlerinde yabancılaşma teması kendi yerini bulmuştur.

Sanatın tanımında her ne kadar öznellik, yaratıcılık, özgürlük vb. kavramlar kullansak da düalist bir bakış açısından kaçınmamız gerekmektedir. Çünkü ortaya koyulan sanat eserleri ne kadar eşi benzeri görülmemiş özelliklere sahip olsa da mevcut kültürel ortamın içerisinde bu anlamı kazanır. Yani onu farklı ve özel kılan şeyler aslında toplumdaki aynılığın ve kamusalılığın bilincinde olan kişilerce ortaya konur ve anlamlandırılır. Örneğin bir toplumda cinsiyet ayrımcılığını savunan ne kadar basmakalıp ve üzerine uzlaşılan fikirler mevcutsa queer sanat alanında ortaya çıkarılan eserler de bir o kadar yaratıcı konumda olacaktır. Bunu kamusal konsensüsün sanat aracılığıyla bir darbe alması şeklinde de yorumlayabiliriz. Değişim getiren şey ister sanat eseri ister bilimsel bilgi olsun, her zaman genel olarak kabul gören şeyin dışında ortaya çıkarılan yaratıcı bir

edimden meydana gelir. Sanatın sosyolojik önemini daha iyi anlayabilmemiz adına sosyalist/toplumcu gerçekçilik akımı, eleştirel kuram ve Pierre Bourdieu'nün "Ayrım" adlı eseri gibi örneklere bakabiliriz. Çünkü bu örnekler perspektifleri itibariyle toplumsal yapı ve sanat arasındaki bağlantıyı eleştirmeye ve analiz etmeye dayalı örneklerdir.

"Toplumcu Gerçekçiliğin yazınsal ve kuramsal ilke ve kriterlerini büyük ölçüde Belinski (Vissarion Gregoryeviç, 1811-1848), Çernişevski (Nikolay Gavriloviç, 1828-1889), Dobrolyubov (Nikolay Aleksandroviç, 1836-1861) ve kuşkusuz bu isimlerin en önünde yer alan Maksim Gorki (1868-1936) belirlemiştir" (Akpınar, 2014: 13). Özellikle Maksim Gorki'nin *Ana* eseri bu akımın ilk örneklerindedir. Ana isimli eser, Rus işçi sınıfının yaşam koşullarındaki zorlukları anlatmasıyla aslında Gorki'nin içinde bulunduğu toplumu edebiyatında resmetmesi anlamına gelmektedir. Gorki, Rus işçi sınıfının sorunlarını romanına yansıtarak ve sosyalist bir tavır benimseyerek aslında ideolojik bir tavır da sergilemiş olur. Toplumcu gerçekçilik bu yüzden sanat ve ideoloji birlikteliği sayılabilir. İdeolojinin tanımı felsefi anlamda veya düşünürden düşünüre farklı şekilde tanımlanabilse de kısaca ideoloji; belli bir toplumun/topluluğun üzerinde uzlaştığı, bilimsel ve rasyonel bilgiye dayanmayan, kanaat yapısında olan inanç veya fikirlerdir. Althusser'in örneğine göre; "...okul (fakat aynı zamanda Kilise gibi başka devlet kurumları, ya da ordu gibi başka devlet aygıtları da) bir sürü beceri öğretiyor, fakat bunu yönetici ideolojiye boyun eğmeyi ya da bu ideolojinin "pratiğinin" egemenliğini sağlayan biçimlerde yapıyor" (Althusser, 2000: 23). Tüm öğretiler birer önyargıya, inanca veya kanıya dayalıdır. Bu ideolojik öğretilerin bilincinde olan sanatçılar da toplumcu gerçekçi bir tarzda eser üretmekte ve devletin otoriter ideolojilerine karşı kendi sosyalist idealleri ile savaş vermektedirler.³ Temel anlamda toplumcu gerçekçi eserler toplumsal sorunları ve içinde bulunulan berbat koşulları diğer insanlara yansıtarak bilinçlendirme çabasına girmekte ve devrimci bir tavrı öne çıkarmaktadırlar. Sanatın toplumcu gerçekçi kullanımı ile aslında ne kadar sosyolojik bir olgu olduğunu buradan anlayabiliriz.

Eleştirel Kuram ise sanatın kendisini kapitalizmin ideolojik bir aygıtı olarak ele alır. Bu kurama dahil düşünürlere göre sanat, kapitalizmin çarklarını döndürmeye hizmet eden toplumsal anlamda bir manipülasyon aracıdır. Tüketimin maksimizasyonu için üretilen sanat eserleri hem sadece eser olarak hem de diğer tüketim metalleriyle ilişkilendirilerek

³ İdeoloji kavramı genelde devlet otoritesine atfedilse de ona muhalif olanların inanç veya fikirleri de ideoloji olarak adlandırılır.

insanlara pazarlanmaya çalışılır. Sanatın buradaki tek işlevi bireyleri tüketime yönlendirmek ve onların sermayelerini sömürerek kapitalistlerin artı değerini yükseltmektir. “Sanat eserleri de birer metadır, hatta ancak mübadele edilebildikleri ölçüde değerli olduklarından su katılmamış metalardır” (Adorno, 2011: 21). Sanat eseri, pazarlanabilir bir metaya dönüşmesiyle birlikte popüler kültürün önemli bir kısmını oluşturmaya başlamıştır. Sanat eseri, bu denli kolay erişilebilir bir meta olmasının dışında tam tersi olarak zor erişilebilir ve popüler kültürün dışına taşmış bir niteliğe de sahiptir. Ünlü sanatçıların eserlerine fiyatları yüzünden sadece üst sınıfın ulaşabilir olması buna bir örnektir. Eleştirel teorisyenlerin sanatın işlevleri hakkındaki görüşlerinden biri de budur. Sanat, ekonomik kar arayışının yanında zengin ve yoksul çizgisini de keskinleştirmeyi sağlamaktadır. Popüler kültür içerisinde yer alan alt ve orta sınıflar genellikle kopya sanat öğelerine ulaşmaktayken üst sınıfta yer alanlar orijinal ve değeri yüksek sanat öğelerine ulaşabilmektedirler. Benjamin’e (2013) göre “Sanat eserlerinin fotoğrafla çoğaltılmalarının etkisi de sanatın işlevi bakımından (kameranın tuzağına yakalanmış bir olayın az çok sanatsal bir figüre dönüştürülmesinden) çok daha büyük öneme sahiptir” (31). Yani sanat eserinde bir durum, estetik bir kaygıyla işlenmeye çalışılırken kopyalamada ise sanat eseri toplumsal ve sınıfsal bir işlev kazanır. Sanat burada sınıfsal bir ayrımı sağlamak için kullanılmaktadır. “Yüksek sanata, alt sınıfların dışlanmasıyla ulaşılabilir- “sanat bu sınıfın davasına, yani doğru evrenselliğe sadık kaldığını, yanlış evrenselliğin amaçlarından uzak durarak gösterir” (Adorno, 2011: 16). Aynılık, üst sınıfın dışında kalan ve toplumun genelini oluşturan diğer sınıfların kültürünün bir özelliğidir. Üst sınıf kendisini bu aynılığın karşıtı biçiminde tanımlamaktadır. Aynı olmamak için kendi sanatına hakikat savunucusu vasfını yüklemeye mecbur kalmaktadır. Bu yüksek sanat kendisini hem meta değeri olarak hem de bahsettiğimiz hakikat savunusu biçiminde söylemsel olarak gösterir.

Bourdieu, “Ayrım” adlı eserinde eleştirel okulun sanat ile sınıf ayrımının sağlanması tezini benzer bir şekilde kabul eder. “...yapıtın anlaşılması ve değerlendirilmesi bir yandan kendisi de sanat yapıtıyla ilişkiyi belli bir tarihsel ve toplumsal durum içerisinde oturtan uzlaşım normlarının bizzat bir işlevi olan izleyicinin maksadına, öte yandan ise izleyicinin bu kurallara uyma yeteneğine, yani izleyicinin sanatsal formasyonuna bağlıdır” (Bourdieu, 2015: 52). Sanat aslında her şeyden özgür ve kendi içerisinde yaratıcı eserler üreten bir alan olmaktan ziyade tüm sınıfsal fraksiyonlarla bağlantılı bir mücadele alanıdır. Sanat, alt ve üst sınıfların sanatsal beğeniler üzerinden belirginleşmesine hizmet etmektedir. Alt sınıf için sunulan belirli sanatlar varken üst sınıf da kendini avam kesimden

ayırmak için farklı sanatları yüceltmektedir. Alt ve orta sınıfa sunulan sanatlardan biri fotoğrafıdır. “‘Sanat’ fotoğraflarının anlamlandırılması ile ilgili tutumlar da benzer şekilde nesnel koşullar tarafından yönlendirilirler: Sanatsal değerlendirmenin özelleşmiş – ve büyü etkisi yaratan – dilinin gerektirdiği eğitimsel sermayeden yoksun olan işçi sınıfı, fotoğrafı hali hazırda erişebildiği yegâne kurallar seti olan gerçekçi anlamlandırma ile değerlendirir” (Göker, 2001: 6). Hem erişimin kolaylığı hem de anlamının soyut çıkarsamalara fırsat tanınmasına gerek bırakmaması açısından sanat fotoğrafları üst sınıfın dışında yer alan sınıflara özgü hale gelmektedir. Buradaki erişim kolaylığı kültürel bir bilgi birikimi anlamındadır. Sanat fotoğraflarında kültürel bilgi birikiminin azlığı sorun teşkil etmezken opera gibi bir sanat dalı işçi sınıfı açısından ulaşılamaz düzeydedir. Üst sınıfın operayla uğraşabilmesi ön koşul olarak operadaki müziğin üzerine konuşabilmek veya onu anlamlandırıp diğer izleyicilerle paylaşabilmek için kültürel bir bilgi dağarcığına sahip olmayı gerekli kılar. Kültürel bilginin de aslında üst sınıfın oluşturduğu sınıfsal dil ile alakası vardır. Soyut çıkarımlarla veya o sanatın tarihselliği hakkındaki edinilmiş bilgilerle Opera, üst sınıfa ait bir sanat dalına dönüşmektedir. İşçi sınıfının bu dil yapısına ulaşmasındaki engel ise zaten içinde doğup büyüdüğü işçi sınıfına özgü kültürel özellikleri çoktan içselleştirmiş olmasıdır. Bourdieu’nün kavramsallaştırmasıyla bu işçi sınıfı habitusudur. “Bu kavram genel olarak, ekonomik ve sosyal evrenin sınırlamalarının failin gündelik algıları, zevkleri ve çeşitli pratikleri üzerindeki bilinç-dışı etkilerine tekâbül eder” (Göker, 2001: 4). Ve işçi sınıfı büyük çoğunlukla üst sınıf sanatlarıyla karşı karşıya kaldığında bir tikslenme hisseder. Bu tikslenme ile hem kendi sınıfına özgü sanat türlerini benimser hem de diğerlerini beğenmeyerek onlardan uzaklaşır. Erişimin kısıtlılığı tartışmasının yanı sıra zaten erişmeye de çalışmayacak kadar kendi sınıf habitusunu içselleştirmiştir. Bu sayede alt ve üst sınıf aralarındaki ayrımı beğeniler üzerinden keskinleştirir. Sanatsal beğeniler ne kadar öznel ve bireysel olarak algılansa da aslında fazlasıyla toplumsal ve kültürel olgulardır.

2.2. Sinema ve Toplum

Aygıt olarak sinematografi, çeşitli görüntü, ses ve anlatıları birleştirerek izleyiciye bir bütünlük içerisinde sunma amacındadır. Teknik kısmın yanı sıra sinema, dünyaya bakışın, onu yorumlayışın ve gerçekliğin yeniden üretiminin bir aracıdır. Bu noktada bazı sosyo-kültürel olgular sinema filmine belirli yorumlamalarla birlikte dahil olurlar.

Yönetmenin dünya görüşü, kullandığı teknikler ve içerisinde bulunduğu toplumsal gerçeklikten filminde temsil etmek adına seçtiği parçalar aslında yeniden üretilecek bir gerçekliğin yapıtaşlarıdır.

Sinemanın tanımı, içerisinde yer aldığı sanatın tanımı gibi değişkenlik göstermektedir. Günümüze dek sinema tarihi içerisinde birbirinden farklı sinema akımları ortaya çıkmıştır. Akımların sinemayı tanımlamalarının da ötesinde film yönetmenlerinin bile kendisine has sinema tanımlamaları mevcuttur.

2.2.1. Sinemanın Keşfi ve Gelişimi

Lumiere kardeşler, sinematografin icadıyla sinema serüveninin temellerini atmışlardır. Sinematograf görüntüyü yansıtma işlevine sahip ve bu sayede birden fazla kişinin görüntüleri izleyebilmesine olanak veren bir alettir. “Kamuya açık ilk gösteri 22 Mart 1895'te, Bilimler Akademisi Başkanı, astronom Mascart'ın başkanlık ettiği Ulusal Sanayiye Özendirme Derneği üyeleri önünde yapıldı” (Betton, 1990: 8). Filmlerin kurgusal bir yapısı yoktu. Görüntüler olduğu gibi çekime alınıp izleyiciye sunulmaktaydı. Aynı zamanda farklı çekim türleri de mevcuttu. “Bunlar belgesel türde röportaj filmleri (Lumiere Fabrikasından Çıkan İşçiler, Trenin Ciotat İstasyonu'na Girişi, Bahçesini Sulayan Bahçıvan, Deniz Kıyısında Bir Banyo Sahnesi), belgeseller, günlük hayattan sahneler saptayan filmler (Bebeğin Öğle Yemeği, Pi quet Partisi...) ve aktüalite filmleriydi (Arabaya Binen İtalya Kralı ve Kraliçesi, Çar II. Nikola'nın Taç Giyme Töreni...)” (Betton, 1990: 9). Yani sinema aslında sinematografin işlevinin dışında bir anlama sahip değildi. Siyah beyaz, sessiz ve senaryosuz olsa da sinemayı ve sinematografiyi önemli kılan şey görüntüleri arka arkaya hızlı bir şekilde gösterip izleyicide hareket algısı yaratmasıydı.

Sinema teknolojisinin gün geçtikçe gelişmesiyle birlikte sinematograf bugün bildiğimiz modern kameralara dönüşmeye başlamıştır. Renkli çekim yapabilme, çekim sürelerinin uzaması, kayıt için dijital kartların kullanılması, çözünürlük kalitelerinin artması, kamera boyutlarının küçülmesi ve ağırlıklarının azalması, düzenlemelere olanak veren arayüzlerin geliştirilmesi ve daha birçok özellik bu aygıta eklenmiştir. “Sinemanın icadından bu yana katettiği yol ve geldiği nokta göz önüne alındığında, başlangıçta seyirlik bir eğlence aracı olarak doğduğunu, zaman içinde küresel kitleye ulaşabilen etkileyici bir hikaye anlatma sanatına dönüştüğünü söylemek yanlış olmaz” (Buyan, 2007: 214). Sinema

artık sinematografin işlevlerinin dışına çıkmış ve yaşadığımız dünya hakkında anlamlar üretebilecek bir sanat dalına dönüşmüştür. Bunun yanında ticari olarak bir sinema endüstrisi de oluşmuştur. Popüler kültür filmleriyle gişe hasılatlarını arttırmayı hedefleyen sinema endüstrisi sanatsal kaygıdan çok ticari kaygılarla varlığını belirgin kılmıştır. Buna karşıt olarak sinema endüstrisinden bağımsız olarak ortaya çıkan ekoller de olmuştur. İtalyan Yeni Gerçekçilik ve Fransız Yeni Dalga akımları bunların örneğidir. Aynı zamanda bireysel bir üretimin dışında kolektif bir üretim gerekmeğe başlamıştır. Yönetmenin dışında ışık ekibi, görüntü ekibi, sanat ekibi, ses ekibi ve film oyuncularını gibi görev dağılımları oluşturulması ihtiyaç haline gelmiştir.

Sinema endüstrisi, küresel boyutta sosyolojik bir öneme sahiptir. Sinema tarihinin içerisinde yer alan dönemler, sinemanın toplumla olan ilişkisini açıkça gösterir. Savaşlar, toplumsal yapıdaki değişimler, ekonomik krizler, kültürel fenomenler, toplumsal sınıflar ve birçok faktör sinemayla yakından bağlantılıdır. Her birinde meydana gelen değişiklikler sinemanın kendisine de yansımaktadır. "Sinema filmlerinin üretildikleri ortamın kültürel, politik ve toplumsal koşullarından etkilendiği ortadadır. Filmlerin ortak özelliklerini oluşturan öğelerin çoğunun mantıklı nedenleri vardır. Bu bileşenler, rastlantısal bir biçimde yan yana gelmezler. Bir kez daha yinelemek gerekirse, bir ülke sinemasını incelerkenki en önemli zorluk, üretilen örneklerin her türlü toplumsal, ekonomik, sosyal ve tarihsel değişken göz önüne alınarak değerlendirilmesi gerekliliğidir" (Kırel, 2007: 375, akt. Buyan, 2007: 221). Sinema tarihindeki akımlara bakacak olursak hepsinin toplumsal olay ve olgulardan etkilendiğini görebiliriz.

2.2.2. Hollywood Sineması

Sinema tarihinin başlangıcından bu yana küresel sinema endüstrisinde en başta gelen Hollywood, ticari olarak üretilen ve büyük oranda ekonomik desteğe sahip bir sinemadır. Hollywood sineması, klasik anlatı yapısını kullanır. Zaman nosyonunu doğrusal bir şekilde kullanır, hikayesini neden sonuç ilişkisi içerisinde anlatır, giriş gelişme ve sonuca sahiptir. Hollywood sineması "...eylemleri belirgin biçimde sıraya sokulmuş mekânsal kompozisyonlar içine yerleştirir; zamansal düzenleme de önceden belirlenmiş sonuçların ağır ağır ortaya çıkışı şeklinde tasarlanmıştır. Yani olay örgüsü belirlidir ve zamansal olarak başlangıçtan sona doğru ilerler" (Ryan ve Kellner, 2010: 86). Hollywood

sineması açısından seyircinin bu olay örgüsüne kendini kaptırması ve filmi baştan sonra seyretmesi temel amaçlardan biridir. Oyuncuların sahip oldukları karakteristik özellikler belirgindir ve seyircinin de kendisini karakterle özdeşleştirebilmesine olanak verir. İyi/kötü, güzel/çirkin, savaş/barış, güçlü/güçsüz vb. tanımları tüm karakterlerde görebiliriz. “Nihayetinde seyirci düşünmeden bu filmleri izleyerek bu dünyanın içine girebilecek ve kendisini o hayatla bütünleştirebilecektir. Bu nedenle Hollywood’un olumsuz yönlerinden etkilenerek gerçekliğin dışına çıkan ve anlamı kaybeden seyirci için sinema artık hakikatin kavranılmasını sağlayacak bir mecra olmaktan uzaklaşarak boş vakitlerde zaman geçirme aracına dönüşecektir” (Sarmış, 2020: 149).

Ekonomi ve sinema ilişkisi Hollywood Sineması üzerinden kolayca okunabilmektedir. Filmlerde kullanılan çekim kalitesinin yüksek oluşu ve insan gözüne hoş gelecek renklerin kullanımı Hollywood Sinemasının toplum tarafından sık tercih edilmesini de garantilemektedir. Boş zamanları doldurabilecek bir etkinlik haline gelen bu sinema, sinema endüstrisine yapılan teknik yatırımların da kitleleri nasıl etkilediğini göstermektedir. Amerikan iç savaşını anlatan *Bir Ulusun Doğuşu*, Hollywood Sineması için önemli bir örnektir.

2.2.3. Alman Dışavurumculuğu (Ekspresyonizm)

1.Dünya Savaşı özellikle Almanya’yı çarpıcı bir şekilde etkilemiş bir savaştır. Alman sineması mevcut toplumsal kriz ortamından etkilenmiş ve filmlerini de buna göre dizayn etmeye başlamıştır. “Dışavurumculuk doğayı olduğu gibi tasvir etmek yerine sanatçının duyguları ve iç dünyasıyla harmanlandığı sanat akımıdır” (Taşkesen, 2018: 7). Toplumsal bir bunalımın yansıması Alman dışavurumcu sinemasında aşırı gölge ve ışık kullanımlarıyla kendisini göstermiştir. Karamsarlığı yansıtabilmek adına gölge ve ışık yoğun biçimde filmlerde kullanılmıştır. Bu akıma *Nosferatu*, *Bir Dehşet Senfonisi* isimli, Thomas Hutter ve bir vampir olan Kont Orlok arasında geçen korku türü filmi örnek olarak verebiliriz.

2.2.4. Fransız Şiirsel Gerçekçiliği (Poetik Realizm)

1929'da başlayan Büyük Buhran, ekonomik yapının toplumsal organizasyon içerisindeki çöküşüne işaret eder. 1. Dünya Savaşı'nın da etkileriyle ekonomideki güçsüzleşme çoğu kıta ve ülkede büyük sorunlara sebebiyet verdi. Fransa'da ortaya çıkan Şiirsel Gerçekçilik sinema akımı Büyük Buhran gibi makro sosyolojik bir olgunun derin izlerini taşımaktadır. Bu akım barınma, yiyecek, sosyalleşme vb. temel ihtiyaçlardaki yetersizliği gerçekçi bir şekilde ifade edip aynı zamanda içerisinde bulunan ruhsal durumları da poetik bir şekilde ortaya koymuştur. Filmdeki karakterlerin hayatın anlamsızlığına karşı yaptıkları vurgular ve melankolik davranışlar ile şiirsel bir aktarım tüm filmlerde kendisini hissettirmiştir. “Burada şiirsellik kavramı ile anlatılmak istenen: ıslak caddelerin, sisli limanların ve kır kahvelerinin, umut dolu insanların yerini alan umutsuz aşıkların, suçlu, hiçbir düşü kalmamış kadınların ve erkeklerin, katillerin ve bunların iç dünyalarındaki karamsarlığın kullanılma biçimi; gerçekçilik ile anlatılmak istenen ise: burjuva düşünün yarattığı umutsuzluk ve çıkışsızlıktır” (Kılınç, 2009: 41). *Sisler Rıhtımı*, bu akımın en bilinen filmidir.

2.2.5. İtalyan Yeni Gerçekçiliği (Neorealizm)

İtalya'da 2. Dünya Savaşı'ndan sonra etkili olmuş ve temel amacı gündelik yaşamdaki yoksulluk, mutsuzluk ve işsizlik gibi durumları kameraya kaydetmek olmuştur. Estetik bir bakışla öyküleyici bir anlatımın yerine İtalya'nın acı çeken insanlarını doğal ve gerçekçi bir tavırla ortaya koymuşlardır. Mekân olarak önceden belirlenmiş ve dizayn edilmiş stüdyolar yerine bizzat gerçek mekanlarda çekim yapmayı tercih etmişlerdir. Oyuncular amatör veya deneyimli olarak ayrılmamıştır ki bu da Yeni Gerçekçilik Akımının, ticari kaygıların karşısında duruşunu, ana akım sinema geleneğinden uzaklaşmak istediklerini göstermektedir. Filmlerindeki eleştirel mesajlar *Roma Açık Şehir* ve *Hemşehri* gibi faşizmin kötülüğüne atıf yapan örneklerde belirgindir. Yeni Gerçekçiliğin sosyolojik bir diğer önemi ise Mussolini'nin başında geldiği Ulusal Faşist Parti'nin manipülasyonlarının sinemadaki varlığının tam tersi olmasıydı. Bu dönemde faşizmin ideolojik bir aygıtı işlevini gören ve “Beyaz Telefon Filmleri” adıyla anılan filmler, halkın dikkatini dağıtmak amacındaydı. “Bu tür filmler genelde kostümlü melodramlar, müzikaller ve Hollywoodvari komedilerden oluşuyordu ve konularının

geçtiği mekanlar değişmez bir şekilde büyük yolcu gemileri, lüks oteller ve şık gece kulüpleri idi.” Ana işlevi Mussolini faşizmine karşı direnişi kırmalarıydı. Halkın zihnini meşgul edecek birer dikkat dağıtıcı olmalarıydı. *Evet Bayan, Santral Memuru ve Büyük Mağaza* “Beyaz Telefon Filmleri”nin örnek filmlerindendir.

2.2.6. Fransız Yeni Dalgası

Fransa’da 1950-60’lı yıllarda eleştirel bir sinema akımı olarak ortaya çıkmıştır. Örgütlü bir hareket olmaktan ziyade klasik film anlatı kalıbını reddeden ve tabu konular üzerine eğilen yönetmenlerin çektikleri filmler bu akımı oluşturur. Kurgulardaki neden sonuç zincirinin arka arkaya gelmeyişi ve zamansallığın yerinden edilişi buna bir örnektir. Bu stillerin üretilmesinde özellikle yönetmen birincil önemdedir. “Yeni Dalga Sinema Akımının getirdiği en önemli yenilik, eleştirel açıdan anlam yaratma sorumluluğunun tümünün yönetimde olduğu Auteur Yönetmen anlayışının benimsenmesidir” (Yıldırım ve Can, 2018: 167).

Yeni Dalga Akımının ortaya çıkışında etkili olan toplumsal-tarihsel durumlar arasında en önemlisi savaş sonrasında Fransa’da sinema endüstrisine verilen hem ekonomik hem de siyasi destektir. Bu sayede sinema filmlerinin çekimi kolaylaşmıştır. Aynı zamanda özellikle Godard’ın filmlerinde ortaya çıkan politik tarzda eleştiri biçimleri yine bu özgürleşme ortamından filizlenmiştir. “Godard, özne/nesne, kültür/tabiat, ruh/madde vs. gibi ve çeşitli bölümlere parçalanmış bilgi alanları (ve yapıları) arasındaki tezatların diyalektik-eleştirel ilişkisini şart koşan Yeni Çağ düşüncesinin (söyleminin) ilkelerini, filmlerinin ve genel olarak sinemanın etik-estetik yapısına tatbik etmeye çalışmaktadır” (Şentürk, 2010: 152). Yine Godard’ın filmlerinde dönemin toplumsal olaylarından izlere kolayca rastlanmaktadır. *Küçük Asker* filminde Cezayir sorununa ilişkin bir olay örgüsünün işlenmesi bunun bir örneğidir.

2.2.7. Özgür Sinema (Free Cinema)

1950’lerde Yeni Dalga Sinema Akımı ile aynı döneme denk gelen fakat İngiltere’de ortaya çıkan akımdır. Lindsay Anderson, Karel Reisz ve Tony Richardson gibi isimlerin

bulunduğu Sight & Sound adlı dergide toplanan sinema yönetmenleriyle başlayan ve her yönetmenin bakış açısını filmlerinde özgürce yansıtabildiğini savunmaktadır. O dönemin hali hazırda İngiliz sineması oldukça ticarileşmiş ve sektöre girecek sinemacılara büyük maddi engeller çıkarmaktadır. Bu yüzden Özgür Sinema Akımı hem ekonomik anlamda özgür olmayı hem de içerik anlamında özgür olmayı hedeflemektedir. “Özgür Sinema ile öne çıkan belgesellerin başında Lindsay Anderson’ın yönettiği Noel Harici Her Gün (Every Day Except Christmas, 1957) gelir” (Bayraktar, 2018: 95).

2.2.8. Yeni Sinema (Cinema Novo)

“Cinema Novo (Yeni Sinema), 1950’li yılların sonlarında Brezilya kaynaklı olarak ortaya çıkan ve 1970’li yıllara kadar devam eden, sosyal temalar ve estetik yenilikler üzerine kurulu bir sinema akımı ve hareketidir. İtalyan Yeni Gerçekçilik ve Fransız Yeni Dalga akımlarından etkilenmiş olan Cinema Novo hareketi, Latin Amerika ülkelerindeki sınıfsal ve etnik sorunlara tepki olarak ortaya çıkmıştır” (Yıldırım 2018: 326). İşlediği konular içerisinde şiddet, ayrımcılık ve yoksulluk gibi Brezilya halkının maruz kaldığı adaletsizlikler mevcuttur. Belgesel film şeklindeki çekim tarzları sayesinde toplumsal çatışmaları sinemaya taşımıştır.

Yeni Sinemanın ortaya çıkmasında etkili olan yönetmenler İtalya’da sinema eğitimi almış kişilerdir. Yönetmenin aldığı eğitimi kendi toplumsal şartlarına uyarlayabilmesi ve sinemasını icra etmesi bize yönetmenin toplumlararası ilişkiselliği nasıl kurduğunu göstermektedir. 1929 yılında çekilen ve Brezilya’da ilk sesli film ünvanına sahip *Acabaram-se osotários* bu akıma örnek verilebilecek filmlerden biridir.

2.2.9. Amerikan Deneysel Sineması

Deneysel Sinema, ticari sinemanın dışında olan ve sinema alanı içerisindeki farkı; çekim tekniği, kurgu, rol yapma, montajlama vb. şeylerin alışılmıştan farklı olarak yapıldığı sinema türü anlamına gelmektedir. Nijat Özön’e (1981) göre deneysel film; “sinemada, alışılmışın dışında yenilikler deneyen film çeşidi. Sinemacının yeni görüşleri, kavramları, anlatımları, biçimleri yarattığı, yeni uygulamaları yaşamaya geçirdiği ya da bu alandaki eski denemeleri genişlettiği, yenilediği film’ şeklinde tanımlanmaktadır” (78).

Tabi ki Deneysel Sinema'nın adlandırılışı bile çoğu kişiye ve ekole göre değişmektedir. "Deneysel sinemayı belirtmek için en çok kullanılanlardan birkaç tanesi şunlardır: 'Underground (yeraltı) Sinema', 'Avant-Garde (öncü) Sinema', 'Independent (bağımsız) Sinema' ve son olarak da 'Experimental (deneysel) Sinema'" (Toker, 2010: 88). Deneysel Sinema'nın toplumun her kesiminden insana açıklığı ve herhangi bir uzmanlık şartı olmayışı onu oldukça sosyolojik bir alet biçimine getirir. Politik konulardan sanatsal konulara kadar tüm konularda her insan kendi fikrini sinemaya dökebilecek hale gelir.

Underground (Yeraltı) Sinema

Amerikan Sinemasının 2. Dünya Savaşı sonrası yaşadığı ayırımla birlikte ticari sinemadan ayrılışın bir göstergesidir. Savaş dönemine dek çekilen idealist Amerikan filmleri, savaş sonrası yaşanan toplumsal hüsrana ortamı ile tezatlık oluşturduğundan Underground Sinema ortaya çıkmıştır. "Günümüzde, uluslararası sinema alanında, ticari film endüstrisinin dışında üretilen ve dağıtım yapılan; genellikle yapımcılığını, yönetmenliğini, senaristliğini, görüntü yönetmenliğini ve kurguculuğunu aynı kişinin yaptığı, yönetmenin kişisel sanat tutumunu yansıtan ve ticari filmlere oranla gerek biçim, gerekse teknik ve içerik yönünden daha özgür filmlere 'Yeraltı' sineması anlamında 'Underground' denilmektedir" (Can ve Aytaş, 2008: 122).

Avant-Garde (Öncü) Sinema

"Avangard sanat anlayışı; üretim modelleri, sergileme yöntemi, sanat eseri, sanatçı, sanat piyasası kavramları üzerine odaklanırken, avangard sinema da bu anlayışa paralel olarak, asıl hedef olarak sinemanın piyasaya, ticari kaygılarla üretilmesine karşıt durarak ana akım sinemaya alternatif, radikal, farklı bir bakış sunarak, kendi izleyicisini ve tarzını oluşturmuştur" (Yılmaz, 2011: 374). Önceki bölümlerde alt başlıklar olarak incelediğimiz Alman Dışavurumcu Sinema, İtalyan Yeni Gerçekçi Sineması ve Fransız Şiirsel Gerçekçi Sineması gibi akımlar Avangard Sinema kavramına dahil olmaktadır. Ticari amaç gütmeyen de yanı sıra özellikle Avangard Sinema türlerinde gördüğümüz üzere savaş gibi yıkıcı toplumsal olgular sinema sanatında da dönüşümler ortaya çıkarmaktadır. Statüko ne

kadar kendisini yeniden üretmeye çalışsa da buna muhalif sinema akımları her daim tarih sahnesinde rol almaktadır.

Üçüncü Dünya Sineması (Bağımsız Sinema)

Amerika’da Hollywood Sinemasından bağımsızlaşmaya çalışan yönetmenler, “Underground (yeraltı) Sinema” tanımlamasının uyandırdığı kötü çağrışımdan dolayı deneysel sinemayı betimlemek için “bağımsız” kelimesini kullanmaya başlamışlardır. Geleneksel sinemanın karşısında yer alan Bağımsız Sinema, bahsettiğimiz Hollywood Sineması dışındaki tüm akımlarda olduğu gibi ticari kaygılardan ziyade sanatsal kaygılarla ürün ortaya koymaya çalışmaktadır. Devasa film stüdyolarındaki iş bölümünün her alanı başlı başına sermaye gerektirdiği için yönetmen ekip olarak yapılacak çoğu işi kendisi yapmaktadır. “Yönetmen filmlerinde; senarist, yapımcı, görüntü yönetmeni ve kurgu gibi pek çok çalışma alanlarında kendisi yer almıştır” (Şimşek, 2017: 9).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ARAŞTIRMA YÖNTEMİ

Bu bölümde araştırmanın konusu, yanıtlamak istediği problem, hedeflediği amaç, diğer çalışmaların yanındaki önemi, seçilen örnekleme ve içerisinde kullanılan yöntem ve teknikler anlatılmaktadır.

3.1. Araştırmanın Konusu ve Problemi

1980 sonrası dönemde Türkiye’de uygulanan neoliberal politikaların sanat alanındaki ve bu alandaki sermaye ilişkilerine yansımalarının Yavuz Turgul sinemasındaki temsillerini belirlemek araştırmanın konusunu oluşturmaktadır. Politikaların, Türkiye’deki sanat alanında ortaya çıkardığı ekonomik, kültürel ve birçok başka değişkenle tanımlayabileceğimiz olumsuz etkilerini sermaye ilişkileriyle birlikte analiz etmek araştırmanın problemini oluşturmaktadır.

3.2. Araştırmanın Amacı

Araştırmanın amacı, Türkiye’nin 1980 sonrası geçirdiği neoliberal değişim ve dönüşümlerin sanat alanı ve sanat alanındaki sermaye ilişkilerine etkilerini ölçmektedir.

3.3. Araştırmanın Önemi

Tezimin önemi, Türkiye’de 1980 sonrasındaki “sanat alanı” ilişkilerinin bir yansıması olarak Yavuz Turgul sinematografisindeki anlatıları betimlemesidir. Literatürde Yavuz Turgul sinematografisinin genellikle “toplumsal değişim” teması üzerinden analiz edildiğini görmekteyiz. Aynı zamanda Pierre Bourdieu’nün kuramsal çatısı kullanılarak yapılan çalışma yok denecek kadar azdır. Bu tezin literatüre katkısı da Türkiye’nin toplumsal yapısını ve dönüşümünü yansıtan önemli filmleri toplumsal olarak kurumsallaşan sanat ilişkilerinin analizi ile birlikte literatüre sunmasıdır.

3.4. Araştırmanın Örnekleme

Çalışmam 1980 sonrası Yavuz Turgul sinema filmlerinden, odaklandığım konu açısından önemli gördüğüm, üç tanesini incelemektedir. Neoliberal toplumsal düzene geçişi görebileceğimiz ve bu toplumsal değişimi sanat alanındaki değişimler açısından inceleyebileceğimiz filmler merkeze alınmıştır. “Muhsin Bey”, “Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni” ve “Gölge Oyunu” örneklem olarak belirlenmiştir.

3.5. Araştırma Yöntem ve Teknikleri

Araştırmada, nitel araştırma deseniyle birlikte içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. Nitel araştırma deseni yapısı itibariyle toplanacak verinin anlamlandırılması ve yorumlanmasıyla ilgilidir. Creswell’e (2013) göre nitel araştırmacı“...araştırma problemi veya bu konuyla ilgili durum vurgulandıktan sonra, araştırmacı birkaç açık uçlu araştırma sorusu sorar, bu sorulara cevap vermek için çoklu veri toplar, bilgileri kodlar, verileri temalar, kategoriler ve daha büyük boyutlar halinde gruplayarak yorumlar” (65). Bu süreçte araştırmacı, adım adım merakını çeken konu hakkında örüntülere varmaktadır ve sonunda bulgulara ulaşmaktadır.

İçerik analizi yöntemi de verilerin belli bir kuramsal çatı ile yorumlanabilir olmasını sağlar. “İçerik çözümlemesinde ne tür ölçütler kullanılacağı ya da nasıl bir karşılaştırma yapılabileceği, araştırmanın yanıtlamaya çalıştığı soruya bağlıdır” (Öğülmüş, 2019: 218). Yorumlayıcı çatı olarak Pierre Bourdieu Sosyolojisi merkeze alınmıştır ve bu teori içerisindeki habitus, alan, illusio (çıkar), doxa (kanı), sembolik şiddet vesermeye tipleri tipleri olan; ekonomik sermaye, sosyal sermaye, kültürel sermaye ve sembolik sermaye kavramları konum itibariyle sıklıkla başvurduğum yorumlayıcı kavramlar olmaktadır. İçerik analizinde yorumlayıcı çatı olarak Pierre Bourdieu Sosyolojisinin kullanılması, Yavuz Turgul filmlerindeki senaryolarda dönemin sanat alanında ne gibi değişimler olduğunu anlamamız için ve sermaye açısından ne şekilde ilişkiler kurulduğunu bize göstermesi bakımından önemlidir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

1980 DÖNEMİ VE YAVUZ TURGUL SİNEMASI

Bu bölümde araştırmanın hedef olarak seçtiği bağlamı aktarabilmek adına Türkiye’de 1980 döneminde ortaya çıkan önemli olay ve olgular anlatılmaktadır. Sonrasında Yavuz Turgul Sinemasının bu bağlam içerisinde nasıl bir gelişim sağladığı aktarılmıştır. Turgul’un filmlerinin kısa özetleri destekleyici bir unsur olarak ele alınmıştır.

4.1. 1980 Dönemi’nin Genel Hatları

Siyaset, toplumsal birlikteliğin yapıtaşı kurumlarından biridir. Sosyal alandaki özgürlüklerin sınırını çeken ve kuralların dışına çıkıldığında kişileri veya kurumları düzenleyen temel yapıdır. 12 Eylül 1980 tarihli Askeri Darbe olayı Türkiye’nin tüm siyasal, kültürel, ekonomik ve sosyolojik konsensüsünü derinden etkilemiştir. Darbe Olayı’nın siyasi niteliğini anlayabilmek için onun içerisinde geliştiği sosyal ortamın özelliklerini bilmemiz gerekir.

Türkiye’deki ilk askeri darbe 27 Mayıs 1960 tarihinde Tümgeneral Cemal Madanoğlu komutasıyla gerçekleşmiştir. Bu darbenin amacı dönemin Cumhurbaşkanı Celal Bayar ve Başbakanı Adnan Menderes’in başını çektiği Demokrat Parti’nin yönetimden düşürülmesi ve bu partinin baskıcı rejiminin sonlandırılmasıdır. Darbe sonucu çok sayıda üniversite kapatılmış olup hâkim, savcı, akademisyen ve askeri rütbeli kişiler tutuklanmış ve görevden ihraç edilmiştir. 1961 Anayasası’yla birlikte siyasi ortamda değişiklikler ortaya çıkmıştır. Özellikle çok partili hayatın desteklenmesi ve Anayasanın yapımında CHP’nin DP’den daha çok söz hakkına sahip olması DP ve onun siyasi açıdan muadili olan AP tarafından hoş karşılanmamıştır. Çalkantılı siyasetin tüm çekişmeleri beraberinde terörün artışı, siyasi partiler arası kavgaları, toplumsal düzensizlikleri gün yüzüne çıkarırken sosyalist ve devrimci görüşleri de beraberinde getirmiştir. 6 Mart 1970 tarihinde AP’nin kararıyla Süleyman Demirel’in hükümet başkanı olduğu III. Demirel Hükümeti kurulmuştur. 12 Mart 1971 Askeri Muhtırası bu hükümeti istifaya çağırırken aslında zeminini 1961 Anayasası sonrasındaki siyasi karmaşadan almaktaydı. Hükümet kısa bir sürede istifa etmiştir. 27 Mart 1971’de sol kanadın siyaset alanına derin bir şekilde nüfuz etmesi Nihat Erim’in yeni hükümet başkanı olmasıyla başlamaktadır. Hükümeti

kurabilmek adına Nihat Erim CHP'den istifa etse de sonrasında 1973-1979 yılları arasında Bülent Ecevit'in ismine özellikle rastladığımız sol kanadın aktif bir biçimde yönetimde olduğunu görmekteyiz. 1979 yılına geldiğimizde Türkiye milletvekili ara seçimlerinde III. Ecevit Hükümeti düşmüş ve ardından VI. Demirel Hükümeti bir azınlık hükümeti olarak kurulmuştur. Bu dönemde önemli bir olay olarak Turgut Özal'ın süreci üstlendiği 24 Ocak Kararları yürürlüğe girmiştir. 1960'lardan beri süregelen ithal ikameci sanayi anlayışının⁴ artık ekonomik yapıdaki güncelliğini kaybetmesi ve uluslararası ekonomi karşısında yetersiz kalması sebebiyle 24 Ocak 1980 kararlarının ortaya çıkması zorunluluk haline gelmiştir. "1974 Kıbrıs Barış Harekâtı ve Petrol İhraç Eden Ülkeler Örgütü (OPEC)'nün petrol fiyatlarını yükseltmesi sonucunda yaşanan petrol krizi, Türkiye ekonomisinin 1974'ten sonra girdiği krizin iki büyük nedeni olmuştur" (Mumyakmaz, 2019: 1903). İthal ikameci sanayi anlayışının getirdiği döviz sıkıntısı, ekonomik kriz için bir çözüm üretilmesini gerekli kılmıştır. Bu çözüm de dış pazarlara açılabilme için 24 Ocak Kararları'nın temellerinde yatan; ihracat yönelimli bir sanayi anlayışına geçmek ve bunun teşvikine yönelik olarak serbest piyasa ekonomisini benimsemek olmuştur. Keyder'e (2014) göre:

"Gerek burjuvazi gerekse bürokrasi, ekonominin, dünya ekonomisinin yaptırımıyla karşılaşmadan genişlediği dönemin artık sona erdiğini ve yeni bir düzenlemenin gerektiğini kabul ediyordu. Vaktiyle özene bezene hazırlanmış devlet kontrolleri ve bölüşüm yapıları örgüsü IMF uzmanlarının meccanen verdiği politika reçeteleri kullanılarak çözülecekti. Bu hazır liberalizm şablonu ücretlerin azaltılması yoluyla kar oranlarının yükseltilmesini, sosyal harcamaların kısılmasını ve tarımsal gelirlerin düşürülmesini öneriyordu. Aynı zamanda hükümet ihracata sübvansiyon verecek ve ülke parasının değerini düşürecek. Ülke içi gelirler azalacağı ve iç pazar daralacağı için, ithalat da dengelenerek kitle tüketiminin ulaşamayacağı şekilde fiyatlanacaktı; ücretlerin düşmesine, TL'nin devalüe edilmesine ve ihracatı teşvik politikasına bağlı olarak da ihracat artacaktı" (263).

İhracat yönelimli sanayi beraberinde serbest piyasanın desteklenmesini, ihracat yapanlara gümrükten muaf sayılma hakkını, dış yatırımların teşvikini ve düşük faizli krediler gibi ayrıcalıkları getirmiştir. Kararlar dahilinde yaşanan önemli durumlardan birisi

⁴ İthal ikameci sanayi anlayışı, yurtdışından getirilen malların yurtiçinde üretimini sağlamak adına yerli üreticilere destek sağlamak ve onları dış ticaretin rekabetinden korumaya çalışmak üzerine kurulu bir ekonomik politikadır.

de holdingleşme olmuştur. Yerli ve küçük çaplı üreticiler uluslararası pazara karşı yenik düşmüş veya iflas etmişler ya da büyük holdinglerin bünyesine dahil olmuşlardır.

