

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FİLM TASARIMI ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

90’LARDAN GÜNÜMÜZE YOKSULLUK TEMSİLLERİ VE ARMAĞAN KÜLTÜRÜ

Hazırlayan
Volkan IŞIL

Danışman
Doç. Dr. Dilek TUNALI

İzmir / 2019

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FİLM TASARIMI ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

90'LARDAN GÜNÜMÜZE YOKSULLUK TEMSİLLERİ VE ARMAĞAN KÜLTÜRÜ

Hazırlayan
Volkan IŞIL

Danışman
Doç. Dr. Dilek TUNALI

İzmir / 2019

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “90’lardan Günümüze Yoksulluk Temsilleri ve Armağan Kültürü” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

... / ... / ...

Volkan IŞIL

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün 16./07./2018 tarih ve 16...sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 9... maddesine göre Film Tasarımı Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi VOLKAN IŞIL'ın "90'lardan Günümüze Yoksulluk Temsilleri ve Armağan Kültürü" konulu tezi incelenmiş ve aday 16./07/2018 tarihinde, saat 11.00' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 10.0 dakikalık süre içinde gerek tez konusu gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin...BAŞARILI...olduğuna oy...BİRLİĞİ...ile karar verildi.

BAŞKAN

Doc-Dr. Dilek Tunalı

**ÜYE**

Dr. Zehra Gökçe

ÜYE

Doc-Dr. Sıdıka Yılmaz

ÖZET

Marcel Mauss tarafından kaleme alınan *Armağan (Hediye) Üzerine Deneme (Essai sur le Don)* isimli çalışma, *Armağan* kültürünü ya da *Potlaç* kavramını anlayabilmemiz açısından önemli bir yere sahiptir. İlkel toplumların zihinsel dünyasının anlaşılabilmesinde armağan kültürü merkezi bir rol oynamaktadır. Bu evrende toplumsal ilişkiler, armağan mübadeleleri sonucunda şekillenmektedir. Vermek-almak ve daha fazlasıyla geri iade etmek, toplumsal ilişkilerin karşılıklı hale gelmesinde ve toplumsal statülerin belirlenmesinde oldukça önemlidir. Toplumsal statü modern toplumlarda olduğu gibi servetin birikimi üzerinden değil, tersi bir hareketle servetin tüketimiyle sağlanmaktadır. Bu anlamıyla armağan kültürü ya da potlaç düzeni modern toplumlardan farklı bir görünüme sahiptir. Osmanlı'dan günümüze, Türkiye toplumsal tarihinde armağan kültürünün güçlü etkileri bulunmaktadır. İçinde yaşadığımız toplumun kültür ve zihniyet dünyası, armağan ilişkilerini bugün de devam ettirmekte ve bu etki Türkiye sinemasında görülebilmektedir.

Bu araştırma, armağan kültürü ve potlaç düzeni üzerinden Türkiye sinemasındaki yoksulluk temsillerine odaklanmaktadır. Armağan kültüründe belirleyici olan veren el-alan el ilişkisi, tahakküm ve tabiiyet, karşılıklı yükümlülük, cömertlik ve cimrilik, değer ya da mana, büyü ve din, şans ve kader, zenginlik, şeref ve prestij, gösterişçi tüketim gibi kavramlara yoğunlaşarak kültür ve zihniyet üzerinden Türkiye sinemasındaki yoksulluk temsillerine bir bakış açısı geliştirmektedir. Yeşilçam filmlerinden 90'lı yılların sinemasına ve günümüzden örnek filmlerle yoksulluğun temsil edilme biçimlerini armağan kültürüyle birlikte okumaya çalışmaktadır. Bu bağlamda araştırmanın içerisinde ticari ve popüler filmlerden iki, bağımsız ve sanat sinemasından üç film olmak üzere toplam beş film, detaylı olarak analiz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Armağan Kültürü, Potlaç, Yoksulluk, Türkiye Sineması

ABSTRACT

The Gift (Essai sur le Don), which is written by Marcel Mauss is a key text to understand the gift culture and potlatch. Gift culture has a pivotal role to understand the mentality of archaic societies. In this universe, social relations are shaped by gift exchange. To give, to receive and to reciprocate are crucial acts to define the social relations and to make them interrelated. Therefore, social status is defined by the consumption of the wealth as opposed to modern societies in which social status is characterized by wealth accumulation. In this way, gift culture and potlatch look different than the way modern societies operate. Since the time of the Ottoman Empire, gift culture has strong effects on Turkey's social history. The culture and mentality of the society we live in reproduce the relations based on gift exchange and this impact can also be seen in Turkey's cinema.

This research focuses on the representations of poverty in Turkey's cinema through the lens of the gift culture and potlatch. To achieve this goal, this study approaches to the representations of poverty through culture and mentality by adopting some defining concepts of the gift culture: Give and take relations, oppression and subordination, reciprocity, generosity and parsimony, value or meaning, magic and religion, chance and destiny, wealth, honor and prestige, and conspicuous consumption. This research attempts to elaborate upon the representations of poverty together with the gift culture framework in the movies from Yeşilçam period (Turkey's popular cinema between the 1960s and late 1980s), 1990s and today. In this respect, the research contains the in-depth analyses of five movies including two popular and commercial, and three independent and art movies with the framework of the gift culture and representations of poverty.

Key Words: Gift Culture, Potlatch, Poverty, Cinema in Turkey

ÖNSÖZ

"Eşimi sinema tutkum yüzünden yoksulluğa mahkûm ettim. Yoksulluk utanç da getirir. Hele bizim buralarda, sosyal yarışı kaybettiğin an, dışlanırsın. İnsanlar ahlaksızlığı başlatabiliyor ama acizliği asla. Çal, soy, yeter ki yoksul kalma. Ben Beyoğlu'nda, koltuğumun altında senaryolarla kapı kapı dolaşırken, evin faturalarını, çocuklarımın bakımını eşimin üzerine yıktım. Benim gibi bir sorumsuzu yönettiği için, o büyük yönetmendir."

Ahmet Uluçay

Henüz çocukluk yıllarımda, akşam yemek vakti ailecek oturduğumuz sofranın karşısında duran televizyon ekranında gördüm yoksulları. Muhakkak her haber bülteninde bir şekliyle yer bulabiliyordu bu insanlar: Muhabirin elindeki mikrofonu uzatarak sorduğu bir suale cevap vermeye çalışırken, meclisin önünde yere yazar kasa fırlatırken, Ankara'da Kızılay Meydanı'na çıkmaya uğraşırken, kömür sobasından zehirlenip ölürken, gecekondu mahallelerinde evini korumaya çalışırken, baklava çalarken, hükümetin elektriğe ve suya yaptığı zamlara söylenirken, seçim öncesi kapı kapı dağıtılan kömür poşetlerini "Allah razı olsun" diyerek alırken, "bu hükümetten bir şey olmaz" ya da "Allah hükümetimizi başımızdan eksik etmesin" derken, elektriği suyu dahi olmayan evlerden asker cenazelerini kaldırırken, köyden okula gitmek için karda kilometrelerce yol yürürken, sendikalı olmaya çalıştıkları için fabrikalarından çıkartılan işçilerin yerine işe girerken, evlilik programlarında zengin bir koca bulmaya çalışırken, cinayet işlerken, cinayete kurban giderken, intihar ederken, suçluyken, suçsuzken, madende göçük altında kalırken, arkeolojik alanlarda define ararken, yılbaşında alınan piyango biletleriyle hayaller kurarken, hayal kırıklığı yaşarken, borçları yüzünden aileleri dağılırken... Velhasıl, yoksullar hep gündemin içerisinde yer bulabiliyorlardı. Bir gün evimizin elektriğinin borcundan dolayı kesilmesiyle anladım bizim de yoksul

olduğumuzu. Yılbaşı zamanlarında aldığımız piyango biletleri daha sonuçlanmadan hayal kurmaya başladığımda, ailecek çoktan İzmir'e göç etmiştik. Fakat yine de yoksulluk çoğu zaman kabul edilebilir gelmiyordu. Ancak hem lisans hem de yüksek lisans eğitimim süresince üzerine daha detaylı düşünmeye başladığım yoksulluk olgusu, sinema ile ilişkilendiğinde benim için daha anlamlı bir hale geldi. Çünkü sinema, dünyayı değiştirmekten çok kişisel sandığımız hikayelerin aslında ne kadar da fazla insanın sorunu olduğunu anlayabilmenin ve anlatabilmenin olanaklarına sahip bir 'zenginlikteydi.'

Bu tezin araştırma konusu, sadece Türkiye sinemasında filmler aracılığıyla ortaya çıkan yoksulluk temsilleri değil. Belki sadece sinema ve yoksulluk temsilleri olsaydı bu araştırma daha çabuk sonuçlanabilirdi. *Prof. Dr. Oğuz Adanır*'ın kültür ve zihniyetle ilişkilendirerek, armağan kültürü ve potlaç kavramları üzerine uzun yıllar süresince yapmış olduğu kıymetli çalışmalar beni derinden etkiledi ve yepyeni bir bakış açısı kazanmamı sağladı. Armağan kültürü üzerine düşünmeye başladıktan sonra yoksulluk benim için, politik ve iktisadi bir kavram olmanın çok daha ötesinde bir anlam ifade etmeye başladı. Bu nedenle en büyük teşekkürü değerli hocam *Prof. Dr. Oğuz Adanır*'a borçluyum.

Prof. Dr. Oğuz Adanır'ın emekli olmasıyla birlikte tezimin danışmanlığını sahiplenen ve hem lisans hem de yüksek lisans dönemimde bana çok kıymetli katkılar sunan, her zaman fikir ve önerileriyle yol gösteren, hep yanımda olan sevgili hocam *Doç. Dr. Dilek Tunalı*'ya çok teşekkür ederim.

Bu tez ortaya çıkarken çok fazla umutsuzluğa ve karamsarlığa düştüm. Tüm bu süre boyunca bir an olsun elimi bırakmayan, bana destek olan, hayat arkadaşım, can yoldaşım *Öncül Kırlangıç*'a çok şey borçluyum. O'nun emekleri, sabrı ve katkıları olmasaydı bu araştırma ortaya çıkmazdı. Yine aynı evi paylaştığımız; *Potlaç, Duman, Misket* ve *Erik* az çektirmediler ama kedi olmak bunu gerektirir! Mırıltılarını duyduğum her an kendimi mutlu hissettim, çok teşekkürler.

Tez çalışması boyunca yoksulluk ve armağan kültürü ile ilgili düşünsel sürecimde beni sabırla dinleyerek, fikirlerini ve eleştirilerini benden esirgemeyen, tezimin düzenlenmesinde bana büyük katkılar sunan dostum *Barış İne*'ye çok teşekkür ederim. Bu tez süresince bana desteklerini sunan dostlarım *Güvenç Ceviz*,

Dicle Yıldırım, Ali Karadağ, Baran Doğan, Hazal Akpınar, Ezgi Akyol, Elif Demirkaya, Onur Temel, Güncel Kırlangıç, Deniz Öztürk, Fevzican Abacıoğlu, Çiğdem Furtuna, Şafak Ülker, Selin Yazıcı, Bahar Bayhan, Duygu Dağ, Yaşar Adnan Adanalı, Sinan Erensü, Mine Yıldırım ve Bego'ya; ayrıca sevgili hocalarım Zuhall Çetin Özkan, Sıdika Yılmaz, Sabire Soytok, Ufuk Tambaş, Burak Bakır, Emrah Suat Onat , Zehra Zıraman, Emel Yuvayapan ve Ertan Yılmaz'a çok teşekkür ederim.





*Borç alıp vermeyenlere,
Hırsızlara ve Dilencilere...*

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	i
TUTANAK.....	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.
ÖZET.....	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER	ix
GİRİŞ	1
1. TOPLUM VE ZİHNİYET	6
1.1. Armağan Kültürü ve Temel Kavramlar	10
1.2. Potlaç: Gönüllü Zorunluluk Olarak Alan El Veren El İlişkisi	11
1.3. Değer ve Mübadele, Armağanın Manası ve Büyüsellik.....	14
1.4. “Yitirme İktidarı”: Zenginlik ve Yoksulluk, Şeref ve Prestij.....	20
1.5. Anadolu’da Armağan Kültürü	23
2. TÜRKİYE SİNEMASINDA YOKSULLUK TEMSİLLERİ VE ARMAĞAN KÜLTÜRÜ	32
2.1. Yeşilçam Sinemasında Yoksulluk ve Armağan Kültürü.....	41
2.2. Köy Filmlerinden Kent Filmlerine: Alan El – Veren El İlişkisi ve El Değiştiren Otorite.....	44
2.3. 1990’lardan Günümüze Türkiye Sinemasının Gelişimi	67
2.4. "Yeni" Sinemacılar, "Eski" Hikayeler	73

3. 90'LARDAN GÜNÜMÜZE TÜRKİYE SİNEMASINDA YOKSULLUK TEMSİLLERİ VE ARMAĞAN KÜLTÜRÜ BAĞLAMINDA ÖRNEK FİLM İNCELEMELERİ	82
3.1. ÜÇ MAYMUN: Armağan Kültüründe Suç Ortaklığı	82
3.2. RECEP İVEDİK: Yoksulluk ve Sembolik Şiddet	92
3.3. KOR: Verilen ve Alınan Şeylerin Bedeli ya da “Daha Açık Konuşalım mı?”	100
3.4. AİLE ARASINDA: Başka Bir Kan Bağı Olarak Kültür ve Zihniyet	107
3.5. TAKVA: “Adem'den Beri Zengin ve Fakir Hep Olmuştur”	118
4. SONUÇ	128
KAYNAKÇA	134
ÖZGEÇMİŞ	

GİRİŞ

Yeşilçam sinemasından günümüze Türkiye sinemasında yoksulluk temsilleri, istisnai örnekler dışında, birbirine benzer bir anlatı yapısıyla şekillenmiştir. Türkiye sinemasına ilişkin literatür ise bu benzerliği pek çok yönüyle tartışmaya açmış olsa da konunun toplum ve zihniyet ekseninde ele alındığı çalışmalar oldukça kısıtlıdır. Bu nedenle araştırmanın ana sorusu, armağan kültürü ile şekillenen toplum ve zihniyet yapısının, Türkiye sinemasında yoksulluk temsillerine nasıl etkilerde bulunduğu doğrultusunda kurgulandı. Özellikle 90'lı yılların başında Türkiye sinemasında yeni bir dönemin başlangıcıyla birlikte yoksulluk temsillerinin nasıl bir değişime uğradığı örnek filmler aracılığıyla kültür ve zihniyet bağlamında tartışmaya açıldı.