Ekonomik yapıdaki bu denli yapısal değişim ve dönüşümlerin tüm sınıflar tarafından benimsenebilmesinde askeri müdahalenin rolü büyük olmaktadır. 12 Eylül 1980'e geldiğimizde Kenan Evren komutasıyla gerçekleştirilen Askeri Darbe'nin 24 Ocak Kararları'nın tüm ülkede ekonomik bir strateji olarak kabul edilmesindeki belirleyici etkisi oldukça büyüktür. Darbe'nin yapılmasında sağ ve sol siyaset kanatlarının savaşı, özellikle 79'dan beri süregelen sayıslı oldukça fazla olan katliamlar, ekonomik istikrarsızlık vb. sebepler etkili olmuştur. Yine özellikle ekonomide Kenan Evren'in açıkça belirtmesi üzerine 24 Ocak Karar'ları aynı şekilde yürürlükte olmuştur. 1982 Anayasası, darbe sonrası Türkiye'nin yeni siyasal, sosyal ve ekonomik değişimlerinin net bir biçimde belirlendiği anayasadır. Devlete karşı oluşabilecek başkaldırıları karşı otoritesini açıkça belli eden maddeleriyle aslında siyasetin çok başlılığının önü kesilmeye çalışılmıştır. Ekonomik organizasyon ise özellikle Turgut Özal'ın 1982 Anayasası'nın kabulünden ve 24 Ocak Kararları'ndan sonra sistemli bir şekilde Türkiye ekonomisine nüfuz etmiştir. "Üretimden çok, tüketime dayalı bir ekonomi politikası hakim olmuş, kitle iletişim araçlarında, özellikle televizyonda, tüketimi tetikleyen, özendirici, "Reklamlar" dönemi başlamıştır" (Dikmen, 2018: 30).

Kültürel ortama bakıldığında artık bireyselleşmenin tüm sınıflarda etkili olduğuna rastlamaktayız. Gürbilek (2001), 80'lerin toplumsal tasvirinde şu sözleri kullanır: "Reklamların sunduğu seçkin imgeler, vitrinlerin bolluğu ve 80'lerin basını: Bütün bu birikim, bütün bu görüntüler, bir an için sanki bu ideal herkes için geçerli olabilecekmış izlenimini doğurmayı başardı" (26). Özal ve 24 Ocak Kararları'nın bir tüketim toplumu yaratışını 80 ve sonrasında rahatlıkla görebiliyoruz. Şehir hayatına geçiş ile toplumsal birliktelik duygusunun kopuşu ve neoliberal politikaların bireyselleştirme, özel hissettirme ve sınıfsal yoksunlukları bir kenara itip tozpembe bir hayat görüntüsü sunma çabasıyla tüketim eylemi gündelik hayatın en meşru pratiklerinden biri haline gelmiştir. Fakat farklı coğrafi uzamlardan sanayi şehirlerine gelen bireylerin yeni kültürel ortama olan adaptasyonu birden gerçekleşmemiştir. Ucuz iş gücü gereksinimi ve sanayileşmenin artışı köyden kente göçü hızlandırdıkça kültürel çatışma yaşayan birey tipi ortaya çıkmaya başlamıştır. Gecekondulaşma, yabancılaşıma ve bireyselleşme gibi kavramlar, yeni sosyolojik durumları tanımlamada artık sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Arabesk kültürü,

tam olarak büyük şehre uyum sağlama ve aynı zamanda büyük şehir tarafından ötekileştirilmeye sebep olabilen bir örnektir. “80’lerde arabesk, büyük şehre sızmaya çalışan taşralı kalabalığın sesini duyurma, kendini kabul ettirme, görüntüler piyasasında kendine bir yer edinme, girdiği yabancı kültür içinde yönünü bulma, onu bozma ve kendine benzetme isteğinin adı olduğu kadar, büyük şehrin "asıl" sahiplerinin bu yabancılar akınım geri püskürtme, öncelikle de adlandırma çabasının da adydı” (Gürbilek, 2001: 25). Yavuz Turgul sinemasında sıklıkla arabesk öğelere rastlamamızın sebebi de 80’lerin kültürel ortamının bir zıtlıklar savaşımı olmasından kaynaklanmaktadır.

4.2.Yavuz Turgul Sineması

5 Nisan 1946 yılında doğan Yavuz Turgul, Türk Sinemasının önemli isimlerinden birisidir. Gazetecilik bölümü mezunu olmasıyla beraber kariyerindeki her adım onu daha da sinemaya yaklaştıracaktır. Ses Dergisi’nde muhabirlik deneyimi Turgul’un sinema sektörüyle içli dışlı olmasının başlangıcıdır. Yönetmenler ve onların filmleriyle alakalı röportajlar yapması sebebiyle Turgul, ileride bir ‘auteur’⁵ olarak imza atacağı filmlerinin tohumlarını ekmekteydi. Nihat Ataman ile Ertem Eğilmez’in yönetmenliğini üstlendiği filmler genel olarak Arzu Film film yapım evinden çıkmaktadır. 1963’te Ataman ve Eğilmez tarafından kurulan Arzu Film’in temel sinematografik stili güldürü üzerinedir. İlerleyen yıllarda ülkedeki 1980 Darbesi ve diğer siyasi olaylarla birlikte güldürü sineması değişimler geçirerek devam etmiştir. Bu konuda Ala Sivas (2015) şunları aktarır:

“12 Mart 1971 ara rejimi sonrasındaki politik kutuplaşmaların gündelik yaşamda ve sinema üzerinde etkisi olmakla birlikte 70’li yıllarda sinema sektörü için en ciddi tehdidi, ülke genelinde yaygınlaşan televizyon yayınlarının oluşturduğu bilinmektedir. Renkli filme geçişle birlikte film yapım maliyetlerinin artışı, sansür, arabesk filmlerin üretilmeye başlaması, erkek egemen seyirciye yönelik çevrilen düşük kaliteli seks güldürüleri, ailenin ve kadın seyircilerin sinema salonlarından uzaklaşması gibi döneme dair olguların arasında Ertem Eğilmez’in kurucusu olduğu Arzu Film bünyesinde çevrilen güldürü filmleri, seyirciyi sinema salonuna çekmeyi başaran kitle sineması örnekleri olarak dikkat çekmektedir” (43).

⁵“Bu yaklaşım bir yönetmenin, yazar için kalem ya da bir ressam için fırçanın kullanıldığı özgürlükte kameranın kullanılması gerektiğini savunur. Oldukça radikal olan bu yaklaşım sinemanın kendi anlatım dilini ve yapısını değiştirmesi gerektiğine vurgu yaparak ticari sinemayı yadsımaktadır” (Uğur, 2017:230).

1976 yılı geldiğinde Turgul, Ertem Eğilmez ile tanışır ve onla anlaşır Arzu Film isimli film yapımevinde senaryo yazmaya başlamıştır. 76'da Tosun Paşa, 78'de Sultan, 79'da Banker Bilo ve Erkek Güzeli Sefil Bilo ve 83'te Şekerpare gibi filmlere Arzu Film bünyesinde senarist olarak imzasını atmıştır. Yavuz Turgul'un hem bahsettiğimiz filmlerde hem de sonraki kendi yönettiği filmlerinde rastlayacağımız, Arzu Film'den edindiği bazı karakteristik unsurlar mevcuttur. Ertem Eğilmez'in, 'zengin-yoksul' ve 'köylü-şehirli' gibi karşıtlıklar üzerine kurulu karakter tiplerini güldürüyü destekleyici şekilde filmlerde mevcuttu. Aynı durumu Yavuz Turgul'da da görmekteyiz fakat bu karşıtlıklar güldürüden ziyade farklı bir rotaya doğru kaymıştır. "...Turgul filmlerinde, bu karşıtlıklar daha çok çatışmanın kurulmasına yarayan bir araç işlevi görmüş, karakterler arasındaki iyi-kötü gibi karşıtlıklar yerlerini toplumsal-kültürel temelli karşıtlıklara bırakmış ve daha gerçekçi karakterler gündeme gelmiştir" (Yüksel, 2003: 13). Başka bir nokta ise Arzu Film ve Türk geleneğindeki anlatı ve eğlence biçimleridir. Arzu filmin Türk kültürünün motiflerini, kendi bünyesinde ürettiği sinemaya taşıdığını görmekteyiz. "Karagöz veya orta oyunundaki Karagöz-Hacivat veya Pişekâr-Kavuklu gibi karşıt eksen kişilerin yansımalarına Arzu Film güldürülerinde rastlamak mümkündür" (Sivas, 2015: 45-46). Turgul da Arzu film sayesinde bu motiflerden etkilenip onları kendi sinema filmlerine dahil edecektir. Karşıtlıkları doğu-batı sentezi içerisinde işleyişi de Turgul'un bir başka yönünü oluşturur. Gölge Oyunu (1992) buna örnektir. "Fimself evrende açık bir dinsel vurgu olmamasına, hatta film anlatısının genelde dini bir yaklaşımla bütünleşmesini zorlaştırabilecek olan "pavyon/gece kulübü" benzeri bir mekânda konsomatris kadınlarla ilerlemesine karşın, filmin ana temasında ruhani/ilahi bir vurgu dikkat çekmektedir" (Dönmez ve Becerikli, 2019: 442). Bir başka etki de auteur yönetmenlerin kendi imzası niteliğindeki kişisel yaşam öykülerinin filmlere yansımalarıdır. Turgul'un içerisinde büyüdüğü kalabalık ortam ve arkadaşlık ilişkileri sinema filmlerinde de kendisine yer bulmuştur.

Yavuz Turgul'un yönetmenliğini yaptığı ilk filmi 1984 yılında çektiği Fahriye Abla'dır. Daha sonra sırasıyla 1987 yılında Muhsin Bey, 1990 yılında Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni, 1993 yılında Gölge Oyunu, 1996 yılında Eşkıya, 2005 yılında Gönül Yarası, 2010 yılında Av Mevsimi ve 2017 yılında Yol Ayrımı'dır. Turgul'un yönetmenliğini yaptığı filmlerin ortak noktalarına baktığımızda güldürü ve mizahın ana amaç olmaktan çıkıp destekleyici bir unsura dönüşümünü görürüz. Modernizmin ve neoliberal politikaların Türkiye'nin kültürel yapısındaki etkileri filmlerde kendisini belli

etmeye başlar. Turgul'un toplumsal sorunları yansıması tüm filmlerine hakimdir. Neoliberalizmin ve modernizmin bireyselleşmeyi kültürün bir parçası haline getirişyle Turgul sinemasının da yabancılaşmış insan modelini filmlerinde işleyişini rahatlıkla görebiliyoruz. 24 Ocak Kararları ve Özal ile ilişkili neoliberal ekonomi politikalarının uygulanışıyla geçim sıkıntısı çeken insanlara çoğu Turgul filminde rastlayabiliyoruz. Yine kurumların ve hizmetlerin serbest piyasayla etkileşime girmesi kendisine senaryoların temalarında yer buluyor. Kadının toplumsal yapıda öne çıkışını da Turgul filmlerinde sıklıkla izleyebiliyoruz.

1984 yapımı Fahriye Abla, Turgul'un Ahmet Muhip Dıranas'ın aynı adlı şiirinden esinlenmesiyle çektiği bir film. Bu filmde kadın figürünün, ataerkinin gerisinde kalsa da, öne çıkışını görürüz. Türkiye'nin 80 sonrası kültürel değişimi açısından toplumsal cinsiyetin bir film unsuru olması Turgul'un sosyolojik yapıyı filmlerine yansıtmamasının bir örneğidir.

87 yılında ortaya çıkardığı eseri Muhsin Bey'de ise iki önemli temayı görmekteyiz. Bunlardan birincisi arabesk kültürü ikincisi ise kültürel bir dönüşüm geçiren birey tipleridir. Film analizi bölümünde de işleyeceğimiz örneklem içerisinde olan bu film, neoliberal politikaların sanat alanında özellikle arabesk gibi bir tüketim aracılığıyla kendisini gerçekleştirdiğini gösterecektir. Karakterlerde rastlayacağımız kültür çatışması, sanatçı olarak yükselme çabaları ve yabancılaşma gibi özellikler Muhsin Bey'de açık belirlemektedir. Sivas'ın (2015) bu kurgular hakkındaki görüşü de benzer niteliktedir: "80'li yıllarla birlikte neo-liberal politikaların sinemaya yansması olarak, 70'lerin dayanışmacı ve birliktelikçi aile figürünün yerini bireysel, hırslı ve bencil karakterlerin ve bu karakterler çevresinde oluşturulan öykülerin aldığını görebiliriz" (48).

Bir diğer filmi olan 1990 yapımı Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni, neoliberal politikaların sinemacıları ve genel olarak sanat alanını nasıl zorluklar içerisinde bıraktığını anlatır. Turgul, ekonomik sermayenin ne denli zor edinildiğini sosyo-ekonomik düzlemde başarılı bir şekilde gösterir. "Dönem İtibariyle; Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni sinemanın çıkmaza girdiği, Hollywood Sinemasının ve yabancı film şirketlerinin piyasaya girmeye başladığı bir zamanda çekilmiştir" (Toker, 2019: 65). Aynı zamanda başrol karakterinin kendisini eski günlerdeki gibi başarılı bir yönetmen olarak ayağa kaldırma çabası da 80 sonrası bireyselleşen, toplum katmanında geleneksel ve duygusal bağları zayıflamış, kendi özgürlüğü sayesinde kendisini kurtarmaya çalışan bireyi

de film içerisinde sunar. “Bu karakterlerin farklılıkları eski-yeni, geleneksel-modern çatışması ile karşımıza çıkmaktadır. Bu çatışmanın ortaya çıkardığı kimlik bunalımı ve kimlik arayışları karakterler üzerinden aktarılmaktadır” (Dabbağoğlu, 2014: 87).

Gölge Oyunu 1993 yılında Turgul’un, büyük şehirlerdeki hem maddi hem de manevi olarak savrulan insanı metaforlarla anlattığı filmidir. Aşk, sevgi, ihtiras gibi insani duyguların tüketim kültürü içerisinde ne durumda olduğunu beyaz perdeye taşımıştır. 1980 sonrasında getirdiği toplumsal değişimi ve her şeyin tüketilebilir bir meta haline geldiği şehirlerin bir tasvirini bu kurguda görürüz. Pavyonların, modernizm güzergahını izleyen şehirlerdeki konumu da filmde olduğu gibidir. Kişilerarası olgun duygusal ilişkiler yerine bu ilişkilere karşı mesafe alınmakta ve daha çok tüketime dayalı geçici duygularla hareket edilmektedir. Turgul, ana karakterler ile unutulmuş temel insanı duyguların bir hatırlatmasını yapmaktadır. Filmde görebileceğimiz bir diğer unsur ise Turgul’un doğu-batı karşıtlığını bir çerçeve olarak kurguya dahil etmesidir. “...Turgul’un Gölge Oyunu filminde İslam felsefesinin önemli olgularından tasavvufun yansımaları görülmektedir” (Dönmez ve Becerikli, 2019: 439). İyi duyguların bir temsili olarak geleneksellik ile bağlantılı olan doğunun, kötü duyguların temsili rolündeki şehir kültürüne olan tezatlığı tüm filme hakimdir.

1996 yılı yapımlı Eşkîya, doğu-batı tezatlığındaki kültürel özellikleri oldukça iyi yakalayan bir filmidir. Turgul’un, doğu kültürünün adalet kavramını bir eşkıya tiplemesi üzerinden anlatışı ve eşkıyanın batı muadili şehirlere inmesiyle yaşadığı sosyo-kültürel çatışma bu filmin konusunu oluşturmaktadır. Eşkîya tiplemesinin karşıtı olarak şehirlerdeki mafyalar da Turgul’un ikircikli betimlemelerini gösterir niteliktedir. Ayrıca yüce sayılan duyguların modernizmin kültürel ortamı içerisinde yozlaşmasına bir atıf olarak Salıcı (2013) şunları söyler: “Eşkîya filmi bir diğer toplumsal anlamda değişimde dostluk üzerine ve aşk üzerine kurulmuş olan ‘sadakat’ anlayışı yıllardır süren bir aşk -Baran ve Keje aşkı- Keje'nin yıllardır Baran'ı bekleyip evlenmemesi örneğine binaen şu an ki; aşk anlayışlarına karşı yapılan bir eleştiri mahiyetindedir” (28).

Turgul’un diğer filmlerinde de rastladığımız şekilde, 2005’te Gönül Yarası filminde neoliberalizm ve modernizmin yarattığı olumsuz koşulların bireylerin hayatlarına nasıl yansıdığını görmekteyiz. Şehrin kaosunun aşk ilişkilerine yansıması pavyon şarkıcısı olan Dünya adlı karakter üzerinden anlatılmıştır. İdealist bir öğretmenin bu kadını bulunduğu ortamdan kurtarması Turgul’un karşıt duyguları işleyişini örneklendirmektedir.

Turgul'un 2010 yılında vizyona giren bir sonraki filmi ise Av Mevsimi'dir. Polisiye bir türe sahip bu film, modern dönemdeki suç faktörüne odaklanır. Karakterler, adaletsizliklerin çevresinde dolaşırlar. Çözümlemeye çalışan her suç aslında 80 sonrası dönemin toplumsal değişim bağlamındaki düzensizliklerine atıf yapar. Turgul, toplumsal yapıdaki sorunları memnuniyetsizliklerin suça dönüşümünü bizimle bu şekilde paylaşır.

2017 yapımı olan Yol Ayrımı, Turgul'un modern dünyanın ekonomik düzeninde para kazanmaktan başka hedefi olmayan iş adamı prototipini yarattığı filmidir. Duygularını bir kenara bırakıp sadece ekonomisini maksimize etmeye çalışan bireyi ele almaktadır. Turgul'un senaryosuna eklediği, kaza sonrası duygularıyla yeniden yüzleşmeye başlayan karakter aslında modern kültürün antitezini gösterici bir niteliğe sahiptir.



BEŞİNCİ BÖLÜM

PIERRE BOURDIEU SOSYOLOJİSİ VE SERMAYE TİPLERİ

Bu bölümde araştırmada kullanılan kuramsal çatı ele alınmaktadır. Pierre Bourdieu Sosyolojisi genel hatlarıyla anlatılmakta olup buradaki önemli kavramlar tanımlanmaktadır. Özellikle araştırmada kullanılacak olan sermaye tipleri de burada anlatılmaktadır.

5.1. Pierre Bourdieu Sosyolojisinin Genel Hatları

Pierre Bourdieu, sosyal bilimler alanında oldukça önemli araştırmalar yapan ve eserler veren bir teorisyendir. 21. yüzyılda akademik saha içerisinde atıf yapılan en popüler araştırmacıların başında gelmektedir. Bourdieu sosyolojisi, toplumsal yapıyı tek yönlü parametrelerle değerlendirmek yerine onu bütüncül ve koordine şekilde işleyen yapılar olarak ele alır. Öyle ki sosyolojik yapının içerisinde belli amaçlara hizmet eden kurallar bulunmaktadır. Eşitlikçi olmayan ve kapitalizmin karakteristiğini yansıtan bu kurallar Bourdieu'nün tüm kuramında çözümlenen birer problem odağı olmaktadır. Bourdieu'nün sosyolojik anlayışını betimlemek isteyen Palabıyık'a (2011) göre: "Sosyolojinin amacı, toplumun yapısını iktidar ilişkilerinden başlayarak açıklamaktır. Böylece iktidar, açık ve gizli tüm mekanizmaları ile anlaşılacaktır" (124). Toplumsal sınıflar tarafından bilincine varılamayan iktidar ilişkilerini incelemek ve açıklamak sosyologların temel görevidir.

Bourdieu sosyolojisi kendisini ne katı determinizmle hareket eden ve gerçekliği matematiksel olarak hesaplanabilen bir ontolojik unsur gibi ele alan yapısalcılıkla ne de tüm toplumsal yaşamın tekil bireylerin özgür davranışlarıyla ortaya çıkan bir alan olduğunu savunan sembolik etkileşimcilikle tanımlamaktadır. Aslında bu iki tutumun birlikteliği olan yapısal-inşacılık tanımlaması Bourdieu sosyolojisine daha uygun olmaktadır. Sosyolojik gerçeklik Bourdieu'ye göre makro yapılarla mikro etkileşimlerin birlikteliğidir. Aynı zamanda nesnel ve öznel gibi ayrımlar sadece toplumsal yapıdaki iktidar ilişkilerini besleyen birer aldatmacadır.

İlişkisel bir sosyoloji olarak da adlandırılan Bourdieu sosyolojisi, toplumu bireyler ve yapıların bir ilişki ağı olarak ele alır. “İlişkisel sosyologlar birey-toplum ikiliğini ve onunla birlikte gelen yapı-fail ikiliğini hem bireyleri hem de bireylerin iştirak ettikleri (topluluklar, kurumlar, toplumsal sistemler gibi) daha büyük oluşumları aynı gerçeklik düzeyine, ilişkisel bir düzeye ait olarak kavramsallaştırarak aşmaya çalışmışlardır” (Powell ve Dépelteau, 2015: 18).

Düşünümsellik, Bourdieu sosyolojisinde ve araştırma pratiğinde temel bir metodolojidir. Toplumu oluşturan bireylerin tahakkümlerinden kurtuluşu için elzem olan şey tam da bahsettiğimiz ilişkisel düşünme biçimidir. “...durumun üzerimizde sahip olduğu gücün bir kısmını verenin kendimiz olduğunu bize öğreten düşünümsel çözümleme, durumu algılamamızı, dolayısıyla tepkimizi değiştirmeye çalışmamızı mümkün kılar” (Wacquant ve Bourdieu, 2014: 128-129). Özellikle bilimsel araştırmacının da ilk olarak kendisini araştırma nesnesi olarak kabul etmesi ve dünyaya bakışını oluşturan sayılılarını analiz etmesi gereklidir. Toplumu inceleyen sosyolog da o toplumun değer yargılarını içselleştirmiş olabileceği için düşünümsel olmayan tüm araştırma yöntemlerinde yanlılık payı olacaktır.

Bourdieu'nün kuramsal haznesindeki kavramlara bakacak olursak karşımıza alan, habitus, illusio (çıkar), doxa (kanaat), sermaye tipleri ve sembolik şiddet gibi kavramlar çıkmaktadır. Habitus kavramı Bourdieu'nün düşünümsel araştırma stratejisinde onu ikiliklerden kurtaran bir kavramdır. Yapı-birey dikotomisini habitus kavramıyla aşmaktadır. Bireyler toplumsal-sınıfsal kuralları yapının direktifleri sonucu özgür bir şekilde onaylama mekanizmalarına tabi tutmazlar. Bunun yerine yapının kendisini hem zihinsel hem de bedensel olarak içselleştirmişlerdir. Aynı zamanda Bourdieu'nün tabiriyle habitus yapılandırıcı bir yapıdır. Yani içselleştirilen kurallar bağlamsal olarak birey tarafından anlık değişkenlere göre uyarlanabilir ve nihayetinde o doğrultuda kararlar verilir. “Örtük veya açık bir öğrenim sürecinde edinilmiş üretken şemalar hâlinde işlev gösteren bir yatkınlıklar sistemi olarak habitus, fail tarafından bizzat bu amaca yönelik olarak tasarlanmamış olsalar da onun nesnel çıkarlarıyla uyuşan türden, tutarlı stratejiler üretebilir” (Bourdieu, 2016: 144). Sosyal uzam içerisinde temsili anlamda farklı alanlar bulunur ve bu alanların hepsinin kendine ait bir habitusu bulunur. Alanlar kendi içlerinde belli bir özerkliğe sahip olsa da sosyal uzam içerisinde bağlantı içerisinde dirler. Alanlara örnek olarak sanat alanı, siyaset alanı, din alanı, eğitim alanı, bilim alanı veya ekonomi

alanı verilebilir. Alanların işleyiş pratikleri kendisini habitus ile tüm alanda işlev gösteren failerde kendisini somutlaştırır. “Alanda failer ve kurumlar bir mücadelenin tarafı konumundadırlar; sahip oldukları farklı seviye ve türdeki güçlerle, söz konusu oyun alanının kurucu kurallarına uygun biçimde, oyunda mücadele nesnesi konumunda olan belirli birtakım kazançları ele geçirmek için mücadele ederler” (Bourdieu, 2016: 165). Burada alanının sermaye türleri ile olan bağlantısını görürüz. Alanı ayakta tutan vaat ettiği sermayedir. Veya Bourdieu’nün oyun metaforuyla anlatacak olursak oyunu oynanabilir kılan şey vereceği ödüllerdir. Daha sonra detaylı bir biçimde inceleyecek olduğumuz sermaye türleri: ekonomik sermaye, kültürel sermaye, sosyal sermaye ve sembolik sermayedir. “Bourdieu’ye göre, sıralanan sermaye türleri her ne kadar birbirinden ayrı olarak kavramsallaştırılsa da en nihayetinde birbirleriyle bağlantı içerisindedirler. Bu sermaye türlerinin tümü, hem biriktirilebilme hem de birbirlerine dönüştürülebilme özelliklerine sahiptir” (Dursun, 2018: 83). Tüm sermaye türleri alanda yer alan failerin alanın habitusuyla ne derece uyumlu olduklarıyla birlikte artan ve azalan bir yapıdadır. Alanın habitusunun amacı, failerin sermayelerini sorgulamaksızın maksimize edilmesi gereken ve uğruna fedakarlıklar yapılabilecek bir algıda sunmasıdır. İllusio kavramıyla Bourdieu tarafından anlatılmak istenen; failerin, alanın yapısına uygun olarak birbirleriyle mücadele etmesi ve bu mücadeleyi çıkarlarının en büyük amaç olduğu inancıyla sürdürmesidir. “Alanın nesnel yapısına algı ve eylem düzeyinde uyum ve yatkınlık kazandıran habitus, alanın kurallarının doğal ve meşru görülmesini sağlayan doxa ve faileri alandaki verili çıkarların amaçlanmaya değer olduğuna inandıran illusio arasındaki bu suç ortaklığı, mevcut tahakküm ve eşitsizlik ilişkilerini yeniden üreten pratikleri üretir” (Koytak, 2012: 92). Doxa, dünyanın, kültürün ve kişinin varoluşunun ne anlama geldiğine dair toplumdaki yerleşik inançlardır. “‘Doxa’, Bourdieu’nün, dünya ve onun içindeki yerimizle ilgili daha bilinçli düşüncelerimizi biçimlendiren, gerçekliği sorgulanmayan, bilinç-öncesi anlayışları anlatan terimidir” (Calhoun, 2014: 101). Bunu alanların tümünde, toplumsal sınıflarda ve gündelik hayatın en mikro iletişim içeriklerinde dahi görebiliriz. Bourdieu’nün bir diğer kavramı olan sembolik şiddet ise özellikle kültürel sermayesi yüksek olanların zarar görmediği fakat onlara nazaran daha düşük kültürel sermayeye sahip bireylerin farkında olmadan boyun eğdiği bir şiddet türüdür. “Sembolik şiddet ya da sembolik tahakküm diye adlandırdığım şey budur: nesnel yapılarla zihinsel yapılar arasında gerçekleşen ve bilincinde olunmayan mutabakatlara dayanan kısıt türleri” (Bourdieu, 2015: 186). Koytak’a (2012) göre “En çok eğitim sistemi içinde hissedilen

simgesel şiddetin en bilinen örneği dil ve edebiyat dersleridir: Kimi öğrenci kültürel sermayesi bakımından meşru ve göreceli olarak hakim konumdaki bir aileden gelir ve edebiyat derslerinde öğretmeninden övgü alabilirken; kimi öğrenci de kültürel sermayesi yine göreceli olarak düşük olan bir aileden (mesela taşradan) gelir ve şivesi, yerel kelimeler kullanması, tutukluğu nedeniyle öğretmen tarafından başarısız bulunur” (92). Alanın habitusu, ürettiği doxalar veya illusiolar ile bu şiddet türünü meşru kılmaktadır. Sembolik şiddete uğrayan kişiler bunun farkında olmadığından, verdikleri tepkilerle de içerisinde bulunulan alan tarafından etiketlenmeye ve kendilerine sunulan dezavantajlı konumlarını meşrulaştırmaya devam etmektedirler.

5.2. Sermaye Tipleri

5.2.1. Ekonomik Sermaye

Bourdieu'nün sermaye tipleri arasında yer alan ekonomik sermaye, sosyal uzamdaki faillerin sahip olduğu parasal birikimleri veya paraya dönüştürebilecekleri nesnelere toplamını anlatır. Maddi bir sermaye tipi olarak ekonomik sermaye, Bourdieu'ye göre toplumsal alanda daha temel olup sınıfsal konumların belirlenmesinde ana etkidir. Buna karşın tüm sermaye türlerinde de olduğu gibi ekonomik sermaye faillerin dahil olduğu alanlar açısından daha az ya da daha çok değer taşıyabilir. “Başka bir deyişle, her alanda geçerli, etkili olan kartlar vardır -bunlar temel sermaye türleridir- ama koz olarak görece değerleri, alanlara, hatta aynı alanın birbirini izleyen hallerine göre değişir” (Wacquant ve Bourdieu, 2014: 82).

Ekonomik sermaye'nin önemi, piyasa ekonomisine dayalı küresel bir sistem olarak kapitalizmin ihtiyaç duyduğu ana sermaye tipi olmasıdır. Kapitalist sistemin her şeyi meta değeri ile etiketlemesinden ötürü ekonomik sermaye ile çoğu alanda arzu edilen mal veya hizmetlere sahip olunabilir. Ekonomik sermayenin sınıfsal ayrımları çizmekte de önemli bir yeri vardır. İşçi sınıfı ve burjuvazinin yaşam koşullarındaki farklılıklar özellikle ekonomik sermayenin paydasıyla açıklanabilmektedir. Bourdieu *Ayrım* adlı eserinde sınıfsal beğenilerin farklılaşmasındaki faktörleri incelemektedir. “...hem en ekonomik hem de en besleyici besinlere (zaten bu salt birincil işleve indirgeyişi gösterir) ilişkin popüler

beğeni, proletaryaya kendi tanımı olarak dayatılan iş gücünü en düşük maliyetle yeniden üretme zorunluluğundan kaynaklandığı çıkarılabilir” (Bourdieu, 2015: 265). Sosyo-ekonomik nitelikler bireylerin beğenilerinde ve tercihlerinde de kendisini göstermektedir.

5.2.2. Kültürel Sermaye

Kültürel sermaye kavramı maddi sermayeden çok kültürel beceriler, belirli alanlardaki bilgi birikimleri, eğitim düzeyi ve dil kullanımı gibi şeyleri tanımlamaktadır. Bu sermaye diğer sermayeler gibi dönüşüme açıktır ve belirli şekillerde diğer sermaye tiplerine dönüştürülebilir. Kültürel sermayenin ediniminde belirleyici ön koşullar arasında mensup olunan aile, yaşanan coğrafya ve sınıfsal konum gibi değişkenler etkili olmaktadır. Kültürün aktarımı konusunda Bourdieu (2016) şunları söyler: “Elde edilen cevaplar bize, farklı toplumsal sınıfların kültürel sermayenin aktarımına dair farkındalık dereceleri üzerine (kendilerinin dahi farkında olmadığı) bir bilgiyi sağlamaktadır: Doğuştan getirilen yetenek ve okul aracılığıyla yükselme, tedrisi adalet ve kadroların diplomaya göre dağıtılmasının hakkaniyetliliği mitine bağlılık halk sınıflarında çok kuvvetlidir” (262-263).

Bu sebepten dolayı alt sınıf fraksiyonları, kültürel sermayeyi elde etmenin yoluna vakıf olmamakla, kültürel sermayelerinin düşük olmasıyla ve bu sermayenin edinilmesi yolunda dışlanmalarıyla birlikte sembolik şiddete kolaylıkla maruz kalan kesimi oluşturur.

5.2.3. Sosyal Sermaye

Failler sosyal uzamdaki ulaşmak istedikleri konumlarına yardımcı olacak sosyal ilişkiler geliştirmektedirler. Farklı statülerden ve alanlardan edinecekleri akrabalık, dostluk veya aşk ilişkileri onların uğrunda savaştıkları şeyler için bir basamak oluşturmaktadır. “Toplumda her fert aslında bir sosyal sermayeye sahiptir. Bu sahiplik, ferdin belirli bir aileye, gruba, partiye vb. aidiyeti ile betimlenir. Birey, söz konusu bu aidiyet yoluyla ait olduğu grubun ağlarını ve kaynaklarını kullanma hakkını garantiler” (Yarçı, 2011: 131).

Bourdieu sosyal sermaye kavramıyla faillerin tıpkı bir ağ gibi oluşturdukları birliktelikleri işaret etmektedir. Aynı zamanda Bourdieu'ye (2015) göre “Az çok kurumsallaşmış karşılıklı tanıma ve ikrar ilişkileri şebekesine sahip olmanın sağladığı veya sağlayabileceği avantajlar-kaynaklar bütünü olarak sosyal sermaye, indirgenemez olsa da failin sahip olduğu kültürel ve ekonomik sermayeyle doğru orantı içerisindedir” (43). Yani sermayenin tipi ve büyüklüğü ile sosyal anlamda kurulacak ilişkiler de değişmektedir.

5.2.4. Sembolik Sermaye

Bu sermaye türü diğer tüm sermayelerde görülebilecek olup onların işlevlerini ve derecelerini niteleyen bir yapıdadır. Örneğin askeri bir üniformada bulunan semboller sembolik bir değere sahiptir. Üniformayı giyen askerin elde ettiği başarıları temsil etmesi adına oluşturulmuştur. Aynı zamanda sembolik sermayenin en önemli işlevi temsil ettiği durumları meşrulaştırmasıdır. Sembolik değere ulaşmak adına verilen çabanın kendisi sembolik değer temsili olan şey için bir onaylama aracına dönüşmektedir. Yani en başta sembolik sermayenin ne için kazanıldığı sorgulanmayan a priori bir inanca dönüşmektedir. “Bourdieu, hâkim gruplar ile tâbi gruplar arasındaki tabakalaşma ilişkilerine dair analiziyle bağlantılı olarak, simgesel sermayeyi tâbi grubun hâkim gruba verdiği “bir tür avans” olarak görür: Bu süreç, tâbi grup, hâkim grubu tanımanın ve ona meşruiyet kazandırmanın kendi çıkarına uygun olduğunu sandığı sürece devam eder” (Swartz, 2011: 132-133).

Sembolik şiddetin sembolik sermayenin hacmiyle birlikte büyümesi söz konusudur. Temsiliyetlere güven ve bu temsiliyetlerin büyüklüğü sembolik şiddetin yaygınlaşmasına ve bilinçsiz bir şekilde kabul ettirilmesine yaramaktadır. “Dahası, özel sektörün hayır işleri, örneğin ABD’de kamu yayıncılığı alanına yapılan bağışlar, girişimcilerin simgesel meşrulaştırmaya ne kadar önem verdiklerini gösterir” (Swartz, 2011: 132). Özel kurum ve kuruluşların çoğu kez çevreci, kadının toplumsal konumunu iyileştirici veya çocukların daha iyi bir dünyada yaşaması için oluşturdukları senaryoların reklam filmlerinde yer etmesi de bu yüzdendir. Aynı zamanda sembolik sermayenin bu gibi yatırımlarla dönüşüm geçirebildiğini de görmekteyiz. Ekonomik, kültürel veya sosyal sermaye içerisinde sembolik sermayenin hem arttırılabilir bir yapısı hem de diğer sermaye türleriyle değiştirilmesi söz konusudur.

ALTINCI BÖLÜM

FİLM ANALİZLERİ

Bu bölümde araştırmanın örnekleme dahil olan filmler ilk olarak özetiyle, sonrasında dönemin toplumsal gerçekliğinin sinema filmindeki temsillerinin analiziyle, en son olarak da filmin sermaye tipleri ile bağlantılarıyla ele alınmaktadır.

6.1. Muhsin Bey Film Analizi

6.1.1. Film Özeti

Bir gün Muhsin Bey uyurken rüya görmektedir. Ardından tuvaletini yapmak için tuvalete gider ve sifon elinde kalır. Hazırlanıp apartmandan çıkarken Madam Ağavni ile oturdukları evin yıkılacağını konuşurlar. Konuşma sonrasında Muhsin Bey arabasına biner ve arabayı tek seferde çalıştıramaz. Kahvehaneye gittiğinde yanındaki elemanı Osman'ın tüm kirayı at yarışına yatırması sonucu bürosunun kapatıldığını öğrenir ve artık işlerini bulunduğu kahvehanede devam ettirir. Bir gün Ali Nazik isminde Urfa'dan gelen ve türkücü olmak isteyen biri Muhsin Bey'in yanına gider. Muhsin Bey'in askerdeki onbaşı olan Bitli Salman'ın önerisiyle Muhsin Bey'i bulmuştur. Osman ve Muhsin Bey kahvehanede konuşmaları sonucu Ali Nazik'i türkücü yapmaya karar verirler. Televizyon, Ali Nazik için düşündükleri bir şöhret yoludur. Osman'ın bulduğu ve kendisinin de dolandırıcı olduğunu bilmediği, kendini TRT'de çalışan ve organizatör olarak tanıtan bir adam Muhsin Bey'den 50bin TL karşılığında Ali Nazik'i TRT'ye çıkaracağını söyler. Muhsin Bey parayı verir ama çok geçmeden adamın dolandırıcı olduğunu öğrenirler. Muhsin Bey eskiden beridir ilgi duyduğu hatta Sevda Hanım'a da olan ilgisini anlatırken ona benzemesini sebep gösterdiği Afitap Hanım'ı ziyaret eder. Onla duygularını paylaşır. Daha sonra Ali Nazik'in şöhret olabilmesi yolunda diğer bir deneme de Muhsin Bey'in eski gazinocu arkadaşlarıyla görüşmesidir. İlgi duyduğu komşusu Sevda Hanım aracılığıyla Arap Celal'e haber gönderir. Arap Celal'in gazinosuna Laz Nurettin'i de Ali Nazik'i dinlemeye çağırır fakat Ali Nazik'in beğenilmemesi ile bu durum hüsrarla sonuçlanır. Sonrasında Seda Kasetçilik'in düzenlediği türkü yarışmasına giderler. Ali Nazik burada da bir sonuca ulaşamaz. Muhsin Bey kahvehanede oyun oynadığı sırada Şakir'le kasetin çıkıp çıkmayacağı hakkında anlaşma yaparlar. Eğer kaseti çıkarabilirlerse kasetin masraflarını

Şakir üstlenecektir. Çıkaramazlarsa Ali Nazik Şakir için çalışacaktır. Osman, Ali Nazik ve Muhsin Bey, kendilerinin düzenlemek istedikleri yarışma için para toplarlar ve bununla Ali Nazik'e kaset çıkartmak isterler. Yarışmanın reklam masraflarını karşılayamadıkları için yarışmayı düzenleyemezler. Dolandırma girişimleri sonucu peşlerine polis takılmıştır. Kaçmak istemeyen ve teslim olan Muhsin Bey hapse girer ve Sevda Hanım'a topladıkları paraların yerini ve bu parayla kasedi çıkartmalarını söyler. Bir gün hapisaneye gelen Osman, Sevda Hanım ve Ali Nazik, kasedi çıkarttıklarını söylerler ve kasedi ona verirler. Muhsin Bey hapisten çıktığında, anlaşmayı Muhsin Bey kazansa da artık Şakir için çalışan Ali Nazik'in kulisine gider ve orada Ali Nazik'in Sevda Hanım'a bağırdığını görür. Ali Nazik'le tartışır. En sonunda Sevda Hanım kızını alıp Muhsin Bey'le gitmek istediğini söyler ve Muhsin Bey de bunu kabul eder. Muhsin Bey, arabaya bindiklerinde arabanın tek seferde çalışmasına şaşırır. Eve varduktan sonra Sevda Hanım, Sevda Hanım'ın kızı ve Muhsin Bey beraber uyumaktadırlar.

6.1.2. Dönemin Toplumsal Gerçekliğinin Sinema Filmindeki Temsili

Eski/Yeni Çatışması

Filmin ilk sahnesinde Muhsin Bey rüya görür ve uyandığında “*Müzeyyen Abla, hayırdır rüyaymış.*” der. Müzeyyen Senar'ın ve onunla birlikte nostaljisini kurduğu eski Türkiye'nin artık gerçekte olmadığını imlemektedir. Rüyalarda kalan fakat şimdide özlemine duyuran bir sanatçıyla bunu ifade eder. Benzer şekilde kahvaltı sahnesinde masasında ekmek, zeytin, peynir, çay, bal, yumurta gibi besinler bulunur. Muhsin Bey'in geleneksel kahvaltı besinlerini kullanışı eski Türkiye'yi benimsemesinin ve içselleştirmesinin bir sunumu olmaktadır.

1980 sonrası neoliberalizme eklenme çabaları, Türkiye'de ekonomiyi farklı bir güzergaha taşımıştır. Neoliberalizmin ‘özgürlük’ adı altına gizlediği tüm kültürel, ekonomik ve siyasal kodlar bireylerde dünyaya karşı yeni bir bakış ortaya çıkarmıştır. İnsanların özgür oluşu tüketim güçleriyle ve bu gücü oluşturacak ekonomik sermaye hacmiyle ölçülmeye başlamıştır. Bunun sonucunda ekonomik sermaye birikimi adına her şeye kar edinme gözüyle bakılmaya başlanmıştır. Öyle ki apartmandaki lamba düğmesinin onarılması maliyet gerektireceğinden mal sahibi bunu yapmamıştır. Apartmana girenlerin

karanlıkta merdivenleri zor çıkmasının hiçbir önemi yoktur. Para, insani duyguların önüne geçmektedir. Apartmana giren Muhsin Bey çalışmayan lamba düğmesi için şunları söyler:

Muhsin Bey: Gene bozuk. Deveye sormuşlar niye boynun eğri, o da nerem doğru ki demiş. Bizim mal sahibi gibi. Cimri pezevenk.

“Her şeyi bir nesne, mal gibi görmek insanı hem eşyayla olan ilişkisinde hem de diğer insanlarla ve hatta kendisiyle olan ilişkisinde kendini ve şeyleri maddi değerler üzerinden kurmasına yol açar” (Eroğlu, 2014: 49). Filmin ilerleyen sahnelerinde Muhsin Bey’in, bürosu kapansa bile değer verdiği sanatçıların resim çerçevelerini kahvehaneye getirip belirli bir yere koyması onun eski Türkiye’de edindiği sanat alanı habitusunu gözler önüne serer. Bu durum “...basit teknik nesnelere ile sanat nesnelere arasındaki her zaman belirsiz ve tarihsel olarak değişen sınırı tanımlama çabası içinde olan toplumsal normların ve uzlaşmaların ürünüdür” (Bourdieu, 2015: 52). Alınıp satılan birer meta olarak aslında bu çerçevelerin değeri olmasa bile niteliksel anlamda Muhsin Bey’in bu resimlere verdiği değer önceden yaşamış olduğu dönemin tarihselliğini içselleştirmiş olmasıyla şekillenmiştir. “Maddiyatın ön plana geçmesi ve değerlerin yozlaşması yönetimin odak noktası olmuş ve geçmişe yönelik olumlayıcı bir bakış tercih edilmiştir” (Toker, 2019: 58). Resimlerdeki sanatçılara duyduğu nostaljik özlem, kültürel değişimle gelen yeni sanat alanı habitusuna karşı kendi eski habitusu ile devam etmesindedir.

Sonrasında Urfalı Ali Nazik’in kahvehaneye girişiyle bedenselleşmiş habitusu nesnel olarak görürüz. Bu sefer doğu coğrafyasının habitusu örneklenmiştir. Ali Nazik, açık kahverengi ceketi, aynı renkteki bavulu ve süveter içindeki gömleğiyle Muhsin Bey’in yanına gelir. “...temsil ya da işaretlerle aktarılmak istenen ya da karşı tarafa anlatmak istediğimiz iletiler, ideolojik, etnik, sınıfsal, ulusal, cinsel vb. gibi çok geniş yelpazede ele alınabilirler” (Açıkyol, 2020: 47). Doğudan gelen genç gurbetçi imajı Türkiye’nin batısında yaşayan orta yaşlı Muhsin Bey imajıyla bir çatışma yaratmak üzere Ali Nazik üzerinden filmde işlenmiştir. Eski döneme atıf yapan bir diğer sahnede Muhsin Bey’in plakları ve plak makinesi, kültürel sermayesinin ve habitusunun göstergeleridir. Eski Türkiye’nin sanat alanında önemli yeri olan plaklar, Muhsin Bey’in hem onlara sahip olduğunu hem de dinlediği şarkılarda kendinden geçmesiyle şarkıları içselleştirdiğini gösterir. Bunlara paralel olarak Muhsin Bey, “Hayal İçinde Akıp Geçti Ömr-ü Derbederim” isimli Safiye Ayla şarkısını dinlerken çiçeklerle konuşmaya başlar:

Muhsin Bey: Nasılsınız bakalım? Suyu görünce kendinize geldiniz değil mi? Efendim? Ne dediniz? Peki, başüstüne. Bir daha müziğinize zamanında başlarım. Ya siz? Siz nasılsınız sevda hanım? Bunlar duymasın ama. Safiye Ayla'yı sizin için çaldığımı bilin. Size özel bir ilgi duyduğumu bilmenizi isterim.