Toplumların genelde sanatla özelde ise sinema ile kurdukları ilişki, kültür ve zihniyet dünyaları üzerinden incelenebilir. Sinema sanatı, toplumla her zaman güçlü bir bağ kurmuş, ilk çıkışından itibaren toplumun kültürel kodlarını, zihniyet dünyasını bilinçli ya da bilinçsiz yansıtabilmiştir. Toplumsal bir olgu olarak yoksulluk ve yoksulluğun temsil edilme biçimleri de sinema perdesine her zaman yansıtılmıştır. Bu bağlamda geçmişten günümüze etkin bir şekilde görülen armağan ilişkileri, yoksulluk temsilleri ve bu temsillerin sinemadaki yansımalarına dair farklı bir bakış açısı geliştirmenin olanaklarını yaratabilir.

Öncelikle, Armağan kültürünün temel kavramlarından yola çıkılarak ilkel toplumdaki modern topluma uzanan biçimiyle bu kavramların toplum ve zihniyet üzerindeki etkileri ve yansımaları ortaya koyulmaya çalışıldı. “Alan el-veren el” ilişkisi, değer ve mübadele, gösterişçi tüketim, şeref ve prestij gibi kavramlara ayrıca odaklanılması gerekiyordu. Vermek-almak ve fazlasıyla geri iade etmek üzerine kurulu bu zihniyet yapısının, tahakküm ve tabiiyet ilişkilerinde, yoksulların ve zenginlerin dünyasında ya da sınıf ilişkilerinin belirginleşmesinde hangi dolayimlarla rol aldığı sorgulandı. Bu bağlamda, *Armağan Kültürü*'nün yaşadığımız coğrafyada geçmişten günümüze toplum ve zihniyet üzerindeki etkileri Türkiye sinemasındaki yoksulluk temsilleri üzerinden çözümlenmeye çalışıldı.

Armağan ilişkileri bugünün modern olarak adlandırılan toplumsal yapılarından farklı olarak bütünsel (holistik) bir yapıdır. Toplumsal yaşamın içerisinde var olabilmenin koşulu armağan ilişkileri aracılığıyla belirlenmektedir. Potlaç ya da karşılıklı yükümlülük düzeni içerisinde vermek zorunlu bir eylemdir. Aynı zamanda veren el pozisyonunda olmak, toplumsal statünün belirlenmesinde bir ‘sermaye’ gibi iş gören şan, şöhrat, itibar, prestij, otoritenin kazanılmasının vazgeçilmez koşullarını oluşturmaktadır. Diğer taraftan armağan ilişkileri vermekle son bulmaz. Verilen şeyler alınmak zorundadır; “vermeyi reddetmek veya davet etmeyi ihmal etmek, almayı reddetmek gibi savaş ilanı demektir; bu, ittifakı ve birliği reddetmektir (Mauss, 2011, s. 222-223). Fakat alan el pozisyonunda olmak, veren elin otoritesini kabul etmektir. Vermek, veren el pozisyonunda olmak ne kadar otoriteyi güçlendiriyorsa; almak, alan el pozisyonunda olmak da o kadar boyun eğmeyi ve minnet duygusunu geliştirmektedir. Bu bağlamıyla: “Vermek bir yükümlülüktür ama verilen bedava değildir. Armağanın karşılığı vardır. Alınan ve verilenin, karşılıklı yükümlülüklerin aritmetik bir eşitlik içinde düşünülemediği, katı kurallı ama ucu açık bir ilişki düzenidir armağan ilişkisi.” (İnsel, 2003, s. 11)

Sınıf ilişkilerinin aksine armağan ilişkilerinde veren ve alan el ilişkileri sürekli yer değiştirebilmektedir. Çünkü verilen ve alınan şeyler muhakkak fazlasıyla geri iade edilmek zorundadır ancak yine de bu düzende veren el, alan elden her zaman üstündür. Veren el pozisyonunda olmak, alan el pozisyonunda olanı her zaman borçlu kılmaya, boyun eğmeye ya da minnet duymaya sevk etmektedir. Bu yükümlülük ister maddi olsun ister manevi her zaman tahakküm ve tabiiyet ilişkilerinin ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Bu karmaşık ilişkiler bütünü içerisinde “armağanın sosyolojisi yoksulluğuyla kısmen çakışır” (Simmel, 2009, s. 175) Çünkü yoksul, alan el pozisyonunda olan kişidir ve daha da önemlisi yoksul, almak istemediğinde bile hep alacağı düşünülen kişidir.

Diğer taraftan modern toplumların aksine potlaç kültüründe toplumsal sınıfların varlığından bahsedebilmek sanıldığı kadar kolay değildir. Buna bağlı olarak herhangi bir toplumsal sınıf aracılığıyla oluşan siyasal, hukuksal, kültürel vb. rejimlerden bahsedebilmek olanaklı görünmemektedir. Türkiye’de hâkim bir zihniyet

olarak armağan kültürünün, toplumsal ilişkilerde ve toplumsal sınıfların oluşmasında halen belirleyici rollere sahip olduğu söylenebilir. Peki, Türkiye’de egemen olan zihniyet yapısı filmlerde hangi dolayımrlarla karşımıza çıkmakta ve araştırmanın ana odağı olan yoksulluk temsilleri açısından nasıl görünümrler sunmaktadır? Türkiye sinemasında temsil edilen yoksullar, neden kendi kolektif çıkarlarını oluşturmak yerine, bireysel arzularının peşinden koşup bir an önce zenginleşmenin derdine düşmektedirler? Bu filmlerde temsil edilen yoksullar, neden zenginleşebilmenin yollarını rasyonel eylemlerden ziyade, şans yoluyla yaratabilmektedirler? Türkiye sinemasında yoksullar hangi durumlarda kaderci bir görünüme sahip olmakta, hangi durumlarda şanslarının ve talihlerinin peşinden gitmektedirler? Yoksulların ve zenginlerin kendi pozisyonları gereği geliştirebildikleri özgün ahlaki, düşünsel ve ideolojik tavırları var mıdır? Bu ilişkiler hangi sembolik değerlerle temsil edilmektedir? Türkiye sinemasında temsil edilen yoksullar tahakküm ve tabiiyet ilişkilerini nasıl yaşamaktadırlar? Türkiye sinemasında yoksullar veren el-alan el ilişkilerinde nasıl davranışlar geliştirmektedirler? Bu davranışların kökenini belirleyen şey sınıfsal mıdır?

Tüm bu tartışmaların ardından çalışmaada, Türkiye sinemasında yoksulluk temsillerinin Armağan kültürü ile ilişkisine odaklanarak, potlaç düzeni temel kavramlarını hem Yeşilçam filmleri hem de 90’lar Türkiye sinemasından günümüze kadar üretilmiş filmlerle örneklendirilmiştir. İster ticari/popüler filmler olsun, ister bağımsız veya sanat filmleri olsun armağan kültürünün filmlerin içerisinde nasıl yer bulduğu ve bu ilişkiler üzerinden yoksulların temsil edilme biçimleri açıklamaya çalışılmıştır.

Türkiye sinemasında yoksulluk temsilleri her dönem beyaz perdenin vazgeçilmezi olmuştur. Özellikle 60’lı yılların başlarında ağırlık kazanmaya başlayan yoksulluk anlatıları bugün de farklı biçimlerle devam etmektedir. 1960’lı ve 1970’li yıllarda toplumcu gerçekçi anlatımın sinemamızdaki güçlü etkisiyle yoksulluk sorunsallaştırılmaya çalışılmış fakat çoğunlukla bir tema olmanın ötesine geçememiştir. Türkiye sinemasında sıkça rastladığımız zengin-yoksul temsillerinin, sınıfsal uzlaşmazlıkların çok uzağında konumlanarak yer aldığına farklı araştırmacılar tarafından dikkat çekilmiştir. Ancak bu tartışmalar genellikle egemen ideolojinin baskın rolünün sinemaya olan etkisi üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır.

Bu durumun nedenleri öncelikle yakın tarihimizde yani Cumhuriyet sürecinde aranmıştır. Osmanlı toplumunun geleneksel yapısını büyük ölçüde devralan Cumhuriyet rejimi, ulusal burjuvazinin devrimci karakterini açığa çıkarabilecek koşulları her ne kadar oluşturmak istese de bu girişim kültür ve zihniyet dünyasında, iktisadi bir hızda olduğu gibi ilerlememiş ve geleneksel ilişkilerin neredeyse tamamı büyük bir değişime uğramadan, Cumhuriyet süreci içerisinde kendisini yeniden üretebilme olanağı bulmuştur. Cumhuriyet ve ulus devlet kurma projesi yüzünü batıya dönmüş ancak batı toplumlarının gelmiş olduğu kültür ve zihniyet dünyasını kendi evreninde hemen var edememiş ve sadece taklit etmekle yetinmiştir. Türkiye’de sınıf ilişkilerine dair tartışmaların bu doğrultuda şekillenmemesi, edebiyattan sinemaya birçok kültürel ve sanatsal alanda yoksulluğun temsil edilme biçimlerine de yansımıştır.

1990’lı yıllarda Türkiye’nin değişen ekonomik, politik, sosyal ve kültürel yapısı ile birlikte, Türkiye sineması yeni bir dönemin kapısını aralamıştır. Bu dönem sinemaya giren genç kuşak yönetmenler, ana akım sinemasal anlatımdan uzaklaşma gayreti içerisine girmişlerdir. Bu dönem sinema perdesindeki yoksulluk temsilleri biçimsel değişimlere uğrasa da istisnai filmler haricinde çoğunlukla belirleyici olan yine kültür ve zihniyet yapısı olmuştur.

Araştırmanın son kısmında ise *Üç Maymun* (Nuri Bilge Ceylan/2008), *Kor*/(Zeki Demirkubuz/2016), *Recep İvedik 2-3* (Togan Gökbakar/2009-2010), *Aile Arasında* (Ozan Açıktan/2017) ve *Takva* (Özer Kızıltan/2005) filmleri olmak üzere beş farklı film armağan kültürü ve yoksulluk bağlamında ele alınmıştır. Popüler filmlerle sanat filmleri olarak adlandırılan yapımlar arasında kültür ve zihniyet bağlamında bir bağ kurulmaya çalışılmıştır. Özellikle Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz filmlerinde kendilerini aldıklarına karşı borçlu hisseden yoksul kahramanların duygusal motivasyonlarının birbirlerinin hemen hemen aynısı olduğu vurgulanırken, bu duygularda sınıf bilincinden çok armağan ilişkilerinin belirleyici olduğu ifade edilmiştir. Çalışma içinde en farklı duran filmler *Recep İvedik 2-3* serilerinin olduğu söylenebilir. Recep İvedik filmlerini ele almamızın nedeni ise, Türkiye'nin en çok gişe hasılatı yapan filmi olması ve yoksulluğun kültürel temsilleriyle ilgili dikkat çekici unsurlar içermesiydi. Çoğunluğunun yoksul olduğu bilinen izleyici kitlesinin bu temsillerde ne bulduğunu sembolik şiddet üzerinden

incelemenin faydalı olabileceği kanısına varılmıştır. *Aile Arasında* (Ozan Açıktan/2017) filminde Türkiye'deki aile kavramını Marshall Sahlins üzerinden okunmaya çalışılmış, zenginler ve yoksulların kültürel temsilleri arasındaki dolayımı da olsa benzerlikleri vurgulanmıştır. Son olarak *Takva* (Özer Kızıltan/2005) filmi ile dinsellik ve armağan kültürü arasındaki bağ yoksulluk temsilleri üzerinden gösterilmeye çalışılmıştır.



1. TOPLUM VE ZİHNİYET

Anlamak ve anlatmak, insanlık tarihi kadar eski ve insanın özüne içkin bir eylemdir. Bir toplumsal yapıyı anlamak istediğimizde, öncelikle o toplumun kendi etrafındaki şeyleri nasıl anlamlandırdığını ve bu anlamlandırma sonucunda neler ürettiğini kavramamız gerekmektedir. Böyle düşünüldüğünde; anlamak, anlamayı anlamaktır.

Her toplumsal yapı; belirli bir ortak inanç, ahlaki yapı, düşünce ve davranışlar etrafında birleşir. Tüm bu ortak değerler bütününe, toplumsal yapıların zihniyet dünyası da denilebilir. “(...) zihniyetimiz, toplumsal hayatın bizdeki içselleştirilmiş, bir özü, bir özetidir. Zihniyet, dışarıdan yıkılamaz, içerden ise, çok güç sarsılır. Ancak zihniyetimiz, tıpkı bir prizma gibi, dünya ile bizim aramıza girmiş, bulunur...” (Bouthoul, 1975, s. 22) Bouthoul’a göre, zihniyet; toplumların dünya ile kurdukları mesafenin de bir göstergesidir. Dünyayı algılayış tarzımız zihniyet yapımızla doğrudan ilgilidir. Algılamak, böyle düşünüldüğünde bir tür eksiltmedir. Yani kendimizi, dünyayı, doğayı, maddeyi algılayışımız ancak zihniyet dünyamızın el verdiği ölçüde gerçekleşebilir. Bu nedenle algılamak, zihniyet dünyamızın seçtiklerinden ibaret bir kavrayış tarzıdır.