Çiçeklerle konuşması bir sanatçı tavrına karşılık gelir. Sanat alanının habitusunu edinmiş ve onu hala kullanmaktadır. Aynı zamanda Safiye Ayla'yı Sevda Hanım için çaldığını söylemesi, Safiye Ayla gibi eski Türkiye'de nam salmış bir sanatçının sevilen insana bir armağan olabileceğini göstermesidir. Yeni toplumsal organizasyona karşın Muhsin Bey'in eski Türkiye'nin habitusuna sahip oluşunu ve bunu hala sürdürmesini görebilmekteyiz. Aynadaki eski sanatçıların fotoğrafları da bu habitusun cisimleşmiş temsilleridir.

Başka bir sahnede Muhsin Bey düşkünler evine gider ve orada bulunan Afitap Hanım'a çiçek götürür. Sonrasında Muhsin Bey Afitap Hanım'a şu konuşmaları yapar:

Muhsin Bey: Efendim nasılsınız? Sizi çok iyi gördüm. Ben de iyiyim hamdolsun. İşler bildiğiniz gibi. Sizin zamanınızın keyfi yok ama idare ediyoruz işte. Yeni birini bulduk. Türkücü bir çocuk. Ali Nazık. İyi biri. Elinden tutmaya karar verdim. Ünlü bir gazinocu dinleyecek. TRT'yle de anlaştık. Bakalım. İnşallah. Tabi genede nerde eski şarkılar şarkıcılar türküçüler. Siz sahnedeiken çıt çıkmazdı. Kaç defa evden kaçtım sizi dinlemek için. Kaç defa dayak yedim filmlerinizden döndükten sonra. Mikrofonu ne güzel tutardınız. Ne güzel okurdunuz. Nereden sevdim o zalim kadını. Hakkı Derman, Şerif İşli, Şükrü Tuna, Selahattin Pınar, Yorga Bacanov ve siz. Belki de sizin yüzünüzden bu işi seçtim. Belki de sizin yüzünüzden hep bekar kaldım.

Muhsin Bey: Evet hala evlenmedim. Bu meslekte organizatörlükte zor. Üstelik sizi tanıdıktan sonra seçmek daha da zor. Aslında biri var. Aynı evde oturduğumuz hanım. Daha önce bahsetmiştim, Sevda Hanım. Yoo hayır henüz açılmadım. Açıkçası korkuyorum. Deli dolu biraz. Ağzı pek bozuk. Evlenmiş ayrılmış. E birader bu kadının neresini beğeniyorsunuz diyeceksiniz. Bunu ben de düşündüm. Sonunda buldum. Size benziyor.

Konuşmalarda eskiye özlemi ve nostaljiyi genel bir tema olarak okuyabilmekteyiz. "...elinden tutmaya karar verdim." şeklindeki konuşmasıyla Muhsin Bey, sanat alanında yükselmek ve gerekli sermayeleri elde etmek isteyen bir failin onun sayesinde bunu başarabileceğini vurgulamaktadır. Bu sanat alanının habitusunun geçerli bir kuralıdır.

Sonrasında Muhsin Bey'in eski sanatçıların isimlerini sayması hem nostaljik bir özlemle bağdaşırken hem de onun kültürel sermayesinin bir dışavurumudur. Mesleğinin zorluğuna da değinen Muhsin Bey, yeni Türkiye'nin sanat alanındaki faille oldukça zorluklar çıkardığını ve onları sermayeden yoksun bıraktığını ifade eder. Sevda Hanım'dan hoşlanmasını ise Afitap Hanım'a benzemesine yorar. Eskinin özlemi yeni Türkiye'ye uyum sağlama çabasında olan kişilere aktarılmaktadır. Muhsin Bey bahsettiği üzere Sevda Hanım'ın deli dolu oluşu, ağzının bozuk oluşu ve evlenip ayrılışı konularında onu seçmek adına korkulara sahiptir ve Sevda Hanım Muhsin Bey'in habitusuna uygun olmaktan çok uzaktır. Yine de eski Türkiye'nin Muhsin Bey'in bedenine ve zihnine kazdığı şeyler kendisini şimdide bulmak istemektedir. Afitap Hanım'a baktığımızda onun eski ve değerli bir sanatçı olup da unutulmaya yüz tutmuş bir şekilde yansıtılışı ve düşkünler evinde oluşu yeni Türkiye'nin eskilerden eser kalmamış bir dönem olduğunu ve sanata ve sanatçıya verilen değerın geldiği noktayı gösterir. Muhsin Bey'in buraya gelip gitmeleri aynı şekilde eskileri özlemesiyle ilişkilidir. İlerleyen sahnelerde Şakir'in Ali Nazik'i kendisiyle çalışması için ikna etmek istemesi üzerine şunlar konuşulur:

Şakir: Benim derdim senle değil Muhsin'le. Muhsin yok oluyor, kahve köşelerine kadar düştü. Daha da düşecek. Ama sen onun için bir umut oldun, sana yapıştı, yeniden yaşamaya başladı, o henüz farkında değil bunun. Şimdi ben seni onun elinden alıcam, buna karşılık da istediğini vericem: Şöhret.

Ali Nazik: Niye bu kadar nefret ediyorsun ağamdan?

Şakir: Uzun hikâye. Bir kadın hikayesi. Şarkıcı. Beni terk etti. Muhsin için. Boşver, bir gün bir yerde nasıl olsa duyarsın.

Ali Nazik: Büyük bir gazinoyla anlaşmak üzereyim. Bir de televizyona çıkacağım. Yani gelemem. Sağol, Allah razı olsun.

Şakir: Geleceksin Ali Nazik, geleceksin...

Şakir, yeni Türkiye'nin sanat alanının değişen habitusuna kapılıp onu içselleştirmiş bir figürdür. Gölge Oyunu filminde bu karakterin bir benzeri ise Ramazan olmaktadır. Ramazan da yeniye uyum sağlamış bir karakterdir. Şakir, elindeki sermaye ile Ali Nazik'i duygusal anlamda anlaşmazlıkları olduğu, eski Türkiye'nin sanat alanı habitusuna bağlı ve yeninin içinde tutunmakta zorluk yaşayıp sermayesi az olan Muhsin Bey'i dibe çekmeye çalışmaktadır. Alandaki faille "...kendi özel çıkarlarına en uygun olan dünya tanımını

sürekli olarak dayatmayı hedefleyen bir mücadele içindedirler” (Bourdieu ve Wacquant, 2014: 23-24). Sermayenin alan içerisinde bir güç oluşu burada belirgindir. Ali Nazik de ne kadar Muhsin Bey’e bağlı olsa da homo-economicus⁶ tipindeki birey gibi düşünür. Elindeki fırsatları tartar ve ona göre karar verir. Şakir’in “*Geleceksin Ali Nazik, geleceksin...*” sözünden sonra gelen sahnede Muhsin Bey Afitap Hanım’a “*elbette yine geleceğim. Ben sizi hiç yalnız bırakır mıyım?*” sözlerini söyler. Sahne geçişi aslında Şakir’in yozlaşmış kültüre ve serbest piyasaya bağlılığı ile Muhsin Bey’in eskiyi asla unutmuyup niteliksel değerlere bağlılığını kıyaslar.

Başka bir içselleştirme örneğini Ali Nazik’te görürüz. Ali Nazik Muhsin Bey’in evinde çiğköfte yoğurmaktayken elinin tersiyle terini silişi, kullandığı malzemeler ve baharatlar onun habitusunu yansıtmaktadır. “Habitus... edinilen bir şeydir, bedende daimî, kalıcı yatkınlıklar biçiminde cisimleşmiştir” (Bourdieu, 2016: 162). Edindiği bilgiler zihnine ve bedenine kayıtlanmıştır. Sonrasında ise şunlar konuşulur:

Ali Nazik: Yapıştı elime.

Muhsin Bey: Ne bu?

Ali Nazik: Çiğ köfte.

Muhsin Bey: Öyle değil, çok acı, zehir gibi.

Ali Nazik: Yok ya, acıyı şöyle bir gezdirdim.

“*Yapıştı elime.*” sözü, Ali Nazik’in kültürel bilgi birikimine gönderme yapar. Ali Nazik’in Urfa yöresinde edindiği yatkınlıklar öyle ki Muhsin Bey’in yaşam stilinde garip karşılanmaktadır. Acının oranının Muhsin Bey’e göre fazla oluşu fakat Ali Nazik’e göre az oluşu bunun kanıtıdır. Diyalog sonrasında devam etmektedir:

Muhsin Bey: Ne bu be öldürecek misin beni? Zaten güzelim İstanbul’u kebabçı salonuna çevirdiniz. Acılı adana, acılı urfa, acılı lahmacun. İstanbul kebab kokuyor. Ne bu be? Nerede o güzelim yemeklerimiz...

Ali Nazik: Agam niye öyle diyorsunki? İstanbul istemese bu salonlar açılır mı?

⁶ “‘Homo economicus’, fayda maksimizasyonu peşinde koşan birey varsayımına dayandığında, ahlak felsefesindeki karşılığı, sadece kendi çıkarını düşünen egoist ve hedonist birey anlamına gelmektedir.” (Akyıldız, 2008:20)

Göreceğimiz üzere Muhsin Bey değişen kültürel unsurlar karşısında hoşnut değildir. Doğu-batı kültürel çatışması 80 sonrası Türkiye'sinde sıklıkla rastladığımız bir durumdur. Ali Nazik, yeni Türkiye'nin buna izin verişini "...İstanbul istemese bu salonlar açılır mı?" sözleriyle ifade eder. Aynı şey arabesk konusunda da geçerlidir. Bu sefer bir yemek tüketimi yerine sanat biçimi tüketiminden söz etmekteyiz. Arabesk okumak isteyen Ali Nazik ve Muhsin Bey bir tartışmaya girerler:

Ali Nazik: Aga, yarın bir tane arabesk okuyayım mı?

Muhsin Bey: Hayır, arabesk yok, arabesk okuyacaksan defol git.

Ali Nazik: Kızma agam peki, arabesk yoktur.

[Kara hüzümlü habbesini okur]

Muhsin Bey: Senin kendi türkülerin yok mu? Onları söyle, o zaman içten okursun. O zaman güzel okursun.

Muhsin Bey arabeski eski değerleri yok eden bir şey olarak görür. Bu yüzden arabesk konusuna oldukça karşı çıkar. Ali Nazik'e sorduğu sorular ile eskinin kültürel birikimi ve niteliksel değerini arabeske karşı över. Eski değerlere tutunuşun tersi olarak yeniye uyum sağlama çabası Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni filminde belirgindir. Haşmet Muhsin Bey'in tersine elinden geldiğince yeni sanatsal değişimlere açıktır. Muhsin Bey'in arabesk eleştirisinden devam edecek olursak, arabeskin toplumsal yapı ile bağlantısını yorumlayan Göngör (1993) şunlar aktarmaktadır:

"Söz konusu müzikte doğu sazlarıyla batı sazlarının bir arada kullanılması, Türk halk müziği ile Türk Sanat müziği motiflerinin birlikte kullanılmasından ileri gelen karmaşıklık, yığılma giriftlik, ayrıca da Türk müziği geleneğinden sapmışlık anlamındaki bozulma, yozlaşma sözü edilen kavrama olumsuz bir anlam yüklenmesine neden olmuştur. Buradan yola çıkılarak arabesk, daha sonraları toplumsal yaşamdaki her türlü bozulmaya, yozlaşmaya, karmaşaya verilen bir ad haline gelmiştir. Başka bir deyişle, çağdaşlaşma sürecinin başlamasıyla birlikte doğuya özgü geleneksel yaşam biçimiyle batıya özgü modern yaşam biçiminin ve bunlara bağlı değerlerin karşılaşmasından doğan uyumsuzluğa; kentleşme süreciyle birlikte de köye ve kente özgü değerlerin, yaşam biçimlerinin karşı

karşıya gelmesinden doğan karmaşıklığa, kozmopolit yapılanmaya "arabesk" adı yakıştırılmıştır" (19-20).

Nitelik ayrımı Muhsin Bey ve Ali Nazik'in hayallerinde de karşımıza çıkar. Muhsin Bey ve Ali Nazik, Ali Nazik'in şöhrete kavuşmasından sonra neler yapabilecekleri hakkında hayal kurmaya başlarlar:

Ali Nazik: Senin altına güzel bir ara çekeriz. Ee şahin mesela.

Muhsin Bey: Yok istemem. Çok paramız olursa Üsküdar'da bir ev alırım, kız kulesini gören. Yeter, Beyoğlu'nun kahrını çektiğim.

Ali Nazik: Ben bir kebabçı dükkanı kapatırım, sırf dana kebab yersin böyle.

Muhsin Bey: Tekrar tesbih yapmaya başlarım, eski arkadaşlar toplanıp fasıl geçeriz.

Ali Nazik: İpek bir gömlek alırım. Pembe. Beyaz bir elbise. Altın Kolye. İbrahim gibi.

Muhsin Bey: Afıtap Hanım'ı düşkünler evinden çeker alırım.

Ali Nazik: Bir sürü karıyı koynuma almak isterim. Yiyip bitirsinler böyle.

Muhsin Bey: Sevda Hanım'ı da çağırırım. Gelirse tabii.

Ali Nazik ve Muhsin Bey karakterlerinin geleceğe dair hayalleri iki tarafın kültürel farklılığını gözler önüne sermektedir. Ali Nazik, yeni Türkiye'de değeri olan ve niceliksel hayaller kurar. Muhsin Bey ise sevgi, nostalji ve dostluk gibi eski Türkiye'nin sembolik değerlerini arzular. "İki karakterin hayran oldukları ses sanatçıları da, müziğin kültürel temsili anlamlandırmadaki etkisinin açık bir göstergesidir" (Dikmen, 2018: 69). Çekimi yapan kamera Muhsin Bey'i ve Ali Nazik'i aynı kadrajda gösterecek şekilde genişler. Solda rakı içip hayal kuran Muhsin Bey ile sağda çiğköfte yoğurup hayal kuran Ali Nazik aynı görüntü içerisinde. Muhsin Bey derin ve özlem içeren bir ruh haline ve mimiklere sahipken Ali Nazik kör bir arzuyla gülen bir bedensel imaja büründürülmüştür. Burada yeni ve eski zıtlığı bir imge olarak karşılaştırılmıştır. Başka bir sahnede telefon görüşmesi yapan Muhsin Bey şunları söyler:

Muhsin Bey: Estağfurullah. Sana yaşlısın diyen oldu mu? İş yok. Olmaz abla, kusura bakma ben seni pavyona yollamam. Senin adın var yakışır mı hiç? Halletmeye çalışırım.

Konuştuğu kişinin yaşlı ve eski başarılı bir sanatçı olduğunu tahmin edersek Muhsin Bey'in o kişiye karşı korumacı tavrını anlayabiliriz. Pavyonun kazanç getirmesine karşılık Muhsin Bey, konuştuğu kadının ününü lekelememesi adına onu pavyona göndermeyeceğini ifade eder. Bunun dışında da bir iş olmadığını söyleyen Muhsin Bey yeni Türkiye'nin sanat alanının durumunu gayet açık bir şekilde gösterir. Artık değerli sanatçıların pavyona çıkmak dışında bir seçeneği bulunmamaktadır. Eski/yeni dikotomisinin izlerini görebileceğimiz başka bir sahnede Muhsin Bey'in arabasını çektiği tepede şu konuşmalar bulunmaktadır:

Muhsin Bey: Sanki bir ses duydum.

Ali Nazik: Donuyorum.

Muhsin Bey: Çok soğuk. Kalorifer de yok ki. Zaten ne bok var. Satamadım gitti.

Ali Nazik: Kim alır bunu? Zaten polis bizi yarın yakalar.

Muhsin Bey: Yarın stüdyodayız, kimse yeri bilmiyor.

Ali Nazik: Yok agam bulurlar. Biz bu işi beceremedik.

Muhsin Bey: Bu sefer becereceğiz. Senin kaset çıkacak. İddiayı biz kazanacağız.

Ali Nazik: Sen hayal görüyorsun. Sen palavra sıkıyorsun. Sokak itlerine döndük be ne kaseti?

Muhsin Bey: Sen ne diyorsun lan? Ben bu işe hayatımı koydum. Şerefimi feda ediyorum ulan ben. Niye ha niye? Senin için hayvan. Kendim için. İlk defa bir boku doğru dürüst becerebilmek için. Bu kaset çıkacak, sakın bana hayır deme. Sakın deme.

Ali Nazik: Peki demem. Demem agam.

En başta çektikleri yoksulluğun anlatımını araba üzerinden belli etmektedirler. Sonrasında Ali Nazik'in umutsuzluğu ve Muhsin Bey'e serzenişleri sonucu Muhsin Bey, bu işi hem kendisi hem de Ali Nazik için yaptığını öfkeli bir biçimde ifade eder. Bu öfke, Muhsin

Bey'in yüce amaçlarına karşın Ali Nazik'in tez canlılıkla sorunlar çıktığında pes etmesine dayanır. Çektikleri zorluklar Muhsin Bey'in anlatımıyla onun bir şeref meselesi haline gelmiştir. Bu duygularını koruyuşunda habitusunun etkisi bulunmaktadır. Ali Nazik ise tam tersine inançsız ve pes etmiş, yeni toplumsal yapının hızla hevesi sönen birey tiplemesidir. Ali Nazik'in benzeri bir tiplmeyi Gölge Oyunu filminde Abidin karakteri üzerinden görebiliriz. Aynı şekilde Ali Nazik yeni Türkiye'ye uyum sağlama çabasını karanlıkta oturup konuştukları sahnede şu diyalogta gösterir:

Muhsin Bey: Sana temiz bir sopa atmak var ya...

Ali Nazik: İstersen öldür beni ama kasedi yapmıyoruz deme.

Muhsin Bey: Bu para bizim paramız değil. Senin gibi yüzlerce garibandan toplandı. Hepsinin umudu şarkıcı olmak. Yazık değil mi onlara? Nasıl yaparız?

Ali Nazik: Ödünç aldık say bu parayı, sonra öderiz. Her gece rüyamda görüyorum kasedi. Vitrinlerde duruyor. Kapağında resmim. Aga... Biz bu kasedi yapmazsak ölürüm. Yeminle ölürüm.

Bu diyaloglarda Ali Nazik'in hiçbir kişiyi önemsemeksizin tek amacının meşhur olmak olduğunu görüyoruz. Öyle ki tek hayali olan kasedinin olmayışı, onun ölümü demektir. Muhsin Bey ise kaset, para ve şöhretten öte insanların umutlarını düşünmektedir. Onlara yaptıkları kötülüğü hala sindiremez çünkü habitusu değişen toplumsal yapının habitusuyla örtüşmemektedir. İlerleyen sahnede Muhsin Bey ve Ali Nazik şunları söyler:

Ali Nazik: Agam çok yüksek burası. Korkuyorum.

Muhsin Bey: Gözünü kapa.

Ali Nazik: Düşerim.

Muhsin Bey: Aç o zaman.

Ali Nazik: Elimi tut korkuyorum.

Metaforik olarak Ali Nazik'in korkusu ve Muhsin Bey'e ihtiyaç duyduğu aslında yeni Türkiye'nin sanat alanına dahil olabilmesi için yardıma muhtaç olmasıyla alakalıdır. "Elimi tut korkuyorum." cümlesi Ali Nazik'in hem doğudan şehir hayatına gelip yaşadığı kültürel çatışmayı hem de sanat alanındaki habitusa dahil olabilmesi adına başkaları tarafından desteklenmesinin gerekliliğini göstermektedir. Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni

filminde aynı şekildeki korku, yeni Türkiye'ye uyum sağlayabilmek için bir desteğe ihtiyacı olan Haşmet Asilkan'da belirgindir. Öyle ki filminin tutmamasının ardından Jeyan ile konuşurken “*Saçlarım. Beyazlaştıktan sonra içimi bir korku aldı. Ölüm korkusu.*” şeklinde ifade ettiği korkusu Ali Nazik'in korkusuyla benzerdir. Ayrıca yine bir konuşmasında “*Ama kıvıramayan başkalarının yaptıkları göklere çıkarılıyor alkışlanıyor el veriliyor. O el bana niye uzanmadı?*” sorusu Ali Nazik'in yardıma ihtiyaç duyusuyla eşdeğerdir. Sonrasında apartmana girdiklerinde Muhsin Bey karanlık merdivende kontrollü ve dik bir şekilde inerken Ali Nazik arkada kibrit yakıyor. Sonra da eli yanıyor ve söndürüyor. Burada da bir metaforik anlatım karşımıza çıkar. Muhsin Bey eskinin verdiği birikim ve özgüven ile karanlık bir ortama rağmen yoluna devam eder ki bu yeni Türkiye'dir, Ali Nazik ise bir ışık arayışındadır ve çok geçmeden eli yandığı için onu söndürür. Eski değerlere sahip olmadığı için Ali Nazik yeni toplumda kendisinde cesaret bulamaz. Muhsin Bey'in arkasından gidip onu takip ederek yardıma ihtiyacı oluşunu tekrardan belli eder. Filmin devamında Muhsin Bey, hapisten önce kaldığı dairesine girdiğinde Madam Ağavni'ye şunları söyler:

Muhsin Bey: Çiçekler ölmüş. Hepsi. Eskiden bir yer ayarlardın... Güneşi iyiye yerini de sevdiyse ne biçim açardı. Şimdi güneş aynı ışık aynı yer aynı suni gübre istiyorlar. Bir iki gram potas koyunca bi coşuyor namussuzlar. Ama sonra ölüyorlar. Allahaismarladık madam. Eşyalarımı satın. Borcumu karşılar sanırım. Plaklarımı da satın alıcı çıkarsa tabii. Yoksa atın gitsin.

Muhsin Bey'in bu sözleri bize çiçeklerle birlikte eski Türkiye'nin de ölüşünün bir anlatımını yapmaktadır. Artık çiçekler gibi yeni Türkiye de suni şeylerle beslenmektedir. Para hırsı, tüketim odaklılık, sevgi ve saygının olmadığı birliktelikler vb. bunun örnekleridir. “1980 sonrasında yaşanan dönüşüm ile birlikte toplumun sadece tüm referans noktaları değişmekle kalmamış, geçerli statü sembollerinin de yerini yenileri almıştır” (Işık ve Pınarcıoğlu, 2011: 141). Muhsin Bey, plaklarının artık bir değerinin kalmadığını ve plaklara kazınmış eski Türkiye'nin büyük sanatçıları yerine arabesk gibi popüler tüketim ürünlerinin el üstünde tutulduğunu bu sahnede betimler.

Yeni Türkiye'nin betimlenmesi açısından başka bir örnekte Muhsin Bey Şakir'in gazinosunda onu görmeye gider. Odaya girmeden önce kamera Osman'ın Şakir'in ağzındaki sigarayı yakışını çekmektedir. Çalışanlar artık aynı zamanda bir hizmetkardır. Para karşılığında normalde yapmayacakları şeyleri yapabilmektedirler. Aynı zamanda

Şakir'in telefonda konuştuğu kişiye "...Oldu şekerim." şeklindeki cevabı 80 sonrası Türkiye'de sanat alanında faaliyette olan gazinoların dil kullanımını göstermektedir. Odaya giren Muhsin Bey ise şunları söylemektedir:

[Muhsin Bey kasedi fırlatır.]

Muhsin Bey: Bak sana ne getirdim. Bir bahse girmiştik değil mi? Kazandım işte. Ama duydum ki Ali Nazik'i almışsın. Eee... Osman'ı transfer etmişsin. Sevda Hanım'ı almışsın. Eh... Hani ben kazanmıştım? Peki hepsini sana bıraktım. Haklısın. Ben bu işi beceremiyorum. Bunlar benden çok sana layık Şakir... He... Sevgilini ben ayartmadım, inan. Elimi bile sürmedim. Geldiği gibi gitti.

Muhsin Bey'in bu sahnedeki her şeyi kabulü onun yeni Türkiye'ye uyum sağlayamamasının bir yankısıdır. Şakir'in yeniye uyumunun ve yeninin tüm hile hurdasını kullanışı yüzünden bu şeylere layık olanın sadece o olduğunu söyler. "...Oyuncular, ancak oyuna ve bahislerine inancı (doxa) paylaştıkları ölçüde..." alanda güç kazanmaktadırlar (Bourdieu ve Wacquant, 2014: 82). Bunun tersine Muhsin Bey, değişen sanat alanı habitusu karşısında kendi habitusundan vazgeçmek istemez. Afıtap Hanım'dan bahsederken Muhsin Bey, Şakir'in sevgilisini ayartmadığını, böyle bir davranışın zaten Muhsin Bey'in karakteriyle uyumsuz olduğunu tahmin etmek de güç değildir.

Toplumsal Değişme

İlerleyen sahnelerde Muhsin Bey'in girdiği kahvehanenin doluluğu dikkat çekmektedir. Yeni Türkiye'nin piyasa ekonomisi, zengini zenginleştirmeye ve yoksulu daha da yoksullaştırmaya dayanmaktadır. "Kahvehaneler toplumsal değişim sürecinde eleştirilerin yapıldığı mekânlar olduğundan kültürel dönüşüm ve değişim süreçlerinin en önemli araçlarından birisi olmuşlardır" (Ulusoy, 2011: 162). Bu dönemde artan işsizlik, barınma sorunları ve kültürel değişimle birlikte gelen boş zamanın tüketilebilir can sıkıcı bir zaman dilimi olması kahvehanenin doluluğu ile temsil edilmiştir. Muhsin Bey'in işini kaybetmesi, bürosunun olmayıp Selahattin'in kahvehanesini kullanması da işsizlik ve barınma sorununa birer örnektir. Çoğu masada gördüğümüz kumar oyunları boş zamanın niteliksel boşluğuyla alakalıdır. Gündelik geçim derdinde olan halk boş zamanını niteliksel bir doyuruculukla geçirmek yerine zamanı tüketebilmek adına geçirmektedir. Öyle ki yeni

Türkiye'nin değişen toplumsal yapısı niteliksel değeri olan sanat, spor veya herhangi bir hobi gibi şeylere yönelmeyi alt sınıf grupları için mümkün kılmamaktadır. Bunun nedeni, “Tezcan'ın (1985) da belirttiği gibi; işsizlik, ekonomik yetersizlikler, örgütlenememe ve yeterli bir boş zaman eğitimi verilememesidir” (aktaran Ulusoy, 2011: 168). Tüm filmde gördüğümüz arabesk vurgusu da değişen kültürel yapının bir çıktısıdır.

Toplumsal değişme kendisine bedenlerde de yer bulmaktadır. Kişiler bedenlerine iliştirdikleri aksesuarlarla ve genel olarak giyim tarzıyla değişen kültürü ifade ederler. “Müzik, mekânda olan değil mekân ile olan bir şeydir. Yani toplumsal pratiklerle ve beden ile üretime giren ve aynı zamanda ürün olabilen bir şeydir” (Mısır, 2020: 41). Gazinoculuk yapan Şakir'in boynuna kolye takması, koluna renkli saat takması ve bağı açık gömlek giymesi ve ceketinin ön cebinde mendil bulunması buna bir örnektir. Şakir'in bedensel düzenlemeleri içerisinde bulunduğu mekânın yaygın olarak kabul edilmiş tarzına karşılık gelir.

Filmin devamında, Kahvehanede klarnet çalan klarnetçinin bayılması filmin toplumsal değişmeyi anlatan bir metaforu olarak da okunabilir. Yaşlı olan ve uzun yıllardır bu enstrümanı çalan klarnetçinin bayılması, yeni Türkiye'de eskiden beri var olan ve sanata her şeyini vermiş sanatçıların artık var olamayacağını, bir değerlerinin kalmadığını anlatmaktadır.

Toplumsal değişme temasını Ali Nazik'in kahvehanede simit yiyip çay içtiği sahnede görebiliriz. Simit ve çayın doğudan gelen gurbetçi imajına uyumlu olduğunu söyleyebiliriz. Aynı zamanda işçi sınıfının temel besin öğeleriyle gündelik yaşamını idame ettirmesini de göz önünde bulundurduğumuzda bu durum Ali Nazik'in sermayesiz bir biçimde İstanbul'a gelişle bağlantılıdır. Yeni Türkiye sınıfsal yapılarda da dönüşüme neden olmuştur.

Filmin geneline bakacak olursak Sevda Hanım'ın çoğu sahnede makyajlı oluşu pavyon ve gazino kültürünün habitusudur. Makyaj yapmak kişisel bir tercihten çok gazinolarda ve pavyonlarda oraya gelen kitlenin dikkatini çekmek içindir. “Buna göre pavyonlar da günümüzde kültür ürünlerinin, insan ilişkilerinin ve eğlencenin metalaştığı ve bu ürünlerin tüketiminin gerçekleştirildiği hem bir mekan hem de bir metadır” (Erdoğan, 2018: 81). Sevda Hanım'ın dil kullanımına baktığımızda sürekli cümlelerinde geçen küfürler yine gazino ve pavyonun etkisiyle oluşmuştur. Alanın habitusu kendisini dilin

kullanımında ortaya çıkarmaktadır. Şu örnekte de Sevda Hanım'ın dili kullanma biçimine bakabiliriz:

Sevda Hanım: Babası Almanya'da hapiste, haberi yok, boşandığımızı da bilmiyor. Yaramazlık yapınca babana yollayacağım seni diyorum ödü kopuyor, hiç sevmez babasını, çok döverdi çocuğu pezevenk.

Başka bir nokta, boşanma ve eski eş ile olan problemlerdir. 80 sonrası Türkiye'nin aile yapısını bu örnekte izleyebiliriz. Değişen toplumsal yapı ile gelen dönüşümler aile kurumunda belli etmektedir. Modernizmle birlikte "...bireyselleşme, yaşanan cinsel devrimler ve aile kurumunun işlevlerindeki daralma, boşanma oranlarının artmasına neden olmuş; yasal zemine sahip olmayan birliktelikler ise ailenin geleceğini tehlikeye atmıştır" (Yıldırım, 2021: 110). Sevda Hanım'ın kızına bağırması ve onu babasına göndermekle tehdit etmesi mikro bir iletişimin ardındaki makro ekonomik yapıyı temsil etmektedir. Direkt makro yapılara bakacak olursak, kendini TRT prodüktörü olarak tanıtan dolandırıcı, 1980 sonrası Türkiye'deki illegal aktivitelerin artışını anlatır. Özal döneminin politikaları sonucu yazılı ve yazısız hukuk ayrımının silikleşmesinin piyasayı kötüye kullananlara nasıl rant sağladığına atıf yapmaktadır. "...formel kesim de enformelin kurallarıyla oynayabiliyor, enformel olan da formel kesimde rahatlıkla gezinebiliyor. Bunu üstelik toplumun en formel kurumları yapıyor" (Işık ve Pınarcıoğlu, 2011: 35). Yeni Türkiye'de hukuk düzlemi de neoliberal politikalarından kendine düşen payı almaktadır. Hukuk sisteminde bu tür bir reaksiyon gösteren neoliberalleşme pratiklerini anlayabilmek için neoliberalizmin tek bir noktadan çıkıp tüm dünyada aynı etkileri gösteren bir şey olduğu yanılgısından kurtulmamız gereklidir. Türkiye'de askeri darbenin yapılmasının nedenlerinden biri toplumsal yapıdaki düzeni sağlamada yetersiz kalan bir hukuk sisteminin varlığıydı. Bunun yanı sıra ekonomi kurumu da gittikçe düzensiz hale gelmekteydi. Böyle bir kriz noktasında neoliberal politikaların yeni hükümetle birlikte çözüm adı altında devreye sokulması hem hukukta hem ekonomide hem de toplumun diğer yapıtaşlarında bir iç içe girme durumuna sebep olmuştur.

Dönemin toplumsal cinsiyet algısı da tıpkı Muhsin Bey ve Ali Nazik'in kurdukları hayallerin niteliği gibi eski/yeni ayrımını yinelemektedir. Eskiden kadına verilen niteliksel değer yeni Türkiye'de cinsellik adı altında niceliksel hale büründürülmüştür. Arap Celal ile Muhsin Bey arasında geçen diyalog şöyledir:

Arap Celal: Abi arada sen varsın diye tutuyorum. Asla konsumasyona çıkmıyor, kendini assolist zannediyor.

Muhsin bey: İdare edeceksin artık.

Vurgulanan şey aslında yeni Türkiye’de şarkı söylemek isteyen bir kadının toplumsal cinsiyet açısından algılanışıdır. Sevda Hanım bir kadın olarak eski Türkiye’deki gibi sanatsal bir değer taşımasından öte fiziki çekicilik ve bulunduğu mekan olan pavyondaki cinsel isteklere cevap verebilirliği ile niceliksel olarak değerli olabilmektedir. Pavyon temasının Gölge Oyunu’nda da oluşunu dönemin kadına bakışının filme yansımaları olarak nitelendirilebiliriz. Pavyonun erkek egemen zihniyete sahip erkekler tarafından tercih edilmesi hakkında Erdoğan (2018) şunları söylemektedir: “...bu eğlence biçiminde kadınların “eğlence ve sohbet” konusunda müsait görülmeleri, erkekler için ayrı bir tercih unsurudur. Kendilerinden maddi götürüleri ne olursa olsun, belirli ritüeller, eğlencenin sürekliliği ve kadınlar boş zaman pratiği ve eğlence olarak pavyonu erkekler için tercih edilen bir eğlence biçimi olarak karşımıza çıkarmaktadır” (86). Dolayısıyla tüketimin bedenlere yönelişini de yeni Türkiye’nin toplumsal cinsiyet algısıyla karşılaştırabilmekteyiz.

Toplumsal değişimin somutlaştığı diğer bir sahnede Beyoğlu’ndaki sokakta “mack” ve “Honda” yazılı tabelalar dikkat çekmektedir. İstanbul’a 80 sonrası neoliberal ekonomik piyasa neticesiyle kurulmuş özel şirketlere rastlarız. “1980’li yıllar tüm dünyada devletçilik modellerinin terk edilerek, ithal ikameci sanayi politikalarının yerini dışa açık, sınırların kaldırıldığı, serbest piyasa ekonomisinin ve sınırlı devleti savunan neoliberal politikaların hakim olduğu yıllardır” (Uyar, 2008: 24-25). Film de dünya şirketlerinin Türkiye’nin ekonomik piyasasına müdahalesi hakkında fikir vericidir. Bu müdahaleler karşısında devletlerin etkilerini yitirmesinden öte işlevlerinde ortaya çıkan değişimleri görmemiz gereklidir. Çünkü “...bu mekanizmaların varlığı ve işleyebilmesi, kuşkusuz devletin, belirli bir toplumsal sınıfın lehine yaptığı yasal ve kurumsal müdahaleler ile mümkün olabilmekte” (Yazıcı, 2013: 14). Özel şirketlerin Türkiye’de konumlanışları 24 Ocak kararlarında gördüğümüz şekliyle aslında devletin kararlarına da bağlıdır. Uluslararası şirketlerin git gide büyüyen sermayelerinin makro ölçeğinden Muhsin Bey’in yetersiz kalan sermayesinin mikro ölçeğine indiğimizde buna rağmen kahvehanedeki kemancıya para vermektedir. Kemancının da yoksul olduğunu tahmin ettiğimizde Muhsin Bey eski sanatçılara destek oluşunu bu sahnede sergilemektedir. Bu da niteliksel değerlerin niceliksel değere üstün olduğunu Muhsin Bey tarafında kanıtlar. Sanat alanındaki tüm engellere

karşın Muhsin Bey, Ali Nazik'e yarışmaya hazırlanması için eğitim vermektedir. O sırada ikili arasındaki diyalog şu şekildedir:

Muhsin bey: Bak yavrucuğum, bir şarkıcının mikrofonu tutması çok önemlidir. Bu gördüğün mikrofon. Bunu elinle sıkıca tutacaksın. Böyle değil, fazla değil, yumuşak bir şekilde tut şu kadar mesafede, şarkı söylerken bu elinle de şöyle tempo tutabilirsin. Bak bir örnek vereyim.

Mikrofon tutuşunu çatalla gösteren Muhsin Bey'in bedensel yatkınlığını bu sahnede izleyebiliriz. Kültürel sermayesinin de bir örneği olmaktadır. Şarkı söyleyerek örnek verirken Muhsin Bey, Yaşar Özel'in "Açık bırak pencereni, örtme perdeyi bu gece" şarkısını söyler. Ali Nazik ise Mehmet Durak Şerbetçi'ye ait olup İbrahim Tatlıses'in de seslendirdiği "Kara Üzüm Habbesi" şarkısını söyler. Muhsin Bey şarkıyı sanatçı bir tavırla, kurallara göre, kelimeleri uzatarak, Ali Nazik ise sallanarak ve gülererek söyler. Habitus farkları bu sahnede apaçık gösterilmiştir. Sahnenin devamında Muhsin Bey şunları söyler:

Muhsin Bey: Bir şarkıcının kendine güveni olmalı. Sen yaptığın işi ciddiye alırsan seyirci de seni ciddiye alır. Ayrıca kendine güven sesinin de güzel çıkmasına sağlar. Anlıyor musun?

Muhsin Bey: Ayrıca sağlığına da çok dikkat edeceksin. Sigara yok içki yok.

Eski sanatçıların şarkı söylerken hem mental hem de fiziksel olarak dikkat etmeleri gereken kuralları, Muhsin Bey'in eski Türkiye habitusundan edindiği birikimi göstermesiyle anlayabiliyoruz. Bunlara paralel olarak çamaşır asma sahnesinde şu diyalog geçmektedir:

Muhsin Bey: Kolay gelsin.

Sevda Hanım: Hayrola Muhsin Bey, çamaşıra mı geldiniz?

Muhsin Bey: Evet öyle, çamaşıra geldim.

Sevda Hanım: Bayılıyorum sizin çamaşırlarınıza, her zaman sakız gibi.

Muhsin Bey: Efendim ben hiçbir zaman deterjan kullanmam. Toz sabundan şaşmayacaksın.

Muhsin Bey, eski Türkiye'nin habitusuna bağlı bir kişilik olduğundan, titizlik, temizlik ve düzenlilik özelliklerini de taşımaktadır. Habitus, "Eyleyicilerin bir geçmişleri olduğu,

bireysel bir tarihin ürünü olduklarının ve belli bir ortama bağlı bir eğitimleri olduğunu, bunun yanı sıra aynı zamanda da kolektif bir tarihin ürünü olduklarını ve özellikle de düşünce kategorileri, anlayış kategorileri, algı şemaları, değerler sistemi vs. toplumsal yapılar bütünü'nün ürünü olduklarını” tanımlamaktadır (Bourdieu ve Chartier, 2014: 62). Toz sabun dışında bir şey kullanmayı 1980 sonrası Türkiye'nin yeni tüketim alışkanlıklarına kapılmak yerine eski, geleneksel ve doğal temizleme yöntemlerini tercih ettiğini ve habitusunun buna meyilli olduğunu gösterir. Filmin ilerleyen sahnelerinde Muhsin Bey, Seda Kasetçilik'in yarışmasında çıkacak olan Ali Nazik'i Sevdâ Hanım ile birlikte dinlemeye giderler.

Sunucu: Bu yıl yarışma 3 ayrı dalda yapılacak. Türk sanat müziği ve folklorün yanı sıra arabesk de var.

Muhsin Bey: Eskiden bu arabesk felan olmazdı. Olmasa olmuyor sanki.

Arabesk kültürünün yarışmalara da dahil olduğu yeni Türkiye, Muhsin Bey tarafından yine hoş karşılanmaz. Ardından yarışma bittikten sonra kazananları açıklayacak sunucu şunları söyler:

Sunucu: Ve geldik yolun sonuna. Büyük jüri, kılı kırk yaran bir titizlikle çalıştı, çabaladı ve sonuçlar bu zarflarda. Bu zarfta folklorde ilk üçe girenlerin adı var.

Bu noktada, sunucunun bahsettiği jürinin nitelikleri aslında jürinin otoritesini ve vereceği kararları meşrulaştırmaya hizmet etmektedir. Jüriyi tanımlayıcı her konuşma onu dinleyenler için bilincine varılmayan bir şiddet biçimine dönüşür. “Her ifade bir tür sembolik şiddettir ve söz konusu şiddetin uygulanabilmesinin olmazsa olmaz koşulu, uygulayan ve maruz kalan tarafından olduğu şey olarak, yani şiddet olarak doğru şekilde teşhis edil(e)memesidir” (Bourdieu, 2016: 171). Sembolik şiddetin bir anlatımı olan bu sahne, yeni Türkiye'nin sanat alanında yaşanabilecek dolandırma girişimlerine kılıf uydurmanın örnek bir kesitidir. Zaten sonrasında Ali Nazik Muhsin Bey'in kızgınlığına karşı şunları söylemektedir:

Ali Nazik: Duymadın mı şike var diyorlar, birinci önceden belliymiş, plakçının adamıymış.

Ardından Muhsin Bey Ali Nazik'e yapacakları kasedin parasını çıkarabilmek için eski dostu Laz Nurettin'in yanına gider ve Muhsin Bey'in sözleri şu şekildedir:

Muhsin Bey: Hatırlar mısın bilmem? Delikanlı günlerimizde Müzeyyen'i dinliyorduk. Bir yandan da şarap içiyorduk. Güzel Marmara Şarabı. Sonra nasıl oldu bilmiyorum kan kardeşi olalım dedik. Bak parmağında hala izi durur.

Eskiden Müzeyyen Senar'ı dinlemeleri sanat alanının habitusuyla uyumludur. Müzeyyen Senar eski Türkiye'nin önemli bir sanatçısı olması itibariyle Laz Nurettin'in ve Muhsin Bey'in onu dinlemeleri aynı zamanda kültürel sermayelerini gösterir. Muhsin Bey'in elindeki iz sembolik bir değer taşır ve yapmak istediği şekilde sosyal sermayesini ekonomik sermayeye dönüştürebilmesine olanak sağlayabilmektedir. Laz Nurettin için de anlam ifade eden bu bedensel iz, Muhsin Bey'e saygı ve sevgi duymasına zemin oluşturur.

Muhsin Bey, Laz Nurettin'den umduğunu bulamadıktan sonra yarışma düzenlemeye karar vermiştir. Ardından düzenleyecekleri yarışmadan gerekli parayı toplayamayan Osman, Ali Nazik ve Muhsin Bey şunları konuşur:

Osman: Kaset işi yatar. Yarışmanın maliyeti topladığımız para kadar. Gazeteye ilan borcumuz da cabası.

Muhsin Bey: O kadar tutuyor mu?

Osman: Aslında daha fazla ama senin hatrın için bu kadar indiler. Bu parayla hem kaset hem yarışma yapamayız.

Ali Nazik: Yarışmaya arabeskçileri de alsaydık para çok olurdu. Onların sayısı fazla.

Muhsin Bey: Arabesk yarışması yapmam.

Ali Nazik: Kasedi nasıl yapacağız peki?

Sahnede de mevcut olduğu gibi arabesk, yeni Türkiye'de önemli bir müzik kültürü haline dönüşmektedir. Arabeskin önemini anlayabilmek için onun değişen toplumsal yapı içerisindeki yerine bakmamız gerekir. "...gecekondulaşma oranları kentlerde yükselerek devam etti. 70'lerle birlikte bir taraftan da gecekondu mahallelerinin müziği ve aynı zamanda da yaşam tarzları ve kendilerini ifade etme biçimi olarak adlandırılacak olan 'arabesk müzik' ortaya çıkmıştır" (Salıcı, 2013: 22). Ali Nazik'in arabesk isteğinde aslında yeni kültüre eklemlemeye çalışan ve kente yeni gelen birisi oluşu önemlidir. Yine buna bir örnek olarak Ali Nazik, damda "Gel Gözüm Gel" isimli Urfa yöresine ait ve yine

İbrahim Tatlıses'in de seslendirdiği bir türkü söylemektedir. Oraya gelen Muhsin Bey ile aralarında şu konuşma geçer:

Muhsin Bey: Napıyosun lan gecenin bu saatinde?

Ali Nazik: Son türkümü söylüyorum. Sonra da kendimi damdan aşağı atıp gebereceğim.

Muhsin Bey: Para kutusunu napacaksın?

Ali Nazik: Paralarla atlayacağım. Ali Nazik ölecek, paralar üzerine yağacak.

Muhsin Bey: Paralar bizim değil, kutuyu ver öyle atla.

Ali Nazik: Hayatım parasızlıkla geçmişti. Okula gidemedim. Arkadaşlarım pavyona giderken ben bulaşık yıkadım. Param yoktu. Şimdi benden kötü sesler şöhret oldu ben sürünüyorum, niye, hep para yüzünden.

Muhsin Bey: Salak düşeceksin. Sana değil paralara acırım.

Ali Nazik: Atacağım kendimi.