Zihniyet ve kültür kavramları genellikle birbirleriyle doğrudan ilişkilendirilmektedir. Benedict, kültürü toplumla birey arasındaki ham maddeye benzetir: “(...) toplumla birey birbirinin karşısında değildir, bireyin kültürü ona yaşamını kazandıran ham maddeyi sağlar” (Benedict, 2003, s. 237) Bu ham madde aynı zamanda toplumsal değişimin ve gelişimin en önemli kaynağıdır. Benedict’e yakın bir ifadeyle Malinowski kültürü: “Kullanım ve tüketim maddelerinden, çeşitli halk gruplarının yapısal hak ve görevlerinden, insan düşünce ve becerilerinden, inanç ve alışkanlıklarından oluşan tümel bütün” (Malinowski, 1992, s. 66) olarak belirtir. Kültür ve zihniyet bir arada düşünüldüğünde karşıt kavram olmadıkları gibi, biri anlaşılamadan diğerrinin anlaşılabilmesi de olanaklı değildir. Ancak yine de kültür ve

zihniyet arasında ince bir çizgi bulunmaktadır. Zihniyet daha çok toplumların ortak inanç ve ahlaki sistemini belirlerken; kültür, bu inanç sistemine bağlı maddi üretimlerimizle ilgilidir. Böyle düşünüldüğünde zihniyet, kültüre göre daha direngendir, çünkü zihniyet bir idrak etme tarzıdır, toplumsal bir tortudur. Bu nedenle toplumların değişime en fazla direnen tarafı zihniyetle ilgili tüm değerleridir. “Kültür değiştiğinde zihniyette hemen bir değişme olmamaktadır. Ancak bunun tersine, zihniyet değiştiği zaman kültür de otomatik olarak değişmektedir.” (Adanır, 2006, s. 35) Bir toplumsal yapının bütünüyle değişebilmesinin yolu, önce zihniyet dünyasının değişebilmesinden geçmektedir.

Her toplum kendi inanç, ahlak ve düşünce yapısı gereği bir üretimde bulunmaktadır. Bilim, teknik, kültür ve sanat üretiminin ortak mayası ya da ham maddesi, toplumların zihniyet dünyasının bir dışavurumu olarak görülebilir. Toplumsal yapılar birbirlerinden farklı bilimsel, teknik, kültürel ve sanat düzeylerine sahip olabilirler. Bouthoul’a göre zihniyet; “kozmojoloji, ahlâk, teknik ve toplumsal yaşamın kategorilerinden oluşmaktadır. Zihniyet dünyasını belirleyen, bu dört evrensel fenomendir.” (2006, s. 25-38) Kozmojoloji ve ahlaki yapının, teknik ve toplumsal yaşam kategorileri üzerinde etkileri görülebilmektedir. Bu konuda Oğuz Adanır şöyle bir yorumda bulunmaktadır:

“Evrensel boyutlarda ele alındığında kozmojoloji, özellikle az gelişmiş ve geri kalmış ülkelerde belli bir etkinliğe sahipken, teknolojik düzeyde sanayileşme sonrası toplum aşamasına geçmiş ülkelerde eski gücünü hiç kuşkusuz yitirmiş durumdadır. Gelişmiş ülke insanlarında kozmojolojinin yerini belli ölçülerde tekniğin aldığı söylenebilir.” (Adanır, 2003, s. 20)

Adanır’ın söylediklerinden yola çıkıldığında, arkaik toplumlarda irrasyonel düşünce, bilimsel ve teknik düşünce üzerinde daha baskın bir rol alırken, tersi durumlarda, yani gelişmiş toplumlarda bilimsel ve teknik düşüncenin, irrasyonel düşünce üzerinde daha baskın bir rol aldığı söylenebilir. Ancak yine de, ister arkaik, ister modern olsun tüm toplumlarda dünyanın yaratılışıyla ilgili bilgi üretilmektedir. Bu bilgilerin, bilimsel olup olmadığının bir önemi yoktur. Alex Mucchielli, “(...) bütün kültürlerden insanlar katıldıkları evrenin tanımı üzerine tavır almak durumunda kalırlar” (1991, s. 27) der. Zihniyet, bu “tavrın” kendisidir. Her birey, yaşadığı toplumun zihniyetinin bir taşıyıcısıdır. Çünkü onun içinde doğar, büyür ve

ölür.

Her toplumda insanlar, kendilerini ve evreni tanımak, var oluşlarını anlamlandırmak için nereden geldikleri ve nereye gidecekleriyle ilgili doğru ya da yanlış bir şeylere inanmak istemektedirler. “Ateşin çalınışı, tufan, ölümler ülkesi, bakire doğum ve dirilen kahraman gibi temalar bütün dünyaya yayılmıştır; her yerde yeni bileşimler içinde görünürler.” (Campbell, 1992, s. 11) İnsanlık tarihi tüm bu mitlerin, masalların, ritüellerin kısacası tüm bu anlatıların beşiğinde gelişmiştir. Her bir masal, her bir efsane toplumsal yaşamın hem inanç dünyasıdır hem de gerçekliğidir. Bu gerçeklik aynı zamanda sanatın ve sanatçının içinde yaşadığı ve üretimde bulunduğu evrendir. “Estetik alan, zihniyetin nasıl olup da bütün zihniyetin bir bütün olduğunu ve bu bütünün parçalarının, kendi aralarında inanç ilişkileri ve mantık ilişkileriyle birbirlerine bağlı olduklarını en iyi gösteren alandır.” (Bouthoul, 1975, s. 51) Sanat ve estetik, zihniyet dünyamızla bütünlüklü bir ilişki içerisindedir, birbirlerinden ayrı düşünülemezler:

“Sanatçı, içinde yaşadığı toplumun ruhsal ve düşsel yapısını ne kadar tanımış ve özümsemişse, dışavuracağı duygu ve düşünceler de o düzeyde olacaktır. Toplumu ve kültürünü derinlemesine tanıyıp bu verilere uygun bir dışavurum biçimi seçtiğindeyse büyük bir sanatçı olacağı kuşkusuzdur. Toplumun büyük bir kısmının duygu ve düşünce yapısından bir şeyler yakalayıp dışavurabilenler ise birer deha olarak gösterilebilmektedirler.” (Adanır, 2003, s. 16)

Toplumların ahlak ve zihniyet dünyaları büyük ölçüde yine o toplumların sanatla kurduğu ilişki üzerinden incelenebilir. En sürreal sanat eserleri dahi belirli ölçülerde kendisini toplumsal bir gerçeklikle beslemek durumundadır. Böyle düşünüldüğünde yaşadığı toplumun zihniyet ve kültür dünyasından beslenmeyen bir sanat eseri bulabilmek mümkün değildir. Sanatsal üretim toplumsal zihniyetle iç içe geçmiş bir ilişki içerisinde bulunurken başka bir açıdan da beslendiği kültür ve zihniyete yabancılaşan, onu kavrayıp anlamlandırmamızı sağlayan karşılıklı bir ilişki içerisindedir. Sinema sanatı ise toplumsal zihniyetle her zaman güçlü bir bağ kurmuştur.

Sinema, ister kurgusal olsun ister belgesel, modern zamanların bir icadı olarak yaşadığımız evreni kayıt altına almayı başaran en yetkin sanat olarak

görülmektedir. Film sanatı, ilk çıkışından itibaren toplumla bir biçimiyle ilişkilendirilmiş, onun kültürel kodlarını, zihniyet dünyasını bilinçli ya da bilinçsiz yansıtabilmiştir. Dünya sinema tarihinin ilk filmi olarak gösterilen Lumiere Kardeşlerin 1895 yılında filme aldıkları *Lumière Fabrikasından Çıkan İşçiler (Sortie des Usines Lumière à Lyon)* daha sinemanın ilk günlerinden yoksulların hayatını mercek altına alması, sinemanın yoksullukla kurduğu ilişkinin ne kadar köklü ve derin olduğunu göstermektedir. Yoksullar, bu açıdan bakıldığında, sinema perdesinde hep bir biçimde görünür haldedirler.

Dünya sinemasındaki yoksulluk anlatılarının farklılaşması, zihniyet yapısının da farklılaştığını, sinemanın da farklılaşan zihniyet yapısına bağlı olarak farklı anlatılar ürettiğini göstermektedir. Örneğin, İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin önemli filmleri arasında yer alan Vittorio de Sica'nın 1948 yapımı *Bisiklet Hırsızları (Ladri di Biciclette)* filminin sonunda bisikleti çalınan, bu nedenle işten atılan ve iş bulması için yeni bir bisiklete ihtiyaç duyan Antonio (*Lamberto Maggiorani*), çalınan bisikletin yerine, başka bir bisikleti çalmaya çalışır. Buna karşın, İran sinemasının önemli örneklerinden bir tanesi olan Majid Majidi'nin yönetmenliğini yaptığı 1997 yapımı *Cennetin Çocukları (Bacheha-Ye Aseman)* adlı filmde Rıza, yoksullukla cebelleşmesine rağmen caminin şekerlerine el sürmeyi doğru bulmaz. Her iki örnekte de ahlaki bir yan vardır, fakat bu ahlaki yan farklılaşmaktadır. Bu şekilde her iki toplumun, farklı zihniyet dünyaları filmler üzerinden, büyük bir oranda tartışmaya açılabilir. Genelde dünya özelde ise Türkiye sinema tarihinde yoksulların hayatını anlatan binlerce film bulabilmek, örnekleri çoğaltabilmek mümkündür.

Marcel Mauss'un *Armağan (Hediye)/ Potlaç* kültürü üzerinden yapmış olduğu araştırmalar arkaik toplumlarla yaşadığımız coğrafyanın kültür ve zihniyet dünyası arasında önemli benzerlikler olduğunu göstermektedir. Karşılıklı yükümlülük olarak da tarif edebileceğimiz armağan kültürü, en kaba haliyle vermek, almak ve daha fazlasıyla geri iade etmek üzerine kurulu toplumsal bir anlaşma olarak görülmektedir. Bu toplumlarda vermek, almak ve daha fazlasıyla geri iade edebilmek toplumsal statü anlamında belirleyici bir role sahiptir. Tüm bu toplumsal rollerin nasıl şekillendiği ve bu toplumsal ilişkilerin Türkiye sinemasında yoksullar üzerinden kültür ve zihniyet dünyamızla ilişkisi içerisinde nasıl temsil edildiği bu

araştırmanın merkezinde olacaktır.

Türkiye sinemasında, kültür ve zihniyet bağlamında, yoksulluk temsillerini örnek filmler üzerinden inceleyebilmek mümkün görünmektedir. Ancak bunun için *Armağan/ Potlaç* kültürünü ya da diğer bir ifadeyle *karşılıklı yükümlülük* düzenini daha yakından tanımak gerekmektedir.

1.1. Armağan Kültürü ve Temel Kavramlar

Marcel Mauss tarafından 1924 tarihinde kaleme alınan *Armağan (Hediye) Üzerine Deneme (Essai sur le Don)* isimli çalışma, *Armağan* kültürünü ya da *Potlaç* kavramını anlayabilmemiz açısından çok önemli bir yere sahiptir. Marcel Mauss, ilkel toplumların zihinsel dünyasının anlaşılmasında armağan kültürünü merkezi bir kavram olarak değerlendirir. Toplumsal ilişkiler, hediye alıp vermelerin yani armağan ilişkilerinin çevresinde kurulup yıkılmaktadır. Asıl belirleyici olan mübadeledir. Vermek-almak ve daha fazlasıyla geri iade etmek tüm sosyal ilişkileri besleyen, karşılıklı hale getiren ve toplumsal ilişkilerin belirlenmesinde merkezi bir rol edinen konumda bulunmaktadır. Bu nedenle armağan ilişkileri ya da diğer bir adıyla potlaç düzeni, ilkel toplumların bir parçası değil, bütünü ve özüdür.

Mauss, ilkel toplumlarda armağan/hediye ilişkilerini incelerken araştırmalarının merkezine şöyle bir soruyu koyar: “Gelişmemiş ya da arkaik toplumlarda alınan hediye karşılığında zorunlu olarak bir hediye verildiğini gösteren hukuk kuralı hangisidir?” (Mauss, 2011, s. 204) Marcel Mauss bu sorunun etrafında ilkel toplumların belirgin bir hukuk kuralı çerçevesinde değil, daha karmaşık ilişkiler bütünü etrafında şekillendiğini belirtir. Bu toplumsal ilişkilerin modern toplumlarda olduğundan daha karmaşık yapıda olduğunun altını çizer.

Mauss’un deyişiyle: “Potlaç esas olarak ‘beslemek’, ‘tüketmek’ anlamına gelmektedir.” (Mauss, 2011, s. 209) Potlaç toplumlarında servet ve fazlalık olarak nitelendirilen her şey armağanlar(hediyeler), törenler, şöenler yoluyla tüketilmek zorundadır. Bu tüketim süreci büyüselidir. Büyüsel olduğu için hem gönüllülük hem de zorunluluk teşkil eder. Başka bir ifadeyle tüketmek, potlaç düzeninde gönüllü bir zorunluluktur. Vermek, almak, daha fazlasıyla geri iade etmek, kendisini sürekli olarak tekrar etmektedir. Zenginlik ve servetin kaynağı bu yolla şekillenir. Toplumsal statü modern toplumlarda olduğu gibi servet birikimi üzerinden değil, tersi bir hareketle servetin tüketimiyle sağlanmaktadır. Böyle düşünüldüğünde armağan kültürü ya da potlaç düzeni modern toplumlarda olduğundan daha farklı

hatta tam tersi diyebileceğimiz bir görünüme sahiptir.

Çalışmanın odak noktalarından bir tanesi de *Armağan Kültürü* ya da *Potlaç Düzeni* olarak kurgulanmıştır. Bu bağlamda veren el-alan el ilişkisi, tahakküm ve tabiiyet, karşılıklı yükümlülük, cömertlik ve cimrilik, değer ya da mâna, büyü ve din, şans ve kader, zenginlik, şeref ve prestij, gösterişçi tüketim ve savurganlık gibi kavramlara sıklıkla başvurulacak; bu kavramlar modernleşme sancılarında henüz kurtulamamış Türkiye ve Türkiye sinemasından örnek filmlerle yoksulluk bağlamında ele alınmaya çalışılacaktır.

1.2. Potlaç: Gönüllü Zorunluluk Olarak Alan El Veren El İlişkisi

Marcel Mauss, armağan kültürü üzerine en kapsamlı çalışmayı sunan araştırmacıdır. Ancak Mauss'un öncesinde de vermek-almak ve geri iade etmek ilişkilerinin önemi üzerine fikir yürüten birçok düşünür olmuştur. Aristoteles, bu düşünürler arasında bilinen en eskilerindendir. Aristoteles için de verme-alma ilişkileri toplumsal bütünlüğü sağlayan, başka bir ifadeyle toplumsallaşmanın nedeni ve sonucunu oluşturan, insan ilişkilerini düzenleyen bir öneme sahiptir.

“Değiş tokuş amaçlı bir araya gelmelerde, bir araya gelenler arasındaki bağ bu tür adaleti oluşturuyor; karşılık, eşitliğe göre değil, oranlamaya göre alınıp verilir. Nitekim orantılı karşılık vermelerle kent ayakta durur. Nitekim insanlar karşılık vermek isterler: Ya kötüye kötüyle (eğer karşılık vermezlerse, bunun kölelik olduğunu düşünürler) ya da iyiye iyiyle; yoksa birbirlerine bir şeyler alıp verme diye bir şey olamaz, oysa insanlar birbirlerine bir şeyler alıp verme sayesinde bir arada bulunuyorlar.” (Aristoteles, 1998, s. 88-89)

Aristoteles verme-alma ilişkilerini toplumsallaşmanın bir zorunluluğu olarak değerlendirir. Fakat daha da önemlisi Aristoteles bir karşılıktan bahsetmektedir. Ve bu karşılıklı yükümlülük aynı zamanda verme-alma, geri iade etme ilişkilerinin toplumsal düzlemdeki temel etik değerlerini oluşturur. Bu nedenledir ki karşılığı verilmeyen her şeyin; ister iyilik, isterse kötülük olsun, köleliğe yol açacağını söyler.

Aristoteles, verme-alma ilişkilerini cömertlik, savurganlık, cimrilik gibi mefhumlar üzerinden değerlendirir. Bu ilişkiler aynı zamanda toplumsal statünün belirlenmesinde rol oynarlar. Toplumsal ilişkiler içerisinde statüyü belirleyen en önemli şey ise erdemli olabilmektir. Erdem, verdikçe kazanılan bir statüdür ve

cömert kişiler, aynı zamanda erdemli kişilerdir.

“...cömert kişinin özelliği, gereken yerden almak ya da gerekmeyen yerden almamaktan çok, gereken yere vermektir; çünkü erdemin özelliği iyilik görmekten çok, iyilik yapmak ve çirkin şeyler yapmamaktan çok, güzel şeyler yapmaktır; vermeyi iyilik yapmanın, güzel şeyler yapmanın izlediği; almanın ise iyilik ya da kötü davranmamayı izlediğini görmek zor değildir. Şükran ise almayan için değil, veren için duyulur ve övgü konusunda ise bu bütünü böyledir. Hem almamak vermemekten daha kolaydır; nitekim kendinize ait şeyleri vermemeye, başkasınınkini almamaktan daha çok yatkınsınız. Verenlere cömert denir, oysa almayanlar cömertlik açısından övülmeseler de adalet bakımından övülürler; alanlar ise hiç övülmezler.” (Aristoteles, 1998, s. 66)

Aristoteles, almanın kendisini ne övgüye ne de erdemli olmaya uygun görür. Alan kişi, aldığı için erdeme uygun bir davranış göstermez. Veren ise şükran duyulan, erdem sahibi olan bir şahsiyettir. Vermek, almaktan her zaman daha iyidir. Verenin kendisi fazla ya da ölçüsüzce gerçekleştirildiğinde savurganlık, az olduğunda ise cimrilik ortaya çıkar.

Nietzsche de, Aristoteles gibi armağan kültürünü etik bir çerçeve içerisinde ele almış, verme-alma ilişkilerinde ortaya çıkan karşılıklı yükümlülüğü sorunsallaştırmıştır. “Bir kimseden en küçük bir şey alındığında (ya da öncelediğinde), kendisine çok daha büyük bir şey, hatta en büyük şey verildiğinde kapanır gözleri” (Nietzsche, 2004, s. 162) diyen Nietzsche, alınan her şeyin, fazlasıyla geri iade edilmediği koşullarda, veren kişiye hep borçlu kalılabileceğini söyler. Karşılıklı yükümlülükler, Nietzsche için adaletin merkezinde bulunan çekirdek gibidir; almak, vermek ve fazlasıyla geri iade etmek, adaleti sağlayan ya da yok eden, adaletin kökenine yerleşen bir eylemdir. “(...) adaletin başlangıçsal karakteri, takas karakteridir. Her iki taraf, kendilerinin ötekinden daha fazla değer verdiği şeyi alarak, ötekini memnun eder.” (Nietzsche, 2003, s. 89) Aslında bu ilişki ne tam olarak bir takastır ne de tarafların birbirlerini memnun etmeye çalışma biçimidir. Bu bir toplumsal zorunluluktur. Marcel Mauss “(...) birçok uygarlıkta değiş-tokuşlar ve anlaşmalar hediye biçiminde yapılır; bunlar teoride gönüllü olarak, gerçekte ise zorunlu olarak alınıp verilirler.” (2011, s. 203) demektedir. Mauss, armağan düzeninde hüküm süren geleneksel ilişkilerin gönüllü bir zorunluluğa dayandığını söyler.

Oğuz Adanır ise potlaç düzeninin yasalarla belirlenmediğini ya da bu ilişkileri belirleyen yazılı bir hukuk düzeninin bulunmadığını söylemektedir:

“Karşılıklı yükümlülük yasaların değil kuralların, yani geleneklerin egemen olduğu bir düzendir. Bu düzen karşılıklı rıza, yani bir consensus’ün ürünüdür. Bu yükümlülük düzeninde herkes herkese karşı yükümlüdür. İstisna yoktur. Bu düzeni yönlendiren temel kuralın: vermek-almak-iade etmekten ibaret olduğunu söyleyebiliriz. Alınan (ziyadesiyle) daha çoğuyla iade edildiği bu düzende bu değiş tokuş kuralı yalnızca ekonomik alanı değil yaşamın her alanını kapsamaktadır. Herkesin, herkese kan ve soy birliğiyle bağlı olduğu, bir gönül ve duygu birliği içinde bulunduğu bir ortamda kurallara göre verileni reddedemezsiniz. Verileni reddetmek bir kavga -hatta savaş- nedeni olabilir. Bu dayanışma düzeni o topluluğa mensup insanların aynı anda zenginleşmesine ya da yoksullaşmasına yol açabilmektedir. Çünkü armağan düzeni genelde -ister barışçıl, isterse savaş yoluyla olsun- kolektif bir değiş-tokuş düzenidir. Bu mübadele iki topluluğun bir araya geldiği durumlarda gerçekleştirilmektedir (düğün, nişan, sünnet, bayram, zafer vb. olaylar). Armağan düzeni maddiden çok manevi bir değiş-tokuş düzeni olup maddi bir görünüme sahip her şey aslında manevi bir nitelik taşımaktadır” (Adanır, 2013-B, s. 29-30)

Potlaç, geleneksel toplumsal ilişkilerin hüküm sürdüğü bir yaşam biçimidir. Aynı zamanda toplumsal yapı karşılıklı yükümlülükler düzenidir. Herkes birbirine kan ve soy bağıyla bağlıdır. Bu nedenle bireysel olan ya da kişisel olan herhangi bir şey mümkün değildir. Armağanlar (hediyeler) vermek cömertliğin ve erdemliliğin bir gerekliliği olarak görülürken verilen armağanları (hediyeleri) reddetmek aileler ve soylar arasında savaşımlara neden olabilmektedir. Armağan vermek aynı zamanda barışçıl bir şekilde meydan okumaktır. Armağanlar kabul edilmediğinde ya da alınan armağanlar bir süre sonra fazlasıyla geri iade edilmediğinde savaşların nedeni olabilmektedir. Veren el pozisyonunda olmak ne kadar otoriteyi güçlendiren bir konuma yol açmaktaysa alan el pozisyonunda olmak ise o kadar otorite yitimine neden olmaktadır. Böylece veren el, alan el ilişkisi karşılıklı bir tahakküm ilişkisine dönüşmektedir. Vermek, hükmetmektir. Alan el konumunda olmak ise veren ele karşı tabi olmayı, boyun eğmeyi kaçınılmaz olarak doğurmaktadır. Vermek-almak ve fazlasıyla geri iade etmek böyle düşünüldüğünde bugünün modern toplumlarından daha karmaşık bir düzen oluşturmaktadır. Çünkü vermek-almak ve fazlasıyla geri iade etmek hem politik hem de ekonomiktir hem hukukidir hem ahlakî hem de büyüsel bir içeriktedir. Marcel Mauss ilkel toplumlardaki bu bütünlüğün, modern toplumlara kıyasla daha karmaşık olduğunu söylemektedir:

“Bugünkü toplumlardan önceki toplumların sosyal hayatını oluşturan her şey burada birbirine karışmaktadır -tarih- öncesi toplumlara kadar. Bu ‘toplum’ sosyal olgularda (böyle denmesini öneriyoruz), her türlü kurum ifadesini bulmaktadır: Dinî, hukukî ve ahlakî kurumlar (ahlakî kurumlar aynı zamanda politik ve ailevî kurumlardır) ve ekonomik kurumlar (ki ekonomik kurumlar üretim ve tüketimle ya da daha doğrusu alım ve dağıtımlarla ilgili özel formlar içermektedir); bu olguların vardığı estetik olguları ve bu kurumların ortaya koyduğu morfolojik olguları belirtmeye gerek bile yok sanırım” (Mauss, 2011, s. 208)

İlkel toplumlarda, dini, ahlaki, hukuki, ekonomik ve politik olan toplumsal bir bütünlük içerisinde. Modern toplumlarda olduğu gibi biri diğlerinden daha üstün veya güçsüz değildir; çünkü birbirlerinden ayrı ve farklı değildir. Bugünden düşünöldüğünde, ilkel toplumsal yapıları daha karmaşık hale getiren şey ise bu bütünlüktür.

1.3. Değer ve Mübadele, Armağanın Manası ve Büyüsellik

Vermek-almak ve fazlasıyla geri iade etmek *armağan kültürüne* yani *potlaç düzenine* özgün bir mübadele biçimidir. Bu mübadele biçimi modern dünyada olduğu gibi “eşdeğerlilik” ve “eşitlik” üzerinden ilerlemez. “Armağan eşitlikten nefret eder. O değışken bir eşitsizlik peşindedir.” (Godbout, 2003, s. 63) Dolayısıyla potlaç düzeninde değer günümüz iktisadi anlayışından farklı bir biçimde belirlenir.