Muhsin Bey: Dur ulan. Gel geri.

Ali Nazik: Atacağım kendimi. ...Burası çok yüksek. Benim başım dönüyor. Agam... Agam kurban olayım, kurbanın olayım gel beni al agam.

Muhsin Bey: Puh Allah seni kahretsin. Madem yüksekten korkuyorsun, niye dam tepelerine çıktın?

Ali Nazik: Agam gidiyorum, bokunu yiyeyim çabuk gel.

Muhsin Bey: Sakın gözlerini açma. Kıpırdama. Hayvan herif. Ben de yükseğe çıkamam ki. Kendin yetmiyor gibi beni de geberteceksin değil mi? Neredesin?

Ali Nazik: Burdayım. Sesime gel.

Muhsin Bey: Kıpırdama. Seni tutunca sakın çekme beni ikimiz de gideriz.

Ali Nazik: Agam, agam tut beni. Agam tut beni sanki düşüyorum.

Muhsin Bey: Şimdi adımlarımız birbirine uymalı. Ben geri geri gideceğim sen ileri tamam mı? Açma gözünü.

Ali Nazik: Yok açmıyorum.

Ali Nazik son türküsünü söyleyip intihar edeceğini ifade etmesiyle aslında habitusunun hayatı sonlandırma girişiminde bile rol aldığını kanıtlar. Habitus, "...bireylerin bedenlerine zihinsel ve bedensel algı, beğeni ve eylem şemaları biçiminde 'konulmuş' bir tarihsel bağıntılar bütünü biçimini alır" (Bourdieu ve Wacquant, 2014: 25). Urfa yöresinden bir türkü ile hayatına son vermesi bu bakımdan habitusun bize ne denli içselleştirilmiş bir yapı olduğunu gösterir. "Ayrıca, 1980'lerin ortalarında gazetelerde, DPT'nin işgücüne katılma oranının sürekli düştüğü yönündeki raporlarına ve gençler arasında işsizliğin arttığına dair haberlere çok sık rastlanır olmuştur. Ekonomik nedenlere bağlı intihar ve cinayetlerdeki artışa ilişkin haberler de giderek çoğalıyordu" (Buğra, 2008: 204). Paralarla birlikte atlamak isteyen Ali Nazik, üstüne öldükten sonra paraların yağmasıyla hayatta başaramadığı şeyin metaforik bir anlatımını yapmaktadır. 80 sonrası Türkiye'nin sanat alanındaki faileri ittiği durum ve ekonomik sermayenin failer için yetersizliği gözler önüne çıkar. Muhsin Bey, ne kadar "...Sana değil paralara acırım." ifadesini gerçekçi kullanmasa da burada işlenen motifin yeni Türkiye'nin sanat alanı habitusunda ekonomik sermayenin en önemli faktör olduğunu, bir insanın sanatsal başarılarından daha önde geldiğini ifade eder. "Ben geri geri gideceğim sen ileri tamam mı?" sorusu ile Muhsin Bey geri geri gidişini metaforlaştırarak aslında eski anlayışların ve değerlerin geri gidişini, eskiden vazgeçemediğini, kişiliğinin hala eski Türkiye'nin habitusunda olduğunu vurgular. İleri gidecek ve yeni Türkiye'nin habitusunu edinmeye çalışan kişi ise Ali Nazik'tir. Bunlara paralel olarak polisten kaçarken Sevda Hanım'ın kapıyı açması üzerine onun evine giren Ali Nazik ve Muhsin Bey, Sevda Hanım ile şu konuşmaları yaparlar:

Muhsin Bey: Hadi gidelim.

Sevda Hanım: Aa... etraf polis kaynıyor ayol nereye?

Muhsin Bey: Gidelim, sizi de yakacağız.

Ali Nazik: Gidelim sizi de yakacağız.

Sevda Hanım: Anam biz yanmışız yanacağımız kadar. Daha neremiz yanacak?

Muhsin Bey Sevda Hanım'ı riske atmamak adına Ali Nazik'le daireden çıkmak ister. Sevda Hanım'a verdiği önem onun eskiden bugüne getirdiği habitusuyla bağlantılıdır. Habitus, "...bütün bir yaşam öyküsünün sonucu olan bir şeydir" (Bourdieu, 2016: 93).

Uzun zaman boyunca edindiği yatkınlıklar onda bir karakter özelliğine dönüşmüştür. Kendisini kurtarmak adına başkasının zarar görmesini istememektedir. Burada Ali Nazik de yapay bir şekilde Muhsin Bey'in taklidini yapar. Bu yapaylığın sahnede belirgin bir biçimde oluşu bize eski değerlerin taklidini yapmaya çalışan yeni Türkiye'nin sanatçılarını belirtir. Sevda Hanım ise yeni toplumsal şartlara kapılıp gittiğini gösteren bir ifadeyle karşılık vermektedir. İlerleyen sahnede Sevda Hanım'ın isteği üzerine onun evinde saklanmak için kalırlar. O sırada geçen konuşmalar şunlardır:

Muhsin Bey: Ben de bir koltuğa kıvrılıyorum.

Sevda Hanım: Aaa... hiç olur mu? Koca yatak. İkimize de yeter.

Muhsin Bey: Bu yatak?

Sevda Hanım: Ben şimdi sana bir pijama bulurum.

[Ali Nazik kapı aralığından onlara doğru bakar ve hafif kızgın bir tavırla burnunu çeker.]

Muhsin Bey: Valla hiç zahmet etmeyin.

Sevda Hanım: Aman Muhsin Bey, ne kadar da çekingensin. Hahaha... Otur şöyle. Çıkar şu ceketini de.

Muhsin Bey gergin tavrıyla habitusunda koruduğu değeri betimlemektedir. Aynı yatakta bir kadınla yatması normal şartlarda habitusuna uygun olmayan bir şeydir. Habitus, "...görme ve bölünme esaslarının nesnel olarak da var olan bölünmelere uyarlandığı ölçüde, kurulu düzeni kutsar, onu bilinen ve kabul gören, resmi varoluşa taşır" (Bourdieu, 2015: 20). Muhsin Bey, eski Türkiye'den getirdiği saygı ve sevgi ilkelerini bir görme biçimi olarak gündelik yaşamında kullanmaktadır. Ali Nazik ise kendisinin o yatakta olamayışına iç çekmesiyle Muhsin Bey'in tam zıttı yönde hareket etmektedir. Önceden hayal kuruşlarında da gördüğümüz gibi Ali Nazik kadınları arzulamaktadır. Bunu saygı ve sevgi gibi insani değerleri önemsemeden yapmaktadır. Bu yeni toplumsal yapıdaki yüzeysel insan ilişkilerinin bir göstergesi niteliğindedir. Devamında ise Sevda Hanım Muhsin Bey'in değerlerinin oldukça farkındadır:

Muhsin Bey: Çok utanıyorum.

Sevda Hanım: Utanma. Yaptıysan sebebi vardır. Sen dürüst bir insansın. Beyefendisin. Sen benim ünlü bir şarkıcı olmak için nasıl kıçımı yırttığını biliyorsun. Şöhret yapıcam diye yatağıma girebilirdin. Allah biliyor ya ben de seni koynuma alırdım. Ama yapmadın. Senin gibilerin nesli tükeniyor aslanım. Kendine dikkat et. Sen dolandırıcı değilsin. Dolandırıcı adamı ben gözünden anlarım.

Sevda Hanım'ın övgülerine de paralel olarak Muhsin Bey, suçun tamamını kendi üstlenerek polise teslim olmuştur. Ardından hapisanede yan yataktaki tanıştığı bir adamla Ali Nazik'inkasedi üzerine şu konuşmaları yaşar:

Hapisteki Adam: Bu o kaset mi?

Muhsin Bey: O kaset. Şu garip teybini ver bakayım, neydi adı?

Hapisteki Adam: Walkmen. Ver takayım. Meşhur Ali Nazik bu ha?

Muhsin Bey: Ali Nazik... Ali Nazik... Buraya mı basacağım?

Yeni çıkan teknolojik bir cihaza karşı yabancı oluşu eski teknolojilerle arasının daha iyi olduğunu gösterir. Muhsin Bey'in evindeki radyosu, plak makinesi ve plakları da bunun örnekleridir. Sadece niteliksel değerler anlamında değil niceliksel nesnelere olarak da yeniyi benimsemekte güçlük çekmektedir. Bu güçlük karşımıza tekrardan çıkar. Muhsin Bey'in hapisten çıktığı ve Beyoğlu'na geldiği sahnede Beyoğlu'ndaki yıkılmış eski binalar göze çarpar. Dönemin nüfus artışı ve bu artışa bağlı olarak neoliberal çıkar sağlama mekanizmaları, yıkım işlemlerinin en önemli nedenleridir. Dönemin konut politikalarından bahseden Çoban (2012) şunları söyler: "...1961 Anayasasında gördüğümüz yoksul ve dar gelirlilerin konut gereksinmesinin karşılanması biçimindeki toplumsal sınıf önceliği, 1980 sonrası neoliberal kapitalizmin ekonomi politikasına uygun olarak terk edilmiştir" (92). Konutlar zenginler için yapılmaya başlanmıştır. Özel mülkiyet hakkı neoliberalizmin en temel kurallarından biridir. Bu kural gerekli sermayeye sahip olan bir kişinin istediği yerdeki konutu istediği şekilde tercih edebileceğini ifade eder. Politikalar devlet eliyle uygulandıkça İstanbul'un en önemli ve tarihi yerleri bile imara açılmaktadır. Sonucunda ise sermaye tekelleri buralara konutlar yaparak kar elde etmeye devam ederler. Sahnenin devamında Muhsin Bey, kaldığı yere geldiğinde Madam Ağavni ile şu diyalogu kurar:

Madam Ağavni: Aaa... Muhsin Bey. Hoşgeldiniz geçmiş olsun.

Muhsin Bey: Sağolun Madam. Nasılsınız?

Madam Ağavni: İyi değilim. Evimizi yıkıyorlar.

Muhsin Bey: Burayı da mı?

Madam Ağavni: Her yeri. Bütün Beyoğlu'nu yıkıyorlar. Ben Paris'e gidiyorum. Ama bütün hatıralarım burada kalacak. Evin her köşesinde. Şimdi hepsi yokolacak. Hepsi...

Eski Türkiye'nin kültürünün artık yok olup gitmeye yüz tuttuğu bu ortamda Muhsin Bey gibi Madam Ağavni de toplumsal yapıdaki değişimin ve çözülmenin karşısında hoşnutsuzdur. Kültürün maddi unsurlarından olan eski binalar artık yıkılacağından Ağavni'nin bu maddi unsurlarla kurduğu ilişki de yitip gidecek ve sadece onun belleğinde kalacaktır. Paris'e gidişi de buna bir sitemdir.

Filmin devamında, şarkı söylediği sahnede Ali Nazik'in bedensel tavırları önemlidir. Ali Nazik mikrofonu kablosundan tutar, vücudu sağa eğik şekilde baygın bakışlarla sahiptir. Sonra mikrofonu havaya savurup tutar. Gömleğinin bağı açıktır. Dudak üstü bıyık bırakmıştır. Açık kahverengi ceket ve pantolonu vardır. Altın kolyesini de boynuna takmıştır. İbrahim Tatlıses'in "Yalnızım" şarkısını söylemektedir. Şarkı söylerken "...tutun kollarımdan düşerim şimdi..." sözlerinin geçtiği kısımda yere eğilir. Bu sırada tepesinden gül dökülür. "Gencebay, Tayfur, Tatlıses gibi sanatçıların söyledikleri arabesk şarkılar temelde aynı olsa da gün geçtikçe bu alanda bireyselce tavırların ve eğilimlerin belirginlik kazandığı da..." gözler önündedir. (Güngör, 1993: 24). Bu da onlara sembolik bir değer atfeder ve onları arabesk kültürünün birer temsilcisi konuma taşır. Taklit ettiği şeyler, Ali Nazik'in yeni sanat alanı habitusuna uyum sağladığını ve bedensel olarak da onun yatkınlıklarını edindiği gösterir. Giyiniş, duruş ve söylediği şarkı bunları özetlemektedir. Arabesk için gereken tüm unsurlara sahiptir. Muhsin Bey Ali Nazik'in bulunduğu kulise girer ve şu konuşmalar yaşanır:

Ali Nazik: Agam... Çıktın mı... Hoş geldin. Buyur.

Muhsin Bey: Seni dinlemeye geldim.

Ali Nazik: Nasılım? Beğendin mi?

Muhsin Bey: Arabesk'e başlamışsın.

Ali Nazik: He... İstiyorlar. Türkü, arabesk karışık.

Muhsin Bey: İbrahim gibi.

Ali Nazik: Hay ağzını öpeyim. İbrahim gibi he.

Muhsin Bey: Nota ne oldu? Solfej?

Ali Nazik: Boşverdik. Böyle idare ediyoruz be hacı emmi. Viski içer misin?

Ali Nazik'in insanların isteğinin arabesk ve türkü olduğunu söylemesinden arabeskin yaygınlaştığını görebiliyoruz. Bu dönemde "...arabesk müzik toplumun en alt kesimlerinden en üst kesimlerine dek uzanan, oldukça geniş bir dinleyici kitlesine sahip olmaya başlamıştır" (Güngör, 1993: 36). Ayrıca Muhsin Bey'in "İbrahim gibi." benzetmesine Ali Nazik'in sevinışı, onun arabeskte sembolikleşmiş bir isme benzemesini gurur verici olarak algılamasındandır. Muhsin Bey ise bunu tam tersi anlamında söyler. Sonrasında sorduğu "Nota ne oldu? Solfej?" sorusu ile arabeskin ne kadar kültürel birikimden soyutlanmış ve popüler kültüre hitap eden bir şey olduğunu göstermektedir. Sonrasında ise şunlar konuşulur:

Ali Nazik: Agam. kusra bakma. Kendimi kurtarmam lazımdı.

Muhsin Bey: Kurtardın mı bari?

Muhsin Bey'in kurtulmaya yüklediği anlam Ali Nazik'inkinden farklıdır. Ali Nazik yeniye uyumu kurtuluş olarak görse de Muhsin Bey tam tersini iddia eder.

Filmin sonlarına doğru Muhsin Bey dışarıda duygulanmış bir şekilde arabasına dayanmış düşünürken Sevda Hanım kızıyla birlikte gelir ve şunlar konuşulur:

Sevda Hanım: Muhsin Bey, biz de gelelim mi?

Muhsin Bey: Kafandan o şeyi çıkar öyle.

Giyinişin bir habitus görünüşü olduğunu bilmemiz açısından Muhsin Bey'in yeni dönemdeki habitusa karşılık gelen bir peruğu istememesi gayet anlamlıdır.

6.1.3. Sinema Filminin Sermaye Tipleri ile Bağlantıları

Muhsin Bey, Turgul'un doğu ve batının kültürel dikotomisini yansıtması açısından önemli bir filmidir. Muhsin Bey Türkiye'nin toplumsal değişimini yansıtan bir figür olarak

karşımıza çıksa da eski Türkiye'yi de yansıtmaktadır. Burada Muhsin Bey'in nostaljik bir karakter oluşu karşımıza çıkmaktadır. Filmin her noktasında toplumsal değişimin anlatımları mevcuttur. Muhsin Bey'in nostaljisi sürekli eskiye özlemi vurgularken Ali Nazik de doğu kültüründen çıkıp şehir hayatına geçmesiyle yaşadığı toplumsal çatışmaları ve aynı zamanda yeni Türkiye'nin toplumsal yapısının akışına toy bir şekilde kapılmasını vurgular. Böyle bir ortamda sermaye ilişkileri de belirgin şekilde karşımıza çıkmaktadır.

Filmi sanat alanı ve içerisinde yer alan sermaye tipleri açısından inceleyeceğimiz için ilk olarak filmin çekildiği dönemle filmin sanat alanını işleyişi arasında benzerlikler kurmamız gereklidir. 1987 yapımı bu film 80 sonrası Türkiye'nin neoliberal piyasadaki konumunun özelliklerini taşımaktadır. Muhsin Bey'in "Kanadı Kırık Organizasyon"un prodüktörü oluşu filmin çekildiği dönemdeki özelleştirilmiş sanat kuruluşları hakkında bilgi vermektedir. Devlet bünyesinden özerk ve kişisel sermayeye bağlı olmaları bu kuruluşların ortak yapısıdır ve mevcut dönemle filmdeki hayali kuruluş birbiriyle uyumludur. "Siyasal iktidar ve toplumsal değişimler sonucu, devletin sanata ve sanatçılara verdiği destek yavaş yavaş azalma göstermiş, 1980'lerin yeni liberal uygulamaları ve piyasa ekonomisinin etkileriyle de neredeyse tamamen özel girişimciliğe bırakılmıştır" (Ötkünç, 2007: 90).

Ekonomik Sermaye

Filmin başlarında Muhsin Bey'in evden çıkarken Madam Ağavni ile olan konuşmasında bir sanat organizatörü için ekonomik sermayenin önemine rastlamaktayız.

Muhsin Bey: Günaydın efendim nasılsınız madam Ağavni?

Madam Ağavni: Nasıl olsun istiyorsun ki?

Muhsin Bey: İyi olsun.

Madam Ağavni: Nasıl iyi olsun ki? Bak pınarla şeyi konuşuyorduk... Koca apartmanı vardır, e hepsi bu kadar dairedir, Madam Ağavni ne parlatır orda değil mi?

Muhsin Bey: Der Der.

Madam Ağavni: Nah der, nah der. Dün 1'e satılıyor bugün 10'a satılıyor. Kasabı, bakkalı, çakkalı, yakıtı her gündür bir zam gidiyor, sonra benim kocam yoktur nasıl yaşar bu pahalılıkla, kim zararlı?

Muhsin Bey: Siz yine iyisiniz. Ya biz ne yapalım? Orta direk ne yapsın? Şu arabayı yürütecek benzin parasını nasıl buluyorum bir de bana sor.

Muhsin Bey'in 80 sonrası neoliberal serbest piyasada tutunabilmek adına kendisini kıt kanaat geçindirdiğini görmekteyiz. Öyle ki kendisini "orta direk" olarak tanımlamaktadır. Sanat alanındaki piyasanın sanatçıları ekonomik anlamda kötü olarak etkilediğini rahatlıkla çıkarılabılırız. Bunun sebebi neoliberalizmin kişinin serbest piyasaya kendi ekonomik gücüyle dahil olabilmemesini şart koşmasıdır. Yeterli ekonomik sermaye olmadığı takdirde sürekli daha azına razı olmaya doğru giden bir zorunluluk ortaya çıkmaktadır. Çünkü kişinin kendinden başka desteği olmamaktadır. Filmin devamında sanatçıların birini meşhur edebilmek adına uğraşlarında ekonomik sermayenin yine temelde olduğunu görmekteyiz. Ekonomik sermayenin yetersiz oluşu alandaki hareketi sınırlamaktadır.

Osman: Biz tutalım, niye biz yapmıyoruz?

Muhsin Bey: Biz mi? Biz donumuzu toparlayamıyoruz.

Osman: Yapma be abi. Bize de bi şans ver. Hangi organizatör birini keşfetmek istemez? Senin de için yanıyordur. İbrahim inşaat işçisiydi pavyonda başladı sonunda geldiği yere bak. Kendi kendine mi oldu?

Muhsin Bey: Biz yapamayız. Büromuz yok be. İflas ettik ediyoruz.

80 Dönemi Türkiye'sinin özelleştirme politikalarına geçiş yapmaya çalışan diğer kurumlarından biri de TRT'dir. Dünyada neoliberalizm yaygınlaşırken medya alanındaki kurumlar da aldıkları reklamlarla ve anlaştıkları özel şirketlerle bu politikalara uyum sağlamaya çalışmaktadır. "Bu çerçevede Türkiye örneğine bakıldığında, 1980'li yıllarla başlayan sürece kısa sürede eklenildiği dikkati çekmektedir. Nitekim Türkiye bu sürecin içerisinde olabilmek amacıyla, neo-liberal ekonomik ve siyasal dönüşümleri gerçekleştirmiş ve böylece bu yapıdaki yerini almıştır. Gerçekleştirilen bu dönüşümlerin medya alanına yansması, 1990 yılında ilk ticari televizyon olan Star 1'in yayın hayatına başlamasıyla birlikte somutlaşmıştır" (Göze, 2017: 99). Dönemsel sürecin izlerini Muhsin Bey ve Osman arasındaki diyalogta görebiliriz:

Osman: İşe tam başladık. Bir haber de benden.

Muhsin Bey: Hayrola.

Osman: TRT'den bir prodüktör ayarladım. Amatörler programı yapıyor. Ali Nazik'i televizyona çıkartacak.

Muhsin Bey: Televizyona mı?

Osman: Şşş.. Kimse duymasın.

Muhsin bey: Televizyona ha? İşte haber bu. Şimdi bizi kimse durduramaz.

TRT'nin neoliberal politikalara uyum süreci filmin içerisinde işlenen senaryo ile bağdaşmaktadır. Hem televizyonun Özal döneminde halk kitlesinin büyük bir çoğunluğunun evine girmesiyle hem de şöhretin yolunu açması oldukça yerinde bir çıkarımdır. Aynı zamanda sanatın keskin hatlarla meta haline gelişi de neoliberal politikaların bir sonucudur. Nitelikleriyle değerlendirilmek yerine nicelikleriyle öne çıkan ve popüler kültüre entegre edilen sanat artık televizyonun reklamcılık yoluyla sanatı metalaştırmasını ve bunun üzerinden kar sağlamanın bir aracı olmuştur. Neoliberalizm, bireylere özgü tüketim nesnelerini sunarken bunu onların isteklerine cevap verebilir şekilde tasarlar. Reklamcılık ve televizyon bunun en işlevli araçlarından birine dönüşmüştür. Öyle ki Ali Nazik'in türkücü kariyerini başlatabilmesi de televizyona çıkabilmesine dayandırılmıştır. Sonraki sahnede dolandırıcı olarak kurgulansa da Osman ve Muhsin Bey'in kahvehanede birlikte konuştukları TRT prodüktörü, Ali Nazik'in televizyona çıkabilmesi için 50bin TL istemiştir. "Turgut Özal iktidarı döneminde medyanın gelişmesi ve özellikle de televizyon yayıncılığında TRT tekelinin ortadan kalkarak, özel sektör temsilcilerinin de televizyon yayıncılığında aktif rol almasını istemektedir" (Öngen, 2017: 35). TRT'nin özelleştirilme politikaları, ekonomik sermayenin önemini ve gerekliliğini sanat alanı için de ortaya çıkarmaktadır. Ekonomik sermayesi olan kişiler öteden beri kamusal olarak işlev gören bir kanala bile artık çıkabilmektedir.

Muhsin Bey'le Şakir, Mediha Şen'e karşı aşk duymaları yüzünden birbirlerine husumetleri bulunan kişilerdir. Ali Nazik'i kendi yanına çekmeye çalışan ve bunu aralarında bulunan husumet nedeniyle yapan Şakir, konuşmalarında sanat alanındaki otoritesini kendi sermayesini belli ederek sağlamaya çalışır.

Şakir: Sen bu işe yanlış adamla başladın. Muhsin bu meslekte bitti, demode oldu. Elinde adam gibi tek sanatçısı yok. Kafanı kullan aptal olma. Bu heriften sana fayda yok. Benim elimde barlar, pavyonlar, gazinolar var. Birinden başlarsın. Hemen.

Bar, pavyon ve gazino ekonomik sermayenin cisimleşmiş hallerine tekabül eder. Ali Nazik'in şöhreti için sunulan bu olanaklar Şakir'in ekonomik sermayesini göstermektedir. Aynı zamanda dönemin neoliberal ekonomi politikaları da şahısların serbest piyasada kişisel mal ve mülk edinmelerini özgürleştirdiği için filmin bu sahnesi yine 80 sonrası dönemle uyumludur. Paralel olarak 1980 sonrası dönemde tüketim, serbest piyasa ekonomisinin başat faktörlerinden birisi haline gelmiştir. Neoliberal politikalar tüm toplumsal kitleyi tüketilebilir popüler kültür öğelerine yönlendirme gayretine girişmiştir. Buradaki amaç gayet açıktır. Ne kadar fazla tüketim varsa o kadar fazla artı değer sağlanır. Neoliberalizmin yaratmaya çalıştığı tüketim kültürü, bireylerin istek ve arzularına karşılık gelen her şeydir. Buna müzikler de dahildir. 80 döneminde halk kitlesinin önemli bir bölümü arabesk şarkılara yönelmiştir. Hatta filmler bile bu tonda kurgulanmaya başlanmıştır. "Arabesk müziğin o dönemdeki popüler temsilcileri olan Orhan Gencebay, İbrahim Tatlıses, Müslüm Gürses, Ferdi Tayfur gibi şarkıcıların oynadığı melodram türünde yapımlar artış göstermiştir" (Toker, 2019: 51). Filmde de Muhsin Bey "Seda Kasetçilik" adlı prodüksiyonun oluşturduğu yarışmaya Ali Nazik'i dahil eder.

Muhsin Bey: Eskiden bu arabesk felan olmazdı. Olmasa olmuyor sanki.

Sevda Hanım: Çok tutuluyor şekerim, millet istiyor, bütün büyük sanatçılar arabeske döndü. Ben bile düşünüyorum. Sizin bu arabesk düşmanlığınızı bir türlü anlamadım gitti valla.

Sonrasında ise Sevda Hanım ve Muhsin Bey arasında şu diyalog geçer:

Sevda hanım: şimdi de küçük modası çıktı, bu karının neresi küçük? Nerdeyse benim yaşında.

Muhsin Bey: acaba bizimkinin başına bir küçük koysa mıydık? madem bu kadar tutuluyor...

Arabesk, serbest piyasa ekonomisinden önce doğu kültürü olduğundan aydın kesim tarafından dışlanan bir kültürdür. 80 sonrası Türkiye'de ise artık bir tüketim nesnesine

dönüşmüştür. Dönemin arabesk popülaritesi hakkında Sayan (2020) şunları söyler: “1980’li yıllardan itibaren merkeze yönelen arabesk, bu dönemde merkezdekilerin arabeske gönüllü olarak yöneldiği bir süreçle karşı karşıyaydı. Arabesk müzik, merkez için artık ne yoz ne de yok sayılan bir kültürdü. Aksine keşfedilecek, merkezin kültürel ve ekonomik sermayesi ile hem ehlileştirilecek hem soylulaştırılacak hem de metalaştırılacak bir toplumsal fenomendi” (7). Dolayısıyla dönemin toplumsal değişimiyle birlikte gelen arabesk müzik kültürü filmin içerisinde geniş çaplı olarak işlenmektedir ve dönemi yansıtmaktadır. Sonrasında dönemin televizyon ve gazete mecralarının neoliberalizm ve modernizmle birlikte öne çıkan reklamcılık sektörü için ne kadar önem kazandığını şu konuşmalardan okuyabiliriz:

Muhsin Bey: Bütün iş televizyonda biter. Televizyona çık hepsi peşine takılacak. Ya bu televizyon acayip bişey. İnsanı bir anda meşhur ediyor.

Ve sonrasında:

Muhsin Bey: Bak gazeteye. Eşek kadar da ilan verdik, dünyanın parası.

Ekonomik sermayenin gücü kendisini medyadaki reklamcılık kültüründe apaçık göstermektedir. Kuyucu (2011), TRT’nin reklam harcamalarından aldığı payı şöyle özetler: “...kanal sayısının artması ile beraber TRT televizyonu 1986 yılında reklam harcamalarından aldığı payı %55.5’lere kadar çıkartmayı başarmıştır” (114). Orana baktığımızda reklamcılık, neoliberal ekonomi politikalarının başarısını gün yüzüne çıkarmaktadır ve ekonomik sermayeyi sanat alanı için zorunlu kılmaktadır. Ayrıca TRT’nin özel bir televizyon kanalı olmak yerine devlete ait oluşu, devletin neoliberalleşme çabalarını oldukça net bir biçimde göstermektedir. Burada devlet pasif bir durumda olmaktan ziyade politikaları uygulayan ve bu politikaları kendi lehine çevirmeye çalışan bir kuruma dönüşmektedir.

Sosyal Sermaye

Ali Nazik, Urfa’dan İstanbul’a gelen ve türkücü olmak isteyen bir kişidir. Sanat alanına dahil olabilmek adına elindeki bazı şansları denemektedir. Bu şans aslında sanat alanına girmek için sosyal sermayesini kullanabilmektir. Muhsin Bey’le bir araya

gelebilmek ve onun otoritesinden faydalanabilmek için Muhsin Bey'in askerdekini onbaşı tanıdığını bir sermaye olarak kullanmaktadır.

Ali Nazik: Ben Urfalı Bitli Salman'ın yeğeniyim.

Muhsin Bey: O da kim?

Ali Nazik: ya, bitli salman, askerden, senin onbaşı.

Muhsin Bey: Allah allah, ben askerliği yapalı 1000 yıl olmuş nerden hatırlıyım be oğlum?

Ali Nazik: Ayak kokusundan. Çorapları öyle kokarmış ki bütün birlik baygınlık geçiriyormuş. Hala hatırlamıyor musun?

Muhsin Bey: Israr etme lan, aaa, hatırlamıyorum işte. Üstelik hatırlasam ne olur?

Ali Nazik: Şu olur, emmim yani Bitli Salman demişti ki, bu dünyada kimseye güvenme bir tek Muhsin Kanadıkırık'a güven. Yani ben türkücü olmaya karar verdikten sonra öyle dedi ve senin adresi verdi. Maaşallah 20 yıldır aynı adreste kalıyorsun he, adres değişmemiş, değişse de bulurdum ya.

Ali Nazik türkücü olma hayaline Muhsin Bey'e karşı elindeki sosyal sermayesini kullanarak ulaşacaktır. Muhsin Bey'in diş ağrısı çekmesi ve ısrarla dışçıye gitmekten korkması Ali Nazik için bir fırsat oluşturmuştur. Onu dışçıye sırtında taşıyarak götürmesiyle Muhsin Bey'in sevgisini kazanacaktır. Sosyal sermaye'yi kazanmak da sanat alanında failin bazı fedakarlıklar yapmasını gerektirmektedir. Muhsin Bey, sanat alanının habitusunu içselleştirmiş ve burada belli birikimler elde etmiştir. Ali Nazik de alana yeni katılan bir fail olarak bu birikimlerden faydalanmak istemektedir. Sermaye sahibi Muhsin Bey'e zor şartlarda yardım etmek ve onun yanında olmak, sanat alanının habitusunun bir yansımasıdır. Sermayesiz bir failin alanda hatırı sayılır diğer faillerden yardım alabilmesi tıpkı bu sahnedeki gibi zor durumlarda onların yardımına koşmasıyla sağlanabilir.

Ardından Laz Nurettin içeride onları izleyen Muhsin Bey'i görür.

Laz Nurettin: Sen Muhsinsin.

Muhsin Bey: Muhsinim ya.

Sosyal sermayenin, başka bir deyişle tanışıklık sermayesinin etkisini burada yeniden görürüz. Laz Nurettin'in Muhsin Bey'i tanıması ve Muhsin Bey'in sonrasında Ali Nazik'i sahneye çıkartma teklifini kabul edebilmesi sosyal sermayenin önemini vurgulamaktadır. Yeni düzene ayak uydurmak istemeyen Muhsin Bey, ekonomik gücünü bu nedenle peyderpey yitirirken geriye geçmişten kalan dostlukları ve eski bağlantıları kalmıştır. Ardından Muhsin Bey, kendisinden hoşlandığı Sevda Hanım'la konuşmaya gittiğinde Muhsin Bey'in sosyal sermayesi açısından Arap Celal adlı gazino sahibini örnekleyebiliriz.

Muhsin Bey: Arap Celal'e bir haber yollamak istiyordum.

Sevda Hanım: Benim patrona mı?

Muhsin Bey: Bu arkadaş onun kulübünde bir gecelik sahneye çıkacak, haberi olsun.

Sevda Hanım: Tabi, arap celal size hayır der mi? Beni bile sayenizde işe aldı bi telefonla, hiç unuttur muyum?

Sosyal ilişkileri sayesinde Muhsin Bey'in Sevda Hanım'a şarkıcılık işi kazandırması sosyal sermayesinin gücü hakkında bilgi vermektedir.

Sermaye dönüşümleri açısından sosyal sermayenin yeri geldiğinde ekonomik sermaye sağlayabileceğini bilmekteyiz. Bu sahnede kaset parasını toplamak isteyen Muhsin Bey sosyal sermayesini kullanarak Laz Nurettin'e gider ve ondan para ister.

Muhsin Bey: Şimdi benim senden bir isteğim var.

Laz Nurettin: Emret.

Muhsin Bey: Kaset yapıcama para lazım.

Laz Nurettin: Ne kadar?

Muhsin Bey: 2 milyon.

Laz Nurettin: O türkücü herif için mi?

Muhsin Bey: Evet.

Laz Nurettin: O herif adam olmaz. Kendin için iste vereyim ama.

Muhsin Bey: Sana ne. Kasedi yapan benim.

Laz Nurettin: Neye yatırım yaptığını iyi bilmen lazımdır.

Muhsin Bey: İşin orasını karıştırma. Sen parayı veriyor musun?

Laz Nurettin: Sana canım feda. Gel yanıma programı sen yap. Ama bu işi beceremezseniz olan bizim paralara olur.

Parayı en sonunda alamasa bile Muhsin Bey, sosyal sermayesinin büyüklüğünü bu sahnede göstermiş olur.

Kültürel Sermaye

Kültürel sermayenin bir örneğini kahvehanede Osman ve Muhsin Bey arasında geçen diyalogda görebiliriz. Sanat alanındaki faillerin alanın kurallarını, tanınmış kişiliklerini ve sanat eserlerini içselleştirmesi ve bilmesi şarttır. Yine diyaloga farklı bir açıdan baktığımızda İbrahim Tatlıses'in alandaki sermaye sahibi failer tarafından meşhur edilmesi ve aksinin söz konusu olmaması dikkat çekmektedir. Şöhret, failin kendi emeğiyle elde ettiği bir durum olmaktan ziyade alandaki başarılı failerin inisiyatifindedir. Alanın habitusu bunu gerektirmektedir. Bu diyalogta kültürel birikimi espritüel biçimde ele alınsa da kolaylıkla analiz edebiliriz.

Muhsin Bey: Sesi de güzel. Aynı İbrahim Sesigüzel.

Osman: İbrahim Tatlıses...

Muhsin Bey: Kim?

Osman: İşte o söylediğin İbrahim Tatlıses.

Muhsin Bey: He. İbrahim Tatlıses.

Muhsin Bey: Biri elinden tutsa vallaha adam olur.

Osman: İbrahim Tatlıses'in mi?

Muhsin Bey: Hayır dangalak. Bizimki. Ali.

Filmin ilerleyen sahnelerinde Ali Nazik ve Muhsin Bey, Ali Nazik'in yarışmaya katılmasında hemfikir olurlar. Sonrasında evde geçen sahnede Muhsin Bey Ali Nazik'e prova yaptırır. Bunu elindeki çatalı mikrofon gibi kullanarak yapar ve gösterir. Ali Nazik'in en başta buna alışamaması sırasında Muhsin Bey şunları söyler:

Muhsin bey: bak yavrucuğum, bir şarkıcının mikrofonu tutması çok önemlidir. Bu gördüğün mikrofon. Bunu elinle sıkıca tutacaksın. Böyle değil, fazla değil, yumuşak bir şekilde tut şu kadar mesafede, şarkı söylerken bu elinle de şöyle tempo tutabilirsin.

Yıllar boyunca edinilmiş bir kültürel sermaye burada açığa çıkmaktadır. Sanat alanında neyin nasıl yapılacağına bilgisi bir kültürel sermaye olarak Muhsin Bey'in bilgi birikimi ve beden yatkınlığına dönüşmüştür. Bunun olmayışı yarışmaya katılamamayı ve şöhretten yoksun kalmayı beraberinde getireceğinden önemi oldukça açıktır.

Filmin son sahnelerinde Muhsin Bey, hapisanede Ali Nazik'in kasedini dinler. Şarkı kasedinin sanat alanında bir şarkıcının edindiği kültürel sermaye biçimi olduğu söylenebilir. Cisimleşmiş olması bakımından "Kültürel sermayenin ikinci bir ifade yolu kitap, sözlük, makine ve enstrüman şeklinde kültürel emtia şeklinde ifadesidir" (Kaplan ve Yardımcıoğlu, 2020: 31). Ayrıca Muhsin Bey'in hapisaneden çıkıp Ali Nazik'i şarkı söylerken izlediği sahnede Ali Nazik'in hayalini kurduğu altın kolye de boynundadır. Arabeskte kendisine örnek aldığı İbrahim Tatlıses'in kolyesine ulaşabilmesi artık popüler bir arabesk şarkıcısı olduğunun sembolik göstergesidir.

Sembolik Sermaye

Muhsin Bey, Ali Nazik'i sahnesinde çıkartmak için Laz Nurettin ile konuşmaya gider. Henüz sahnenin bulunduğu yere yeni girerken Laz Nurettin'in iskemle satmak için gelmiş olan bir adamla tartışmasına tanık olur.

Laz Nurettin: ya baksana oğlum bu mal iyi midir ya langır langır sallanıyor.

İskemle Satan Adam: Vallahi iyi abicim ya. Sana yalan mı söyleyeceğim abi.

Laz Nurettin: bu olmamış bi boka benzemiyor daa. Ne zaman bir işi becereksin o zaman benden para alacaksın ha.

İskemle Satan Adam: Vallaha bu iş iyidir abi.

Laz Nurettin'in Adamı: Muhittin Abim iyi değildir dediyse iyi değildir ha.

Laz Nurettin'in yanındaki elemanı, Laz Nurettin'in otoritesini belirten cümleler kullanmaktadır. Bu da Laz Nurettin'in sembolik sermayesini belirtmektedir. Çünkü Laz Nurettin'in sahip olduğu ekonomik sermaye, kendi ismini bir otorite çerçevesinde sembolikleştirmektedir. Gazino sahibi oluşu ve yanındaki adamı parayla çalıştırabilmesi kendi kurallarını ilan edebilmesini ve ekonomik sermayesinin fazla oluşunu göstermektedir. Onun iyi değil demesi bir şeyin ne olursa olsun tartışmasız iyi olmamasını sağlamaktadır. Sembolik şiddete uğrayan kişi de burada iskemle satan adamdır. Başka bir sahnede Muhsin Bey ve Ali Nazik, Ali Nazik'in meşhur olduğunda neler yapacaklarını hayal ederken Ali Nazik'in hayali şu şekildedir:

Ali Nazik: İpek bir gömlek alırım. Pembe. Beyaz bir elbise. Altın Kolye. İbrahim gibi.

Altın kolyenin dönemin ünlü arabesk sanatçılarından İbrahim Tatlıses ile bütünlenmiş bir nesne olduğunu göz önünde bulundurduğumuzda Ali Nazik bu sembolik sermayeye ulaşma çabasıdır. Bu sayede o dönem çoğunlukça makbul görülen “prestijli” bir sanatçı olabilme umudunu taşır. Sembolik olarak önemli nesnelere Bourdieu (2015) şöyle açıklar: “...bunu adeta her bireyin pay sahibi olduğu ama herkesin toplu halde tamamına sahip olduğu ortak bir mala bir çeşit mistik katılım olarak, yani kişiye özel olmayı dolayısıyla dışlamayı gerçekten olumlayan maddi temellükten farklı olarak, imtiyaz ve tekeli dışlayan paradoksal bir temellük gibi tasarlamaktan haz duyarlar” (334). Yani altın kolye ne kadar herkes tarafından ulaşılabilir bir şey olsa da İbrahim Tatlıses'le, arabeskle ve burada sahip olunan konuyla eşleştirilen bir sembole dönüştürülmüştür.

Muhsin Bey'in gündelik yaşamındaki giyinişi sembolik sermayeyi bize tekrar tekrar göstermektedir. Sürekli takım elbise giyişi ve kravat takışı sanatçı kişiliğinin bedenselleşmiş bir göstergesidir. Sevda Hanım ile Muhsin Bey'in çamaşır asarlarken Sevda Hanım'ın Muhsin Bey'in çamaşırları için “sakız gibi” benzetmesini yapışı da onun ne kadar temiz ve düzenli olduğunu göstermektedir. Çoğu sahnede taktığı şapka, özellikle Madam Ağavni ve Sevda Hanım'la naif olarak konuşma biçimi ve sanat ile ilgili metodolojik dile hakim oluşu yine buna örnektir. Birer nesne olarak Müzeyyen Senar'ın, Afıtap Hanım'ın ve Mediha Şen'in sürekli kahvehanede bir köşede tuttuğu resimleri de buna eklenebilir.

“Saf biyolojik farklar, duruş farklılıklarıyla, yani toplumsal dünyayla tüm ilişkinin dile geldiği bedeni taşıma, tavır ve davranma usullerindeki farklarla ikiye katlanır ve sembolik anlamda vurgulanır. Bütün bunlara, bedenin modifiye edilebilir yönlerine, bile isteye, özellikle de kozmetik (saç biçimi, makyaj, sakal, bıyık, favoriler vb.) veya giyim markalarının tümü tarafından yapılan tüm düzeltmeler eklenir” (Bourdieu, 2015: 284).

Muhsin Bey, kendi döneminin habitusuna uyumlu şekilde yaşamaktadır. Mevcut dönüşümün yarattığı çatışma içerisinde bile bunu elden bırakamaz.

6.2. Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni Film Analizi

6.1.1. Film Özeti

Haşmet, eskiden aşk filmleriyle tanınmış bir yönetmenken artık tek arzusu “Av ve Avcı” ismini verdiği filmi çekmek ve böylece Jeyan karakterine “sizinkiler” olarak ifade ettiği, solcu iyi eğitilmiş entelektüel kesim tarafından kabul görmektir. Film, toplumcu gerçekçi temada bir filmidir. Senaryosunda teröristlerin, devrimci gençlerin ve politik mesajların oluşu yüzünden hiçbir yapımcı tarafından bu filme destek verilmemektedir. Bir şekilde Abdülkadir isimli yapımcıyla anlaşan Haşmet filmini onun desteğiyle çekmeye girişir. En başta senaryosunda Müjde Ar’ı oynatmayı istemektedir. Fakat Müjde Ar filme katılmak istemez. Asistanı Tolga’nın bulunduğu Jeyan, Müjde Ar’ın yerine filme dahil olur. Filmin başrolünde ise Tarcan isimli devrimci genci oynatır. Nihat ise Haşmet’in eski dostu olup senaryo içerisinde Tarcan’ın aşık olduğu kız olan Jeyan’ın babasını canlandıracaktır. Haşmet’in filminin senaryosu kısaca 12 Eylül Darbe Olayı sonrası hapse giren üç arkadaşın, Nihat’ın rolünü üstlendiği, bir fabrikatörü rehin alışıdır. O sırada fabrikatörün kızı olan Jeyan ve üç arkadaş içerisinde başrolü oynayan Tarcan birbirlerine aşık olurlar. Bu süreçte terör kavramı sorgulanır ve Haşmet’in filmine verdiği av ve avcı tiplmeleri birbirleri arasında yer değiştirmiş olur. Film çekimleri başladıktan bir süre sonra Nihat kendi repliğini oynarken ölür. Sonrasında Jeyan ve Tarcan’ın birbirleriyle yakınlaştığını gören Haşmet onları filminden kovar fakat bunun en büyük hayali olan filmi çekmesini de engelleyeceğini anlaması kısa sürer ve onları geri çağırır. Senaryo artık değişmiştir ve çekimleri ekonomik zorluklara rağmen bitirir. Bu sırada yapımcısı Abdülkadir piyasada

büyük bir dolandırıcılık yapmış ve kaçmıştır. Her şeye rağmen filmini eski karısının bileziklerini bozdurarak ve kendi saatini satarak çeker ve Cihat adındaki bir yapımcı aracılığıyla yayına hazır hale getirir. Elinde beş kuruş kalmayan Haşmet, Cihat'a başta söz verdiği ödemeyi yapamaz ve bu nedenle Cihat kopyaları ona vermeyi reddeder. Bunun üzerine Haşmet gece gizlice binaya girerek kopyaları çalar ve ertesi gün yakasına yapışan Cihat'ı da silahla tehdit ederek onu filmin ilk gösterimine izin vermeye zorlar. 500 davetlinin az bir kısmı filme gelmiş ve daha film bitmeden salondan çıkmışlardır. Filmin başarısız olması üzerine intihar etme kararı alan Haşmet kendisini filmin şeritlerine dolayarak yakmak ister. Kibritler ardı ardına yanmadığı sırada bir telefon gelir ve yeni bir aşk filmi için bir yapımcı arar. Ardından Haşmet intihar etmekten vazgeçer.

6.1.2. Dönemin Toplumsal Gerçekliğinin Sinema Filmindeki Temsili

Modernizm Eleştirisi

Filmin ilk sahnesinde başrol olan ve yönetmenlik yapan Haşmet Asilkan, aynaya bakmaktadır. Aynada boynuna fular bağlaması, taralı saçları, salaş gömleği, yuvarlak çerçeveli ipli gözlüğü, yeleş ve ağzındaki purosunu ile bize sanatçı imajı çizmektedir. Fular takmak entelektüel bireyin bedensel bir sembolüdür. Aynı şekilde taralı saçlar kişinin düzenli oluşunu, işine saygı gösterdiğini gösterir. Salaş bir gömlek sanatçılarda karşılaştığımız diğer bir unsurdur. Yuvarlak çerçeveli ipli gözlük, sanatçının bedensel aksesuarlarından birisidir ve entelektüel çabalarının bir simgesidir. Kitap okumak, daktiloda yazı yazmak, film izlemek veya film çekmek gibi işlerin gözle yapılmasından ötürü gözlüğün entelektüel insanlar için gerekli bir araç olduğunu anlayabiliriz. Yelek özellikle sinema yönetmenlerinin giydiği bir giysi çeşididir. Sanatçıların puro içmesi de entelektüel kişiliklerini yansıtan bir eylemdir. Hepsini bedensel olmasıyla birlikte sanat alanı habitusuna gönderme yapar. Sanatçı imajının bir doxa olarak alanın habitusunda oluşu ve buradaki failerin bunu içselleştirmesi yapının bireylere kendisini dayatışı hakkında fikir verir. Önemle belirtmek gerekir ki bu unsurlar 1980 Türkiye'sinin sanat alanındaki değişimlerin birer yansımasıdır. "Ne var ki o dönemlerde, hangi anlamlara geldiği yeterince ayırmsanmamış Batıcı bir evrenselciliğin, Avrupa merkezli kabulü yaşanmaktadır" (Kıyar, 2018: 43). Modernizm çerçevesinde, Türkiye'nin uluslararası

piyasaya açılışıyla sinema sektöründeki yönetmenler de Batıdaki sinema endüstrisinin gelişimini yakından takip etmekte ve ona eklenmeye çalışmaktadırlar.

Haşmet Asilkan'ın gündelik rutinine baktığımızda bir sanatçının gündelik davranışlarının sosyolojisini yapabiliriz. Ortaköy'de kitap standına bakarken sanatın gündelik yaşamıyla nasıl bütünleştiğini görürüz. Öyle ki bunu herkesin yapmaması, Haşmet Asilkan'ın bir tercih ve beğeni olarak yapması onun inşa etmeye çalıştığı habitusu hakkında önemli bilgiler verir. Habitus kavramı bize bireyin yaşam tarzının "...toplumsal olarak inşa edilmiş, pratikle edinilmiş ve sürekli olarak pratik işlemlere yönlendirilmiş, yapılanmış ve yapılandırın yatkınlıklar sistemi olduğunu hatırlatır" (Bourdieu ve Wacquant, 2014: 111). Yeni Türkiye'ye uyum sağlamak için Haşmet'in yaptığı şey habitusunu gündelik rutinlerin de yardımı ile inşa etmektir. Aynı şekilde Operaya gitmesiyle toplumsal konumunun ayrımını kendisinin beğenileriyle somutlaştırdığına tanık oluruz. Opera gibi entelektüel kesime hitap eden bir müzik gösterisi ancak onu algılayabilecek ve estetik anlamda beğenebilecek faillere açıktır. Ardından sanat galerisine gitmesi de önemli bir yatkınlık örneğidir. Sanat galerileri sahnesiyle dönemin sosyo-ekonomik koşullarına baktığımızda 1980 sonrasındaki neoliberal ekonomik etkilerden biri olan "serbest piyasa" parametresine dikkat çekmek gerekmektedir. Özel sermaye, sanat alanındaki faillerin bireysel aktivitelerinde artışı sağlamıştır. "Artan bu bireysel hareketlilik, 1970'li yıllarda özel galerilerin sayısının artmasını sağlamış ve belli bir sanat piyasası oluşturmanın ilk adımı olmuştur" (Kıyar, 2018: 48). Bunun yanı sıra sanat galerilerinin artışı git gide değişen ve dönüşen dünyaya uyum sağlayabilmek adına sergilenen modernleşme çabalarına da karşılık gelir. Sanatın küresel çaptaki evrimi Türkiye'de de sanatın bir sergilenme mekânı olan sanat galerilerinin varlığını zorunlu kılmıştır. İlerleyen sahnelerde Haşmet, filmi çekebilmek için anlaştığı Murat'la şunları konuşur:

Murat: Yahu kardeşim nedir bu?

Haşmet: Ney nedir?

Murat: Yahu biz seninle ne konuştuk?

Haşmet: Ne konuştuk? Senaryoyu ben yazıcam ben çekicem.

Murat: Yahu biz şarkıcı filmi yapmayacak mıydık? Nerden çıktı bu hikâye? ...Yok teröristler yok 12 Eylül.

Haşmet: Abi ben artık şarkıcı filmi çekmek istemiyorum. Burama kadar geldi.

Murat: Niye? Çok da güzel çekiyorsun.

Haşmet: Yeter abi bıktım. Aşk filmiymiş şarkıcıymış bıktım. Dünya başka gerçekleri yaşıyor.

Haşmet'in yeni toplumsal değişimlere ayak uydurma çabası oldukça belirgindir. Türkiye'de eskiden beri var olan ve özellikle Yeşilçam'da zirve gören aşk ve şarkıcı filmleri artık Haşmet için yeterli değildir. Eski değerlerden sıyrılıp yeni Türkiye'ye ayak uydurmak ve daha entelektüel çevrelere dahil olmak istemektedir. Senaryosunun 12 Eylül'e ve terör olaylarına atıf yapması da filmin çekildiği dönemdeki önemli sosyolojik olayları yansıtır niteliktedir. "1960 ve 1980 darbeleri arasında yaşananlar o dönemin sinemasına da yansımış ve siyasal sinema denilen bir olgu ortaya çıkmıştır. O dönem içerisinde çekilen tüm filmler siyaset ağırlıklı olmuştur. Aynı zamanda dönemin ekonomik ve toplumsal sorunları da filmlerde yer almıştır" (Tugen, 2014: 160). 12 Eylül 1980 Darbesi ve bunun ortaya çıkışındaki terör olayları Haşmet'in Murat'a sunduğu senaryoya yansıtılmıştır. Daha makro bir ölçekte ise 80 sonrası modernleşme çabalarının kaynağını küresel bir değişim ve dönüşümden alışı Haşmet'in "*Dünya başka gerçekleri yaşıyor.*" cümlesiyle vurgulanmıştır. Başka bir sahnede kahvehanede arkadaşlarının yanında oturduğu sahnede arkadaşları Haşmet ve Murat'ın görüşmesi hakkında meraklılardır. Konuşmalar şöyledir:

Haşmet: Ben de bu filmi sana yapmam arkadaş dedim. Benim korkaklarla işim yok. Milyon versen yapmam.

Kahvehaneci: Hayırlı olsun abi yeni mi bıraktın sakalı? Çok yakışmış.

Haşmet: Sağol Müjdat.

Kâğıt atan adam: O ne dedi?

Haşmet: Murat pezevengi yalvarıyor, özür diliyor. İşte ben ettim sen etme. Dinler miyim vurdum kapıyı.

Haşmet, sanat alanının habitusunun doxalarından biri olan sanatçının egosunun yüksek oluşu kuralını edinmiş biridir. Sakalını uzatması ve ona özen göstermesiyle, bedeninin toplumsal alanla olan ilişkiselliğini görmekteyiz. "Bedene kazınmış yatkinlikler, kişinin toplumsal pratiğinde, eylemlerinde, tercih ve beğenilerinde karşımıza çıkar" (Arpacı, 2020:

246). Bireyin sosyal uzama girerken kendini tanıtışının en toplumsal yeri olan beden, Haşmet'in sakal bırakışıyla örneklenmektedir. Geri dönütün olumlu oluşu bireyi sosyal uzam içerisinde hatırı sayılır birine dönüştürebilmektedir. Sonrasında ise konuşmalarında kendisinin sürekli tepede olduğu imajını korur ve her zaman haklı olduğunu ispatlamaya çalışır. Karşı taraftaki faili “pezevenk” gibi argo kullanımlarıyla aşağılamaya çalışır. Bunlar “...konumları gereği dış isteklere en az boyun eğen ve savundukları ya da kendilerini kabul ettirmek için gerekli görülen değerler adına (çıkar gütmeme, saflık, vd.) yerleşik yetkeleri yadsıma eğilimindeki yenilerle karşılaştıran rekabetin kendiliğinden ortaya çıkan ürünleridir” (Bourdieu, 2006: 121). Haşmet'in alana dahil olma çabasıyla Murat hakkında bu şekilde konuşması alanın rekabetinin bir getirisidir. Sonraki sahnelerde Haşmet Müjde Ar'ın filmini izlerken “*Nasıl böyle kötüsünü yapabiliyorsunuz. Bravo yani.*” cümlesiyle kendi egosunun büyüklüğünü yeniden bize gösterir.

Filmin devamında, sanat camiasının yoğun olarak geldiği bir mekanda Haşmet ve Abdülkadir ellerinde içkileriyle konuşmaktadırlar. İçkinin bu ortamda her iki kişinin de elinde oluşu sembolik bir anlam taşır. Sanatçıların bir habitus kuralı olarak içki tüketimi dönemlerdir yaygın olan bir durumdur. Aralarında şu diyalog geçer:

Haşmet: Şimdi ne diyorsun Abdülkadir abi?

Abdülkadir: Valla söyledim işte. Çok tehlikeli bir proje. Teröristleri kahraman gibi göstermişsin. Çok politika var. Sansür canımızı okur.

Haşmet: Yok canım, sansür eski sansür değil. Bak Abdülkadir abi, bırakalım artık şu şarkıcı türkücü filmlerini. Ben 6 aydır çekmiyorum. Çekmiyecem. Bu film sana büyük itibar getirecek.

Abdülkadir: Para?

Haşmet: Para da getirecek. Büyük hasılat yapan filmler yenilikçi toplumcu filmler. Seyirci her gün değişiyor. Çünkü insanlar değişiyor. Sen ben değişiyoruz. Değişmeliyiz. Değişim diyalektiğin yasası değil mi?

Abdülkadir: Evet.

Teröristlerin konu olduğu bu senaryoda Abdülkadir sansürden çekinmektedir. “Liberalizmin hep bir baskıcı bir de serbest yüzü olduğu gibi, demokrasilerin de bir katı bir de esnek parçacıkları var; bunlar zaman zaman yer değiştirerek çalışıyorlar” (Akay, 2001:

38). Darbe sonrası dönemde baskınlaşan katı sansür mekanizmalarını bu sahnede okuyabilmekteyiz. Haşmetin yeni Türkiye'ye ve yeni sanat alanına ayak uydurma çabası yenilikçi ve toplumcu filmleri övüşüyle de belirgindir. Diyalektik yasanını örnekleyişi de bundandır. 80 öncesinin el üstünde tutulan aşk filmleri artık yerini devrimci öğeleri içeren filmlere bırakmıştır. Bu filmlerin genel karakteristiği toplumcu gerçekçilik veya diğer adıyla sosyalist realizm akımıdır. "Temelleri Marksizm'e ve onun getirdiği değerlere dayanan toplumcu gerçekçilik, yazarın öznel dünyasını değil de nesnel toplumsal gerçekliği yansıtmaya hedefiyle 19. yüzyıl gerçekçiliğinin bir uzantısı sayılmıştır" (Gözübüyük, 2017: 48). 1980 ve öncesinde yaşanan terör sorunları ve ardından gelen Darbe Olayı'yla 80 sonrası dönemde bahsi geçen önemli toplumsal olaylar film sektörünün de bundan kar sağlaması için sinema filmlerine entegre edilmiştir. Ayrıca diğer bölümde detaylıca inceleyeceğimiz sermaye bu metinde de birincil önemi içeren unsur olmaktadır. İlerleyen sahnelerde Haşmet, eski sinema oyuncusu ve arkadaşı olan Nihat'ın bulunduğu yere gider. Nihat bodrum katta karanlıkta içkisini içerek Cüneyt Arkın'ın oynadığı "Vurgun" isimli filmi izlemektedir.

Haşmet: Sıkılmadın mı aynı filmlerden?

Nihat: Niye? Kendime bakıyorum, arkadaşlara bakıyorum. Çoğu ölmüş, kimimiz yok olmuş. Senin gibiler kopmuşuz birbirimizden. Parçalanmışız, dağılmışız. Her bir parçamız bir filmin içinde.

Bodrum katta karanlık içerisinde film izlemesi metaforik olarak Nihat'ın eski bir oyuncu olmasına işaret eder. Bu eski oyuncu yeni Türkiye'nin sanat alanının dışında kalmıştır. Habitusu eski Türkiye'nin sanatçı habitusudur. Nihat'ın eski filmleri izleyerek yaşantıladığı nostalji artık eski Türkiye'ye dönemeyişi ve yeni Türkiye'de kendisini yitip giden biri olarak görmesindedir. Belleğini oluşturan eskiyi bugüne taşımaktadır. Diğer bir sahnede Betül Hanım'ın gittiği sırada filmin kameramanı olan Hakkı ile Haşmet şunları konuşmaktadır:

Haşmet: Bütün mesele ışık Hakkı.

Hakkı: Yapıcam bişeyler.

Haşmet: Bişeylerle olmaz. Bu bir atmosfer filmi. Senaryo okusan anlardın.

Haşmet burada hem yönetmen ve sanatçı egosunu hem de sinemanın terminolojisine hakimiyetini gösterir. Bourdieu, "...her türlü dilsel pratiğin kaçınılmaz olarak konuşan öznelere ve onların temsil ettiği farklı toplumsal konumlar..." hakkında bilgi verici olduğunu belirtmektedir (Bedir, 2019: 150). Işık, atmosfer ve senaryo gibi kavramlar sinema filmlerini ve çekimlerini tanımlayabilen önemli kavramlardır. Sanat alanındaki dile hakimiyet Haşmet'in habitusu ile alakadardır ve bunu aynı alanın habitusuna sahip Hakkı ile olan konuşmasından çıkarsayabiliriz. Bir başka sahnede, Haşmet'in filmine dahil olmak isteyen ve Haşmet'in eskiden filmlerinde oynayan arkadaşları Haşmet'in yanına gelirler. Asistan Tolga ve Haşmet arasında şu diyalog geçmektedir:

Haşmet: Hapı yuttuk. Napalım buraya kadar geldiler. Oynatıcaz artık.

Tolga: Ne diyorsun abi? Bu adamlar oynatılır mı bu filmde?

Haşmet: Canım önemsiz rollerde. Şoför, aşçı, bahçıvan filan...

Tolga: Abi rolün önemsizi olur mu? Hepsi hoşafa dönmüşler. Hem tanınmamış yüz istiyorum diyorsun hem... Bu adamlarla olmaz.

Haşmet: Bu adamlar dediğin ben sinemaya geldiğim zaman burdaydılar. Herhalde sen daha doğmamıştın. 25 yıllık arkadaşlarım. Çoğu filmimde oynadılar. Şimdi birden nasıl olur? Siz eskidiniz, işiniz bitti...

Tolga: Kararı sen vereceksin Haşmet abi. Bu senin filmin. Eğer farklı, iyi şeyler yapmak istiyorsan... İstersen ben konuşayım.

Haşmet: Ben konuşurum. Şimdiye kadar hep benimle konuştular.

Haşmet'in eskiyi geride bırakma çabası sürekli ayağına dolanmaktadır. Tolga da eski oyuncularını dahil etmek istememektedir. Haşmet en sonunda onları oynatmayacağını söylese de vicdanı sürekli onu dürtmektedir. Eskide kaldıklarını bilse dahi onlarla kurduğu bağ sürekli aklını meşgul eder. Eski Türkiye'nin sanat alanında kurduğu ilişkileri bir habitus olarak benimsemiştir ve kenara atması kolay olmamaktadır. Muhsin Bey'de ise bu eski ilişkiler unutulmamak adına korunmaya çalışılmaktadır. Muhsin Bey'in Afıtap Hanım'ı ziyaretlerinden arabeske karşıtlığına kadar örneklerini geniş çaplı olarak görebiliriz. Eski Türkiye'nin benimsenmesine paralel olarak Nihat'ın film setinde kalp krizi geçirmesinden sonra cenazesinde Haşmet ve onun eskiden filmlerinde oynattığı arkadaşları vardır. Nihat'ın yeni Türkiye'de kaybolan eski bir değeri temsili yine

eskilerden kalanlar tarafından yad edilmiştir. O sahnede yeni sanat alanını benimsemiş Tolga, Jeyan veya Tarcan gibi kişilerin olmaması dikkat çekicidir. Haşmet eskinin izlerini taşıdığı için bu sahnede o da bulunmaktadır.

Filmin devamında Jeyan'ın Tarcan'la samimi olduğunu gören Haşmet Jeyan'ın evine gider. Haşmet'in Jeyan ile yakın bir ilişkisi olduğu için Jeyan'ın Tarcan'la birlikte zaman geçirip Tarcan'ın Jeyan'ın evine gidişine öfkeli. Bunun üzerine ikisini de filmde kovmuştur. Fakat sonrasında filmi çekemeyeceğini anlar ve Jeyan'ın evine tekrar gider. Jeyan kapıyı açınca şu konuşmayı yapar:

Haşmet: Bütün gece düşündüm. Sizi kovmam demek bu filmin yarıda kalması demektir. Bir başka film olsa inan milyonları yakar filmi çekmezdim. Ama bu film başka. Bu film benim namusumdan şerefimden gururumdan da önemli. Bitmesi için yapmayacağım şey yok. Sizden özür diliyorum lütfen sete gelin. İsterseniz önünüzde diz çökeyim. Bu... Bu beni utandırmaz.

Şeref ve namusundan fazla önem verdiği bu film eski Haşmet'in yene yene hayat bulması demektir. Eğer bu olmazsa Nihat gibi yitip gitmenin korkusuyla yüz yüze gelecektir. Yeni Türkiye'nin sanat alanında da sözünü geçirebilmek adına eskiden getirdiği değerleri önemsemeyecek raddeye gelmiştir. Alandaki çıkarları adına yapmayacağı şeyleri yapmaktadır. Sonraki sahnede Yeni Türkiye'nin sanat alanına hitaben astığı dönemin çağdaş sanat resimlerini duvardan indirir ve yerlerine eski sanatçıların resimlerini asar. Yeniye uyum sağlayamadığından elindeki yegâne edindiği habitusa geri döner. Kendisinin eskide kaldığının bir kabullenişidir. Muhsin Bey'de ise filmin başından sonuna kadar eski sanatçıların resimleri her zaman özenle korunmuştur. Son sahnede film şeritlerine kendini dolar ve onları yakarak intihar etmek ister. Şeritleri hızlıca kendine çektiği sahne veya onların içinde oturduğu sahne karanlıklar içindedir. Bu karanlık yeni habitusun edinilemediğini, istenilen çıkarların alan tarafından ona verilmediğini ve çaresiz kaldığını yinelemektedir. Nihat'ın ışıksız bir bodrum katta olup eskiye gömülüleriyle Haşmet'in şeritlerin siyahlığı arasında kayboluşu birbirine paraleldir. Eski habitusun yeni Türkiye'de uyumsuz kaldığını gösterir.

Toplumsal Değişme

Evde tek başına olduğu sahnede Haşmet'in kapısı çalar ve kapıyı açtığında gelenlerin çocukları olduğunu görür. Çocukları ile arasında şu konuşma yaşanır:

Ediz ve Kız: Evden kaçtık.

Haşmet: Belli.

Kız: Çok feci dayak yedik annemden.

Haşmet: Kim bilir nasıl bir halt karıştırdınız.

Kız: Cici babaya küfretti. (Ediz'den bahsediyor)

Haşmet: Al işte.

Ediz: Kapıda mı konuşcaz?

Haşmet: Girin bakalım. Ananızı yine başıma musallat edeceksiniz. Bela geliyorum demez ki. Dur oğlum dur üstünü çıkarıyım. Şimdi kaçırdın çocuklarımı diyip vır vır vır vır.

Ediz: Evdeki hayat dayanılmaz oldu.

Haşmet: Onu bunu bilmem. Filme başlıyorum. Sizi hiç çekemem. Yarın doğru ananızın evine.

Haşmet'in ailesiyle olan ilişkisinde sorunlar olduğu açıktır. Bu sahne, 80 sonrası yeni Türkiye'nin aile çatışmalarının yansıtıldığı bir sahnedir. İlk olarak bunu Haşmet'in boşanmış olup eski eşinin de yeni biriyle evlenişinden anlarız. Gölge Oyunu'nda ise evlenme durumuna bile varılmaz. Mehtap ve Abidin cinsel ilişki sonrasında Abidin'in istemeyişi üzerine aile kurmak bir yana dursun çocuğun doğup doğmayacağı üzerine tartışırlar. Boşanmanın artışı ile 80 sonrası dönemin modernleşme çabaları birbirine paraleldir. Geleneksel üretim biçimlerinden yavaş yavaş kopup sanayileşmeye geçildiğinde aile yapılarında da farklılaşma ortaya çıkmıştır. Kente gelen, sanayileşme ve nüfus dolayısıyla kendini ufak bir dairede veya gecekonuda bulan insanlar hem değişen sosyo-ekonomik toplumsal yapı yüzünden çekirdek aile düzeninde yaşamaya başlamışlar hem de eski geniş aile yapısını kaybettiklerinden ve bağımlılıkları azaldığından daha fazla bireyselleşmeye başlamışlardır. Film sahnesinde ise bu değişen toplumsal yapının aile

kurumuna etkileri işlenmiştir. Paralel olarak başka bir sahnede Haşmet'in eski eşi Vilkat çocuklarını aramak için Haşmet'in evine gelmektedir. Konuşmalar şu şekildedir:

Vilkat: Buradalar değil mi? Buradalar sakın bana yalan söyleme.

Haşmet: Aaa Vilkat hoş geldin. Çocuklar anneniz geldi.

Vilkat: Allah belanızı versin, Allah cezanızı versin, Allah hepimizi kahretsin, benim kalbime indirip geberteceksiniz sonunda. Sen kaçırdın bunları değil mi?

Haşmet: Yok Vilkat kendileri geldi.

Vilkat: Öyle mi Ediz? Doğru söyle yoksa gebertirim. Bak sen yalan söyle. Seni çocuk kaçıрма yüzünden mahkemeye vericem. Seni sürüm sürüm süründürücüm. Benim hayatımı mahvettin bu çocukların da hayatlarını mahvettirmiyecem sana. Bu çocukları ziyan ettirmiyecem sana. Anladın mı bu çocukları ziyan ettirmiyecem sana. Benim hayatımı mahvettin be. Hayatımı mahvettin benim.

Haşmet: Asıl siz beni mahvettiniz. Sizin yüzünüzden yıllar boyu bir adım ileriye gidemedim.

Aile yapısındaki bozulmanın bir örneği yeniden karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda Haşmet'in "Sizin yüzünüzden yıllar boyu bir adım ileriye gidemedim." şeklindeki tepkisiyle ideallerini gerçekleştirememesini ailesine bağlaması da dikkat çekicidir. Bireyselleşmenin dönemin toplumsal yapısında geldiği noktayı gözler önüne serer. Kişi idealleri adına her şeyi ötede bırakabilmektedir artık. Ve kimsenin bu ideallerine engel olmasını istememektedir. Birey kendisi için birey olmaktadır. Diğer kişilerle yakınlık derecesi ne olursa olsun duygudaşlığı alt düzeydedir. Toplumsal yapıdaki eski duygusal yakınlık ilişkileri artık yeni Türkiye'de geçerliliğini yitirmektedir.

Toplumsal değişmeyi analiz edebileceğimiz bir diğer sahnede, film çekimi için eski dostu Betül Hanım'ın köşküne giden Haşmet, Betül Hanım ile şunları konuşur:

Haşmet: Nasılsınız Betül Hanım?

Betül Hanım: Ah haşmet bey. Hep Aynı kibarlık. Hiç değişmediniz.

Betül Hanım'ın Haşmet için onun aynı kaldığına dair kullandığı cümleler, Haşmet'in eskiden getirdiği habitusunun mevcut yeni Türkiye'de de bir parçasını koruduğunu göstermektedir. Haşmet ne kadar yeniyi savunan ve içselleştirmeye çalışan bir figür olsa da

eskinin yatkinlıklarını davranışlarında taşımaktadır. Devamında ise Haşmet Bey ve Betül Hanım şunları konuşur:

Haşmet: Sizin çocuklar Amerika'ya iyice yerleşti galiba.

Betül Hanım: Yerleştiler haşmet bey, dönmeye niyetleri yok.

Haşmet: Yalnızlık çekmiyor musunuz?

Betül Hanım: Hayır niye çekiyim. Kitaplarım var, plaklarım var, köpeğim beyaz var.

Nihat'ta olduğu gibi Betül Hanım'da da eskiyi canlı tutmak adına girişilmiş bir nostalji bulunmaktadır. Betül Hanım kitapları ve plaklarıyla eski anılarını ve oluşturduğu habitusu hala yaşatmaktadır. Hayvan sevgisini de habitusunun bir getirisi olarak yorumlayabiliriz. Köpeğin isminin, ki bunu köpeğin tüylerinin rengi olarak da görürüz, Beyaz oluşu ve Betül Hanım'ın hayvan sevgisini edinmiş birisi olması, eski Türkiye'deki insan ilişkilerinin nitelik bakımından saf ve pür oluşunun bir örneği olarak yorumlanabilir. İlerleyen sahnelerde Haşmet ve film ekibi, filme başladıklarını duyurmak adına basınla buluşurlar ve ellerinde içkilerle fotoğrafçılara poz vermektedirler. Hepsi takım elbiseli ve özenli şekilde giyinmişlerdir. Muhsin Bey ve Sevda Hanım da Ali Nazik'in katıldığı yarışmaya onu izlemeye gittiklerinde yarışma salonunda daha özenli bir giyinişle oturmaktadırlar. Alanın kuralları burada da söz konusudur. Durumlara özgü giyiniş biçimleri farklılaşmaktadır. Gündelik bir giyim tarzı yerine şatafatlı giyiniş sembolik bir durumdur. Alanın kuralları ekibin birlikte fotoğraf çekilmesini ve bu fotoğrafta giyinişlerinin entelektüel ortama özgü olmasını sağlamaktadır. Bunu alana dahil failerin bedenlerine biçim vererek yapmaktadır. Ardından filmin çekimlerinin başladığı gün yapılan kurban kesme töreninde, değişen sosyo-ekonomik yapı ve yeni Türkiye'nin kültürel yapısına yansımaları şu konuşmada belirgindir:

Hakkı: Eskiden koç kesilirdi. Yakında horozu da göremeyeceksiniz.

Koç yeni Türkiye'de horoza göre daha pahalı olduğundan film çekimlerinin başlamasında horoz tercih edilmiştir. Geleneksel olarak koçun kurban edilmesine alışkın olsak da mevcut sosyo-ekonomik değişimler bu geleneksel ve kültürel unsurları dönüşüme uğratmaktadırlar. Sonraki sahnelerde Haşmet film hakkında dua ederken Nihat ile aralarında şu diyalog geçer:

Haşmet: Allah'ım yardım et bana. Çok güzel bir film yapmak istiyorum. Mahcup etme beni.

Nihat: Allah'ın elinden sanıldığı kadar çok şey gelmez.

Nihat, yeninin içinde kaybolmaya yüz tutmuş eskiyi temsil ettiği için oldukça varoluşçu bir tavır sergilemektedir. Hiçbir şeye inancının kalmayışı kendisini dini inanışlarında da belli eder. Diğer bir yandan Nihat'ın bu tepkisi, eski sinemacıların filmlerini dua etmekten çok özveri, disiplin ve çabalarıyla çektiğini bildiği için yeni tip sinemacılara ve sinema filmlerine karşı bir nefretinin de dışavurumu olabilmektedir. Belki Haşmet için olmasa da eski sinemacıların ahlakını eski filmlerle eşleştirdiğinden yeni sinema filmlerine karşı tavrı oldukça nettir. Devamındaki bir başka sahnede film setine Jeyan'ın eski eşi gelir. Aralarında şu diyalog yaşanmaktadır:

Jeyan: Oğlan nasıl?

Eski eşi: Seni çok özledi. Eve dönmeni istiyor.

Jeyan: Ben de onu çok özledim. Ama şu sırada imkânsız. Tamamen bu filme konsantre olmam lazım. Başka hiçbir şeyi düşünmemeliyim.

Toplumsal değişmeye paralel şekilde aile kurumundaki farklılaşma yeniden bu sahnede işlenen bir durumdur. Yine ailenin önüne geçen idealler bu sahnede somutlaşmıştır. Sanat alanı faillerin alanda tutunabilmek adına her şeyi feda edebilmelerini bir önkoşul olarak sunar. Bu habitusu benimseyen Jeyan sanat için, diğer bir deyişle alandaki çıkarları için, çocuğunu dahi görmemeyi göze almaktadır.

Yeni Türkiye'nin toplumsal yapısındaki değişmelerin başka bir örneğini, Haşmet evine girdiği sırada oğlu Ediz ve kızının Michael Jackson dinlediğine şahit olduğunda görürüz. Ediz Michael Jackson'un dans figürlerini tekrarlamaktadır. Sanat alanının sunduğu habitus Haşmet'te nasıl içselleştirildiyse Haşmet'ten de oğluna aktarılmaktadır. Babası sanatla uğraşan biri olduğu için oğlu da sanatsal beğenilere sahip olmaktadır. Bu beğeniler "Bireyler veya ailelerin bilinçli ve bilinçsizce varlıklarını korumaya veya arttırmaya ve bağıntısal olarak sınıf ilişkileri yapısındaki konumlarını korumaya veya iyileştirmeye yönelmelerine aracılık eden ve olgusal olarak çok farklı pratikler bütünü kapsayan yeniden üretim stratejileri" olmaktadır (Bourdieu, 2015: 196). Nesiller arasında aktarılan habitus bu yüzden önem arz eder. Diğer bir yandan habitusun mevcut koşullara

uyarlanabilmesi, Ediz'in o dönemde modern bir şarkıcı ve dansçı olan Michael Jackson'u taklit etmesinden anlaşılabilir. Sonraki sahnelerde Jeyan Haşmet'in evine geldiğinde aralarındaki diyalog şu şekildedir:

Jeyan: Senaryoyu okurken aklıma şöyle bir şey geldi.

Haşmet: Hı.

Jeyan: Kadın sonunda erkeği polise ihbar ediyor ya.

Haşmet: Evet.

Jeyan: Ederken ağlıyor.

Haşmet: Evet.

Jeyan: Ağlamasa. Madem avken avcı oldu.

Haşmet: Ama seviyor.

Jeyan: Niye seviyor ki? Adamla en ufak ortak bi noktaları yok.

Haşmet: Aşk ortak nokta felan dinlemez ki.

Jeyan: Canım olur mu öyle şey?

Haşmet: Şimdi ben sana sarılısam, âşık oldum desem, sen oturup ortak nokta mı aramaya başlarsın.

Jeyan: Eeee...

Haşmet: Ve üstelik ne kadar güzel gözlerin var Müjde desem?

Jeyan: Ben de benim adım Müjde değil derim.

Haşmet: Ben bu Müjde adına niye taktım? Tam da...

Bu sahnede Jeyan ve Haşmet arasındaki görüşler farklılaşmaktadır. Bu görüşler aşk ve sevgi üzerinedir. Eski Türkiye'nin aşk ve sevgi ilişkilerinin yapısını taşıyan Haşmet yeni Türkiye'nin bakışını temsil eden Jeyan ile fikir ayrılığına düşmektedir. Habitusun görme ve bölme ilkelerini oluşturduğu burada belirgindir. Habitus, "bölmelerin ilkeleri ve bunun temeli olan toplumsal bölünmeler (kuşaklar, cinsiyetler arası v.s.) arasındaki ilişki" açısından Haşmet ve Jeyan üzerinden örneklendirilmiştir (Bourdieu, 2015: 676). Diğer bir

yandan sahneyi cinsellik temasında da yorumlayabiliriz. Aşk ve sevgi üzerine entelektüel konuşmalar yapan Haşmet, entelektüel bilgilerini bir kadınla cinsellik yaşamak adına kullanabilmektedir. Sanat alanının bir özelliği olarak cinselliğin entelektüellikle bağdaştırılması sık rastlanır bir durumdur. Zekâ veya yaratıcılık cinsellik için kullanılabilir bir araca dönüşebilmektedir. Konuşmaların sonunda Haşmet'in Jeyan'ı sürekli filminde oynatmak istediği Müjde Ar'a benzetmesi de önemli bir noktadır. Müjde Ar Türk Sinemasında kadının cinselliğini ön plana çıkaran bir oyuncudur. 80 öncesi dönemde kadının toplumdaki yeri ve aynı zamanda cinselliği oldukça baskılanmakta ve filmlerde bunlara yer verilmemektedir. Müjde Ar'ın eski aşk filmlerinde bu baskıyı kırmak adına cesurca filmlerde kadının cinselliğini gösteren sahnelerde rol alması onu önemli bir figür haline getirmiştir. "...Müjde Ar, Türk sinemasındaki "çağdaş kadın"ın giderek bir prototipi, bir başka deyimle de "entelektüel cinselliğin kadını" olmuştur (Özgüç, 1988: 123). Haşmet'in Jeyan'a sürekli Müjde olarak seslenmesi aslında eskiden aşk filmlerinde hayran olduğu Müjde Ar'ı yeni çektiği filmlerde de görmek istemesindedir. Öyle ki Haşmet'in ne kadar yeniye tutunmaya çalışsa da eskiyi bir türlü bırakmadığını bilmekteyiz. Filmin ilerleyen sahnelerinde Meyhane'de içki içtikleri sırada Haşmet ve Nihat arasında şu diyalog geçer:

Nihat: Dedeme dua etsin. Sen bunun macerasını biliyorsun değil mi? Dedem Çanakkale savaşında. İngilizler bizim siperleri acayip topa tutmuş. Bizimkiler burunlarını çıkaramıyorlar. Dedem bakmış aabi kaplumbağa o patırtıda gidiyor. Fırlamış siperden dedem koşmuş kapmış bu hırtı o ateş altında tekrardan siperler cup. Bu arada bi gözünü kaybetmiş. Bi daha hiç ayrılmamışlar. Öürken babama bıraktı o da bana verdi.

Haşmet: Ulan kimin kimsen de kalmadı. Sen geberirken bakalım kime bırakacağını.

Nihat: Ne tuhaf bak. Şu kaplumbağa padişah gördü cumhuriyet gördü, tek parti çok parti 3 iktidar televizyon Eurovision ve daha neler görecek.

Haşmet: Hah. Ben de görmek istiyorum. Her gün yeni bir şeyler oluyor Nihat. Geride kalırsak düşeriz usta. Kendimizi ne kadar yenilersek o kadar geleceği görebiliriz.

Nihat: Vay be. Sen neymişsin be haşmet. Var mı lan? Ben geçmişi seviyorum. Ne bugünü ne yarını. Benim parçalarım orada. Bak sana ne gösterecem...

Filmin başından sonuna kadar yer edinen kaplumbağa, Turgul'un senaryoya koyduğu metaforik değerlerden birisidir. Nihat'ın kaplumbağasının temsil ettiği şey eskiye özlem, eskinin bugüne gelişi ve eskiyi bırakamama durumudur. Konuşmalarda da görebileceğimiz üzere nesiller boyu aktarılmış bir habitusu temsil etmektedir. Çanakkale Savaşı'ndan Cumhuriyet'e, Cumhuriyet içerisinde de farklı dönemsel olaylara şahitlik ettiğinden bahsedilen kaplumbağa eskiden bugüne değişen toplumsal yapının bir özeti niteliğindedir. Haşmet ise yeniliği savunmaktadır ve eski habitusta kalmanın tehlikeli olduğunu vurgular. Bugünün sanat alanında gücü elinde tutan bir fail olma çabasıdır. Bunu ancak yeniye uyum sağlayıp, Nihat'ın aksine, eskiyi olumsuzlayarak yapabileceğini düşünür. Sahnenin devamında Nihat Haşmet'i film izlediği bodrum katına götürür ve ona eskiden beraber oynadıkları filmi izletir. O sırada ikili arasında şu konuşmalar geçer:

Haşmet: Çok kötü be.

Nihat: Niye lan harika. Bak sen de oynuyorsun filmde. İşte sana sürprizim. Amma tıfilmişsin be. Senin gerçek adın mümin değil miydi?

Haşmet: İyice bunadın Nihat. Müminden oyuncu adı olmaz, haşmet yapalım diye kimdi?

Nihat: Doğru ben senin isim babanım.

Haşmet: Aslında ben hep oyuncu olmak istedim. Ama oyunculuğa hiç yeteneğim yok.

Nihat: Eh. Sen oyunculuğu kıvıramadın. Haşmet adı boşa gitti. Ama yönetmen oldun.

Haşmet: Kapar mısın şunu görmeye tahammül edemiyorum.

Nihat: Saf... Şu filmdeki saflığı iyi niyeti göremiyor musun? Bugün çekilen hangi filmde bu var?

Haşmet: Yapma Nihat. Sadece utaniyor.

Haşmet'in izlediği filme tahammül edememesiyle 80 sonrası sinema sektöründe tutunma çabaları eşdeğerdir. Filmdeki karakterleri sürekli kötülemesi de bunu desteklemektedir. Oysaki Muhsin Bey eski plakları tekrar tekrar dinlemektedir. Benzer şekilde toplumsal değişmeyi görebileceğimiz bir diğer sahnede Haşmet, Nihat'ın bodrumuna indiğinde ona

verdiği kaplumbağaya bakma sözünü tutmak adına kaplumbağayı aramaktadır. Kaplumbağayı ararken Türkan Şoray ve Cüneyt Arkın gibi eski sinema oyuncularının afişlerini görür. Kaplumbağayı aldıktan sonra Nihat'ın projektörünü açık bırakır. Nihat'ın habitusunu anlayabilmek adına somut örnekleri afişlerde görebilmekteyiz. Eski Türkiye'nin sanat alanında yer alan değerli oyuncular bu afişlerde gösterilmiştir. Nihat'ın bu beğenileri eski Türkiye'nin sanat alanı habitusunu içselleştirdiğini gösterir. Haşmet'in projektörü açık bırakıp gitmesi aslında kopamadığı eski değerlerin ve öneminin olduğu eski zamanın hala yaşaması adına yapılmış istemli veya istemsiz bir davranıştır.

Bir başka sahnede Betül Hanım'ın köşkünde ekibiyle bir süredir bedava kalmaları üzerine Haşmet mahcubiyetini dile getirir ve aralarında şu konuşmalar yaşanır:

Haşmet: Malumunuz iki haftadır bedavadan oturuyoruz konağınızda. Paraya ihtiyacınız olduğunu biliyorum. Ama bizde para yok. Bu saat çok değerlidir. Bir filmim acayip iş yapamayınca prodüktörüm dayanamadı... Borcumuzu karşılamaz ama...

Betül Hanım: Lütfen takın o saati. Bugün bu konağa bir alıcı geldi. İri yarı altınlar içinde. Afedersiniz hayvan gibi bir şey. Düşündüm. Yahu bu adam evimi değil anularımı, güzelliklerimi her şeyimi satın alıyor. Vazgeçtim. Bir süre daha dayanırım. Bizlerin bazı güzelliklere özen göstermesi lazım. Yoksa bu dünya bu duygusuz hayvanlara kalacak. Diyeceğim, sizden rica etmek istediğim para için lütfen kendinizi üzmeyin. Her karşılaştığımızda gözlerinizi benden kaçırmanıza gerek yok.

Ekonomik sermayenin önemi para mevzularının konuşulmasıyla oldukça belirgindir. Bunun dışında Betül Hanım'ın iyi niyeti yaşadığı dönemden getirdiği habitusuyla ilişkilidir. Para gibi niceliksel bir değeri niteliksel değerlerin önüne koymaması konuşmalarına hakimdir. Ekonomik sermayesi olan faillerin sosyal uzamda istediklerini yapabilmesi Betül Hanım'ın habitusuna karşıt bir durumdur. Haşmet'e de gösterdiği iyi niyet ekonomik sermayenin yeni Türkiye'deki gücüne karşı direnişini ve eski değerlerini yaşatma mücadelesini gösterir. İlerleyen sahnelerde filmi salonda yayınladıktan sonra insanların salondan çıkışlarıyla ve beğenmeyişleriyle oldukça kötü hisseden Haşmet dışarı çıkar ve o sırada yanına gelen Jeyan'la şu konuşmaları yaparlar:

Haşmet: Ne oynadın o zaman?

Jeyan: Benim senden ne farkım var ki? Çaresiz oradan oraya saldırıp duruyorum. Bir umut, bir yerlerden yırtmak. Aslında hepimiz birbirimize benziyoruz. Niye aşk filmlerinin yönetmeni olarak kalmadın sanki?

Haşmet: Saçlarım beyazlaşıyordu?

Jeyan: Hı?

Haşmet: Saçlarım. Beyazlaştıktan sonra içimi bir korku aldı. Ölüm korkusu. Düşünebiliyor musun 100'den fazla film çektim ben. Ama kimse ne aradı ne sordu. Tek bir satır yazan olmadı. Adam yerine koymadılar beni. Yok farz ettiler. Onlar için böyle bir adam yaşamadı, yaşamıyor. Bir kere bile ödül vermediler. Kiraz festivali ödülüne bile razıydım. İstedim ki ben öldükten sonra bile "aa o mu? Filanca filmin yönetmeniydi" desinler. Ama yine gelmediler. Gelenler güldü dalga geçti.

Jeyan: Sen aşk filmlerinin yönetmenini aşmak için elinden geleni yaptın. Hiç olmazsa değişmeye çalıştın. Zaten herkes bir şeyleri aşmaya çalışıyor. Ama işte kimi kıvırıyor...

Haşmet: Kimi kıvıramıyor...

Jeyan: Kimi kıvıramıyor. Önemli olan bunu anlamak.

Haşmet: Ama kıvıramayan başkalarının yaptıkları göklere çıkarılıyor alkışlanıyor el veriliyor. O el bana niye uzanmadı?

Jeyan: Sen dışarıdasın.

Jeyan ve Haşmet arasında geçen bu konuşmalarda ikisinin de ortak noktası yeni Türkiye'ye ve değişen toplum yapısına uyum sağlamaktır. Jeyan ve Haşmet de yeni Türkiye'deki sanat alanında güç edinmek istemektedirler. "...Alana yeni giren ile alanın özgül sermayesi üzerinde hegemonyası olan baskın sınıf arasında, sermayenin tanımı ve baskın tekeli noktasında devamlı bir mücadele vardır" (Palabıyık, 2011: 137). Haşmet için önemli olan şey, eskiden başaramadığı şeyleri değişen sanat alanının kurallarını edinerek ve burada bir mücadele vererek yeniden başarmaya çalışmasıdır. Jeyan'ın "Sen dışarıdasın." cümlesi Haşmet'in sanat alanına dahil olamayan bir fail olduğunu göstermektedir. Evde kaplumbağa ile konuştuğu sahnede kaplumbağaya "Hem kıvıramamak hem dışarıda olmak çok feci bir şey kaplumbağa çok feci. Ne diyim şimdi? Dışarıdayım üşüyorum beni içeri alın

diyemem ki. Kıvıramadım. Kıvıramadım.” demesi aslında Haşmet’in eski habitusuyla bir sohbetidir. “Dışarıda olması” ve “kıvıramaması”, sanat alanında başarısız olduğunu ve gerekli sermaye ve güce erişemeyeceğinin bir anlatımıdır.

Kibrit yakmada başarısız olduğu sırada telefonu çalar ve Sadık arar. Sadık’la Haşmet’in konuşması şu şekildedir:

Haşmet: Evet birkaç teklif var. Ayıp ettin abi hiç sen ikinci sınıf firma olur musun? Bilemiycem. Nasıl bir film? Aşk filmi? Aslında ben artık aşk filmi... Rica ederim abi, estağfurullah. Usta kim biz kim. Bir şeyler yapmaya çalıştık. Hemen mi? Bilemiycem. Eee... Olur, görüşelim. Bir randevu defterime bakayım. Yok boşum bugün. Ben yazıhaneye uğrarım. Tamam. Sonra da tavla atarız. Tamam. Yemeğine. Eyvallah. Öptüm babacık.