“İktisat bu belirsizliğı bilmezden gelmek ister. Ne var ki böyle bir belirlenemezlik, bizatihi iktisadi alanın bağrında onun denklemlerinin ve koyutlarının çalkantı içine girmesine yol açar; nihayet kendi ölçütlerinin ve öğelerinin çılgın etkileşimi içinde onu kurgusal bakımdan saptırır. (Baudrillard J. , 2005, s. 10)

Ancak değerlerin değerini belirlemek her çağın insanının üzerine kafa yorduğu bir mefhumdur. Nietzsche, değerlerin değerinin belirlenmesi sürecinin insan ilişkilerinde merkezi bir öneme sahip olduğunu söylemektedir. Karşılıklı yükümlölük ve bu yükümlölükler yerine getirilmediğinde ortaya çıkan suç ve suçluluk duygusu, doğrudan alıcı-satıcı, alacaklı-borçlu gibi ilişkilerin oluşmasıyla adalet duygusunun gelişmesi arasında doğrudan bir bağ bulunmaktadır. Nietzsche için tüm bu duygu tarzlarının yarattığı toplumsal ilişkilerden nasibini almamış ya da bu ilişkilerin izlerini taşımayan bir uygarlık dünya üzerinde bulunmamaktadır. Toplumsallık bütünüyle karşılıklı yükümlölükler düzeninde gelişmektedir. Her türlü mübadele

karşılıklılığı gerektirir. Karşılıklılığı ise değer belirler:

“Bedel belirlemek, değer ölçmek, eşdeğerler bulmak, takas etmek- bunlar, düşünmeye ilk başladığında insanı o derece meşgul etti ki, düşünmenin kendisi oldular bir anlamda: sağgörünün en eski türü burada yetiştirildi; insanın övüncü olan diğer hayvanlardan üstün olma duygusunun da ilk burada baş gösterdiği düşünülebilir.” (Nietzsche, 2011, s. 65)

Değerlerin değerini belirlemek, insanın düşünme eylemindeki ilk hareket noktalarından bir tanesidir. Her uygarlık kendi zihniyet dünyası içerisinde değer üretmiştir. Bu durum bir uygarlıktan diğer uygarlığa göre değişen bir şey değil de insanın toplumsal varoluşuna dair evrensel bir hakikat olarak ortaya çıkar. Mübadele yoluyla ortaya çıkan sadece farklı değerlere sahip şeylerin birbirleriyle karşılaşmaları değildir. Aynı zamanda farklı değerlere sahip şeylerin, mübadele aracılığıyla karşılaşmaları, toplumsal alanın oluşmasında hayati bir öneme sahiptir. “Toplumsallaşma denilen şey farklılıklar üzerine kurulu simgesel değiş tokuştan, eşdeğerlikler üzerine oturan toplumsal bir mantığa geçişten ibarettir.” (Baudrillard J. , 2011, s. 304) Tüm bu geçiş sürecinde “Değer ve mübadele, bir ve aynı alanda, pratik hayatımızın temelini oluştururlar. Bu da ikisi arasındaki derin bağlantıya işaret eder; bu bağlantı öyle derindir ki değer mübadele tarafından belirlendiği gibi mübadele de değer tarafından belirlenir.” (Simmel, 2009, s. 68) Simmel için değer, doğrudan ekonomik alanın oluşmasını önceleyen bir süreçtir. Bu nedenle ekonomik değer kökenine üretimi değil, farklı değerdeki şeylerin mübadele yoluyla değiş tokuş edilmesini koyar. Değer, ekonomik alanın bir sonucu değildir; ekonomik alan değer bir sonucudur. “Diğer alanlar, yani siyaset, hukuk, estetik de aynı eşdeğersizliğin, yani dışmerkezliliğin etkisi altındadırlar.” (Baudrillard J. , 2005, s. 10) İlkel toplumlarda değer kavramının büyüsel ve ilahi bir niteliğe sahip olduğunu vurgulayan Baudrillard, “Daha gerilere gidildiğinde, sözcüğün gerçek anlamında üretilen hiçbir şey yoktur... Değer, ilahi ya da doğal (geriye doğru gidildikçe bunlar birbirine karışmaktadır) niteliklerin egemenliği altındaydı” (2011, s. 17) demektedir. Dolayısıyla ilkel toplumlarda değer ve mübadele bugün düşündüğümüz gibi maddi bir dünyanın değil ziyadesiyle manevi bir yaşam biçiminin ifadesi olarak anlam kazanmaktadır.

Marcel Mauss ilkel toplumlarda mananın en önemli değer olduğunu ancak

mana düşüncesinin, bu toplumlara ait karmaşık düşüncelerden biri olduğunu aktarmaktadır. Mananın soyut ve muğlak olduğunu, hem de somut birçok şeyi de kapsadığını söyleyen Mauss, mananın kimi yerlerde para anlamına da geldiğini söyler.

“Mana, şeylerin ve kişilerin değerini belirleyen şeydir tam tabiriyle; yani büyüsel, dinî ve hattâ toplumsal değeri belirler. Bireylerin toplumsal konumu, özellikle de bireylerin gizli topluluklardaki konumu sahip oldukları mananın önemiyle doğru orantılıdır; mülkiyet tabularının önemi ve dokunulmazlığı, onları empoze eden bireyin manasına bağlıdır. Zenginlik mananın bir etkisi olarak kabul edilir; bazı adalarda mana kelimesi para anlamına da gelmektedir.” (Mauss, 2011, s. 157)

Marcel Mauss mananın değişken ve karmaşık düşüncelerden beslendiğini söyler ve mana düşüncesinin ilkel toplumlarda bir çeşit sermaye gibi iş gördüğünü belirtir. Mana, modern toplumlarda olduğunun aksine toplumsal yaşamın her alanına (siyasal, iktisadi, hukuki, ahlaki ve büyüsel) içkin bütünsel bir değer biçimidir. Modern dünyadan bakıldığında armağan kültüründe ortaya çıkan değer anlayışı ‘toplum bilimsel’ ya da ‘iktisadi’ kavramları felce uğratmaktadır.” (Baker, 2012, s. 144)

Mana, aynı zamanda şeyler üzerindeki büyüselliktir. Her şey bu büyüsel düzen içerisinde şekillenir ve karşılık bulur. Örneğin bir evin sağlam olması, sadece evin temelini sağlam olması ya da taşıyıcı malzemelerinin güçlü olmasıyla ilgili değildir. İlkel toplumlarda evi ayakta tuttuğuna inanılan şey evin üzerindeki büyüselliktir, yani manadır. Örneğin ev yapımında kullanılacak bir ağacı kesmek için okunan dualar, sihirli sözler, yakarışlar, tanrılara armağanlar sunulan törenler en bilinen ritüellerdendir. Lévy-Bruhl, ilkel insanın inanç dünyasında “bir ağaç kesmek çok ciddi bir iştir” (2006-B, s. 34) demektedir. Büyüsellik, gündelik yaşamın her alanında hâkim olan bir yaşam kılavuzu gibidir. “Büyü, böylelikle ilkel insanın hem mistik yaşamını hem de bütün bilimsel yaşamını teşkil etmektedir. Büyü, zihinsel evrimin kabul edebileceğimiz ya da saptayabileceğimiz ilk basamağıdır. Din, büyüdeki başarısızlıklardan ve hatalardan doğmuştur.” (Mauss, 2011, s. 57) Büyüsel olan dinsel olanla karıştırılmamalıdır. “Büyünün dinden farkı, amaçlarının rasyonel, araçlarının irrasyonel olmasıdır. Buna karşılık dinlerin araçları rasyonel (akıl, idrak, irade, vb) amaçları irrasyonel ya da metafiziktir.” (Adanır, 2010, s. 141) Öncelikle

büyü düzeni ve büyüsellik, tek tanrılı dinler öncesinde görülmektedir. Bu durum, büyü ve din düzeni arasında hem biçimsel hem de içerik olarak belirgin farklar yaratmaktadır.

“Büyü, insanın ilk bakışta ikincil gibi görünen ancak bizce birincil sayılabilecek günlük yaşam gereksinimlerini karşılayan (örneğin hastalıktan kurtulmak, para kazanmak, çocuk yapmak, kocayı eve bağlamak, vb) bir olguyken, din insanların ikincil denebilecek bu dünya ötesiyle ilgili gereksinimlerine yanıt veren bir olgudur.” (Adanır, 2010, s. 141)

Büyü, ilkel insanlar için, gündelik yaşamın zorunlu ihtiyaçları karşısında, ortaya çıkan engelleri aşmak için kullanılan bir düzen olarak şekillenmektedir. Mauss’un deyişiyle: “Bir hekime, putlara ya da ruhlara hükmeden birine, bir kırık-çıkıkçıya veya bir büyücüye başvurmada ahlaki bir ödev değil de daha çok bir ihtiyaç ya da zorunluluk söz konusudur.” (2011, s. 70) Benzer bir düşünceyi Bronislaw Malinowski de dillendirmektedir: “İlkel insan her şeyden önce pratik nedenlerden ötürü doğa süreçlerini denetimi altına almaya çalışır, bunu da doğrudan doğruya ayinler ve büyü aracılığıyla yapar; bunlar aracılığıyla rüzgârı, fırtınayı, hayvanları ve bitkileri iradesi altına almak ister.” (1990, s. 8-9) Ali Akay, Armağan adlı incelemesinde “Büyü aslında bilginin olduğu ve bilginin tekrar edilmesiyle hep aynı sonuçları vermesiyle bir tür bilimselliği ortaya çıkartır” (1999, s. 26) demektedir. Böyle düşünüldüğünde büyü düzeni irrasyonel düşünce yapısıyla rasyonel düşünce arasında kalmış karmaşık bir düzeni oluşturmaktadır. Bugün modernleşme sürecini tamamlamış toplumlarda rasyonel düşünce egemendir. Ancak bu durum, bugün dahi büyü ve din, büyü ve bilimsellik arasında karmaşa yaşayan toplumların olmadığı anlamına gelmemelidir. Yaşadığımız coğrafyada bu düşünsel karmaşa daha belirgin gözlemlenebilmektedir.

Büyüsellik, ilkel insanın gündelik yaşamına dair bütün pratiklerini belirler. Şans ve talih inancı yine büyü düzenine ait toplumlarda belirgin bir inanç olarak karşımıza çıkar. Bu düzene ait düşünce yapısında şans/talih gibi inançlar bütünüyle mistik bir deneyim olarak yaşanmaktadır. Bu nedenle arkaik toplumların düşünce dünyasında *kaza* gibi bir kavrama gerek duyulmamaktadır. “İlkel insanlar ciddi bir kazanın kurbanı olduklarında, olayı bizim gibi bir kaza olarak değil, mistik bir deneyim olarak yorumlamaktadırlar.” (Lévy-Bruhl, 2006-A, s. 43) Çünkü bu evrende

her şey doğaüstü güçler tarafından belirlenmektedir. İyi ve kötü olaylar doğrudan herhangi bir düşünsel sorgulamaya tabi tutulmadan mistik bir deneyim olarak görülmektedir. Bu durum ilkel insanın düşünce dünyasında gündelik pratikleri sonucu edindiği iyi ve kötü olaylar karşısında çelişki üretememesine yol açar. Düşünsel çelişki üretebilmenin yolu büyüsel evrende şans ve talih inancıyla gölgelenir.

Lévy-Bruhl, ilkel insanın şans ve talih anlayışını oyun kültürüyle açıklamanın daha anlaşılır olabileceğini düşünmektedir. Çünkü ilkel insanlar açısından oyun, boş vakit uğraşı olmaktan çok birbirleri ile barışçıl rekabetler içerisine girdikleri bir zaman dilimi olarak görülmektedir. Oyun, hegemonya kurmanın ya da otorite sağlamanın barışçıl bir yöntemidir. Oyunlar aynı zamanda kimin daha fazla mistik güce sahip olduğunu ya da kimin etrafında kötü ruhların dolaştığını gösteren mistik bir deneyim olarak yaşanır:

“İlkel insanlar da normal koşullarda ‘en iyi olanın’ kazanacağını bilmektedirler. Bizimkiler gibi onların şampiyonları da her şeyden önce doğal bir yeteneğin yanı sıra zor koşullara dayanma gücüne, hesaplama ve karar verme, vs. yeteneğine sahip olmak durumundadırlar. Onlar da yöntemli, titiz, kimi zaman uzun süreli ağır koşullara dayanacak bir şekilde çalışmaktadırlar. Bunlar başarı için zorunlu koşullardır. Ancak bütün bunlar onlar için yeterli olamamaktadır. Oyun dışında kalan alanlarda olduğu gibi pozitif teknikle mistik tekniği birleştirmektedirler. Örneğin, bir yürüme yarışmasında en hızlı yürüyen, en çok çalışmış, rakiplerinden bütün açılardan üstün olan birinin birinci gelmesine kesin gözüyle bakılmamaktadır. ‘Şansın’da göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Biz de belli bir ölçüde şansın yardımı olabileceğinden söz ederiz. Onların kafasındaki, ne olduğundan bihaber oldukları bize özgü rastlantı nosyonu değildir. Bu, görünmez güçlerin her zaman olası müdahalesi şeklinde algılanan bir rastlantı nosyonudur.” (Lévy-Bruhl, 2006-A, s. 55)

Görüldüğü gibi ilkel insanlar güç, hesaplama, karar verme, yöntem, çaba, çalışma vs. gibi yeteneklerle ortaya çıkan başarıları ve başarısızlıkları değerlendirebilmektedirler, ancak Bruhl’un da aktardığı gibi ilkel insan için tüm bunlar yeterli olmamaktadır. İlkel insan, bahsi geçen tüm bu yetenek ve özverilerle beraber, ortaya çıkacak başarı ve başarısızlıkların temel belirleyenin mistik güçler olduğunu düşünmektedir. Bu evrende rasyonel olarak açıklanabilecek her şey irrasyonel düşüncenin egemenliği altındadır ve irrasyonel şeyler tarafından belirlenmektedir.

Bugünden düşünöldüğünde şans ve kader inancı neredeyse aynı anlama gelecek biçimde kullanılmaktadır. Ancak tıpkı büyüsellik ve din arasındaki fark gibi şans ve kader inancı arasında da yapısal farklar bulunmaktadır. Bunun temel nedeni ölüm düşüncesidir. İlkel insanın düşünce dünyasında modern dünyada olduğu gibi canlı ve ölü arasında bir ayırım bulunmamaktadır. Büyüsel evrende ölüm, hayatın organik bir parçasıdır. Ölüm, yaşamı sonlandıran bir mefhum olarak düşünölmez. İlkel insanlar, ölen bir kişi hala yaşıyormuş gibi davranış sergiler ve ölen kişinin yok olup gittiğine inanmazlar:

“Canlı gibi ölü de aynı anda çeşitli yerlerde bulunabilmektedir. Ölünün de canlı gibi aynı anda iki ayrı yerde bulunabilme özelliğine sahip olması yerliyi hiç şaşırtmamaktadır. Bu düşüncayı tamamiyla benimsemektedir. Hiç zorlanmadan ceset ve yaşayan ölüyü aynı ve tek varlık olarak görmektedir. Biz ölümün ruhu bedenden ayırdığını düşünürüz. Bize göre temelde bedenle herhangi bir ortak özelliğe sahip olmayan ruh onu terk etmektedir. Yalnızca ruh yaşamaya devam etmekte, bedense çürüyüp gitmektedir. Oysa ilkel insan türdeş olmayan bu iki tözden bihaberdir. Bizim metafizik düşünce evrenimiz ve dinlerimize özgü maneviyatçılık konusunda hiçbir bilgiye sahip değildir. Bedenin (en azından yumuşak parçalarının) çürüyüp gittiğini o da görmekte ve vücudun dirilmesi düşüncesine soğuk bakmaktadır. Bu dünyadan ötekine geçişi basit bir çevre ve yaşam koşulları değişikliği olarak gördüğü için de, ölü insanı canlıymış gibi düşünmektedir.” (Lévy-Bruhl, 2006-B, s. 244)

Lévy Bruhl, ölüm düşüncesinin tek tanrılı dinlerle farklı bir boyuta geçtiğini, yani yaşamın içerisinden dışlandığını söylemektedir. Ölüm, ilkel insan açısından her an deneyimlenebilen bir olguyken, modern insanın düşünce evreninde ölüm deneyimlenemeyecek bir olgu haline gelmiştir. Ölümün “deneyimlenemez” bir olgu olarak kalışı, ölümü kaçınılmaz bir son ya da başka bir ifadeyle “her canlının bir gün ölümü tadacağı” düşüncesini geliştirmiştir. Her insanın alinyazısında yazılan tek ve ortak şey, yaşamın bir gün sona ereceği düşüncesi olmuştur. Tek tanrılı dinlerin beden ve ruh, yaşam ve ölüm arasında yarattıkları ayırım “kader” olgusunu ortak bir yazgı haline getirmiştir. Böylece kader düşüncesi, insanlığın en büyük ortak yazgısı olan ölüm mefhumuyla birleşmiştir. “Sanki talih yalnızca yaşayanlar, kader ise yalnızca ölenler için geçerli olan terimlerdir. Yaşıyorsanız bu talihinizin sayesinde. Ölürseniz bu kaderiniz yüzünden yani gene talihinizin sizi terk etmesinden dolayıdır.” (Adanır, 2013-A, s. 214) Oğuz Adanır’ın da bahsetmiş olduğu gibi şans ve talih daha çok yaşayanların dünyasına ait görünmektedir. Bir

şekliyle şans mefhumu yaşamın kendisine/gündelik hayata müdahale etmenin mistik bir yansımasıdır. Ancak kader/alın yazısı gibi düşünceler şansın yaver gitmediği durumlarda ortaya çıkan bir mefhum olarak görünmektedir.

1.4. “Yitirme İktidarı”: Zenginlik ve Yoksulluk, Şeref ve Prestij

Armağan toplumlarında zenginlik, bugünkü anlamıyla biriken ya da artı değer üreten bir zenginlik değildir. Potlaç ilişkileri bu nedenle birikimin değil tüketimin öne çıktığı bir ilişki biçimidir. Potlaç kültüründe servet ve fazlalık olarak nitelendiren her şey armağanlar (hediyeler), törenler, şöenler yoluyla tüketilmek zorundadır. Manaya sahip olup değerli görülen şeylerin mübadele yoluyla dolaşıma girmesi, değiş tokuş edilmesi, verilip alınması ve daha fazlasıyla geri iade edilmesi bir tür zorunluluk içermektedir. Zenginliğin ve servetin kaynağı bu yolla şekillenir. Georges Bataille’in deyişiyle bu bir *yitirme iktidar*ıdır: “Servet kazanım olarak ortaya çıkar, tıpkı bir iktidarın zengin adam tarafından elde edilmiş olması gibi; ama bütünüyle yitime yöneliktir, şu anlamda ki bu iktidar, ‘yitirme iktidarı’ olarak nitelendirilir. Şöhret ve şeref yalnızca yitim yoluyla iktidara bağlanır.” (2010, s. 28)

Bataille’in aynı zamanda *lanetli pay* olarak adlandırdığı bu yitirme iktidarı bugünden bakıldığında anlaşılması güç görünmektedir. Çünkü zenginlik modern toplumlarda artı-değerin birikimiyle mümkün olabilirken, ilkel toplumlarda tam tersi şekilde işlev görmektedir, yani artı-değer tüketildiğinde, zenginlik, şeref ve prestij gibi toplumsal statüler elde edilebilmektedir. O zaman ilkel toplumlarda zenginlik aynı zamanda bir yoksullaşmayı da kaçınılmaz olarak beraberinde getirmektedir. Ancak bu yoksullaşma sadece maddi bir yoksullaşmadır; çünkü zenginlik ve servetin çoğunlukla törenler ve şöenler aracılığıyla yok edilmesi maddi olarak bir yoksullaşmaya yol açarken aynı zamanda toplumsal olarak prestij, şeref, itibar, erdem gibi statüler edinilmesini sağlamakta ve toplumsal bir otorite kazanımına yol açmaktadır. Diğer taraftan bu toplumlarda zenginlik ne kadar maddi olarak ebedi değilse yoksulluk da ebedi değildir; çünkü verilip-alınan her şey fazlasıyla geri iade edilmek zorundadır. Değer ve manaya sahip olan her şey değiş-tokuş yoluyla sürekli

olarak el değiştirmek zorundadır. Böyle dşnldğnde ilkel toplumların zenginliği ve yoksulluğu kolektif olarak yaşadığı sonucuna ulaşılabilir.

“Dünyanın en ilkel halklarının pek az şeyi vardır, ama yoksul değillerdir. Yoksulluk, malların belirli ölçüde az miktarda olması anlamına gelmediği gibi araçlar ve amaçlar arasındaki bir ilişkiden de ibaret değildir; yoksulluk, her şeyden önce insanlar arasındaki bir ilişkidir. Yoksulluk, toplumsal bir statüdür ve bu niteliğiyle uygarlığın bir icadıdır. Aynı anda sınıflar arasında nefret uyandırıcı bir ayrım olarak ve daha da önemlisi bir bağımlılık ilişkisi olarak uygarlıkla birlikte gelişmiştir.” (Sahlins, 2010, s. 47)

Bu evrende zenginlik ve yoksulluk kapitalizmde olduğu gibi statik bir yapıya sahip değildir. Bu ilişkiler her an, birbirleriyle yer değiştirebilmektedir. Ebedi yoksulluk, zenginlik armağan edilmediğinde ya da verilen ve alınan şeyler fazlasıyla geri iade edilmediğinde başlar. Zenginlik ne zaman ki paylaşılmaz, alınan ne zaman ki fazlasıyla geri iade edilmez o zaman toplumsal bütünlük de bozulur.

“Bu düzende artı-değer ekonomik dzendekinin tam tersi bir anlama sahiptir. Ekonomik düzende somut bir şey olan artı-değer, potlaç düzeninde soyut bir şeydir. Armağan düzeninde (bilinçsiz şekilde üretildiğinin altını çizmekte fayda var) ‘artık’ kolektif bir şekilde elde edilmektedir (savaş, fetih vb). Artı-değer bir anlamda orada kolektif bir niteliğe sahiptir yoksa kapitalist düzende olduğu gibi bireysel değil... Burada kalıcı olan (doğal olarak hep aynı performans gösterilebilirse) artı-değer toplumsal prestij ve otoritedir.” (Adanır, 2010, s. 216)

Oğuz Adanır, armağan kültürünün maddi bir düzen olmaktan çok manevi bir düzen olduğunu, bu nedenle soyut bir değer olan prestij ve otoritenin bu toplumlarda artı-değer gibi iş gördüğünü söylemektedir. Prestij, itibar, şeref ve otorite gibi değerler elde edilen zenginliklerin armağan edilmesiyle kazanılmaktadır. Bu düzende veren el- alan elden üstündür. Veren el pozisyonunda olmak hem teleolojik anlamda hem de gündelik yaşam içerisinde statü edinebilmenin yollarını açmaktadır. Bu durum çoğu zaman ölçüsüzce bir tüketimin yaşanmasına neden olmaktadır. “Herkes, kadınlar ve erkekler, cömertlikte birbirlerini geçmeye çalışırlar. ‘En değerli hediye kim verecek’ şeklinde bir tür rekabet söz konusudur.” (Mauss, 2011, s. 236) Mauss’un bahsetmiş olduğu rekabet duygusu o kadar belirleyicidir ki çoğu zaman armağanların sunulmasında ya da verilmesinde lszlğn yaşanmasına neden olan da bu duygudur. “Böylece potlatch’ta toplumsal örgütlenmeyi sağlamlaştıran şey değerli malların rekabetçi biçimde yok edilmesidir.”

(Baudrillard, 2015, s. 41) Çünkü ortaya çıkan rekabet duygusu aracılığıyla kimin daha zengin ve cömert olduğu toplumsal olarak ispatlanmaya çalışılır. Bu rekabet duygusu kimi zaman akıl almaz gösterilere dönüşebilmektedir:

“Kölelerin öldürülmesinin, değerli yağların yakılmasının, bakır eşyaların denize atılmasının ve zenginlerin evinin ateşe verilmesinin tek amacı sadece, gücü, zenginliği ve bunlara karşı olan ilgisizliği göstermek değildir; aynı zamanda, yaşayan örnekleriyle birbirine karışan ruhlara ve tanrılara, isimlerini taşıyan varlıkları ve yetkinliğe ulaşmış bağlaşıklıklarını kurban etmektir.” (Mauss, 2011, s. 229)

Mauss’un bahsettiği bir yanıyla ahlaki, bir yanıyla ekonomik ve politik, diğer bir yanıyla inançsal ve büyüsel olan tüketme ve israf etme duygusu özellikle de maddi olan şeylerden kurtulmaya çalışma çabası, toplumsal değer belirlenmesinde en güçlü sermayeyi oluşturmaktadır. Bu tören ve şöenler aracılığıyla zenginliğin maddi bir değer olmaktan çıkıp manevi değerlere dönüşmesinin önü açılmakta şeref, prestij ve aynı zamanda tanrılara karşı olan yükümlülüklerin yerine getirilme koşulları yaratılmaktadır. Armağan kültürü, günümüz piyasa ekonomisinden oldukça farklı bir model oluşturmaktadır. Goudbout bu benzersizliği şu şekilde açıklamaktadır:

“Aslında armağan faydacılık, birikim ve eşdeğerliliğe karşıttır. Faydacılık karşıttır, çünkü yararlı malların israfı ya da feda edilmesi sayesinde serpilip gelişmekte veya en azından bunlara sırt çeviriyor görünmektedir. Eşdeğerliliğe karşıttır, çünkü ilk armağan, düzeltilmesi süresiz olarak ertelenmek zorunda olunan bir dengesizlik yaratır, bütün borçların ödenmesi, armağan döngüsünü koparmak anlamına gelir. Son olarak servet birikimine karşıttır, çünkü en varlıklı olanlar, müsrif olma ve aynı türde karşılık verme sosyal yükümlülüğünü ihlal edecek kadar zenginleşmemek zorundadır.” (Godbout, 2003, s. 192)

Günümüz piyasa ekonomisinin neredeyse tam tersi görünümüne sahip olan ve hatta günümüz piyasa ekonomisi açısından neredeyse bir ayna işlevi gören armağan kültürünü, modernleşmiş ve sanayileşmiş toplumlara göre kritiğini, Baudrillard şu cümlelerle özetlemektedir:

“İlkelerin ‘güven’ini yaratan ve açlıkta bile bolluğu yaşamalarını sağlayan nihayetinde toplumsal ilişkilerinin şeffaflığı ve karşılıklılığıdır. Bu nasıl olursa olsun, doğa, toprak, “emek” araçları ya da ürünlerinin tekelleştirilip değiş tokuşları engellememesi ve kıtlık getirmemesi olgusudur. Her zaman iktidarın kaynağı olan biriktirme de yoktur. Armağan ve simgesel değiş

tokuş ekonomisinde mallar sürekli olarak birilerinden diğerlerine geçtiğinden düşük ve her zaman sınırlı bir mal miktarı genel bir zenginlik yaratmaya yeter. Zenginlik mallarla değil, kişiler arasındaki somut değiş tokuşa dayanır. Dolayısıyla, zenginlik sınırsızdır; çünkü değiş tokuş çevrimin her anı değiş tokuş edilen nesnenin değerine katkıda bulunduğu için, sınırlı sayıda insan arasında bile sonsuzdur. Uygarlaşmış ve sanayileşmiş toplumlarımızın karakteristik rekabet ve farklılaşma sürecinde kıtlığın ve sınırsız ihtiyacın diyalektiği olarak tersyüz edilmiş biçimde bulduğumuz şey zenginliğin bu somut ve ilişkisel diyalektiğidir. İlkel değiş tokuşta her ilişki toplumsal zenginliği artırırken, bizim ‘farklılaştırıcı’ toplumlarımızda sahip olunan her şey diğerlerine göre göreceleştirdiği için (ilkel değiş tokuşta sahip olunan her şey bizzat diğerleriyle ilişki içinde değer kazanır) bireysel yoksunluğu artırır.” (Baudrillard, 2015, s. 77)

Dolayısıyla zenginlik ve yoksulluk ilişkileri, uygar olarak atfedilen toplumlarla birlikte yapısal bir dönüşüme uğramıştır ancak bu dönüşüm bile çoğu zaman potlaç ilişkilerinin ya da veren el-alan el ilişkilerinin çözülmesine tam olarak neden olamamıştır. Toplumsal olarak geleneksel yapıları daha güçlü ve dirençli olan toplumlarda ya da modernleşme sürecini henüz tamamlayamamış, gündelik yaşam içerisinde yaşadıkları engel ve sorunlara karşı, akılcı ve rasyonel çözümler üretebilmeyi yaşamın her alanında egemen kılamamış, modern ve geleneksel dünya arasında sıkışıp kalmış, düşünce yapısı olarak henüz hangi tarafın daha baskın geldiği belirginleşmemiş toplumlarda potlaç ilişkileri büyük bir çoğunlukla hayatın her alanında görülebilmektedir. Her ne kadar bu ilişkiler bütünü biçimsel olarak değişimler gösterse de içerik olarak kendisini hala koruduğu gözlemlenebilmektedir. Anadolu coğrafyası ve tarihi, çağdaş Türkiye de dahil olmak üzere, potlaç ilişkilerinin baskın bir şekilde canlılığını koruyan geniş bir coğrafyayı kapsamaktadır.