Sadık’ın yeni bir aşk filminin çekimi için Haşmet’i istemesi, Haşmet’in eski habitusunun yeni Türkiye’de bir yer edinişiyle bağlantılıdır. İntihardan bile vazgeçiren bu teklif tıpkı son çektiği film için ölümü bile göze alan Haşmet’in sanat alanında var olmak adına her şeyi göze alışının bir örneğidir. Filmin bitişine doğru film şeritlerinin arasında gezinen yavru kaplumbağalar yine Turgul’un filme koyduğu birer metafordurlar. Haşmet’in aldığı yeni teklif ile eskide kalıp yitmek yerine yeniden doğuşunu müjdeler. Nihat’ın büyük kaplumbağa ile olan ilişkisinde eskinin nostaljisini ve yeni Türkiye’de barınamayışını çıkarsarken Haşmet’in yeni doğan küçük kaplumbağalar ile temsil edilişi onun yeni Türkiye’de tutunduğunu kanıtlar.

6.1.3. Sinema Filminin Sermaye Tipleri ile Bağlantıları

Ekonomik Sermaye

Filmin ilk sahnelerinde Haşmet, filminin yapımı ve çekimi hakkında görüşmek için Murat’ın yanına gitmiştir. Murat Haşmet’in senaryosunu kabul etmemiştir çünkü senaryonun devrimcilik temasını ve terörist rollerini içermesi onu ekonomik açıdan kaygılandırmıştır. Çünkü iyi hasılat getiren aşk filmlerinden farklıdır. Murat ve Haşmet arasındaki diyalog şu şekildedir:

Murat: Yahu kardeşim böyle şeyler çekeceğini baştan söyleseydin ya. Beni ne oyaladın onca ay?

Haşmet: Yalnız unutma bu öyküde müjde oynayacak.

Murat: Yok anam babam kim oynarsa oynasın bu hikaye olmaz. Müjde dediğin Müjde Ar mı?

Haşmet: Evet. Müjde Ar.

Murat: Yok. Olmaz.

Haşmet: Madem öyle, sağlık olsun.

Murat: Sağlık olsun da şu bizim avans ne olacak?

Haşmet: Murat Bey avansınızı geri vericem. Üstelik verdiğiniz bir bok da değildi ya.

Murat: Sakal koy vermekle olsa bu işler... Çayları iptal edin.

Ekonomik sermaye, faillerin içerisinde yer edindiği alana katılım güçlerini belirleyen ve bu alandaki otoritelerini arttıran bir sermaye tipidir. Sanat alanına dahil olmak isteyen fail, 80 sonrası neoliberalizm hakimiyeti altına girmiş Türkiye'nin şart koştuğu ekonomik sermayeye sahip olmalıdır. Murat eskiden popüler olup oldukça iyi bir ekonomik sermaye sağlayan aşk filmlerini desteklemek isterken Haşmet yeni Türkiye'nin değişen toplumsal yapısı dahilinde farklı bir filmi çekmek ister. "Bu arada Müjde Ar, Türk sinemasının yeni anlayışına uygun filmler çevirmeye devam eder. Göl (1982) pavyonda şarkı söyleyen bir şarkıcının aşkını, İffet (1982) tecavüze uğramış, ardından manken olmuş, daha sonra çok zengin bir adamın metresliğini yapan kadını, Aile Kadını (1983) evli bir kadını, Güneşin Tutulduğu Gün (1983) kötü yola düşen bir kızı, Şalvar Davası (1983), köydeki kadınları erkeklere karşı örgütleyen kadını, Dağınık Yatak (1984)'de fahişeyi, Gizli Duygular (1984)'da bastırılmış cinsel duyguları ile savaştan bir kızı anlatır" (Uluyağcı, 2002: 5). Yine burada Murat'ın Müjde Ar gibi aşk ve cinsellik içerikli filmlerde sembolikleşmiş bir figürün senaryoya dahil olmasıyla bile teklifi kabul etmemektedir. Haşmet'e verdiği avansı da geri istemektedir. "Sinemanın endüstri ile iç içe olmasından dolayı yaşadığı ekonomik sıkıntılar toplumun değişim gösteren yapısı bu gelişim sürecine etki eden faktörlerdendir" (Bayburtluoğlu, 2005: 34). Böylece dönemin ekonomik koşullarında faillerin alandaki ekonomiden yoksun oluşu iyi bir şekilde yansıtılmıştır. Hatta

bu avansın miktarı bile Haşmet'e yeterli değildir. Aynı zamanda Murat'ın Haşmet'in sakalıyla alakalı konuşması da incelenecek bir diğer unsurdur. Sakal bırakmak alandaki sembolik sermayelerden birisidir. Muhsin Bey filminde Ali Nazik de altın kolye ile İbrahim Tatlıses'e benzemeye çalışmaktaydı. Haşmet'in bıraktığı beyaz sakal onun yeni Türkiye'nin sanat alanında değerli bir yönetmen olmak istediğini göstermektedir. Oysaki Murat'ın değişimiyle ekonomik sermayeden yoksun olmak yeni Türkiye'de sembolik değerlerin hepsine dezavantaj sağlamaktadır. Ekonomik sermayenin filmin yaratım süreci boyunca ne denli ön planda olduğunu Abdülkadir ve Haşmet'in planlama aşamasındaki şu konuşmalarında da görmek mümkündür:

Abdülkadir: Orvo olsun.

Haşmet: Atfa abi. Yapma film çekiyosun.

Abdülkadir: Orvo iyidir.

Haşmet: Abi kodak demiyorum, ama atfa olsun.

Abdülkadir: Kutusunu sonra hesaplarız. Ama gözünü seveyim dikkatli harca.

Haşmet: Hiç merak etme. Kameraman?

Abdülkadir: Hakkı olsun. İyi çocuktur.

Haşmet: O herif olmaz. Gözü görmüyor flu çekiyor. Ben ona değil film çekirtmek akü kutusu taşıtmam.

Abdülkadir: Hakkı'ya sen istediğini söyle, şıp diye anlar ve yapar. Bakma son zamanlarda biraz serdi. Yoksa iyi kameramandır.

Haşmet: Abdülkadir abicim. Şu film için 6 aydır uğraşıyorum. Senaryo parası almıyorum. Yönetmenlik ücretimi nerdeyse yarıya indirdim. Avans bile almadım. Bakgöze hayır dedin, art direktöre hayır dedin. Artık sineğin yağını çıkartma.

Abdülkadir: Aşk olsun haşmet. Yahu film çekiyorum diye millet deli gözüyle bakıyor bana. Ne istiyorsun yani iflas mı ediyim?

Haşmet: Asistan Tolga'yı istiyorum.

Abdülkadir: Olmaz. O çocuk daha yeni hapisten çıktı. Sakıncalı herifin teki.

Haşmet: Daha iyi. Sol takımın yakın ilişkileri var. Zamanı gelince bize yarayacak.

Abdülkadir ve Haşmet'in film çekimlerinde kullanacakları negatiflerin markalarını tartışmaları Abdülkadir'in ekonomik sermayesi hakkında bir ipucudur. Özellikle dönemin pahalı negatiflerinden olan Kodak'a karşı çıkmaktadır. Öyle ki Haşmet'e negatif kutularını tasarruflu kullanması hakkında bile uyarı yapar. Kameraman seçiminde Haşmet Hakkı'yı istese ve kabul ettirse de Abdülkadir başta buna yanaşmamaktadır. Hakkının bedensel kusuru Abdülkadir'in sermayesine bir dezavantaj olarak yansiyacaktır. Abdülkadir'in çıkarları doğrultusunda bu sermaye kaybı onun sanat alanındaki gücünü zayıflatabilme tehlikesini taşımaktadır. Ardından Haşmet fedakârlık yaptığı ekonomik sermayesinden söz eder. Abdülkadir'den alması gereken paraları alamadığını ifade eder. Sanat alanında yaşanan sosyo-ekonomik değişimler 80 sonrası Türkiye'de emeğinin karşılığını alamayan yönetmenler veya edinilemeyen araç gereçler ile kendisini göstermektedir. Çünkü neoliberalizm sanat alanındaki tüm üretim süreçlerinin ve araçlarının özelleştirilmesiyle yetersiz sermayeye sahip bireylere karşı üstün çıkmaktadır. Asistanın Tolga olmasını isteyen Haşmet yine Abdülkadir'in isteksizliğiyle karşılaşır. Abdülkadir, alandaki çıkarlarına zarar verebileceğinden cezaevine girip çıkmış Tolga'yı asistan olarak istememektedir. "12 Eylül darbesinden sonra, sağcıların, solcuların tutuklanması, üye oldukları partilerin ve sivil örgütlerin kapatılması, sağ ve sol düşünce hareketleri ve entelektüel faaliyetler açık veya dolaylı olarak yasaklanmasıyla" dönemin baskıcı rejimini ölçebilmekteyiz (Terzi, 2008: 130). Haşmet ise tam tersi olarak yeni Türkiye'nin siyasal düzleminde sol siyasi kanada yakın olması ve sosyal sermayesinin kuvvetli olması nedeniyle Tolga'yı asistan olarak istemektedir. Entelektüel çevrelerin çoğunlukla solculardan oluşması ve onlara erişebilmek için Tolga'yı kullanmak istemesi Haşmet için önemlidir. 1980 sonrasındaki siyasal ilişkiler bu sahnede karşımıza çıkmaktadır. Sanat ve siyaset alanlarının 80 sonrası Türkiye'de birbiriyle etkileşime girmesi artık kuralların daha farklı bir hal aldığını gösterir. Sanat alanında güç elde etmek sadece o alanın habitusuna uyum sağlamaktan öte siyaset alanındaki ilişkilerin bağına da bağlıdır. Sonraki sahnelerde Murat, kahvehanede Haşmet'in yanına gelir ve aralarında şu konuşma başlar:

Murat Bey: Hayırlı olsun Abdülkadir'le başlıyormuşsunuz.

Haşmet: Sağol başlıyoruz.

Murat Bey: Parana dikkat et, herifin uçak kuşa borcu var.

Haşmet: Bütün paramı peşin verdi abi meraklanma.

Murat Bey: O zaman benim avansı da iade edebilirsin.

Abdülkadir önceki sahnelerde sanat alanındaki rakiplerinden biri olan Murat'ı güçsüz ve sermayesiz bırakabilmek adına onu ne şekilde kötülediyse Murat da aynısını Abdülkadir için yapmaktadır. “Her alanın kendine has bir çıkarı, işleyiş tarzı ve gerektirdiği habitus’u vardır. Yine, her alanın hükmedenleri ve hükmedilenleri vardır” (Koytak, 2012: 91). Alandaki çıkar savaşı, alana mensup failler arasında tıpkı bir oyun gibidir. Birbirini alaşağı etme çabaları alandaki faillerin kendi çıkarları doğrultusunda yinelenir. Aynı zamanda Murat'ın Haşmet'e verdiği ekonomik sermayesinin bir parçasını geri almak istemesi 80 sonrası Türkiye'nin sanat alanındaki ekonomik sermaye yetersizliklerini göstermektedir.

Filmin devamında Haşmet, Nihat'ın yaşadığı binaya girerken binanın girişindeki duvarda Coca Cola logosu vardır. Yabancı bir içecek markasının kendi tanıtımını binaların duvarlarında yapması 80 sonrası Türkiye'nin neoliberalizmi içselleştirmesiyle bağlantılıdır. Uluslararası çapta olan firmaların serbest piyasa dolayısıyla ve kendi güçleriyle başka ülkelerde ürünlerini pazarlayabilmeleri ve bu müdahale gücünü elde edebilmeleri neoliberalizmin “bırakınız yapınlar” temennisini doğrular niteliktedir. Bunu Muhsin Bey filminde Beyoğlu sokaklarında tabelaları olan “mack” ve “Honda” markalarında görmüştük. Kıvılcım'a (2013) göre “Ekonomik küreselleşme sürecinde yaşanan en önemli gelişmelerden biri, yoğunlaşan ticari faaliyetler nedeniyle ülkelerarası karşılıklı bağımlılığın, iş birliğinin ve benzerliğin artmasıdır” (6). Uluslararası özel şirketler Türkiye'de kendi ürünlerini pazarlayabilmek adına izinlere sahiptirler. Ekonomi politikaları ve ekonomik sermaye her yerde başat faktör olmaya devam etmektedir. Sonraki sahnelerde, eski dostu olan Betül Hanım'ın köşkünde film çekimi için onla anlaşmış olan Haşmet sosyal sermayesini bu sahnede belirgin kılmaktadır. Sonrasında ekibiyle köşke bakarken Haşmet ve Hakkı arasında şunlar konuşulur:

*Haşmet: Burası iyice dökülmeye başlamış. Öyküdeki köşk çok zengin bir köşktü.
Adam milyarder birader.*

Latif: Aman hocam burası çok hesaplı. Ötekiler dünyanın parası.

Sonrasında Kameraman Hakkı ile konuşur:

Haşmet: Sisi bastık mı acayip bir hüzme elde ederiz.

Hakkı: Aman hocam sis mis filmi tehlikeye atarız. Sen gel klasik ışıktan şaşma.

Haşmet: Olmaz şekerim. Ben yeni ışık istiyorum. Reklam filmlerine bakın, o ışıkları yapanlar onları çekenler de Türk çocukları canım.

Hakkı: Bu işler parayla olur beyim. Senin prodüktörünün donu yok be. Türk çocuğuymuş.

Köşk seçiminde ekonomik sermayenin belirleyiciliği Latif'in sözlerinde görülmektedir. Sonrasında Haşmet'in sis istemesi ve reklam filmlerini örnek vermesi üzerine Hakkı'nın Haşmet'in sahip olduğu ekonomik sermayesinin azlığı belirtmesi karşımıza çıkmaktadır. Ekipmanların temin edilebilmesi için gereken ekonomik sermaye 80 Türkiye'sinin sanat alanındaki sermaye yetersizlikleri yüzünden sanat faaliyetlerini oldukça engelleyici bir duruma dönuşür. Ekonomik sermayeyi vurgulayan başka bir sahnede Abdülkadir ile Haşmet'in konuşması şöyledir:

Abdülkadir: Müjdenin olmaması kötü oldu. Satışta çok zorlanıcaz.

Haşmet: Hiç takma kafana. Göreceksin film kendi kendini satacak. Sinemada artık yönetmen filmleri devri başladı. Seyirci yönetmene gidiyor.

Müjde Ar'ın sembolik sermayesinden faydalanamayacaklarını ve bunun ekonomik sermayelerine yansıtacağını Abdülkadir'in kaygısından anlamaktayız. Bunun dışında Haşmet'in yönetmen filmleri (author) olarak bahsettiği kavram kısaca sinemaya yenilikler katan yönetmenleri tanımlamaktadır. Kendisinin devrim konulu filmiyle bunu başarabileceğini umar. Aynı zamanda 80 sonrasında Türkiye'de yönetmen filmlerinin sanat alanına entegre olmasını bu sahnede görebilmekteyiz. Sonraki sahnelerde Haşmet, çekimlerde kullanmak üzere sis makinesinin getirilmesini beklemektedir:

Haşmet: Sis makinesi geldi mi? Sis makinesi geldi mi dedim?

Tolga: Hayır. Latife söylendi ama...

Haşmet: Sis makinesi bugün gelecek demedim mi?

Latif: Hocam bir dakika.

Haşmet: Söyle hocam.

Latif: Kirası çok fazla olduğu için Abdülkadir abim sis makinesini veto etti.

Sis makinesi gibi araçları kiralamak için kiralayacak kişinin gerekli ekonomik sermayeye sahip olması gerektiğinden 80 sonrası sanat alanında yetersiz ekonomik sermayesi olan failler istedikleri araçları kullanmakta zorluk çekmektedirler. Neoliberalizm, serbest piyasa ekonomisini baz aldığından sinema ekipmanlarının kira ücretlerinin de ancak büyük sermaye sahipleri tarafından karşılanabileceği bir ortam hazırlamıştır.

Ekonomik sermayenin sanat alanındaki önemini bir kez daha anlamamız adına Abdülkadir ve Haşmet arasındaki tartışmaya bakabiliriz:

Abdülkadir: Haşmet bu işin sonu kötü haberin olsun.

Haşmet: Yine ne oldu?

Abdülkadir: Bana ne oldu deme. Giden iş gününe bak negatife bak ne olduğunu anlarsın. Kardeşim senin bana bir düşmanlığın mı var? Ben batarsam sen kazanamazsın ki. Ben Universal mıyım yahu? Metro muyum?

Haşmet: Sana başta söylemiştim. Bu film senin öyle alıştığın filmlerden değil. Ama sen bir sis makinesini bize çok gördün. Böyle nasıl iyi film yapılır?

Abdülkadir: Ben iyi film değil film istiyorum.

Haşmet: Haa... Ben iyi film istiyorum. Çünkü bu filmin jeneriğinde afişinde şöyle yazacak: "bir haşmet asilkan filmi". Benim adım yazacak. Onun için bu filmi sana ezdirmem.

Abdülkadir: Bana bak haşmet asilkan. O zaman negatifin bitince sen alırsın. Cebinden. Bir haşmet asilkan filmiymiş.

Abdülkadir Haşmet'in fazlaca negatif kullanması üzerine ekonomik sermayesinin zarar gördüğünü ifade etmektedir. "Ben batarsam sen kazanamazsın ki." sözü ile de alandaki faillerin birbirleriyle giriştiği çıkar ortaklıklarını örneklemektedir. Universal ve Metro, 80 sonrasında uluslararası sahada büyük sermaye birikimine sahip oluşlarıyla ve modernizm dalgası dahilinde ülkemizde sıkça rastladığımız uluslararası film yapım şirketleridir. Bu dev sermaye sahipleri karşısında kendini küçük görüşü ve sermaye kıyası yapması dikkat çekici bir unsurdur. Haşmet'in "Bir Haşmet Asilkan Film" tabiri onun alanda söz sahibi ve güçlü bir fail olma isteğini dışa vurmaktadır. İsminin aynı zamanda bir sembolik sermayeye sahip olmasını da dilemektedir. Başka bir sahnede, Hakkı'nın Haşmet'e

yapımcının ortadan kaybolduğunun ortaya çıkmasından sonraki serzenişleri ekonomik sermayenin yetersizliği üzerinedir:

Hakkı: Bu iş burada biter.

Haşmet: Ne? Ne demek biter?

Hakkı: Zaten sidik zoruyla götürüyorduk haşmet abi.

Haşmet: Hocam bir daha ağzundan böyle bir laf duymayayım. Bu film bitecek.

Hakkı: Nasıl? Kiminle? Daha kimsenin parası ödenmedi. Ne setçilerin ne ışıkçıların, minibüsün, oyuncuların. Sen paranı aldın mı?

Haşmet: Bırak beni.

Hakkı: Ben de almadım. Kim verecek bu insanların parasını?

Haşmet: Ben para bulucam. Kimse sakın dağılmasın. Şöyle böyle bulucam. Kimse iş almayacak. İş alanı öldürürüm.

Özal'ın kurduğu ANAP'nin (Anavatan Partisi) ve hükümetinin faaliyetleri hakkında Kongar (1995) şunları belirtir: “Ortadireğe vurulan bu sömürü darbesi yalnız vergi yoluyla değil, artan fiyatların yani enflasyonun altında tutulan ücret ve maaş artışlarıyla, yani sürekli düşen bir ‘gerçek gelir’ yoluyla da desteklenmektedir” (256). Film ekibindeki her bir kişinin emeğine karşılık alabildiği bir sermaye bulunmamaktadır. Bununla birlikte 80 sonrası Türkiye’de özel sermaye belirli kişi ve kurumlarda toplanmaya başladığından sanat alanındaki çoğu fail ekonomik sermaye yetersizliği yüzünden sanat faaliyetlerinde sorunlar yaşamaktadır. Bu özelleşmeler beraberinde güvencesizliği de getirmektedir. Dolandırıcılık 80 sonrası Türkiye’nin bir hayli gündemi olmaktadır. Bunu Haşmet’in Abdülkadir için yaptığı konuşmalarında görebilmekteyiz:

Sadık: Videosu satılmış filmi kimse almaz haşmet. Yapma mantıklı ol.

Haşmet: Pezevenk videocusunu da dolandırmış. Adamdan para istedim bir dövmediği kaldı. Ama ne yapıp yapıp para bulmam lazım sadık.

Haşmet filmin kopyalarını almak üzere Cihan’ın yanına gittiğinde şunları konuşurlar:

Haşmet: Kopyayı vermem cihan. Yarın bu filmin gösterisi var.

Cihan: Abi ben sözümde durdum. İşte kopya. Ben bastım sen de gördün. Şıkır şıkır. Ama parayı vermezsen vermem.

Haşmet: Cihan. Yeminle her şey kötü gitti. Film piyasası durdu. Avans felan alırım demiştim TRT de dizi önerimi reddetti.

Cihan: Ben napıyım abi?

Haşmet: Peki ben napaym? Cihan, yarın çok önemli adamlar geliyor. 500 davetli. Bunu bana yapma. Yarın benim zafer günüm. Ver şu kopyayı.

Cihan: Kusura bakma. Vermem. Veremem.

Haşmet'in ekonomik sermayesinin yetersizliği açıkken bunun yanı sıra sahnenin devamında alandaki çıkarlarını gerçekleştirmek üzere Cihan'a silah dayaması ve onu öldüreceğini söylemesi önemlidir. Failerin oyun alanının habitusunu içselleştirmesi onları bu oyunun gerçek olduğuna inandırır. Sermayeye ve çıkarlara ulaşmak failin hayatı pahasına savaşıacağı bir mücadeleye dönüşür.

Sosyal Sermaye

Murat ile anlaşmaya varamayınca şansını Abdülkadir'de denemek isteyen Haşmet onun yanına gider. İkili arasındaki diyalog şu şekildedir:

Abdülkadir: Emret, ne içersin.

Haşmet: Estağfurullah. Şimdi kahvede çay içtik.

Abdülkadir: Ne zaman başlıyorsunuz?

Haşmet: Yok kaldı o iş. Anlaşamadık Murat Abi'yle.

Abdülkadir: Yapma ya. Yahu o adam zaten adam değildi. Uçan kuşa borcu var. Videocusunu içeri attı, TRT'yi bile dolandırdı laf aramızda.

Haşmet: Canım adam kalitesiz. Ruhu süfli. Senin TRT işi ne oldu?

Abdülkadir: Vallaha haber bekliyoruz işte. Sen de teklif vermişsin.

Haşmet: Ben de haber bekliyorum. Herkes gibi.

Abdülkadir: Ee madem kaldı Şu hikâeyi bize yapalım. Elimde iyi bir piyanist Őantör var.

Haşmet: Abi benim hikaye biraz başka türlü. Bir Müjde Ar hikayesi.

Abdülkadir: Müjde mi? Oynar mı? Yani oynayacak mı?

Haşmet: Eli mahkûm abi. Mecbur. Daha böyle bir hikâyede oynamadı. Bedava gelir.

Abdülkadir: Senaryoyu görebilir miyim? Yanında mı?

Haşmet: Ne demek abi. Yalnız gözünü seveyim kimse görmesin. İyi proje. Bizim piyasayı bilirsin.

Haşmet sosyal sermayesini bu sahnede belirgin Şekilde kullanmaktadır. Abdülkadir'in eskiden tanıdığı bir yapımcı oluşu onun filmi çekmesi için bir fırsata dönüşebilmektedir. Abdülkadir sanat alanında kendi çıkarlarını maksimize etmeye çalışırken rakip olduğu faillerle mücadele etmektedir. Öyle ki Haşmet'in Murat ile anlaşamaması üzerine kendisi de bir yapımcı olduğundan Murat hakkında küçük düşürücü yorumlar yapmaktadır. Abdülkadir Murat'ın elinde bir güç olmayışı konusunda, doğru veya yanlış olsa da onun ekonomik sermaye yetersizliklerini öne sürer. TRT'ye teklif vermeleri dönemin özelleştirilen kurumlarıyla bağlantılıdır. Eskiden TRT gibi kamusal ve devletin elinde olan bir kanala 80 sonrasında özel sermayenin gücüyle dahil olunabilmektedir. 1980 sonrasında "...kamu hizmeti yayın kurumları, tecimsel kanallar karşısında ticarileŐmeye başlamışlardır" (Yüçetürk, 1997: 200). Sonrasında Müjde Ar'ın televizyon için önemli bir isim olması hem Müjde Ar'ın sembolik sermayesini yansıtmaktadır hem de sosyal sermayesi sayesinde Müjde Ar'la bağlantısı olan Haşmet'in bu ismin sembolik sermayesini Abdülkadir'le anlaşabilmek için kullanabilmesini yansıtmaktadır. "Sembolik sermaye, herhangi bir sermaye türü ile bu sermaye türünü bilecek ve tanıyacak biçimde sosyalleŐmiŐ faillerin ilişkisinden doğın sermaye türü olup, bilme ve tanıma düzlemlerinde konumlanır" (Özpınar vd., 2016: 172). Ayrıca konuŐmanın sonunda Haşmet'in senaryoya sembolik bir değer attettiği için Abdülkadir'e dikkatli olmasını söylemesi ve "*Bizim piyasayı bilirsin.*" Şeklindeki cümleyi kurması 80 sonrası Türkiye'nin sanat alanındaki sermaye mücadelesinin boyutu hakkında bize bilgi vermektedir. Sermaye kazandırabilecek unsurlar özellikle devletin tekelinde olmayıŐıyla kolaylıkla çalınabilmekte ve sermaye sahipleri

tarafından kendisininmiş gibi kullanılabilir. Filmin sonrasında eski oyuncu arkadaşları Muhsin Bey'in film çektiğini öğrenmeleri üzerine onun yanına gelirler:

Sami Hazinses: Hayırlı olsun Haşmet abi.

Cevat Kurtuluş: Filme başlıyormuşsun.

Haşmet: Evet.

Sami Hazinses: Avans alabilir miyiz?

Haşmet: Yok Sanmıyorum. Biraz bekleyeceksiniz.

Cevat Kurtuluş: Canın sağ olsun.

Eski oyuncu kadrosu Haşmet'le tanışıklıkları nedeniyle sahip oldukları sosyal sermayeyi kullanma çabasındadırlar. Fakat Haşmet'in de ekonomik sermaye yetersizliği onlara istediklerini verememektedir. Filmin devamında Jeyan ve Nihat arasında şu konuşma geçer:

Jeyan: Hala inanamıyorum. Siz ve ben aynı filmde.

Nihat: İlk defa mı oynuyorsun filmde?

Jeyan: İlk.

Nihat: Bunun için yönetmene kaç kere verdin?

Jeyan: Daha hiç vermedim. Ama söz, verdiğim zaman ilk senin haberin olucak bunak alkolik.

Jeyan'ın Nihat'la aynı filmde oynayabildiği konusundaki şaşkınlığı Nihat'ın kültürel ve sembolik sermayesinin hacmiyle alakalıdır. Ardından Nihat'ın sorularından, alana dahil olmak ve sermayeye ulaşabilmek isteyen bir kadının bunu ancak bedenini kullanarak başarabileceği inancına sahip olduğunu görürüz. “Toplumsal sermaye, bir bireyin ya da bir grubun, kalıcı bir ilişkiler ağına, az çok kurumlaşmış karşılıklı tanıma ve tanınmalara sahip olması sayesinde elde ettiği gerçek ya da potansiyel kaynakların toplamıdır, yani böylesi bir ağın harekete geçirmeye olanak sağladığı sermaye ve güçlerin toplamıdır” (Bourdieu ve Wacquant, 2014: 108). Böylece Nihat'ın dünyasından baktığımızda Jeyan, bedenini kullanarak sosyal sermaye edinmesiyle alandaki çıkarlarını gerçekleştirme fırsatı

yakalayabilecektir. Filmin devamında Haşmet, para bulabilmek adına eski eşi Vilkat'tan yardım istemeye gider:

Vilkat: Sana kocamın parasını veremem. Al. Bunları bozdur.

Haşmet: Hilkat. Sen bunları satmıştın hani? Yalan söyledim. Bozdurup orospularla yememen için. Ama şimdi filme harcayacaksın. Helal olsun. Güzel bir aşk filmi yap. Ne de güzel çekersin aşk filmlerini. Beni de öyle tavlamaştın zaten

Haşmet bir kez daha eski eşiyle tanışıklık ilişkisine dayanarak sosyal sermayesini kullanır ve bunu ekonomik sermayeye dönüştürür. Vilkat'ın Haşmet'e bileziklerini vermesi Haşmet'in bunu sosyal sermayesiyle yapabildiğini gösterir.

Kültürel Sermaye

Sonrasında Haşmet Nihat'ın yanına gelir ve şu konuşmaları yaparlar:

Haşmet: Peki nasıl bu evde tek başına...

Nihat: Kitaplarımı satıyorum. 3 5 kuruş geliyor.

Haşmet: Yazık. Dehşet bir kütüphanen vardı. Sinema kitapların.

Nihat: Siktir et. Şimdi daha çok işe yarıyorlar. Rakı alıyorum. Bir de film seyrediyorum. Kapandım buraya perdeleri hiç açmıyorum. Hep bizim eski filmleri seyrediyorum. Sabah akşam. Hep. Günlerce.

Nihat'ın nostaljik yanını diğer bölümde incelemiştik. Bunun dışında bu metinde odaklanacağımız önemli bir nokta Nihat'ın kültürel sermayesidir. Kitaplarını ucuz bir ücret karşılığında satarak ekonomik sermayeye çevirmektedir. Sermayelerin dönüşümünden de ziyade yeni Türkiye'nin kültür ve sanatı desteklemeyişinin en açık ifadesi Haşmet'in "dehşet bir kütüphane" olarak tanımladığı Nihat'ın kitaplarının artık para etmemesidir. Tüketim odaklı bir toplumun zemini olan neoliberalizm, kültürel sermayenin de niteliğinde değişimler yaratmıştır. Artık kültürel veya başka bir tipte sermayeye dönüşecek olan şey tüketime hitap eden, insanların arzularını doyuran ve popülerleşebilecek nitelikte olan şeylerdir. Sahnenin sonunda Haşmet gitmeden önce Nihat'ın ondan para istemesi yine sosyal sermayenin ekonomik sermayeye dönüşümü konusunda bilgi vermektedir. Filmin

ilerleyen sahnelerinde Haşmet ile Tarcan arasında alanın doxalarını görebileceğimiz şu konuşmalar geçmektedir:

Haşmet: Bak Tarcan. Bu rol senin için büyük şans. Bir anda patlayacaksın. Onun için çok asıl rolüne.

Tarcan: Mutlaka.

Haşmet: Siz sinemanın aradığı düzeyli tahsilli çocuklarsınız. Ve tabii yetenekli. Bizim yetenekli çocuklara ihtiyacımız var.

Tarcan: Sağolun.

Sanat alanı, her alanda mevcut olduğu gibi, failerin alanın kurallarını hem zihinsel hem de bedensel anlamda içselleştirmeleri ve bu doğrultuda hareket etmeleri adına habitusunu dayatmaktadır. Tarcan'ın Haşmet aracılığıyla dahil olmaya çalıştığı sanat alanı ondan tahsil ve yetenek adı altındaki nitelikleri beklemektedir. Tahsil, failin kültürel sermayesini ifade edebildiği bir ölçme aracıdır. Yetenek ise alanın bir diğer doxasıdır. Bunlar "...aslında pratik kabullenme, doksik benimseme edimleridir, yani, o şekilde düşünülmesine yahut dile getirilmesine gerek duyulmayan, bir anlamda kendisinin tabi olduğu sembolik şiddeti 'yapan' inançlardır" (Bourdieu, 2015: 49). Sanat alanındaki failer aldıkları eğitim ve sergiledikleri yetenek oranında alanda söz sahibi olabilmektedirler. Fakat bu iki şey de a priori olarak sosyalizasyon süreciyle kişiye eklemlenmektedir. Sanat alanında kültürel sermayenin bir ifadesi olarak tahsili tamamlayabilmek ancak failin içerisinde bulunduğu toplumsal konum veya sınıfla önceden belirlenmektedir. Bourdieu ve Passeron (2014) *Varisler* adlı eserlerinde eğitim ve öğretimdeki başarının, kişinin habitusundan köken alsa da okul sayesinde toplumsal olarak nasıl meşru görüldüğünü şöyle açıklarlar:

"Örneğin köken itibarıyla bağlı olunan sosyal çevreden miras alınan yatkınlıkların ve kültürel alışkanlıkların doğrudan tesiri, mevcut belirlenmişlikleri yeniden etkili kılan başlangıçtaki yönelimlerin (ki bunların kendileri de ilk belirlenmişliklerin ürünüdür) arttırıcı etkisi tarafından ikiye katlanır; bu belirlenmişlikler tam anlamıyla tedrisî bir mantık dâhilinde, yok sayıyormuş gibi görünerek toplumsal eşitsizlikleri takdis eden onaylar biçiminde ifade edildikleri ölçüde daha da tesirli olurlar" (33).

Yetenek de önceden getirilmiş yatkınlıklarla ve sanat alanının habitusuna uyum sağlamayla artabilen bir yapıya sahiptir.

İlerleyen sahnelerde Jeyan'ı evine beklediği sırada Haşmet, biriktirdiği dergileri masasının üstüne koyar. Bunlar *Görüş* dergisi, *Adam* dergisi, *Varlık* dergisi ve *Sanat Dergisi*'dir. Dönemin entelektüel dergileri olması açısından Haşmet'in kültürel sermayesini yansıtmaktadırlar. Ardından yere dizdiği *Richter*, *Rubinstein*, *Bob Dylan*, *Charles Aznavour* ve *Vivaldi*'nin plakları da onun müzik zevkiyle birlikte kültürel sermayesini belirgin kılan nesnelere. Bourdieu'ye göre "...beğeniler, belirli bir kişinin yaptığı seçimler bütünü olarak, sanatçının nesneleştirilmiş beğenisi ile tüketicinin beğenisi arasındaki bir karşılaşmanın ürünüdür" (Bourdieu, 2016: 194). Haşmet'in bu plaklara sahipliği ve onları sevişi ya da onları seviyor gibi görünmek ihtiyacı hissetmesi, plaklara yazılmış müziklerin yaratıcısıyla olan ilişkisini gösterdiği için aslında onun kültürel sermayesinin nesnel bir göstergesi olmaktadır. Sonrasında eski habitusunun bir getirisi olarak duvara astığı eski sinema oyuncularının çerçevelerini bu sahnede aşağı indirmektedir. Toplumsal değişim bağlamında yeniyeye ayak uydurma çabası burada da hakimdir. Onların yerlerine çağdaş sanat resimleri asar. Vivaldi'nin *Four Seasons* adlı eserini teybe koyar ve başlatır. Ardından içeri giren Jeyan'la konuşmalarında da kültürel sermayesi belirgindir:

Jeyan: Vivaldi'yi seviyor musun?

Haşmet: Çok severim. Bach, Mozart, Sinatra... Ne içersin? Cin, viski, rakı?

Jeyan: Viski. Ne kadar çok kitabın var...

Haşmet: Bir o kadarını da topladılar. Bi süre de içerde yattım. Dayak filan.

Sayıdığı sanatçılardan sorduğu içki türlerine ve yalan söylese bile hapishaneye girdiğini özellikle belirtmesiyle Haşmet yeni Türkiye'nin habitusuyla uyumlu bir kültürel sermaye birikimini göstermek ister. Amacı dönemin entelektüel kesimine dahil olabilmek, onlardan kabul görmek, ciddiye alınmaktır. Ardından Jeyan Haşmet'in kitaplarına bakmaktadır. Kitaplarda Maksim Gorki'nin Ana eseri, Nazım Hikmet şiirleri, Dostoyevski'nin Suç ve Ceza eseri vb. varken bu kitapların arkasına sakladığı Kerime Nadir'in bir kitabı, Muazzez Tahsin Berkand'ın Sarmaşık Gülleri kitabı ve 1970 yapımlı Güller ve Dikenler isimli Nejat Saydam filminin kitabı vardır. Öndeki kitaplar Haşmet'in yeniyeye adapte olmasını sağlayabilecek cisimleşmiş kültürel sermaye nesnelere. Gizlediği Kerime Nadir ve

benzeri kitaplar ise, entelektüel çevreler tarafından pek de ciddiye alınmayan “hafif” aşk romanları vb. eserlerdir ki onları gizleyişi sanat alanındaki çıkarlarıyla uyumlu olmaktadır. Ardından Jeyan ve Haşmet arasındaki diyalog da saydıklarımıza, Haşmet yine yalan söyleyip alanda sahip olamadığı yetkinliklere sahipmiş gibi gözükmeye çalışarak da olsa, eğitim ve öğretim durumunun da eklendiğini görmekteyiz:

Jeyan: Hangi okuldansın?

Haşmet: Galatasaray. Fakülteyi de sinema yüzünden bıraktım.

İlerleyen sahnelerde Haşmet, Jeyan’a aslında tahsil durumu hakkında söylediği yalanı açıklar ve şu konuşma yaşanır:

Haşmet: ... Ama çok isterdim bir fakülte bitirmeyi. Onlar gibi olmayı. Onların sanat dergilerinde fotoğraflarını gördüğüm zaman hep kıskandım. Onlar dediğim ressamlar, heykeltıraşlar, edebiyatçılar, diplomat çocukları, kolej mezunları, Galatasaray mezunları. Bir de ben. Kundura tamircisi Fahri'nin oğlu Mümin. Ama kendimi yetiştirdim ben. Binlerce kitap okudum. Jack London gibi. Şimdi İngiltere'ye gidip dil öğreneceğim. Dil çok önemli. Diyelim filmimiz bir yabancı festivalde. Adamın biri geldi film hakkında konuşmak istiyor. Eee? Ben ona bakıcam o bana. Bu böyle olmaz.

Haşmet, sanat alanının dayattığı, bir kültürel sermaye olarak iyi eğitim görmüş olmak istemektedir. Alanda güçlü bir fail olabilmek için kişisel çabandan çok sembolik bir sermaye ve gösterge olarak eğitim durumuna ihtiyacı vardır. Bunun farkındadır ve gelecek hayallerinde de dil eğitimi almayı planlamaktadır.

Sembolik Sermaye

Kahvehanede, eskiden filmlerinde oynattığı arkadaşlarının yanına geldiğinde Haşmet ve arkadaşı arasındaki konuşma da yeni Türkiye'deki sanat piyasasını şu şekilde yansıtmaktadır:

Ali Demiral: İyi yapmadın be haşmet abi. Bu işsiz zamanda. Baksana millet kan ağlıyor.

Kağıt atan adam: Gittikçe de kötü oluyor. Yahu bu sokaktan her sabah en az 10 minibüs kalkardı. Noldu?

Haşmet: Şekerim, benim filmim Müjde filmi. Şu an sokağa çıksam 10 şirket peşime düşer.

Haşmet'in Murat'la anlaşamama nedenlerini farklı anlatmış olmasına karşın yeni Türkiye'deki sanat alanının oldukça kötü bir dönemden geçtiğini diyaloglardan çıkarsayabiliyoruz. Devlet desteğinin kesilmesinin yanında özel sermayenin geçerlilik kazanmasıyla sanatçılar filmleri için gereken sermayeyi bulamamaktadırlar. Kongar'a (1995) göre "24 Ocak kararlarının toplumsal ve ekonomik bakımdan halk yararına değil zararına olduğunu ve sosyal devlet ilkesinden sapıcı niteliklere sahip olduğunu" 80 sonrası Türkiye'nin sanat alanı bizzat oldukça açık bir şekilde gösterir (32). Bu da film çekimlerinin azalmasına neden olmaktadır. Haşmet ne kadar Müjde Ar'ı filmine dahil etmek istese de bunu başaramayacaktır. Haşmet'in Müjde Ar'a yüklediği önem ise alandaki çıkarlarıyla doğru orantılıdır. Sembolik sermayesi güçlü bir kadını filminde oynatarak buradan sermaye edinmek ve alanda başarılı olmak istemektedir. Başka bir sahnede film çekimleri bittikten sonra Hakkı'nın Haşmet'e saygı duyusu ve Haşmet'in sembolik sermayesini şu sözlerde görürüz:

Hakkı: Ya Önemli değil. Şimdi bu film iyi mi oldu kötü mü oldu bilmiyorum. Bence önemli de değil. Ama çekmek için gösterdiğin çaba acayıpti. Anlatabiliyor muyum? Müthişti. Beni bile heyecanlandırdın. Düşün. Senin dışında kimse bu filmi bitiremezdi. İnan bana. Büyük adamsın be.

Aynı şekilde sembolik sermayenin bir örneğini film davetiyelerinde görürüz. "Av ve Avcı" filminin üstünde "Bir Haşmet Asilkan Film" yazmaktadır. Haşmet Asilkan ismi burada sembolik bir sermayeye dönüştürülme çabasıdır.

6.3. Gölge Oyunu Film Analizi

6.1.1. Film Özeti

Film, aralıklarla ortaya çıkan ve hikâyeyi anlatıp yorumlayan Saz Heyeti'nin konuşmalarıyla başlar. Abidin ve Mahmut sahnelerde güldürü yapmaktadırlar. Geçimlerini

Ramazan'ın pavyonunda sağlarlar. Bir gün bir kız Pezevenk Sülo tarafından Ramazan'ın pavyonunda konsomatrislik yapması için pavyona getirilir. Sonrasında anlaşılır ki kız sağır ve dilsizdir. Ramazan'ın işine yaramayacağı için ortada kalan kıza Abidin ve Mahmut tarafından yardım edilir. Ev sahipleri Büyükhanım, kızın Abidin ve Mahmut'un evinde kaldığını öğrenince onları yanına çağırır ve kalabileceğini söyler. Sonrasında kız Büyükhanım odasında yalnız başına otururken onun yanına gelir ve şakaklarını ovar. 30 yıldır uykusuz olan Büyükhanım uykuya dalar ve ölür. Kız aradığı annesinin fotoğrafını gösterdikten sonra Abidin ve Mahmut'la birlikte  de kızın annesini arayışa koyulur. Fotoğrafçı Mahir kızın annesinin fotoğrafının arkasında yazan yazının Zeliha Kumru olduğunu söyler. Bundan sonra kıza Kumru olarak hitap ederler. Bu sıralarda Abidin ve Mahmut, aralarındaki gerilimin artmasıyla yollarını ayırırlar. Abidin bileğini keser ve intihara kalkışır ama hastaneye yetiştirilmesi sayesinde intiharda başarılı olamaz. Sonrasında Mahmut ve Abidin hastanede barışırlar. En sonunda Kumru'nun annesinin cezaevinde olduğunu öğrendiklerinde oraya giderler ve annesiyle görüşürler. Bir gece, çocukluğundan beri kadınlarla birlikte olamayan Mahmut Kumru ile birlikte olur fakat o günden sonra Kumru kaybolur. Kayboluşunun ardından onu aramaya annesinin yanında olabilir diye düşündüklerinden cezaevine geri giderler. Burada öncekinden farklı bir memur ve önceden defterde olan ama ş an olmayan bir kayıtla karşılaşırlar. Pavyona gidip alışanların Kumru'yu tanıyıp tanımadıklarını sorgularlar. Hepsinin yanıtı olumsuzdur. Hatta ektirdikleri fotoğrafta Mahmut ve Abidin Kumru'yu görürken onlar görmezler.

6.1.2. Dönemin Toplumsal Gerçekliğinin Sinema Filmindeki Temsili

Gölge Oyunu, Turgul'un toplumsal yapıdaki değişmeleri mistik ve metaforik bir biçimde anlatması bakımından önemlidir. Filmin genelinde kullanılan metaforlar tasavvuftan, uzak doğu felsefesinden ve geleneksel Türk seyirlik oyunlarından izler taşır. Turgul sinemasının karakteristiklerinden biri olan doğu-batı dikotomisi bu filmde kendisine yoğun bir biçimde yer bulmuştur. 1980 sonrasında Türkiye'de, neoliberalizmin ve modernizmin bir getirisi olan tüm politikalar toplumsal yapıda bireyselleşme, yabancılaşma, kültürel yozlaşma gibi batı dünyasının karakterini oluşturan nitelikleri Türkiye'ye taşımıştır.

Doğu/Batı Dikotomisi

Film başlarken bizi “Rüya Pavyonu Saz Heyeti” karşılar. Bu heyet Turgul’un filmdeki belirsiz ve mistik havayı hissettirmesinde bir araçtır. Öyle ki filmin başrol karakterlerinin yaşadıklarını izlerken diğer yandan belirli aralıklarla bu heyet ortaya çıkar ve filmin anlatıcılığı işlevi görürler:

Tefçi: Bu muazzam, insanın aklına durgunluk veren hikâyenin burada geçmiş olması yüce rabbin bir hikmeti mi acaba? Neden burada? Bu gördüğünüz alem affedersiniz puştların, orospuların esrarkeşlerin fink attığı bir alemdir. Olmadık rezaletler yaşanır bu pislğin içinde. Onun için insan kendi kendine soruyor: neden burayı seçti yüce mevlam?