1.5. Anadolu’da Armağan Kültürü

Marcel Mauss’un armağan kültürü ve potlaç geleneği üzerinden yapmış olduğu araştırmaları temel alarak yukarıda aktarılmaya çalışılanlar, kapitalizm öncesi toplumların, kültür ve zihniyet dünyalarına dair temel referansları verebilmek amacıyla bir özet oluşturmak amaçlıdır. Tüm bu simgesel düzenin biçim ve içeriğine dair yapılan araştırmalara bakıldığında Anadolu’da ve yakın coğrafyamızda yaşayan insanların kültür ve zihniyet dünyalarıyla ilgili önemli benzerliklerin ortaya çıktığı

görülmektedir. Bu benzerlik, Anadolu’da yaşayan birçok uygarlığın, bahsedilen evrensel kültürün bir parçası olduğunun somut kanıtlarını oluşturur niteliktedir.

Din, dil, ırk gibi farklılıklara rağmen birçok uygarlığa her zaman kucak açmış olan Anadolu, aynı zamanda tüm bu toplumların beraber yaşayabilecek kültür ve zihniyet zeminini oluşturmuş ve bu ortamı tarihler boyunca sürdürmüştür. Kuşkusuz bu tarih o kadar da barış ve kardeşlik dolu bir tarih değildir. Olması da imkânsızdır. Ancak ortaya çıkan savaşların, yağmaların, kıyımların tek ve güçlü nedeni bugün düşündüğümüz gibi farklı kimliklere sahip insanların, farklılıklarından dolayı, birbirlerine tahammülsüzlükleri de değildir. Belki de öncelikli olarak bu durumun en geçerli nedeni, karşılıklı yükümlülük düzeninin ya da diğer adıyla potlaç kültürünün bir meydan okuma kültürü olmasıdır.

Bugün dahi birçok sosyal bilimci ve tarihçinin gözünden kaçan potlaç kültürünün Anadolu coğrafyasındaki kültürel etkileri, Ziya Gökalp’in dikkatinden kaçmamıştır. Ziya Gökalp, *Türk Uygarlığı Tarihi* isimli eserinde Potlaç kültürünün Anadolu’daki izlerini sürmeye çalışan nadir araştırmacılar arasındadır. *Türk Uygarlığı Tarihi* adlı eserinde *Potlaç ve Sözleşme*, *Bugünkü Kürtler’de Potlaç*, *Eski Türkler’de Potlaç*, *Potlaçtan Sonra Toplumsal Sınıflar*, *Şölen ve Potlaç*, *Totem ve Potlaç*, *Potlaçtan Dolayı Dış Oğuz’un İç Oğuz’a Karşı Başkaldırması* gibi başlıklar altında potlaç kültürüne dair edindiği bilgileri bizlerle paylaşmıştır.

Gökalp: “*Eski Türkler’de potlaça benzer oldukça israfli bir şölen vardı ki adı toy’du.*” (1991, s. 50) diye aktarmaktadır. Anadolu’daki potlaç kültürünün benzeri olarak görülen şölenlerin isminin toy olarak da yorumlanabileceğini söylemektedir. *Dede Korkut Hikâyeleri* aracılığıyla bu toylarda neler yaşandığını, nasıl bir muhtevaya sahip olduğunu bizlere aktaran Gökalp, şöyle devam etmektedir:

“Dirse Han hatunun sözüyle ulu toy eyledi, hacet diledi. Attan aygır, deveden buğra, koyundan koç kırdırdı. İç-Oğuz, Dış-Oğuz beylerinin üstüne yığnak etti; aç görse doyurdu, çıplak görse donattı; borçluyu borcundan kurtardı, tepe gibi et yığdı. Göl gibi kırmızı sağdırdı.” (1991, s. 50)

Bu tarz israf ve gösterişçi tüketime dayalı şölen ve toyların potlaç kültürünün en temel özellikleri içerisinde olduğu, bu törenler aracılığıyla cömertlik yarışına girildiği ve yine bu törenler aracılığıyla prestij, itibar ve otorite gibi

statülerin kazanılma olanaklarının yaratıldığı söylenebilir. Öyle ki, Anadolu’da bu şölenler arada sırada görülen bir şey değildir.

“Eski Oğuzlar’da kesinkes her gün obaların birinde şölen vardı. Bütün beyler bu şölende toplanarak görüşmeye ve şölene katılırlardı. Bu yerlerin halkları da resmi divanlara katılmamakla birlikte, ziyafete katılırlardı. Yerler, içerler, giyinir, kuşanırlar borçları verilirdi. Gerçi bu şölenlerin hiçbiri potlaç niteliğinde değildi. Eski Oğuzlar’da potlaç kurumunu, tam olarak yalnız Salur Kazan’ın evini yağmalatmasında görürüz.” (1991, s. 50)

Gökalp, bu şölenlerin tamamının potlaç geleneğinin niteliğine sahip olmadığını söylese de hemen arkasından Oğuzlar’da potlaç geleneğinin olduğunu söyleyen açıklamalarda bulunmuştur:

“İşte görülüyor ki eski Oğuzlar’da bir potlaç geleneği vardı. Kazan ilkin evini boylarına yağmalatarak onları, yani Salur boyunu egemenliği altına aldı. Ondan sonra kendi kolu olan Üç-Oklar’a yani İç-Oğuz’a evini yağmalatarak onların tümünü egemenliği altına aldı. Daha sonra Boz-Oklar’ı yani Dış-Oğuzlar’ı da yağma toyuna sokarak onları da egemenliği altına aldı. Eski Oğuzlar’ın ilkin cumhuriyetçi ve demokrat iken sonradan aristokratik ve feodal olması bu potlaçların bir sonucudur.” (1991, s. 52)

Gökalp’in Eski Türkler üzerinden yapmış olduğu potlaç kültürü açıklamalarında, potlaçın toplumsal sınıfların oluşmasına katkı sağladığı, potlaç kültürünün Eski Türkler’de cumhuriyetçi ve demokrat bir yönetimden aristokratik ve feodal bir düzene geçişte temel oluşturduğu iddialarını Oğuz Adanır şu sözlerle eleştirmektedir:

“Oysa potlaçın yer aldığı karşılıklı yükümlülük topluluklarında sınıflardan, egemenlikten, cumhuriyet ve demokratlıktan bu kadar kolaylıkla söz edebilmek mümkün değildir. Öte yandan Gökalp Eski Türkleri potlaç öncesi ve sonrası diye gelişigüzel bir şekilde ikiye ayırmaktadır ki, bu ayrımın hangi bilimsel veriler üzerine oturtulmuş olduğu belli değildir.” (Adanır, 2010, s. 665)

Potlaç kültüründe toplumsal sınıfların oluşmadığını, buna bağlı olarak da cumhuriyetten, demokrasiden ya da herhangi bir toplumsal sınıflar aracılığıyla oluşan siyasal, hukuksal, kültürel vb. rejimlerden bahsedemeyeceğimizin altını çizen Adanır, potlaç toplumlarında egemenliğin kolektiviteye ait olduğunu yeniden hatırlatır:

“Oysa potlaç kökenli armağan toplumlarında egemenlik kolektiviteye aittir. Topluluk seçmiş olduğu lidere vekâlet verir ve bu vekâleti geri alır. Öte yandan bizim modern anlamda kabul ettiğimiz egemenlik anlayışı birikim üzerine kuruludur oysa bu topluluklarda biriktirmek en büyük suçlardan biridir. Herkes her şeyi paylaşmak durumundadır. Buna hakanlar da dâhildir. Aristokrasinin birikime dayalı bir egemenlik biçimi olduğunu kabul edecek olursak potlaçta böyle bir şey olabileceğini kabul edebilmek kolay değildir. Zaten Gökalp bu konuda kendi kendini ‘Potlaçtan Dolayı Dış Oğuzun İç Oğuz Karşı Başkaldırması’ başlıklı bölümde, bir bakıma farkında olmadan, yalanlamaktadır.”¹ (Adanır, 2010, s. 665-666)

Potlaç düzeni, simgesel (özel ve manevi) bir düzendir. Vermek-almak ve daha fazlasıyla geri iade etmek üzerine kendisini düzenli olarak tekrar eden bu mübadele biçimi, biriktirmek üzerine değil fazlasıyla tüketmek üzerine kurulu kolektif bir toplumsal yapıyı oluşturmaktadır. Bu toplumsal düzende elbette zenginler ve yoksullar vardır, ancak bu zenginlik ve yoksulluk bugün anladığımız anlamda statik bir yapıda değildir. Toplumsal sınıfların oluşması için edinilen zenginliğin toplumun bir kesiminde birikmesi gerekmektedir. Oysa ki potlaç toplumlarında bu yapısal olarak mümkün değildir. Bu nedenle Gökalp’in iddia ettiği potlaç kültürünün toplumsal sınıfların oluşumuna neden olduğu düşüncesi tutarlı bir düşünce gibi görünmemektedir. Gökalp’in aksine bugün dahi Anadolu’da belirgin bir şekilde varlığını sürdüren potlaç kültürünün, toplumsal sınıfların oluşumuna katkı sağlayan geleneksel bir düzen olarak değil, aksine toplumsal sınıfların üzerinde bir perde gibi işlev gördüğünü iddia etmek daha mantıklı görünmektedir.²

Anadolu’da potlaç kültürünün varlığını bize gösteren bir başka metin ise Kutadgu Bilig’tir. Yusuf Has Hacıp, yazdığı eserin bir armağan olduğunu söyler. “Onların hediyesi gelir, geçer; bu benim hediyem ise, ebedî kalır.” (1959, s. 19) Dolayısıyla bilginin kendisini bir tür ebedî armağan olarak yorumlamaktadır.³

¹ Ayrıca tartışmanın tamamı için “Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış” içerisinde “Anadolu ve Yakın Coğrafyalarda Armağan/Karşılıklı Yükümlülük Kültürüne Özgü Yeni Bilgi ve Bulgular” adlı başlığa bakınız. S.659-673

² Potlaç kültürünün toplumsal sınıfların üzerinde yarattığı etkiyi ilerleyen bölümlerde Türkiye sinemasında öne çıkan örnek filmler üzerinden daha detaylı bir şekilde ele alınıp tartışılacaktır.

³ Ayrıca bkz. Gabriel de Tarde, “*Ekonomik Psikoloji*” adlı eserinde, bilginin dolaşımı, mübadelesi ve değerini karşılıklılık ve armağan üzerinden değerlendirirken “*tohum sermaye*” olarak açıklar. Gabriel de Tarde, nesnelerin armağan yoluyla mübadelesi ile fikirlerin armağan olarak mübadelesi arasında farklar olduğunu vurgular. Gabriel de Tarde sosyolojisinde nesneler paylaşıldığında, paylaşının kendinden yoksun bırakırken, fikirlerin paylaşımı paylaşandan kendini yoksun bırakmamaktadır. Dolayısıyla Tarde’in sosyolojik yaklaşımında, fikirlerin paylaşımı feragat gerektirmeyen, paylaştıkça çoğalan bir armağan biçimidir. Konuyla ilgili güncel bir tartışma için,

Kutadgu Bilig eserinde potlaç kelimesi hiç geçmemektedir ancak potlaç düzenin temel mantığı neredeyse bu metnin tamamına yansımıştır.

Yusuf Has Hacıp, “Hizmet etme, edersen, cömert olana hizmet et, bil ki; cömerdin evi altın, kapısı gümüşdür.” (1959, s. 79) Hacıp, cömert insanlara hizmet eden kişilerin karşılığını fazlasıyla alacağı tembihinde bulunur. Beslemek ve tüketmek anlamına gelen potlaç kavramını Hacıp, Anadolu’da şu şekilde dile getirir: “Gözü tok, başkaları üzerinde tuz-ekmek hakkı olan, cömertlerin nâmlısı ne der, dinle. Malını insanlara dağıt, yedir ve içir; mal seni kullanacağına, sen onu kullan” (1959, s. 96) der. Aslında verdikçe, verdikleriyle ve verdiği kadar insanları yönetebilirsin övüdü verir. “Sağlığında her şeyi iyilikle karşıla; malın ve servetin varken, onları dağıt ve yedir.” (1959, s. 108) Hacıp, veren-el olmanın erdemli de olmak olduğunun altını çizerek. “Kimin sana biraz emeği geçerse, sen ona karşılık daha fazlasını yapmalısın.” (1959, s. 123) Hacıp böylece potlaçın temel kurallarından birisini hatırlatır; alınan her şeyin fazlasıyla geri iade edilmesi gerektiğini vurgular. “Tuzu-ekmeği bol ve kendisi cömert olmalı; gümüş ve altın vererek, etrafına çok insan toplamalıdır.” (1959, s. 188) Yusuf Has Hacıp, verdikçe ve cömert oldukça insanlar üzerinde otorite kurulabileceğini anlatmaya çalışır. “İnsan, iyiliğe karşılık, aziz canını verir; bir iyiliğe karşı on iyilik yapar” (1959, s. 219) Hacıp, verilen ve alınan şeyleri maddi bir durum olmaktan çıkarır. Her insanın aldığına karşılık daha fazlasıyla geri iade etme isteğinin insanın özünde bulunduğunu söyler. “Hizmetkâr zenginleşirse, bey nâm kazanır ve bu nâmı duâ ile ebedî kalır.” (1959, s. 220) Kendi hizmetkârlarının zenginleşmesini sağlayan cömert insanların şan, şöhrat, itibar ve prestije kavuşacağını vurgulayan Hacıp; “Sana az veya çok, bir şey hediye ederlerse, karşılığın vermek suretiyle, sen de onları sevindirmelisin” (1959, s. 321) der. Karşılığı verilmeyen hediyelerin mutsuzluğa ya da asabiyete yol açabileceğini hatırlatır. “Hediye ver; gücün yeterse, ipek kumaş ver; mümkün ise dış kirası ver ki, gelenlerin ağzı kapansın” (1959, s. 337) yorumunda bulunan Hacıp, misafirlere karşı cömert olmak gerektiğini ya da birisinden kurtulabilmenin en iyi yolunun yine ona hediye vermek olduğunun altını çizerek. “Ey zengin ve halkın seçkini, bu serveti dağıt,

bol bol sevap al” (1959, s. 381) yorumuyla servetini dağıtan kişinin bol sevap alacağını, Allah’ın da servetini dağıtanları sevdiğini söyler.