Trompetçi: Onun hikmetinden sual olunmaz. Efendim biz olaya gelelim. Bizim burada iki komedyen vardı. Bildiğiniz sahneye çıkıp komiklik yapan iki arkadaş. Sanatları biraz zayıftı. Biri Mahmut diğeri Abidin. Mahmut hoş oğlandı. Natürü iyiydi. Abidince çok alçak tabiatlı bir çocuktü. Hırsızdı, yalancıydı, güvenilmezdi. Neyse biz işin dedikodu yanını bırakalım. Bunlar ikisi dediğim gibi Rüya Pavyonda komiklik yapıyorlar.

Görüldüğü üzere seyircinin merakını güdüleyen belirsizlikler oldukça fazladır. İlk konuşmada belirsizliklerin olduğu fazlaca soru sorulurken ikinci konuşmada ise olay akışının ne olacağı seyirciyi şimdide tutar ve gelecek sahneye hazırlar. Aynı zamanda filmin geçtiği ortamı kötü nitelikleriyle yorumlamaktadırlar. 80 öncesinde de pavyon kültürünün benzer nitelikleri olmasına karşın 80 sonrasında da varlığını sürdürmesi ve olayların burada geçmesi önemlidir. Modernizm eleştirisine örnek olarak Rüya Pavyonu’nun girişindeki “Modern Komikler Karabiberler” yazısının başına artık eski değerlerinin kalmamasıyla birlikte ekledikleri “Modern” sıfatı bu örneklerden yalnızca biridir. Bir parantez açarsak, Muhsin Bey yeniye karşı direnen, Haşmet Asilkan yeniye ayak uydurmaya çabalayan fakat Abidin ve Mahmut ise eskide kaldıklarının kabullenişini yaşayan karakterlerdir.

Turgul’un eskiyi temsil etmek adına Muhsin Bey filmde kurguladığı yaşlı karakterler olan Madam Ağavni ve Afitap Hanım bu filmde Büyükhanım olarak karşımıza

çıkılmaktadır. Saz heyetinin dediklerine paralel olarak ev sahipleri Büyükhanım, Abidin ve Mahmut'la şunları konuşmaktadır:

Büyük hanım: Bir şeyin geldiği felan yok. Pencereden bakınırken sizin geldiğinizi gördüm. Aslında benim bütün istediğim sizinle biraz sohbet etmektir. Ama bakıyorum gözlerinizden uyku akıyor. Ne densizlik benimki de.

Mahmut: Peki siz niye uyanıksınız bu saatte büyük hanım?

Büyük hanım: Ah oğlum, bilmiyor musun? 30 yıldır ben bu uykusuzluğu çekiyorum. Gözlerim kapanıyor iki saniye sonra açılıyor. Ne korkunç bir şey tabi böyle yaşamak.

Abidin: Evet öyle olmalı. Beni de nereye koysanız iki saniye sonra horr... gitmişim.

Büyük hanım: Kocam öldüğünden beri uyku nedir bilmiyorum.

Mahmut: Doktorlar ne diyor?

Büyük hanım: Hiç. Binde bir olan bir şeymiş. Aciz kaldılar. Eşim Eftal Bey vefat edince...

Abidin: Allah rahmet eylesin.

Büyük hanım: Eftal ölünce ben de ölmek için dua ettim. Ama Tanrı bu isteğime kızdı galiba. Ve bana yaşam cezası verdi. Sonsuza kadar. Halbuki unutulup karanlıkta kaybolmak yok olmak ne güzel. Gözlerini kapatıp uyumak. Sessizlik. Hadi gidin. Hiç olmazsa siz uyuyun.

Abidin: İyi geceler.

Mahmut: Hayırlı sabahlar.

Büyükhanım eşinin ölümüyle kendisini yalnız hissetmekte ve bu yüzden ölmek istemektedir. Eşine oldukça bağlı olduğunu görebildiğimiz için bu ilişkideki sevgi bağı doğu kültürünü anımsatmaktadır. Sevgilinin biricik oluşu ve ondan sonsuza kadar ayrılmama isteği doğu kültüründeki birlikteliklerin ana unsurlarındandır. Diğer sahnelerde ise batıdaki niteliksiz ilişkilerin örneğini Abidin ve Mehtap birlikteliğinde göreceğiz. Bu niteliksiz ilişkiler kırdan kente göç, sanayileşme, ekonomi politikaları, kültürel değişim vb. başlıklar adı altında incelenebilir olsa da bunları modernleşme kavramıyla

ilişkilendirebilmekteyiz. Modernleşmeyi, “aile içi ilişkileri sosyallikten bireyselliğe sürükleyen, çoğu zaman da aileyi olumsuz etkileriyle şekillendiren bir unsur olarak görmek mümkündür” (Ekici, 2014: 221). Bu iki sahne, 80 sonrası değişen toplumsal yapının yakın ilişkilerdeki çıktısını Turgul’un filme entegre ettiği doğu motifleriyle analiz edebilmemizi sağlar.

Doğu’nun aksine Batı’lı birey, yabancılaşmış ve bireyselleşmiştir. Yeni Türkiye’de artık tek geçerli olan şey kişinin kendisidir. Kendi menfaatleri dışında hiçbir şey önemli değildir. Abidin ve Mahmut’un Kumru’yu pavyon önünde öylece dururken gördüklerindeki tepkileri şöyledir:

Mahmut: Merhaba. Benim adım Mahmut. Konuşamıyor musun? Kimsin sen? Ne yapıyorsun burada?

Abidin: Hadi gidiyoruz. Bırak kim bilir neyin nesi yürü.

Mahmut: Baksana gidecek yeri yok. Sokak kedisi gibi zavallı. Bunun dilsizliğinden yararlandılar herhâlde.

Mahmut ve Abidin tek bir kişiliğin iki parçasıdır. Bu zıt karakter tutumu Turgul sinemasının önemli bir özelliğidir, örneğini daha önce Muhsin Bey-Ali Nazik ikilisinde görmüştük. Abidin burada Mahmut’un gölgesidir. Kötü tarafıdır. Doğu metaforları bu şekilde ana karakterler ile birlikte işlenmiştir. Aynı zamanda filmde Karagöz ve Hacivat öğelerinin bulunuşuyla da “Gölge Oyunu’ndaki Abidin ve Mahmut, birbirlerine zıt özellikleri ve sürekli didişme üzerine kurulu ilişkileriyle, Karagöz’le Hacivat’ı çağrıştırmaktadır” (Yüksel, 2003: 69). Mahmut iyiliği, yardım etmeyi ve şefkati benimserken Abidin sadece kendini düşünen yabancılaşmış bireyi temsil eder. Turgul bu sahnede toplumsal değişimin yarattığı yozlaşmış insan figürünü resmeder. Bunu da doğu-batı dikotomisiyle gerçekleştirir. Benzer olarak başka bir sahnede bahçedeki bir güvercini kedi ısırır ve onu yaralar. Kumru güvercini eline aldıktan kısa bir süre sonra iyileştirir ve gökyüzüne salar. Burada doğunun mistik şifacısı Kumru’da hayat bulmaktadır. Kumru üzerinden anlatılan mucizenin anlamı batının vahşiliği karşısında doğunun iyileştirici gücüdür. Turgul doğu ve batı ikiliğini bu sahnede de kullanmaktadır. Yine benzer bir sahnede de Kumru Büyükhanım’ın odasına gelir ve onun şakaklarını ovar. O sırada şunlar konuşur:

Büyük hanım: Geldin ha...

Büyük Hanım: Uykum var. Çok uykum var. Şükür Tanrım.

Yıllardır uyuyamayan ve kendisini dünyada hapis hissedenden Büyükhanım Kumru sayesinde uykuya dalar. Filmin genelinde hâkim olan doğu mistisizmi teması burada da belirgindir. Başka bir sahnede Kumru'nun annesinin fotoğrafının arkasında yazan ismi görebilmek için Mahmut fotoğrafı fotoğrafçı Mahir'e götürür.

Mahir: Fotoğrafını çekeceğim kişi hemen ölecekse görüyorum.

Mahmut: Hadi lan saçmalama.

Mahir: Bak sen de inanmadın. Doktorlar da inanmadı. Ama öyle. Üç yıl evvel bir adamın fotoğrafını çektim. Tam karta basarken ve o zaman böyle polaroid felan yoktu, tam karta basarken birden ürperdim. İçimden bir ses bu adam ölecek dedi. Tabii ki güldüm. Ama adam kapıdan çıkarken kalp krizi geçirdi, oracıkta gitti.

Mahmut: Yahu hepimize böyle şeyler olur arada bir. Ben de bir şey olur aa ben bu olayı daha önce yaşadım derim.

Mahir: Bu öyle değil. Bir keresinde bir başkasının ölümünü hissettim. Yine karta basarken. 5 dakika sonra bıçaklandı. Hasımları öldürdü. İki yıl içinde 3 defa ölümün yüzünü gördüm. Doktorlara gittim evham dediler. Bir hoca sen büyü altından dedi ama büyüü de bozamadı. Artık yaşayan hiçbir kimsenin fotoğrafına bakamıyorum. Ze-li-ha Kum-ru. Zeliha Kumru. Adı Zeliha Kumruymuş.

Sonrasında Kumru annesinin resmini Mahir bakmaktan çekinse de ona gösterir:

Mahir: Yaşıyor da diyemem yaşamıyor da. Çok tuhaf. Hani kulakları duymuyordu?

Turgul mistik öğeleri bu sahnede ölümü fotoğraftan sezme gibi mucizevi bir güçle kendisine yer bulmuştur. Filmin belirsizliğini arttırması ve izleyiciyi muallakta bırakması adına Mahir'in son sözleri dikkat çekicidir. Başka bir açıdan 1980 sonrası toplumsal yapıdaki değişmelerin tümü insanları anomik bir duruma sürüklemiştir. “Bu film çekilmeden hemen önce Berlin duvarı yıkılmış, Almanya birleşmiş ve Sovyetler dağılmıştır” (Çatalbaş, 2012: 63). Böyle bir ortamda Türkiye de değişmekte ve insanlar daha ne değişimlerin ortaya çıkacağını kestirememektedir. Doğu metaforlarının batıdaki düzensizliği eleştirmek için kullanılışı da bu noktada Turgul tarafından kullanılan teknikle alakalıdır. Farklı bir çekim tekniği de Abidin ve Mahmut kavga ettikten sonra Abidin'in motoruyla oradan uzaklaştığı zamandır. Bu sahne geniş açıdan çekilmiştir ve tan kızılığı

kamerada belirgindir. Bu çekim, uzak doğu resim tablolarının karakteristik bir özelliğidir. Turgul kamerayı bu sefer görsel anlamda uzak doğu kültürüne çevirmiştir. Filmin mistik havası görsel olarak da izleyiciye sunulmuştur. Filmin devamında Mahmut, Kumru'ya neden kadınlarla ilişkilerinin kötü olduğunu anlatır:

Mahmut: ...Anlıyor musun? Duyuyor musun? Abidin haklı galiba, bazen öyle bi bakıyorsun ki sanki duyuyosun da bizimle dalga geçmek için susuyosun gibi geliyor insana. Abidin'e kızma, benim için söyledikleri doğru. Ben kadınlara yaklaşmam. Şimdiye kadar hiçbir kadınla birlikte olmadım. Benim... Benim çocukluğum yetiştirme yurdunda geçti. Annemi babamı hiç tanımadım. 14 yaşında kaçtım yurttan. Tamirci çıraklığı yaptım. Düğün salonlarında davul çaldım. Sonra organize bürosunda Abidin'e rastladım. Komik olmaya karar verdik. Yurttan kaçmamın nedeni: yurttaki arkadaşlar koynuma bi kadın soktular. Gırgır olsun diye. Deli Emine'yi. Bir gece korkunç bir sıkıntıyla uyandım. Emine üstüme abanıyordu. İri kalçaları, iri göğüsü, altın dişleri vardı. Emine birden ters döndü. Bacaklarını açtı. Başımı tutup karanlık yerlere doğru itmeye başladı. Sanki bir tünele giriyordum. Nefes alamadığım için panik içinde bağırmağa başladım. Ben bağırınca kadın kaçtı. Bizim piçler saklandıkları yerden kaçıp gülmeye başladılar. O gün kaçtım yurttan. Ve bir daha hiçbir kadına yaklaşmadım. Abidin haklı kumru hanım.

Anlaşılaçağı üzere Mahmut'un kadınlarla olan ilişkisi yaşadığı travmatik deneyimlere bağlıdır. Öyle ki bunun etkileri uzun yıllar boyu sürmüş olup ağır olarak nitelendirebileceğimiz bir anıdır. Buna karşın Kumru ile yakınlık kurması bir istisnadır. Doğu mistisizminin bir temsili olan Kumru, Mahmut'un yaşadığı kötü şeylere rağmen onla temas kurabilmektedir ve bu Mahmut tarafından zoraki olmayan bir süreçte gelişmektedir. Hatta Mahmut Kumru'ya kumru kuşunun nasıl bir şey olduğunu anlatırken ona oldukça yaklaşmakta ve bir kaçınma davranışına başvurmamaktadır.

Doğu-batı dikotomisine paralel şekilde, Kumru'nun gösterdiği fotoğraftaki kadının annesi olduğunu anlatmasında, Mahmut'la Kumru'nun birlikte elleriyle kuşun gölgesini yapmalarında, Kumru'nun masadaki Hacivat ve Karagöz nüshalarını eline almasıyla, saz heyetinin olduğu sahnelerde kameranın arkadaki perdeyi çekerek onların gölgelerine yaklaşmasıyla vb. örneklerle Turgul'un dikkat çektiği gölge kavramını nesnel olarak filmin içerisinde görmekteyiz. Bunun soyut temsili ise Abidin ve Mahmut bir karakterin zıt

kutupları olup Abidin'in bu karakterin gölgesi oluşudur. 1980 sonrası dönemdeki bağlamsal temsiline baktığımızda ise gölge yan olan Abidin, senaryodaki yozlaşmış kültürel yapıyı içselleştirmiş olduğundan aslında 80 sonrası yaşanan değişimlerin insan karakterine ve makbul görülen tavır ve davranışlarına etkisini temsil eder. Diğer sahnelerden birinde Abidin'in yeni ortağıyla aralarında şu konuşmalar geçer:

Ortağı: Fena değildi dimi?

Abidin: Bombokuz.

Ortağı: Efendim?

Abidin: Bombokuz evlat. Bu iş böyle olmaz. İkili komedyenlik öyle bir meslektir ki... Nasıl anlatsam... Sırtın ortağına dönük olsa bile onun ne düşündüğünü bilirsin. Aranızda müthiş bir bağ oluşur. İkiz gibi. Hani korçikalı kardeşler vardı ya. Öyle işte. Buranda hissedersin. Eski ortakla biz öyleydik.

Ortağı: Niye ayrıldınız ozaman?

Turgul Mahmut ve Abidin tiplerinin aynı karakterin iki tarafı olduğunun en belirgin anlatımlarından biri de bu sahnededir. Abidin Mahmut ile aralarındaki bağı tarif ederken sanki bunu tek kişilermiş gibi betimler. Sahnenin devamında bu ayrılığa dayanamayan Abidin bileğini keser. Bir insanın kendi gölgesiyle beraber bir bütün oluşu doğu felsefesindeki yin-yang düşüncesini hatırlatır. "Abidin ve Mahmut'un tamamen zıt karakterde olmaları, karşıtların birliğini ve denge durumunu çağrıştırmaktadır" (Yüksel, 2013: 289). Biri olmadan diğeri de olamaz. Başka bir sahnede Mehtap Mahmut'a Abidin'in bileğini kestiği haberini vermeye gelirken orada olan Kumru daha o söylemeden bunu hisseder ve huzursuz bir ruh haline bürünür. Neden-sonuç zincirinden bağımsız bir şekilde bunu sezgisel olarak anlayabilmesi yeniden Turgul'un doğu anlatılarını filmde kullanımını göstermektedir. Devamında Mahmut Abidin'i kucağında hastaneye taşırken sokaktaki Hotel Cennet'in yanından geçerler. Aynı şekilde cennet kelimesinin de sahnedeki yeri ruhani havayı sağlayabilmektir.

Sonraki sahnelerde bir karakterin iki yarısı olduklarına benzer şekilde hastanede Mahmut ve Abidin arasında şu konuşmalar geçer:

Abidin: Benim babam esrar satardı. Hapishanede rahmetli oldu. Babam hapisteyken anam kayıplara karıştı. Annemi son gördüğümde üzerinde parlak

kumaştan bir elbise vardı. Yakaları açıktı. Göğüsleri görünüyordu. Ateş kırmızısı bir rujla dudaklarını boyuyordu. Onunla ilgili hatırladığım son şeyler bunlar. Dudaklarını boyadığı gün evden kaçtı. Beni terk etti. Sen bunları bilmiyorsun. Çocuk yaşta yalnız kaldım. Terk edilme duygusu o kadar içime işlemiş ki çocuk yaşta... Diyordum ki nasılsa bırakıp gidecekler. O zaman sen daha önce tüy. Kim olursa olsun. Kadın... Erkek... Nedense bilmiyorum bi tek seninle ortaklığım acayip oldu. Kral bir arkadaşın. Ruhunda asil bir yan vardı. Sanki benim kalbimin iyi tarafıydın. Derken bu kumru karısı ortaya çıktı. Dedim ki tamam biri daha gidiyor. O gitmeden ben gidiyim. Dönmemek üzere.

Mahmut: Ben ortaklığın devam etmesini istiyorum. Sensiz bu işi beceremiyorum. Sudan çıkmış balığa döndüm. N'olur dön.

Abidin'in "Sanki benim kalbimin iyi tarafıydın." sözü ve Mahmut'un "Sensiz bu işi beceremiyorum." sözü konuşmaları özetler niteliktedir. İyi ve kötünün birlikteliğini anlatan yin-yang felsefesi doğu kökenlidir ve Turgul'un karakterleri bu felsefeyi çağrıştırmaktadır. Ardından gelen sahnede Mahmut ve Kumru, Kumru'nun annesini ziyaret etmek için cezaevine giderler:

Mahmut: Ziyaret edebilir miyiz?

1. Memur: Hayır. Her şeyin bir günü bir saati vardır.

Ardından 1. Memur ve Kumru birbirlerine bakarken gülümsemektedirler. 1. Memur'un kullandığı söz tasavvuf felsefesini andırmaktadır. Aynı zamanda Kumru'nun annesini arayışları da tasavvuftaki "arayış" geleneğini işaret eder. "Tasavvuf açısından arayış, yol ve yolculuk, kişinin olgun ve kâmil insan olmasında bir araçtır" (Dönmez ve Becerikli, 2019: 440). Tasavvuf felsefesi ise İslamiyet'in ortaya çıkışıyla köklerini doğu coğrafyasından almaktadır. Doğunun temsili burada da karşımıza çıkmaktadır.

İlerleyen sahnelerde Mahmut yarı çıplak şekilde uyumaktadır. Sahneden anlaşılan şey Kumru'yla cinsel birliktelik yaşadığıdır. Yaşadığı travmatik olaylara karşın bunu Kumru ile gerçekleştirebilmesi doğu anlatılarındaki mucizelerle ilgilidir. Bu sahneden sonra Kumru ortadan kaybolmuştur. Cezaevinde annesini görmek amacıyla orada olabileceğini düşüp cezaevine giderler fakat karşılarında farklı bir memur vardır. Memur 20 yıldır orada çalıştığını ve 153 numaralı kaydın olmadığını söyler. Halbuki önceki gidişlerinde bu kayıt numarası Kumru'nun annesi Zeliha Kumru'nun kayıt numarasıdır.

Ayrıca tarif ettikleri 1.Memur 2.Memur'un deyişiyile hiç orada çalışmamıştır. Bu durum filmdeki belirsizliği körükler ve mistik bir varoluş sorgulamasına yol açar. Dönmez ve Becerikli'ye (2019) göre “Gölge Oyunu filmi de gerçeği sorgulayan bir yapım niteliğindedir” (446). Seyirci önceki sahnelerin gerçekliğinden şüphe duyar. Aynı belirsizlik Mahmut ve Abidin'in pavyona geldikleri sırada da devam eder. Mahmut Mehtap'a, Gonca'ya, Mahir'e, Ramazan'a ve Sezen'e kumruyu görüp görmediğini sorar. Hepsinin ifadeleri Kumru'yu tanımadıkları üzerinedir. Sonrasında Kumru'yla çektiydikleri fotoğrafa bakarlar ve Kumru orada da yoktur. Sonrasında Mahmut ve Abidin şunları konuşur:

Mahmut: Bize numara yapıyorlar.

Abidin: Hayır. Onlar kumruyu hatırlamıyor.

Mahmut: Peki ya fotoğraf?

Abidin: Bizim gördüğümüzü onlar görmüyor ki.

Mahmut: Deli olucam. Bütün bunlar rüya mı sence?

Abidin: İki kişi aynı rüyayı görür mü? Hem bu ne? Bak. [2 bileğinde de jilet izi vardır.]

Mahmut: Nerde Kumru?

Abidin: Kim bilir? Çok tuhaf. Çok.

İki karakter de tüm yaşadıklarının bir rüya olup olmadığını sorgulamaktadır. Gerçeğin bir yanılsama olduğu düşüncesi doğu felsefesinde temel bir yere sahiptir. Hatta bu yanılsamayı rüyaya benzetmek de bu felsefede oldukça sık rastlanılan bir olgudur. Filmin son sahnesinde şu konuşmalar mevcuttur:

Trompetçi: İşte böyle. Birçok insan Mahmut ve Abidin kırklara karıştı dedi. Bir iki üfürükçü dede adresi verdiler. Akılları başlarına gelsin diye.

Tefçi: Patronsa işi başka türlü yorumladı. Ona göre Abidin ve Mahmut sansasyon yaratıp yevmiyelerini arttırmak istiyorlardı.

Trompetçi: Anlayacağınız kimse bu işin içinden çıkamadı. Ya Mahmut ve Abidin beyler bir şeyler yaşadı, gördü ve bizler bu muhteşem olayları göremedik...

Tefçi: Ya da onlar ikisi bir rüya gördüler. Bu rüyayı gerçek sandılar kim bilir.

Trompetçi: İyi ama madem rüyaydı o kadınlardan bucak bucak kaçan Mahmut nasıl bir anda canavar kesildi, tutukluğu gitti, bir aslan oldu ya da afedersiniz o alçak Abidin nasıl oldu da çocuğun babası olmayı kabul etti. İşte bu işin gerçeği. Üstelik gerçek ne ki? Bu pavyon gerçek mi? Var mı? Biz gerçek miyiz? Var mıyız? Kim bilir...

Tefçi: Kim bilir...

Saz heyetindeki konuşmalar belirsizliği bir üçüncü göz olarak da yineler. Hem kahramanlar hem seyirci hem de saz heyeti durumun belirsizliği hakkında kafa yormaya başlar. Turgul'un kullandığı bu anlatım tekniği doğu mistisizmini işleyişi için yerinde kullanılmış bir tekniktir.

Toplumsal Değişme

Ramazan pavyonun sahibidir. Çalıştırdığı konsomatrislerden olan Mehtap'ın ağlaması üzerine Ramazan Abidin'i çağırır ve şunları konuşurlar:

Ramazan: Bak bu kız ne diyor bahriyeli?

Abidin: Hayrola ramazan abi ne diyor?

Ramazan: Hamile bırakmışsın.

Abidin: Ne? Hamile mi bırakmışım? Tövbe yalan.

Cinsel birlikteliklerin bu denli hızlı oluşu ve gerisinde insani duygular bırakmayı Türkiye'nin değişen toplumsal yapısının yakın ilişkilerde nasıl konumlandığı hakkında bilgi vericidir. Modernleşme olgusu beraberinde yabancılaşmış ve bireyselleşmiş insanı ortaya çıkarmıştır. "...modernleşmeyle birlikte bireyde yaşanan bireyselleşmenin beraberinde yabancılaşmayı, kişilik bozukluklarını ve yalnız kalmayı getirdiğini söyleyebiliriz" (Dabbağoğlu, 2014: 109). Tüketim bir hayat biçimi haline gelmiş, insanların bedenleri de bir tüketim nesnesi olarak görmesine kapı aralamıştır. Cinsellik yaşamak karşı tarafın bedenini kendi hazzı adına tüketmekten başka bir şey ifade etmemeye başlamıştır. Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni filminde Haşmet de birden

fazla kadının hayatında bulunmasıyla buna benzemektedir. Aslında bu tüketim odaklılık “...tarihsel süreç içinde bedene yönelik uygulanan politikaların tüketim kültürü içinde edindiği yeni bir görünüm...” olmaktadır (Köse, 2011: 78). Toplumsal değişimin ana tema olduğu benzer bir sahnede ise Mahmut ve Abidin arasında geçen aşağıdaki diyalog, Türkiye’nin değişen sanat alanı hakkında bilgi vericidir:

Abidin: Fena mı sen de kendine yeni bir ortak bulursun.

Mahmut: Bulurum.

Abidin: Benim gibisini nah bulursun.

Mahmut: Kendini fasülye gibi nimetten sanıyorsun galiba.

Abidin: Bizim türümüzde komik kalmadı artık. Altın değerindeyiz.

Ne kadar değerli olduklarına inanıp inanmasalar da önemli olan yeni Türkiye’nin sanat alanında değerli birer fail olmamalarıdır. “Herhangi bir alanın işleyebilmesi için, söz konusu alana has belirli birtakım mücadele nesnelere varlığı ile oyunun ve mücadele nesnelere doğasına ilişkin içkin kuralları bilen ve ikrar eden habituslarla donanmış, oyuna katılmaya ziyadesiyle hevesli failerin varlığı gereklidir” (Bourdieu, 2016: 138). Toplumsal yapıdaki değişimler sonucu alanın habitusu artık onlardan daha farklı özelliklere sahip olmalarını beklemektedir. Diğer bir sahnede konsomatris olan Müjde, uzun inci renkli bir kolye takmış, göğüs dekoltesi belirgin biçimde giyinmiştir. Elindeki içki ile masaları dolaşarak hoş geldiniz demektedir. 1980 sonrası pavyon kültürünü yansıtır şekilde bir imaja sahiptir. Kadının bir tüketim nesnesi olarak pavyon ortamına uyum sağlaması beraberinde bedensel düzenlemeleri de getirmektedir. Ardında kızını “*Sana buraya girme demedim mi Allah’ın cezası. Çık dışarı.*” diyerek azarlar. Muhsin Bey filminde ise bu azarlayan figür Sevda Hanım olarak betimlenmektedir. Ailevi ilişkilerin geçirdiği dönüşüm yeniden bu sahnede karşımıza çıkmaktadır.

Başka bir sahnede Sait konsomatris Sezen’e şunları anlatır:

Sait: Bastık teröristlere kurşunu. Onlar da bize. Tam şuramdan bi kurşun yedim. Gıkım çıkmadı.

12 Eylül 1980 Darbesi’nin izlerini sosyal uzamdaki failerin anlatılarında görebiliyoruz. Gündelik yaşamdaki mikro ilişkilere kadar yansımış bir tarihsellik kendisini failerin konuşmalarında ifade etmektedir. Bourdieu (2014) failerin “kolektif bir tarihin ürünü

olduklarını ve özellikle de düşünce kategorileri, anlayış kategorileri, algı şemaları, değerler sistemi vs. toplumsal yapılar bütünü'nün ürünü oldukları'nı söyler (62). Türkiye'de toplumsal yapıdaki bir dönüşümün başlangıç noktalarından biri olan Darbe Olayı tüm insanları derinden etkilemiştir. Kolektif bellek, Türkiye'nin siyasi, ekonomik, kültürel vb. özelliklerinin değişiminden izler taşımaktadır. Bu bakımdan film 1980 sonrası dönemin özellikle siyasi niteliklerini bu sahnede yansıtmaktadır. Değişen toplumsal yapıyı analiz edebileceğimiz diğer bir sahnede Abidin Sezen'le konuşurken araya Mehtap girer ve konuşmaları şöyledir:

Mehtap: Bu pezevenge sakın inanma Sezenciğim.

Abidin: Aaa.. Ne ayıp laflar bunlar.

Mehtap: Bak ben bu çocuğu doğurucam. Sonra Behçet abime her şeyi anlaticam. Bilirsin kaç leşi vardır.

Yakın ilişkilerdeki güvensizlik Mehtap'ın söylemlerinde kendisini belirgin kılmaktadır. Yaşadıkları cinsel ilişki sonucu doğacak çocuğun problem olarak ele alındığı bu sahnede yeni Türkiye'nin yabancılaşmış insanının ailevi ilişkilerdeki konumunu analiz edebilmekteyiz. "Dünyada ve Türkiye'de yıllar içinde meydana gelen her türlü toplumsal, siyasi ve ekonomik değişim, aile ile ilgili değer yargılarını da değiştirmiştir" (Ekici, 2014: 220-221). Cinsel ilişki, çocuğun doğması, karı-koca ilişkileri ve tüm bu zincirdeki geleneksel aile bağları 80 sonrası Türkiye'nin değişim geçiren toplumsal yapısında birer çatışma unsuruna dönüşür. Zincir bilinmedik bir noktada kırılır ve kişiler sadece kendine odaklı biçimde, bencil bir stilde hayatını planlar.

Ramazan'ın bedensel özelliklerine baktığımızda üstünde siyah ceket, içinde gömlek ve gömleğin birkaç düğmesi iliklenmemiştir. Masasının üzerinde ise Marlboro sigara bulunmaktadır. Ramazan'ın bedensel imajı dönemin pavyon kültürünün sembolik özelliklerini karşılar niteliktedir. Muhsin Bey'deki Şakir tiplmesi de bu bedensel imaja verilebilecek yakın örneklerden biridir. "Tüketim toplumunun fetiş bir değer olarak kodladığı beden, sonunda simgesel bir sermaye, bir tür ekonomik yatırım unsuru ya da toplumsal itibar aracı, bir tür iskonto ya da kendisine toplumsal minnet duygusu ve kitlesel sempatinin yöneldiği bir tapınç nesnesi olup çıkacaktır" (Köse, 2011: 78). Öyle ki sosyal uzamdaki alanlara dahil olan failer o alanın özelliklerine uygun şekilde bir beden imajı çizerler. Zaman ve mekânın gereklerine uygun tarzda giyinirler ve marlboro sigara

içmesinde de gördüğümüz gibi gerekli tüketim nesnelere temin ederler. Pavyonlarda alkol, sigara, hap vb. maddelerin kullanılması hem buna atıf yapar hem de kültürel yozlaşmanın bir çıktısını gösterir. 1980 sonrası dönemde pavyonların illegal işlerin yapıldığı mekanlara dönüşümü bu maddelerin neden orada tüketildiğini de özetler niteliktedir. Bu illegal aktivitelere bir örnek de insanların pavyonlarda pazarlanabilir birer metaya dönüşümüdür. Pezevenk Sülo'nun Ramazan'a pavyonunda konsomatrislik yapması için Kumru'yu getirdiğinde Ramazan “Yaşı 18'den büyük değil mi? Polisle başımı belaya sokma.” şeklinde bir cümle kullanır. Sadece reşit olması insanların metaya dönüştürülmesinde yeter bir sebep olmaktadır. Kültürel yozlaşma ve getirisi olan tüketim odaklılık her şeyi birer tüketim nesnesine çevirirken buna insanı da dahil eder. Ardından Sallabaş ve Müjde arasındaki konuşma şöyledir:

Sallabaş: Hap mı içtin kızım duymuyor musun? Hadi gel patronu kızdırmayalım. Duymuyor bu.

Müjde: Hap mı almış?

Sallabaş: Olabilir.

Müjde: Kim bu kari?

Sallabaş: Yeni konsomatris.

Konuşmadan da görebileceğimiz gibi Kumru hem bir meta olarak görülmekte hem de konuşamamasına karşın insanların ilk aklına gelen hap kullanmış olabileceğidir. Hap gibi uyuşturucu maddelerinin yaygınlığı 1980 sonrası Türkiye'nin toplumsal yapısında çatışmalar olduğunu betimler. Bu kültürel çatışmalar kentlere yapılan göçün kozmopolit bir ortam yaratmasından, uygulanan neoliberal ekonomi politikalarının yoksulluk sorununu doğurduğundan veya formel yapının çözünüşüyle ortaya çıkan toplumsal çözülme gibi etkenlerden kaynak almaktadır. Özellikle modernleşmenin beraberinde büyük kentleri ve bu kentlerde yabancılaşan insanları getirmesi toplumsal yapıdaki çatışma hakkında oldukça bilgi vericidir.

Yabancılaşma temasının hâkim olduğu diğer bir sahne de Ramazan'ın Pezevenk Sülo'nun getirdiği Kumru'nun sağır oluşunu ve onu bu yüzden konsomatrislikte kullanamayacağını anladığı zamandır.

*Ramazan: Ulan puşt slo. Puşt oğlu puşt! Ananı belliycem senin, sağır karıyı
gastırdı bana. Orospu ocuğu.*

En başta Kumru bir metadır. Sağır olduğu için Ramazan'ın onun üstünden para kazanmasını engellemektedir. Ardından bu olay karşısındaki tepki karşı tarafa argo şeklinde ifade edilmektedir. İnsan ilişkileri toplumsal zlmenin bir izahatıdır adeta. Toplumsal değişmenin diğer bir rneği olan sahne, pavyonun olduğu sokakta ateş yakan ve şarap içen evsizler olduğu sahnedir. "1980'li yıllardan başlayarak Türkiye gelirin nispeten eşit dağıldığı bir toplum olmaktan çıkışmış, zengin ile yoksul arasındaki farkların uçurum nitelmesini hak edecek boyutlara ulaştığı bir ülke haline gelmiştir" (Işık ve Pınarcıoğlu, 2011: 42). Yoksullaşma, 1980 sonrası neoliberal politikaların bir yansımasıdır. Serbest piyasa ekonomisi, sermaye sahiplerinin özel mülk edinişlerini özgürleştirmesi bakımından eşitsiz bir ortam yaratmaktadır. Zengin kişiler yeri geldiğinde devletin özelleştirdiği alanlara dek her türlü konutu sahip oldukları ekonomik sermayeye göre satın alabilmektedir. Bu kontrolsüz konut politikaları özel mülk edinebilecek yeterli sermayesi olmayan insanlar içinse yoksullaşmanın temeline dönüşmektedir. Barınacak yer bulamayan insanlar sokaklarda gününü geçirebilme çabasındadır. Dönemin psikolojik yansımalarından biri de bu yoksul insanların şarap içerek dertlerini unutabilme umudunda oluşundadır.

1980 sonrasında yaşanan kültürel yozlaşma beraberinde düzensiz bir toplumsal yapıyı getirmiştir. Öyle ki toplumsal düzeni sağlayan normlar artık iğnenmekte ve toplumsal bütünlük zarar görmektedir. Buna bir örnek olarak Mahmut ve Abidin arasındaki konuşma şöyledir:

Abidin: Oğlum, bu karılar insanın başına bela olur.

Mahmut: Senin açtığın bela yeter biraz da ben açayım.

Abidin: Ne o ya, senin karılarla pek aran yoktur. Noldu birdenbire şeyin kalktı galiba?

Mahmut: Th. Adi herif. Görmüyor musun kız sakat. Sağar dilsiz. Senin düşündüğün şeye bak.

Abidin: Ben düşünürüm abi.

Abidin'in kadınlar hakkındaki düşüncesi onların kötü olduğuna dairdir. Toplumsal cinsiyet, kültürel çatışmaların içerisinde kendisine yer bulmuştur. Abidin'in Mahmut'a

yönelttiği müstehcen içerikli görüşler kadını cinsel bir objeye indirger. Mahmut ise tam tersini düşünür ve Kumru'ya yardım etmek için çabalamaktadır. Abidin yeni Türkiye'nin toplumsal cinsiyet normlarını özetlerken Mahmut ise iyi niyetli bir bakış açısını sergiler. Muhsin Bey filminde ise Mahmut'a denk olarak Muhsin Bey, Abidin'e denk olarak ise Ali Nazik eşleştirmesini yapabiliriz. Yine benzer bir sahnede kadınlar Abidin için geri plandadır:

Abidin: Ben hayatta senle aynı yatakta yatmam. Ne mecburiyetim var ya elalemin karısı için? Bir bu eksikti. Ne bu ya? Allah Allah.

Mahmut: Hayatında bir kere olsun birilerine bir iyilik yap.

“Elalemin karısı” sıfatı yeni Türkiye'deki yabancılaşmış ve bireyselleşmiş insanı işaret etmektedir. Abidin, dönemin kültürel yozlaşma sürecinin getirdiği kişilerarası ilişkilerin anlatımı açısından bir prototiptir. Benzer bir sahnede Büyükhanım Kumru'nun Abidin ve Mahmut'la kaldığını öğrenince onları yanına çağırır:

Büyük hanım: Yeni bir misafiriniz varmış galiba.

Abidin: Evet ama gidici efendim.

Mahmut: Garibin teki büyük hanım. Duymuyor hiç. Kimi kimsesi var mı yok mu bilmiyoruz. Derdini de anlatamıyor.

Abidin: Ama en kısa zamanda postalamayı düşünüyoruz büyük hanım.

Büyük hanım: Uygunsuz bir iş yapmayın. Yoksa kalabilir.

Abidin kendi barınma ihtiyacını karşılayamayacağı ve kovulacağından korktuğu için Kumru'yu direkt gönderme niyetindedir. Mahmut ise Kumru'nun yardıma muhtaç olduğu için onlarla olduğunu gerçekçi bir biçimde ifade eder. Çıkar güden Abidin yeni Türkiye'nin modern birey karakteristiklerini benimseyen bireyselleşmiş ve çıkarıcı insan modelini göstermektedir. Filmi ilerleyen sahnelerinde Mahmut ve Abidin'in konuşmaları şu şekildedir:

Mahmut: Ya abi bu almalar vermeler sünnet düğünü için tuhaf değil mi ya? Ayıp çoluk çocuğa be.

Abidin: Eee her boka itiraz ediyorsun be. Aaa... Sen şimdiki çocukları biliyor musun hepsi piç. Aaa hem vaktimiz yok. Daha karagöz çalışmamız lazım. Hayri babadan tasvirleri alana kadar canım çıktı.

Mahmut'un ayıp olarak baktığı durum yeni Türkiye'nin kültürel çözülmesinin yansımalarını görebileceğimiz Abidin için gayet doğal bir durumdur. Öyle ki 80 sonrası döneme denk gelen genç nesil Abidin açısından yabancılaşmış insan tipleridir. 1980 sonrası Türkiye, kuşak çatışmalarına zemin hazırlamıştır. Bu sahnede de yeni neslin eskiye oranla değişimi anlatılmaktadır. Benzer bir şekilde sahnenin devamında Büyükhanım'ın ölmesi hakkında Abidin ve Mahmut şunları konuşur:

Mahmut: Yüzü ne kadar güzeldi değil mi?

Abidin: Benim için fazla asildi.

Abidin, yeni Türkiye'deki yabancılaşmış insan ilişkilerini içselleştirmiş bir figür olduğundan eski kuşaktan olan Büyükhanım'ın kendisi için alışılmadık oluşunu belirtir. Yeni Türkiye'yle birlikte toplumsal yapıdaki değişen kişilerarası ilişkiler bu sahnede birbiriyle kıyaslanmıştır.

Diğer bir sahnede Kumru'nun Abidin'in kolundaki kadın dövmesine bakmasıyla Abidin bu dövmenin hikayesini anlatmaktadır:

Abidin: Bu mu? Bu Mari. Ah. Mari diye bir sevgilim vardı. Gencim ozaman acayip bir herifim. Gemilerde çalışıyorum onun için bir adım da bahriyelidir. Neyse. Ben mariye acayip havayı yakmışım. Bir aşk ki bildiğin gibi değil. Korkunç bir şey. İçim yanıyor. Her gece bir büyük devirip mari diye ağlıyorum. Mari de mari haa.. Memeler böyle. Acayip bi muamelesi var böyle kıvranıyor altımda.

Mahmut: Tuhaf tuhaf konuşma ya.

Abidin: E niye konuşmayayım? Nasıl olsa duymuyor.

Mahmut: Öyleyse niye anlatıyorsun?

Abidin: Bilmem. Sanki duyuyor gibi bakıyor. Hem sen karışma ya. Uzatmıyım. Gemiyle Japonya'ya gittik. Limana çıktık dolaşıyoruz. Aaabi baktım bi dükkân. Kapıda dövmeci yazıyor. Ben hasretten yanıyorum pat içeri girdim yap ulan marinin resmini şuraya dedim. Marinin şerefine. Bizi andı rahmetli.

Abidin hikâyeyi anlatırken Mahmut'un araya girişlerinin nedeni Abidin'in kullandığı müstehcen kelimelerdir. Turgul bu sahnede de toplumsal çözümlenin insan ilişkilerindeki yerine dikkat çekmektedir.

6.1.3. Sinema Filminin Sermaye Tipleri ile Bağlantıları

Ekonomik Sermaye

Abidin ve Mahmut'un sahnede söyledikleri şarkıda 1980 sonrası dönemin neoliberal ekonomi politikalarının yansımalarını kolayca görebilmekteyiz:

Abidin ve Mahmut: Sabah girdim markete kapkara güldü bana fiyatlar dolu dizgin of of zamzamlar yaktı da bizi domdomlar yaktı da bizi şişmanlar...

Asgari ücret dedi milyonerler kükredi fakir aç aç titredi of of zamzamlar yaktı da bizi domdomlar yaktı da bizi şişmanlar yaktı da bizi domdomlar yaktı da bizi şişmanlar...

Uyarladıkları şarkıya baktığımızda 80 sonrası dönemin ekonomik izleri oldukça belirgindir. Duman'a (2011) göre "...ekonomiyi dışa açarak rekabete dayalı bir ihracat politikasının izlenmesi, toplumsal ve sınıfsal düzeyde önemli sorunları da beraberinde getirdi" (119). Neoliberal politikalar, zenginlerin daha da zenginleştiği fakirlerin ise daha da fakirleştiği bir ortam yarattı. "Şişmanlar" ve "Domdomlar" olarak bahsettikleri ise özel sermayenin güçlenmesiyle birlikte artı değerini sürekli arttıran ve ekonomik sermayeyi elinde tutan kişilerdir. Öyle ki sahnedeki ikili de bundan mustarıptir. Şarkılarına bile yansıyan enflasyon, asgari ücret ve geçim derdi onların kıt kanaat geçinmelerine sebep olmaktadır. İntaş'ın (2019) verilerine göre "1970'lerin sonlarına doğru zayıflayan ekonomik koşullar hayatın her köşesinde varlığını hissettirmiş ve bu da enflasyonun 1980'den sonra üç rakamlı boyutlara varmasına neden olmuştur" (48-49). Güldürü niteliğindeki bu şarkıyı yapımlarıyla dönemin sanat alanının sanatçılar için oldukça yetersiz bir ekonomik sermaye sunduğunu anlayabiliriz. Buna paralel olarak Abidin'in Büyük Hanım'la konuşması şöyledir:

Büyük hanım: Kasım'ın dediğine bakılırsa üç aydır kirayı ödememişsiniz. Nolucak bu iş?

Abidin: Valla büyük hanım, Allah sizi inandırсын yani yalanımız varsa ekmek kuran çarpsın ki son aylarda çok kötü günler geçirdik. Ama yakında bir turne bağlantısı kurup ben size şerefim üzerine yemin ederim ki...

Büyük hanım: Aman estağfurullah.

Abidin: Yok valla aklınıza başka bir şey gelmesin yani.

Konuşmalarda görüldüğü üzere aylık kiralarını bile ödeyemeyecek durumdadırlar. Yaptıkları işin karşısında aldıkları ücret yok denecek kadar azdır. Failler ekonomik sermaye yetersizliği yüzünden alanda belli bir güç elde edememektedirler. İlerleyen sahnelerde Rüya Pavyonu'nun sahibi Ramazan ile Abidin ve Mahmut arasında geçen konuşmalar şöyledir:

Ramazan: 500bin lira borçlusunuz. Hesapları inceledim avansınız varmış. Ödeyin ve toz olun.

Abidin: Patron meteliğe kurşun atıyoruz.

Ramazan: Ben anlamam. Ödeyin yoksa karışmam.

Mahmut: Biz ancak çalışarak ödeyebiliriz. Al bizi işe haftalığımızdan kes.

Ramazan: Gecede 50bin. 25 borcunuza keserim 25ini veririm.

Abidin: Öldür bizi bare patron. Kıtır kıtır doğra cesedimizi çiğne.

Ve sonrasında:

Ramazan: Ya adam gibi şeyler yapın ya da defolun gidin. Sihirbazı da kovucam onu da kimsenin seyrettiği yok.

Sanat alanındaki faillerin ekonomik sermayeden yoksun kalışını bir kez daha değerlendirebiliyoruz. Biriktirmekten çok borçlanmak, 1980 döneminin sanat alanında mücadele veren faillerin ekonomik sermaye ile ilişkilerinin bir betimlemesidir. Ramazan'ın en çok tüketilene göre, yani popüler kültüre göre, konum alışı da modernleşmeyle birlikte gelen tüketim stilini edindiğini gösterir. "...popüler kültürün varoluş nedeni, tüketime teşvik ve tüketici kazanma mücadelesinde yatmaktadır" (Coşgun, 2012: 841). Öyle ki ekonomik sermayesini maksimize etmek adına eskide kalmış bu ikili komedyenleri ve izlenmediğini gerekçe gösterdiği sihirbazı kovmak istemektedir. Kitlenin tüketimine

sunamayacağı ve kendisine sermaye getirmeyeceği her şeyi ortadan kaldırmak amacındadır.

Filmin devamında, Pezevenk Sülo'nun Ramazan'a pavyonunda çalıştırması için getirdiği Kumru, bedenlerin de bir sermaye aracına dönüştüğünü gösterir. Beden artık alınıp satılabilen bir metadır. Piyasada bir değeri vardır ve hizmet vermesi açısından satın alınır. Pezevenk Sülo'nun Kumru'yu getirdiğini söylemesinden sonra Ramazan Pezevenk Sülo'ya parasını vermektedir. Ekonomik sermaye kazanımı adı altında insan bedeninin ticareti 1980 sonrası Türkiye'nin tüketim odaklılığının ve özel sermaye sahiplerinin kar marjını artırma çabalarının çarpıcı bir göstergesidir. Sonraki sahnelerde saz heyetinde şu konuşma geçer:

Tefçi: O gece de Abidin'in dediğini yapmışlar. Kızı tutup pavyona götürmüşler. Nasıl becerdiler bilmiyoruz. Kıza ne iş yapacağını anlatmışlar. Maksat, Ramazan denen alçak namussuzun kaybettiği parayı çıkarması.

Trompetçi: Gerçekten çok adi adammış.

Filmin senaryosuna göre sanat alanındaki failler öyle çıkmazdadırlar ki kendi ekonomik sermaye yetersizlikleri yüzünden bir kadın bedenini başka bir faile sunabilmektedirler. Para olmadığına artık paraya dönüştürülebilecek bir meta olarak beden devreye girmektedir. Başka bir sahnede Abidin ve Muhterem şunları konuşur:

Abidin: Televizyon işi ne oldu?

Muhterem: Hiç haber bekliyoruz.

Abidin: Televizyonda görünmedikçe ne yapsan hava.

Muhterem: Kardeşim o kadar da çok kanal var ki.

1980 sonrasında televizyon, tüketimin geniş kitlelere yayılması için önemli bir araç olmuştur. Özal dönemiyle yaygınlaşan televizyonlar eldeki sermayeyi büyütmek için tüm özel sermaye sahiplerinin ilk durak noktasına dönüşmüştür. Abidin'in "Televizyonda görünmedikçe ne yapsan hava." sözlerinde de bunu görebiliriz. Bunun bir örneğini de Muhsin Bey'in "Bütün iş televizyonda biter. Televizyona çık hepsi peşine takılacak. Ya bu televizyon acayip bir şey. İnsanı bir anda meşhur ediyor." sözlerinde görmüştük. Muhterem'in "Kardeşim o kadar da çok kanal var ki." sözleri ise tüm bunlara paralel olarak Özal dönemindeki özelleştirmelerin televizyon kanalları ile kendisini somut olarak

ortaya koyuşunu gösterir. “1990’lı yıllara gelindiğinde, TRT’nin kamu hizmeti yayıncılığı anlayışının yanı sıra özel radyo ve televizyonların ortaya çıkışıyla ticari yayın faaliyeti gündeme gelmiştir” (Özgen, 2012: 432). Burada özellikle reklamcılık sektörünün televizyona taşınmasıyla özel televizyon kanallarının artışının doğru orantılı olduğunu söyleyebiliriz. Özel kanallar kendilerine rant sağlayan özelleştirmelerle var olmuşlardır. İlerleyen sahnelerde Mahmut ve Abidin sünnet düğününde sergileyecekleri performanslarına hazırlanmaktadır:

Mahmut: Şimdi size verdik de kurtulduk filminin fragmanını sunuyoruz.

Abidin: Verdik kurtulduk. Verdik kurtulduk.

Mahmut: Yakında bu sinemada.

Abidin: Kan, dehşet, intikam, PTT, sular idaresi, icra dairesi...

Mahmut: Ve sanat güneşimiz...

Abidin: Verdik kurtulduk, Verdik kurtulduk. Siz de verin siz de kurtulun.

80 sonrası dönemin ekonomik rejimi ikilinin sözlerinde mizahi bir biçimde yansıtılmıştır. Yoksulluk ve ekonomik sermayenin yetersizliği tüm halkı etkilemiştir. Alınan yüksek oranlı vergiler çoğu kişinin mal, mülk ve hizmetlerini kullanamamasıyla sonuçlanmıştır.

Kumru’nun kaybolduğunu sandıkları bir sahnede Mahmut ve Abidin’in konuşmaları şöyledir:

Abidin: Sen bizim başımıza geleceklere düşün.

Mahmut: Belki de dilenci yaparlar onu. Kadın avcılarının eline düşecek.

Abidin: Hiç olmazsa yaşayacak. Biz ölücez. Patron gırtlığımızı kesecek.

Ekonomik sermayenin elde edilmesi, neoliberal serbest piyasa ekonomisiyle birlikte sürekli zenginleşme çabasında olan modern ve yabancılaşmış insanın yegane amacına dönüşmüştür. Bunun için insanlık dışı her yol denenebilir. Öyle ki bedenler alınıp satılır, insanlar gerekirse dilencilik yoluyla sermaye getiren bir araca dönüştürülür veya öldürülür. İnsanın niteliksel bir değeri olup olmadığı artık önemli değildir, tek gerçek ekonomik sermaye sağlayıp sağlamadığıdır. İlerleyen sahnelerde Abidin ve Mahmut Kumru’nun annesini nasıl bulacakları hakkında tartışmaya girerler:

Mahmut: Gazeteye ilan versek? Fotoğrafiyla birlikte.

Abidin: Başka? İstersen bir de uçak tutalım. Gazete ilanını görmeyen olabilir, ilanı bütün şehirlere kasabalara köylere atalım.

Mahmut: Ya dalga geçme ya.

Abidin: Ulan hayvan, benim ağzımı açtırma şimdi. Cepte para yok evden atıyorlar, kasabı bakkalı peşimizde, patrona borç o biçim, ben hiç olmazsa bir yerleri soyalım diyorum, sen ne bok yiyorsun?

Yoksulluk veya ekonomik sermaye yetersizliği diyebileceğimiz bu durumlar, 80 sonrası Türkiye'nin sosyo-ekonomik yapısındaki arızaların birer örneğidirler. Baş'a (2009) göre "1980'lerden itibaren üretim anlayışının kitlesel üretimden yalın üretime dönüşmesi, oligopolistik yapının piyasaya hâkim olması, piyasa fiyat mekanizmasının etkisizleşmesi sonucunda, istihdam, ücret ve gelir dağılımı üzerinde olumsuz etkiler yaratmıştır" (55). Ekonomik sermayenin eşit dağılması sanat alanında bulunan faileri de etkilemiştir. Hal böyle olunca illegal yöntemler ortaya çıkmaktadır. Abidin'in soygun fikri yeni Türkiye'nin sosyo-ekonomik yapısına karşı verilen bir tepkidir. İlerleyen sahnelerde Mahmut ve Abidin'in konuşmaları şöyledir:

Mahmut: Ya...

Abidin: Ne?

Mahmut: Kadının ölüsü bile soğumadı bu ne acele be?

Abidin: Maddiyatçı dünya. Bana bir daha vurursan seni daha kötü yaparım.

Mahmut: Yaparsın. Senden her şey beklenir. Sen ona bakma, o da seni çok seviyor aslında. Ama parasızlık canına tak dedi. Biz hep parasızız.

Abidin yeni Türkiye'nin değişen sınıfsal yapılarında, içerisinde bulunduğu alt sınıf habitusunu içselleştirmiş bir figürdür. Bu durumdan Bourdieu ve Wacquant'ın (2014) deyişle "...eyleyicilerin habitusu, yani belirli bir toplumsal ve İktisadî koşul türünün içselleştirilmesi yoluyla edindikleri ve söz konusu alanın içinde tanımlanmış bir yörüngede az ya da çok gerçekleşme fırsatı bulan farklı yatkınlık sistemleri..." anlaşılmaktadır (90). "Maddiyatçı dünya" vurgusu ekonomik sermayenin her şeyden önemli oluşunu bir doxa olarak benimsediğini ve habitusuyla paralel davranışlar sergilediğini göstermektedir.

Mahmut'un Kumru'ya söylediklerinde de ekonomik sermayenin yetersizliğinin Abidin'i ruhsal anlamda nasıl etkilediğini görebilmekteyiz. Filmin devamında ikili yeniden sahnededir:

Abidin: Bu enflasyon ne olacak Erdal? Sonunda insanlar yiyecek bir şey bulamayacak.

Mahmut: Valla sayın baba biz sosyal demokratlar olarak nasıl olsa birbirimizi yiyoruz. Enflasyon bizi hiç etkilemez.

Abidin: İyi ama ya benim kaçakçım benim vergi kaçıranım benim banka soyanım bu insanlar ne yapacak? Benim halkım ezilmeye zulme zaten alışık. Ama bu çocuklar ana baba kuzusu değil mi Erdal?

Bu sahnede ilk olarak dönemin neoliberal ekonomi politikaları sonucu artan enflasyonu görmekteyiz. Özel sermayenin işleyebileceği ve artı değer üretebileceği bir piyasa mevcut olduğu için devletin serbest piyasaya müdahalesi daha geri plandadır. Böyle olduğunda sermaye sahiplerinin pazar içerisindeki davranışları onların kendi iradelerine bırakılmış olmaktadır. Bu piyasada oluşan dengesiz ekonomik ilişkiler ise enflasyonu ortaya çıkaran şeydir. Özellikle özelleştirilen mal, mülk, kurum veya hizmetlerin serbest piyasada dolaşıma girmesi ve sermaye sahipleri tarafından tekellerine alınması önemli bir faktör olarak karşımıza çıkmaktadır. İkinci olarak ülkedeki siyasi çatışmanın topluma yansısı karşımıza çıkar. Son olarak halk ise ekonomik sermayeden yoksun oluşu zoraki olarak kabul etme durumundadır. Bunların hepsi siyaset alanının ekonomi alanıyla ilişkisini betimlerken, 80 sonrası Türkiye'nin formel ve enformel arasındaki ayrım çizgilerinin iç içe geçmesiyle bu ilişki daha da artmıştır. Örnek olarak "...1986'da kurumlar vergisinde yapılan 458 adet incelemede beyan edilmesi gereken matrahın %69'u beyan dışı bırakıldığı ortaya çıkmıştır" (Yüce, 1994: 31). Sonraki sahnelerde Abidin ve Mahmut şunları konuşur:

Abidin: Bence en temiz iş banka. Para bol tehlikesi az. Beni dinle.

Mahmut: İki kişi nasıl banka soyarız? Hemen yakalanırız.

Abidin: Maske takıcaz sonra telefon edip falan filan örgütü yapti diycez.

Mahmut: Ben örgüt işlerine girmem.

Abidin: Hiç merak etme. Hem bankalar soyulmaya alışıktır. Korkma. Önce keşif yapıcaz plan yapıcaz ne kadar kolay olacağını göreceksin.

Yine alt metinde bahsedilen şey 80 sonrası dönemde ekonomik sermaye elde etmek adına yapılan dolandırma girişimleridir. Terör konusunda ise Kazan'ın (2015) sözleriyle "1980'lerin sonuna doğru yaklaşılırken PKK, Doğu ve Güneydoğu'da hem de Batı'daki şehirlerde giderek kök salıp kitleselleşiyordu" (251). Darbe, terör olaylarının önünü büyük oranda kesse de 80 sonrası yıllarda sürekli büyüyen terörü yeniden görmekteyiz. Metinde de gördüğümüz gibi terörün varlığını ekonomik sermayeyi aklamak adına kullanan kişiler Türkiye'de oldukça fazladır.

Sosyal Sermaye

Abidin, Mahmut ve Kumru Organizatör Muhterem'in yanına gitmektedirler. Konuşmalar şöyledir:

Abidin: Selam muhterem ağabeycim.

Mahmut: Selam abi.

Muhterem: Buyrun. Hoşgeldiniz.

Abidin: Ne trafik be. Sizin burası da bir alem he. Park edecek bir Allah'ın yeri yok.

Muhterem: Hala motosiklet mi?

Abidin: Hee.. İyi bir iş bulamadın ki araba çekelim altımıza. Üstelik o garip 20 yıldır benim kahrımı çekiyor.

En başta Abidin'in Muhterem adlı organizatörle olan konuşmaları onun sosyal sermayesini göstermektedir. Muhterem'in sünnet düğününde komiklik yapma işini Abidin ve Mahmut'a vermesi de yine buna bir örnektir. Sosyal sermaye "...ki bu menden ilişkiler sermayesidir: değer verilme ve saygı duyulma sermayesi gibi gerektiğinde yararlı "dayanaklar" sağlar-" (Bourdieu, 2015: 184). Sosyal sermayenin ekonomik sermayeye dönüşümü burada belirgindir. Aynı zamanda Abidin'in 20 yıldır aynı motosikleti kullanışı da sanat alanındaki faillerin yetersiz ekonomik sermayelerinin bir göstergesi olmaktadır. Abidin'in "İyi bir iş bulamadın ki araba çekelim altımıza." sözü hem ekonomik sermayelerinin yetersiz olmasını hem de ekonomik sermaye edinecekleri bir iş bulamadıklarını özetler. Yoksulluk ve işsizlik ekonomik sermayenin önündeki önemli engellerdir.

Kültürel Sermaye

Aynı sahnede Kumru Muhterem'in ofisindeki duvarlara bakmaktadır. Duvarlarda eski ve yeni sanatçıların resimleri vardır. Mine Can, Tanya, Semra Şan, Didem Ateş gibi yeni Türkiye'nin değişen sanat alanında popüler olmuş isimler vardır. Resimlerdeki kadınlar genel olarak dekolteli giyinmişlerdir ve dansöz ya da şarkıcılarıdır. Diğer bir tarafta "13 Mart 1971 Cumartesi günü akşamı saat 20'den itibaren Tekirdağ Spor Salonunda" yazısı altında Yıldırım Gürses, Avcı kardeşler, Muhterem Nur, Zuhale Taner, Adnan Şenses, Komedyen Diplomatlar gibi müzik ve güldürü türünde hizmet veren eski isimler vardır. Bu eski/yeni karşılaştırması 1980 sonrasında Türkiye'nin sanat alanında önemli değişimlerin olduğunu göstermektedir. Tüketim odaklı bir toplum artık ruhsal bir doyumun ötesinde fiziksel bir haz arayışı çabasıdadır. Öyle ki yeni sanatçıların resimlerindeki göze çarpan ortak nokta onların, belirli bir kitleye bedenlerini tüketim nesnesi olarak sunmalarındır. Bu yüzden giyinişleri yeni Türkiye'nin habitusunun gerekli kıldığı şekilde pornografik bir eğilime sahiptir. Sermaye mücadelesinin bir göstergesi olan bu örnekler tüketim temasıyla özdeşleşmiştir. Başka bir açıdan baktığımızda Muhterem için eski resimlerin çok olmasa da yeni resimlerin kültürel sermaye katkısı daha fazladır. Dönemin meşhur isimlerini bilmesi ve onların resimlerini ofisinde buldurması kültürel sermayesinin cisimleşmiş birer göstergesidir.

Sembolik Sermaye

Pavyonda geçen sahnelerden birinde Sait ve Gonca şunları konuşur:

Sait: Topraklarım kaç dönüm biliyor musun?

Gonca: Kaç dönüm aslanım?

Sait: Tam 10bin dönüm.

Gonca: Vay maşallah.

Sait: Ben Çukurova'nın en büyük ağasıyım. Adım Sait.

Gonca: Koçum Sait.

Sait'in filmde gözüktüğü sahnelerde tüm konuşmaları genellikle yalan olsa da dönemi yansıması bakımından önem arz etmektedir. Sait Gonca'yla konuşmasında ekonomik sermayesini ön plana çıkararak karşılığında beklediği saygıyı kazanmaktadır. Gonca'nın dışında topraklarının büyüklüğü ve bunların ona getirdiği şan diğer insanlar tarafından da kabul görmektedir. Bu durum bize ekonomik sermayenin sosyal sermaye üretişini göstermektedir. Aynı zamanda Bourdieu'ye (2015) göre "...iktisadi sermayenin birikimi sembolik sermayenin birikimiyle, yani bir yetkinlik ve bir saygı değerlik imgesi..." ile koştut gider (420). Sait ismi bir toprak ağalığını simgelediği için sembolik sermaye de üretmektedir.



YEDİNCİ BÖLÜM

SONUÇ

Toplumsal yapıdaki değişimlerin sinema filmlerine ne şekilde yansıdığını analiz edilebilir bir boyuta taşımak çalışmanın genel çerçevesidir. Bu çerçevenin içerisindeki resmin arkaplanı ise Türkiye'nin 1980 sonrası geçirdiği değişim ve dönüşümlerin Turgul sinematografisindeki temsilleridir. Bu, çalışmanın tarihselliğini aktarabilmek adına önemlidir. Resmin en merkezi noktasında yer alan ve resme anlamını veren şeye baktığımızda da 80 sonrası Türkiye'nin sanat alanındaki sermaye ilişkileridir.

Toplumunu oluşturan her unsur kültürel, ekonomik veya siyasal değişimlerden etkilenir ve buna göre bir değişim geçirir. Toplumsal ilişkiler ister makro boyutta olsun isterse de mikro boyutta olsun bu süreçten payını alır. Sanat da dönemin etkilerinin görülebileceğini alanlardan birisidir. Özellikle sinemada bağlamın yansımaları oldukça belirgindir. Turgul sinematografisinde 1980 sonrası Türkiye'nin karakteristik unsurlarını görürken aynı zamanda sanat alanındaki sermaye ilişkilerini de inceleyebilmekteyiz. Çalışma bu kapsamda dönemin sanat alanındaki değişimleri 80 sonrası dönemin sosyolojik değişimleriyle ele alırken aynı zamanda sermaye ilişkilerini, özellikle 80 sonrası sanat alanını belirgin kılan Muhsin Bey, Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni ve Gölge oyunu filmleriyle analiz etmektedir.

1980 sonrasında uygulanan tüm neoliberal politikalar, Türkiye'nin neredeyse her kesimini bir uyum sağlama sürecine girmeye zorlamıştır. Özal hükümetince uygulanan ekonomi politikaları beraberinde yoksulluk sorununu getirmiş, konut politikaları barınma sorunlarında artışa sebep olmuş, serbest piyasa ekonomisinin benimsenmesi sermayenin tekelleşmesini ve devlet otoritesinin zayıflamasını beraberinde getirmiş, otoritenin zayıflaması formel ve enformel ayırım çizgisini silikleştirmiş, siyaset politikaları sağ ve sol kanadın çatışmasını daha da güçlendirmiş, özelleştirmeler uluslararası alandaki şirketlerin Türkiye'ye entegre olmasını ve ülkedeki tüketim algısına yön vermekte söz sahibi olmuş ve kozmopolitleşen sosyal ortam kültürel çatışmaları gün yüzüne çıkarmıştır.

Yavuz Turgul, 80 öncesi ve 80 sonrası arasındaki bir geçişin yönetmenidir. Öyle ki 12 Eylül Darbesi öncül ve ardıllarıyla neoliberalizmi Türkiye'de uygulamaya koyan önemli bir olaydır. Turgul'un buradaki önemi, Darbe'den hem önce hem de sonra devam eden sinema serüvenidir. Toplumsal yapıdaki değişimleri bizzat deneyimleyebilmiş ve

incelediğimiz Muhsin Bey, Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni ve Gölge Oyunu filmlerine de bunu yansıtmıştır. 80 sonrası Türkiye'deki göç, yoksullaşma, kır/kent çatışması, formel/enformel ayrımların silikleşmesi, kültürel yozlaşma, siyasi çatışmalar ve tezin özellikle incelediği sanat alanındaki dönüşümler gibi tüm temaları Turgul'un filmlerinde izleyebilmekteyiz. Dönemin özellikleri Turgul'un eleştirel tutumuyla sinema filmlerine yansıtıldığında bu temsilleri yorumlayabilmek için sadece sosyolojik bir perspektife ihtiyaç kalır.

Bu perspektif sosyal uzamı anlamlandırabilmek adına çalışmada kullanılmış olan Pierre Bourdieu Sosyolojisinde mevcuttur. Kuramın bize sağladığı şey, 1980 sonrası dönemdeki yaşanan tüm olay ve olguların birbirleri arasındaki ilişkilerin mekanizmasını kavrayabilmemize olanak vermesidir. Bu sayede Turgul sinematografisindeki toplumsal yapının temsilleri Bourdieu'nün teorisiyle analiz edilebilir bir duruma kavuşacaktır. Sosyal uzamın önemli parçalarından biri olan sanat alanı hem realitedeki değişimlerin doğrultusunda hem değişimlerin bizzat etkilediği bir birey olarak Turgul'da hem de bu etkileri yansıtabildiği bir araç olan sinemayı kullanımında bu teorinin eşliğinde incelenebilmektedir. Sanat alanındaki sermaye ilişkileri de bu sayede ortaya koyulmaktadır.

Aslında üç filmde de ortak olan toplumsal değişme teması, her bir filmde karakteristik olarak öne çıkan temalarla iç içe geçmektedir. Muhsin Bey'de değişen toplumsal yapı eski/yeni çatışmasıyla birlikte anlatırken, Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni'nde modernizm eleştirisiyle birlikte ele alınmış, Gölge Oyununda ise doğu/batı dikotomisi ile birlikte işlenmiştir.

Muhsin Bey filminde ailevi ilişkilerdeki değişim Sevda Hanım ve Muhsin Bey'in parçalanmış aile modelinde belirgindir. İşsizlik ve yoksulluk Muhsin Bey, Osman gibi karakterlerle işlenmiştir. Aynı zamanda kentleşme olgusu Beyoğlu'ndaki yıkılan evlerde belirgindir. Tüketim odaklı toplumun izleri Ali Nazik, Şakir ve Laz Nurettin gibi figürlerle ön plandadır. Toplumsal cinsiyet algısı, filmdeki pavyon mekanlarında geçen konuşmalarda karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda Ali Nazik ve Muhsin Bey'in arabesk konusundaki zıtlıkları önem taşımaktadır. Muhsin Bey eski değerleri korumaya çalışırken Ali Nazik neoliberalizmin ve modernleşmenin getirdiği değişimlere ayak uydurma niyetindedir. Bunların sanat alanındaki sermaye ilişkilerine yansıtışlarını incelemek istersek, Ali Nazik'e kaset yapmak adına Muhsin Bey'in sosyal sermayesini kullanarak

eski dostlarıyla kurduğu ilişkilere, ekonomik sermaye elde edebilmek adına düzenledikleri yarışmaya, arabesk kasedinin 80 sonrası Türkiye'nin sanat alanında önemli bir sembolik sermaye olmasına, kültürel sermayenin solfej gibi teknik bilgilerin birikimi yerine acıklı türkü söylemeye evrilişine bakabiliriz.

Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni filminde Muhsin Bey filminde olduğu gibi aile yapısındaki değişim ve dönüşümleri görebiliriz. Jeyan da Haşmet de eşlerinden boşanmıştır. Sağ ve sol siyasi taraflar arasındaki çatışmanın temsili de Tolga isimli asistanda belirgindir. Haşmet'in giyinişi modernleşme ile birlikte değişim geçiren film yönetmeni imajını karşılamaktadır. Haşmet'in çektiği film de devrimci bir temaya sahip oluşuyla 80 sonrası dönemin popülerleşen konularıyla uyumludur. Sanat alanındaki sermaye ilişkilerinde özellikle ekonomik sermaye baskındır. Film ekipmanlarının maliyetlerine yetmeyen bütçeleri, prodüktörlerin cimriliği veya çekim yaptıkları konağın sahibine gerekli kirayı verememeleri bunu yansıtır. Sosyal sermayenin kullanımı Haşmet'in özel prodüktörlerle görüşmesinde karşımıza çıkar. Kültürel sermaye de sol entelektüel kesim tarafından onaylanmak adına iyi tahsil görmüş olmayı gerektirmektedir. İyi eğitim veren okullardan mezun olup batıdaki gelişmelere hâkim olmayı zorunlu kılmaktadır. Ancak bu şekilde iyi bir film yapılabilir ve meşhur olunabilir. Tabii ki iyi filmler özellikle toplumcu gerçekçi oluşuyla sembolik sermaye de üretirler. Bunun yanı sıra filmlerde oynatılacak Müjde Ar gibi oyuncular bu filmin hasılat yapması adına sembolik bir değere sahiptir.

Gölge Oyunu filmi, Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni'ndeki değişime ayak uydurma çabası yerine artık unutulduğunu kabul eden Mahmut ve Abidin'in hikayesidir. Öyle ki sanat alanına güldürü yetenekleriyle tutunmaya çalışan ikili neoliberalizmin getirdiği değişimler karşısında oldukça zorlanmaktadır. Konsomatrisler üzerinden işlenen toplumsal cinsiyet algısı, bireyselleşen ve yabancılaşan modern birey olarak Abidin'in konuşmaları, pavyon sokağında ateş yakan yoksullar, yeniden karşımıza çıkan Mehtap ve Abidin'in aile kurmaya bile gitmeyen ilişkisi ve bedenin bir tüketim nesnesine dönüşümü 1980 sonrası modernleşme çabalarındaki Türkiye'yi işaret eder. Bu sosyolojik ortam sanat alanındaki sermaye ilişkilerinde de kendisini somutlaştırır. Abidin ve Mahmut ekonomik sermayenin yetersizliklerinden kirayı bile ödeyemezler. Abidin sosyal sermayesini ancak Muhterem'in sünnet düğünü işi gibi ufak çaplı bir işte kullanabilir. Sahip oldukları güldürü yeteneği artık yetersiz bir kültürel sermayedir, bu yüzden Ramazan onlardan ellerindeki tek

kazanç kaynağını bile almaya yeltenmektedir. Sembolik sermaye artık Sait gibi toprak sahiplerinin isminde konumlanmaktadır.

Nihayetinde Yavuz Turgul, bu üç filmde de 1980 sonrasında neoliberalizm adı altında değişim geçiren Türkiye'nin sosyolojik bir tasvirine imza atmıştır. Dönemin toplumsal yapısındaki değişimler film sahnelerinde kendilerine birer temsil olarak yer bulmuştur. Çalışmanın tarihselliğini yansıtmaması açısından incelenen bu değişimler filmde işlenen sanat alanı ve sermaye ilişkileriyle de uyumludur. Turgul, 80 sonrası dönemin sanat alanında sermayenin dolaşımını oldukça yerinde yansıtmıştır. Bulgular sonucu, bu üç filmde kurgusal temalarında sanat alanını 1980 sonrası dönemin sanat alanıyla paralel olarak işlemiş ve sanat alanındaki sermaye ilişkilerini doğru betimlemiş diyebiliriz.



KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (2011). *Kültür Endüstrisi: Kültür Yönetimi*. Nihat Ülner, Mustafa Tüzen ve Elçin Gen (çev.). İletişim Yayınları: İstanbul.
- Akay, A. (2001). *Sanat ve Sosyolojinin Ruh Hali*. Bağlam Yayıncılık: İstanbul.
- Akpınar, S. (2014). “Toplum-Sanat ve İdeoloji Üçgeninde Toplumcu Gerçekçiliğin Edebiyat ve Siyaset İlişkinine Yaklaşımı”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7(30), 7-26.
- Akyıldız, H. (2008). “Tartışılan Boyutlarıyla ‘Homo Economicus’”. *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 13(2), 29-40.
- Althusser, L. (2000). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. Yusuf Alp ve Mahmut Özışık (çev.). İletişim Yayınları: İstanbul.
- Arpacı, M. (2020). “Pierre Bourdieu’nün Sosyolojisinde Beden, Cinsiyet ve Cinsellik”. *İmgelem*, 4(6), 245-264.
- Bal, N. (2021). “Sanat Sosyolojisi”. *Hafıza Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(1), 127-132.
- Baş, K. (2009). “Küreselleşme ve Gelir Dağılımı Eşitsizliği”. *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 18(1), 49-70.
- Baudrillard, J. (2013). *Tüketim Toplumu: Söylenceleri/Yapıları*. Hazal Deliceçaylı ve Ferda Keskin (çev.). Ayrıntı Yayınları: İstanbul.
- Bayburtluoğlu, S. (2005). 1980 Sonrası Türk Sineması ve Yavuz Turgul. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Bayraktar, N. (2018). “İngiliz Yeni Dalga Akımı Kuzeyin Öfkesi”. *SEKANS Sinema Kültürü Dergisi*, (e9), 94-101.
- Bedir, U. (2019). “Pierre Bourdieu’nün ‘Dilsel Habitus’ Kuramı Çerçevesinde Asghar Farhadi’nin ‘Bir Ayrılık’ (A Separation) Filminin İncelemesi”. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, (48), 135-152.

- Benjamin, W. (2013). *Fotoğrafın Kısa Tarihi: Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri*. Osman Akinhay (çev.). Agora Kitaplığı: İstanbul.
- Betton, G. (1990). *Sinema Tarihi: Başlangıcından 1986'ya Kadar*. Şirin Tekeli (çev.). İletişim Yayınları: İstanbul.
- Bourdieu, P. (2015). *Ayırım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*. Derya Fırat Şannan ve Ayşe Günce Berkkurt (çev.). Heretik Yayınları: Ankara.
- Bourdieu, P. (2015). *Bilimin Toplumsal Kullanımları: Bilimsel Alanın Klinik Bir Sosyolojisi için*. Levent Ünsaldı (çev.). Heretik Yayınları: Ankara.
- Bourdieu, P. (2015). *Eril Tahaküm*. Bediz Yılmaz (çev.). Bağlam Yayıncılık: İstanbul.
- Bourdieu, P. (2006). *Sanatın Kuralları*. Necmettin Kamil Sevil (çev.). Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- Bourdieu, P. (2016). *Sosyoloji Meseleleri*. Filiz Öztürk, Büşra Uçar, Mustafa Gültekin ve Aslı Sümer (çev.). Heretik Yayınları: Ankara.
- Bourdieu, P. ve Chartier, R. (2014). *Sosyolog ve Tarihçi*. Zuhul Karaca (çev.). Açılımkitap: İstanbul.
- Bourdieu, P. ve Passeron, J. (2014). *Vârisler: Öğrenciler ve Kültür*. Levent Ünsaldı ve Aslı Sümer (çev.). Heretik Yayınları: Ankara.
- Bourdieu, P. ve Wacquant, L. (2014). *Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*. Nazlı Ökten (çev.). İletişim Yayınları: İstanbul.
- Buyan, B. (2007). "Küreselleşme ve Sinema". *Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(1), 214-226.
- Can, A. ve Aytaş, M. (2008). "'Underground' Filmler ve Andy Warhol Sineması". *Selçuk İletişim*, 5(2), 121-127.
- Coşgun, M. (2012). "Popüler Kültür ve Tüketim Toplumu". *Journal of Life Sciences*, 1(1), 837-850.
- Creswell, J. W. (2013). *Nitel Araştırma Yöntemleri: Beş Yaklaşımına Göre Nitel Araştırma ve Araştırma Deseni*. Mesut Bütün ve Selçuk Beşir Demir (çev.). Siyasal Kitabevi: Ankara.

- Çatalbaş, A. Ü. (2012). Yavuz Turgul Sinemasının Türk Modernleşmesindeki Yeri. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Çoban, A. N. (2012). “Cumhuriyetin İlanından Günümüze Konut Politikası”. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 67(3), 75-108.
- Dabbağoğlu, İ. (2014). Yavuz Turgul Sinemasında “Kimlik” Sorunsalı. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Maltepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Dikmen, S. A. (2018). Yavuz Turgul Sinemasında Kültürel Kodlar ve Kültürel Temsiller. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Arel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Dönmez, A. ve Becerikli, R. (2019). “Gölge Oyunu Filminde Geleneksel Türk Seyir Sanatları'nın Yansımaları”. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 7(1), 430-455.
- Duman, M. Z. (2011). “Turgut Özal'ın Politikalarında Ekonomik Rasyonalizm”. *Sosyoloji Dergisi*, (23-24), 105-123.
- Dursun, O. (2018). “Toplumu Pierre Bourdieu İle Düşünmek”. *Global Media Journal TR Edition*, 8(16), 68-123.
- Ekici, F. Y. (2014). “Türk Aile Yapısının Değişim ve Dönüşümü ve Bu Değişim ve Dönüşüme Etki Eden Unsurların Değerlendirilmesi”. *The Journal of Academic Social Science Studies*, (30), 209-224.
- Göker E. (2014). “Araştırma Tasarımı Açısından Pierre Bourdieu'nün Sanat Sosyolojisi”. T. Bora ve K. Koçak (ed). içinde *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi*. (s. 525-558). İletişim Yayınları: İstanbul.
- Erdoğan, D. (2018). Ankara Pavyon Kültüründe Erkekliklerin İnşası. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Eroğlu, F. (2014). Gündelik Faşizmler: Modern Burjuva Toplumunda Kötülük ve Gündelik Yaşamda Kötülüğün Yeniden Üretimi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Gezgin, E. (2019). “Türkiye’de Neoliberal Devletin İnşa ve Muhafazasında Çanakkale Savaşı Söyleminin Rolü Üzerine Bir Tartışma”. *İdealkent*, 10(26), 340-373.
- Göze, F. E. (2017). “Neo-liberal Politikaların Kamu Hizmeti Yayıncılığına Etkileri ve TRT Örneği”. *Amme İdaresi Dergisi*, 50(2), 73-104.
- Gözübüyük, O. (2017). 12 Mart Muhtırası’nın 1970-1980 Dönemi Türk Hikâyelerine Yansımaları. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Güngör, N. (1993). *Arabesk: Sosyokültürel Açısından Arabesk Müzik*. Bilgi Yayınevi: Ankara.
- Gürbilek, N. (2001). *Vitrinde Yaşamak: 1980’lerin Kültürel İklimi*. Metis Yayınları: İstanbul.
- Han, B. C. (2020). *Psikopolitika: Neoliberalizm ve Yeni İktidar Teknikleri*. Haluk Barışcan (çev.). Metis Yayınları: İstanbul.
- Işık, O. ve Pınarcıoğlu, M. M. (2011). *Nöbetleşe Yoksulluk: Sultanbeyli Örneği*. İletişim Yayınları: İstanbul.
- İntaş, Ö. (2019). 24 Ocak 1980 Ekonomik Kararların Türkiye Ekonomisine Etkileri, Yansımaları ve Sonuçları. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Dicle Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Diyarbakır.
- Karataş, K. (2001). “Toplumsal Değişme ve Aile”. *Toplum ve Sosyal Hizmet*, 12(2), 89-98.
- Kavuran, T. ve Dede, B. (2014). “Platon ve Aristoteles’in Sanat Etiği, Estetik Kavramı ve Yansımaları”. *Sanat Dergisi*, (23), 47-64.
- Kazan, H. (2015). Türkiye’de 1980 Sonrası Bölücü Terör Faaliyetleri ve Yazılı Basında Yer Alış Biçimi. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Keyder, Ç. (2014). *Türkiye’de Devlet ve Sınıflar*. İletişim Yayınları: İstanbul.
- Kılınç, B. (2009). “Üç Roman Bir Film: Fransız Sanatındaki Eleştirel Gelenek Üzerine”. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, (21), 29-44.

- Kıvılcım, F. (2013). “Küreselleşme Olgusu ve Çokuluslu Şirketlerin Küreselleşme Süreci Üzerindeki Rolü”. *Ekonomi Bilimleri Dergisi*, 5(2), 1-16.
- Kıyar, N. (2018). “Türk Sanat Ortamında 80’ler ve Değişim Sürecinin Düşündürdükleri”. *European Journal of Managerial Research Dergisi*, 2(2), 39-55.
- Kongar, E. (1995). *12 Eylül Kültürü*. Remzi Kitabevi: İstanbul.
- Koytak, E. (2012). “Tahakküme Hükmetmek: Bourdieu Sosyolojisinde Toplum ve Bilim İlişkisi”. *Sosyoloji Dergisi*, 3(21), 85-101.
- Köse, H. (2011). “Tüketim Toplumunda Bir ‘Sosyal Beden’ Kurgusu Olarak Kadın”. *Selçuk İletişim*, 6(4), 76-89.
- Kuyucu, M. (2011). Türkiye’de Medya Ekonomisi (1980 – 2010). Yayınlanmamış Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Mısıır, F. (2020). Arabesk Müzik, Mekân ve Kimlik İlişkisi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ankara.
- Mumyakmaz, A. (2019). “24 Ocak Ekonomik İstikrar Kararları ile 12 Eylül Askeri Darbesinin Neoliberalizm İttifakı ve Siyasal İslam’ın Süreçteki Rolü”. *Üçüncü Sektör Sosyal Ekonomi Dergisi*, 54(4), 1899-1915.
- Mutluel, O. (2014). “Sanat Felsefesinde Estetik Obje Çözümlemesi Açısından Ebru Sanatı”. *Turkish Studies*, 9(11), 419-428.
- Öğülmüş, S. (2019). “İçerik Çözümlemesi”. *Ankara University Journal of Faculty of Educational Sciences (JFES)*, 24(1), 213-228.
- Ölçer, H. (2019). “Pierre Bourdieu Sosyolojisinde Simgesel Şiddet Sorunsalı ve Biçimleri”. *Nosyon: Uluslararası Toplum ve Kültür Çalışmaları Dergisi*, (2), 34-49.
- Öngen, H. B. (2017). “Devlet Güdümündeki Medyadan Özel Sermaye Medyasına Geçiş: Turgut Özal Dönemi Medya Sermaye Yapısının Değişimi”. *Akademik Bakış Dergisi*, (59), 26-40.
- Ötkünç, Y. Ö. (2007). 1980’li Yıllarda (1980–1990) Türkiye Sanat Ortamının Değerlendirilmesi: Bu Bağlamda Dönemin, Özellikle Resim Alanında Üretilen

- İşlere Yansımaları. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. İmge Kitabevi Yayınları: Ankara.
- Özgen, M. (2003). “Türkiye’de Televizyon Yayıncılığının Gelişimi ve Yasal Çerçevesi”. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 0(17), 423-433.
- Özgüç, A. (1988). *Türk Sinemasında Cinselliği Tarihi*. Broy Yayınları: İstanbul.
- Özön, N. (1981). *Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü*. Kabalıcı Yayınevi: İstanbul.
- Özpinar, Ş., Özpinar, Ö., Çondur, F. ve İkizoğlu, M. (2016). “Türkiye’de Üç Büyük Kentte Sosyal Sermayenin Bourdieu’nün Kavramsallaştırması Çerçevesinde Değerlendirilmesi”. *Dokuz Eylül Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 31(1), 167-199.
- Palabıyık, A. (2011). “Pierre Bourdieu Sosyolojisinde ‘Habitus’, ‘Sermaye’ ve ‘Alan’ Üzerine”. *Liberal Düşünce*, 16(61-62), 121-141.
- Powell, C. ve Dépelteau, F. (2015). *İlişkisel Sosyoloji: Ontolojik ve Teorik Yönelimler*. Özlem Akkaya (çev.). İletişim Yayınları: İstanbul.
- Ryan, M. ve Kellner, D. (2010). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. Elif Özsayar (çev.). Ayrıntı Yayınları: İstanbul.
- Salıcı, T. (2013). Toplumsal Değişim Bağlamında Yavuz Turgul Filmleri. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Karabük Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Karabük.
- Sarmış, M. (2020). “Beyazperdenin Sahte Kurgusu: Hollywood Dünyasından Örneklerle Hipergerçekliğin İnşası”. *Aksaray Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi Dergisi*, 7(13), 129-152.
- Sayan, A. (2020). “Merkez-Çevre İlişkileri Bağlamında Soylulaşan Arabesk”. S. Öz ve İ. Afacan (ed). içinde *Müzikte, Sinemada ve Edebiyatta 2000 Sonrası Arabesk Yeniden*. (s. 89-102). Notabene Yayınları: İstanbul.
- Swartz, D. (2011). *Kültür ve İktidar: Pierre Bourdieu’nün Sosyolojisi*. Elçin Gen (çev.). İletişim Yayınları: İstanbul.

- Şimşek, B. (2017). Bağımsız Türk Sineması ve Bağımsız Sinemacı Olarak Onur Ünlü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Yakın Doğu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Lefkoşa.
- Taşkesen, S. (2018). “Ekspresyonizm Akımının Köprü ve Mavi Atlı Gruplarına Yansımalarının Beden Olgusu Üzerinden Sorgulanması”. *Sanat Dergisi*, (31), 6-18.
- Terzi, S. (2008). 12 Eylül 1980 Sonrası Sanat-Siyaset İlişkisi ve Plastik Sanatlara Etkisi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Toker, O. (2010). “DeneySEL Sinema ve Alp Zeki Heper”. *Sanat Dergisi*, 0(1), 87-95.
- Tugen, B. (2014). “1960-1980 Darbeleri Arasında Türk Sinemasında Düşünce Oluşumu ve Filmlerin Sosyolojik Görünümleri”. *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, 3(7), 159-175.
- Uğur, U. (2017). “Auteur Yönetmen Yaklaşımının Türk Sinemasına Yansımaları: Demirkubuz Sineması”. *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(3), 227-241.
- Ulusoy, K. (2011). “Türk Toplum Hayatında Yaşatılan Kahve ve Kahvehane Kültürü (Bir Sözlü Kültür ve Sosyal Çevre Eğitimi Çalışması)”. *Millî Folklor*, 23(89), 159-169.
- Uluyağcı, C. (2002). “1980 Sonrası Türk Sinemasında Özgür Kadın İmgesi: Türkan Şoray ve Müjde Ar”. *Kurgu Dergisi*, (19), 1-8.
- Uyar, H. S. (2008). Özal Döneminde Sosyal Politika (1983-1989). Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli.
- Yarcı, S. (2011). “Pierre Bourdieu’da Sosyal Sermaye Kavramı”. *Akademik İncelemeler Dergisi*, 6(1), 125-135.
- Yayman, H. (2000). “1980 Sonrası Türkiye’de Özelleştirme Uygulamalarının Gelişimi ve Kamu Yönetimi Üzerine Etkileri”. *G.Ü. İ.İ.B.F. Dergisi*, (3), 135-156.
- Yazıcı, B. (2013). “Güncel sosyal bilim analizinin sihirli anahtarı: ‘Neoliberalizm’?” *Toplum ve Bilim*, (128), 7-31.
- Yıldırım, C. (2018). “CinemaNovo: Açlığın Estetiği ve ‘Elde Bir Kamera, Kafada Bir Fikir’”. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(19), 355-366.

- Yıldırım, E. (2018). “Toplumsal Yapının Aynası Olarak Sinema: Söylem ve Eleştirel Söylem Analiz Yöntemlerine Göre Ayla Filminin Çözümlemesi”. *İNİF E-dergi*, 3(1), 234-243.
- Yıldırım E. ve Can, A. (2019). “Fransız Yeni Dalga Sineması İçinde Yenilikçi Bir Yönetmen Jean Luc Godard Filmlerinin İdeolojik Boyutu”. *Selçuk İletişim*, 12(1), 164-185.
- Yıldırım, İ. (2021). “Neoliberal Küreselleşme ve Ailenin Dönüşümü”. *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 9(1), 98-120.
- Yılmaz, S. (2011). “20. Yüzyıl Avangard Akımların Gelişim Sürecinde Sinema”. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 13(2), 371-382.
- Yüce, M. (1994). “1980 Sonrası Türk Vergi Politikasında Ana Yönelişler”. *Uludağ Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 15(1), 23-41.
- Yüçetürk, E. (1997). *Türkiye’de Özelleştirme Sürecinin İletişim Kurumlarına Yansıması*. (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimi Bilim Dalı, İstanbul.
- Yüksel, S. E. (2003). *Yavuz Turgul Sineması*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Yüksel, S. E. (2013). “Yavuz Turgul Sinemasında Toplumsal Değişim ve Kriz Anlatısı”. *Selçuk İletişim*, 8(1), 282-294.