Kutadgu Bilig, potlaç kültürünün yaşadığımız coğrafya üzerinde köklü izleri olduğunu gösteren nadir eserler arasında bulunmaktadır. Anadolu’nun İslâmiyetle tanışmaya başladığı dönemlerde bir tür sentez oluşturan bu eserlerden bir tanesi de Edib Ahmed bin Mahmud Yüksenî tarafından yazılan Atabetü’l Hakâyık’tır. Bu eserde de potlaç kültürü merkezi bir yer tutmaktadır. Eserdeki *Cömertlik ve Cimrilik* başlığı altında veren-el konumunda olmanın övgüsü yapılırken, aldıklarını vermeyenler herhangi bir övgüye layık görülmemişlerdir.

“Ey mal sahibi cömert ve iyi insan, Allah sana veriyse sen de ver. Yerilip sövülen kimse, toplayıp toplayıp vermeyendir. Topladıklarından verirsene, toplayabildiğin kadar topla.

Tabiatın en iyisi, alışkanlıkların ayıplanmayan cömertliktir. Cimrilik tabiatın en çirkinidir. Ellerin kutlusu veren eldir. En kutsuzu da alıp alıp vermeyen eldir.

Bu halkın en iyisi cömerttir. Cömertlik şeref, ikbal ve güzellikleri arttırır. İnsanlar arasında sevilmeğe dilerse cömert ol, cömertlik seni sevdirebilir.” (Yüksenî, 2013, s. 24)

Armağan kültürünün varlığını çarpıcı şekilde özetleyen bu kısa referanslar, Anadolu ve yakın coğrafyalarda potlaçın kültür/zihniyet bağlamında köklü kanıtlarından sadece bazılarını oluşturmaktadır. Marcel Mauss’un ilkel toplumlar üzerinden yapmış olduğu araştırmalar yaşadığımız coğrafyanın kültür ve zihniyet dünyasıyla ilgili neredeyse birebir örtüşmektedir.

Yaşadığımız coğrafyayı armağan kültürü ve potlaç üzerinden değerlendiren en kapsamlı çalışmalardan bir tanesi Oğuz Adanır tarafından “*Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış*” isimli eseridir. Oğuz Adanır bu metinlerde Osmanlı’dan Cumhuriyet’e kadar olan tarihsel süreci potlaç düzeni çerçevesinde bütünlüklü bir şekilde ele almış ve bilinen Osmanlı ve Cumhuriyet tarihine yepyeni bir perspektif kazandırmıştır.

“XIII. yüzyılda Anadolu’ya egemen olan kargaşa, bu topraklar üstünde yaşayan insanları din, dil ve ırk ayrımı yapmadan birbirleriyle dayanışmaya itmiştir. Bunun asıl nedeni gerek Orta Asya’dan göç etmiş Türkler, gerekse Anadolu’da yaşayan Bizanslı ya da başka ırklardan olan insanların temelde aynı kültürü paylaşıyor olmalarıdır. Bu yaşam biçiminin adıyla

(popüler ve özetlenmiş anlamda): “Potlatch” (Potlaç, Karşılıklı Yükümlülük düzeni)’tir” (Adanır, 2010, s. 29)

Anadolu coğrafyasında yaşayan tüm farklı toplumları, potlaç düzeni üzerinden değerlendirmek oldukça önemli sonuçlar ortaya çıkarmaktadır. Çünkü bugüne kadar genellikle ekonomik ve iktisadi açıdan değerlendirilen bu tarihin kültür ve zihniyet üzerinden değerlendirilmesi tarihçiler tarafından genellikle üstünden geçilen bir yaklaşım olmuştur.

Armağan kültürünün, dünya tarihinde 19. yüzyıla gelinene kadar birbirinden farklı birçok toplumun ortak bir yazgısı olduğu söylenilebilir. Bu tarihe kadar hemen hemen bütün toplumlar yukarıda bahsedilen karşılıklı yükümlülük veya armağan kültürü çerçevesinde şekillenen kültür ve zihniyet dünyasının bir parçası olarak kendi tarihlerine yön vermişlerdir. Osmanlı toplumu da bu tarihin küçümsenemeyecek bir parçası olmuştur.

Toplumsal ve politik örgütlenme biçimi olarak şamanlığın da tipik bir potlaç kültürü olduğu bilinmektedir. Böyle düşünüldüğünde Osmanlı’nın da Anadolu’da geleneksel bir yaşam biçimi olan potlaç kültürü üzerine kendisini şekillendirmiş olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Hatta Osmanlı usulü potlaç geleneğinin, Roma imparatorluğundan sonra dünya üzerinde en son ve en büyük toplumsal, politik potlaç düzeni örgütlenmesi olduğu söylenilebilir. Ancak bu düzen zamanla Osmanlı için de sürdürülebilir olmaktan çıkmıştır. Bunun en önemli nedenlerinden biri Batı toplumlarında modernleşme süreciyle başlayan rasyonel düşünce biçimidir.

Batı toplumları da köken olarak simgesel düzen geleneğinden gelmektedir ancak Hristiyanlığın gelişmesiyle potlaç düzenine son verilmek istenmiştir. Başta Katolik kilisesi armağan kültürüne ve simgesel yaşam biçimine savaş açmıştır. Kilise, potlaç düzeniyle arasında bir mesafe koymamıştır, onu yok etmek istemiştir. Bu durum Avrupalı birçok toplumu huzursuz etmiş ve Osmanlı, kilisenin kendi toplumuna karşı aldığı bu yıkıcı tavrı avantaja çevirerek tüm bu yabancılara, din dil, ırk, mezhep gibi yargıları sorgulamadan siyasal bir avantaja çevirmeyi başarmıştır. Kilisenin bu yıkıcı tavrından kaçan herkes Osmanlı’ya sığınmıştır. Tarihin bu evresine kadar, *“Batıyla Doğu arasındaki yol ayrımı, XII. yüzyılda kendini hissettirmiş ve XV. yüzyılda da kesinleşmiştir. Bunu, Hristiyanlık-İslâmiyet*

karşıtlığından çok Hristiyanlık-Potlaç karşıtlığı olarak kabul etmek daha doğru olacaktır.” (Adanır, 2010, s. 34) Sadece bu durum dahi potlaç düzeninin evrensel boyutlarının ortaya çıkarılması açısından önemli bir noktadır.

Osmanlı toplumunun İslâmiyet’le tanışması ve kabullenmesi potlaç düzeninin sona ermesine neden olmamıştır. İslâmiyet inancı Osmanlı toplumunu değiştirmemiştir, aksine Osmanlı İslamiyet’i kendi çıkarlarına uygun bir şekilde araç haline getirmiştir. Bunu da tasavvuf felsefesi aracılığıyla İslamiyet’in, potlaç kültürüyle olan bağlarını öne çıkararak yapmıştır. *“Katolik Kilisesi için savaşlar araç, din amaç iken (oysa dinin gerisinde yatan şeyin çıkarlar olduğunu biliyoruz), Osmanlı’da din araç, savaşmak ve paylaşmak amaçtır...”* (A.g.y., s. 35) Osmanlı’daki potlaç düzenine bu kökensel bağlılık, Katolik Kilisesi’nden kaçanların doğrudan Osmanlı’ya sığınmasının başlıca nedenidir. Osmanlıyı büyüten, genişleten ve güçlendiren temel motivasyon budur. Bu nedenle Hristiyanlığın, Osmanlı’yı büyük bir tehdit olarak görmesi de kaçınılmazdır. Diğer taraftan da Osmanlı’nın bir güç haline gelmesini sağlayan bu geleneksel sistemden koparak bütünüyle İslâmi bir hukuka geçmesini beklemek akıl alır şey değildir. Tarihte hiçbir kişi ve devletin, kendisini güçlendiren şeyi öylece geride bıraktığı görülmemiştir. Özellikle de bu bahsettiğimiz güç, kültür ve zihniyet dünyasıyla doğrudan ilişkiliyse. Osmanlı için potlaç düzeni onun zihniyet dünyasının resmi gibidir. Tıpkı ilkel kabilelerde olduğu gibi Osmanlı’da da verilen ve alınan her şey fazlasıyla geri iade edilir. Büyüsel ve mistik düşünce yaşamın her alanında kendisini var eder. Bu durum Osmanlı’nın İslamiyet’le kurduğu ilişkiyi araçsallaştırmışken, yine Anadolu coğrafyasında kapitalizmin gelişmesini geciktirmiştir. Bu durumun başlıca nedeni, düşünce dünyasının rasyonelleşmemesidir. Yani zihniyet dünyasının tüm bu değişimlere karşı güçlü dirençler göstermesidir.

Osmanlı toplumunun potlaç düzeniyle kurduğu bu ayrılmaz bağın, Avrupalıların yeni bir düzen oluşturmaktaki katalizörüne, yani iki uygarlığın birbirlerinin başlangıçlarını ve sonlarını yaratmasındaki neden- sonuç ilişkilerine dönüştüğünü söyleyebilmek mümkündür. Bu nedenle Avrupalıların ve Osmanlıların tarihini birbirlerinden ayrı okumaya çalışmak büyük bir tarihsel yanılgıya düşmenin kapısını aralamaktır. Diğer taraftan, Cumhuriyet’in kurulmasıyla birlikte Osmanlı

toplumundan gelen kültür ve zihniyet dünyasının bütünüyle değiştiğini iddia edebilmek de olanaklı değildir. Cumhuriyet bu anlamıyla her ne kadar rasyonel ve modern düşünceyi hâkim kılmak istemiş olsa da geçmişin kültür ve zihniyet dünyasını büyük ölçüde devralmıştır. Bu durum düşünce dünyasını belirleyen toplumsal zihniyetin ne kadar da direngen bir yapı olduğunu göstermektedir. İslamiyet ile armağan kültürü ne kadar i içe geçmişse, geleneksel yapı ve modern düşünce de o kadar i içe geçmiştir. Kuşkusuz bu karmaşanın, toplumsal kültür ve zihniyetin başka bir dışavurum alanı olan sanatta ve özelde sinemadaki etkilerini bugün bile görebilmek mümkündür.



2. TÜRKİYE SİNEMASINDA YOKSULLUK TEMSİLLERİ VE ARMAĞAN KÜLTÜRÜ

Türkiye sineması, yoksulluk olgusunu, tarihinin her döneminde görünür kılmış ve yoksulluk farklı temsillerle beyaz perdeye yansıtılmıştır. Türkiye sinemasında ortaya çıkan yoksulluk görünümüleri bir yandan dönemsel politik söylemlere angaje olurken diğer taraftan da ticari sinemamızın vazgeçilmez unsuru haline gelmiş ve başta Türk melodram filmlerinin temel anlatısında tematik olarak kendisini sürekli tekrar eden anlatılarla temsil edilmiştir. Yoksulluk özellikle 1960'lı ve 1970'li yıllarda toplumcu gerçekçi anlatımın sinemamızdaki güçlü etkisiyle sorunsallaştırılmaya çalışılmış ancak yine de bir tema olmanın ötesine geçememiştir. Bu durum, sinema eleştirmenleri ve araştırmacılar tarafından birçok nedenle tartışılmıştır. Türkiye sinemasında sıkça rastladığımız zengin-yoksul temsillerinin, sınıfsal uzlaşmazlıkların çok uzağında konumlanarak sinemamızda yer aldığına araştırmacılar tarafından ayrıca dikkat çekilmiştir.

Türkiye sinemasında zengin ve yoksul anlatılarının sınıfsal bir perspektifte olmayışı, ilk olarak yakın tarihimizde aranmış ve Cumhuriyet rejiminin yaratmak istediği ulus-devlet projesiyle nedenselleştirilmiştir. Cumhuriyet projesi, bir sınıf olarak ulusal burjuvazinin oluşmasında etkin rol almak ve onu yaratmak için gereken bütün desteği sunmak istemiş ancak Avrupa'da ortaya çıkan sınıf hareketlerinin yıkıcılığından da çekinmiştir. Bu nedenle, ulus devletin inşasında *sınıfsız, imtiyazsız, kaynaşmış bir millet* söylemi ulusallaşmanın ortak söylemi olarak kullanılmıştır. Görünürde *sınıfsız toplum* yaratma projesi olarak Cumhuriyet, popülist bir söylemle, zengini ve yoksuluyla kaynaşmış bir millet yaratma illüzyonunu egemen kılmaya çalışmıştır. Ulusallaşma çabalarının öncelikle kapitalistleşme arzusuyla şekillenmesi, Cumhuriyetin ilk yıllarından bu yana ulusal burjuvazi yaratabilme gayretini güçlü kılmıştır. Tıpkı batı toplumlarında olduğu gibi, kendi ulusal menfaatlerini koruyabilecek, toplumu hem maddi hem de kültürel olarak ilerletip, dönüştürebilecek ulusal burjuvaziye ihtiyaç duyan Cumhuriyet, bu ihtiyacı ilk olarak iktisadi bir

teşvikle yaratmaya çalışmıştır. Ulusal burjuvaziye duyulan ihtiyacın öncelikli olarak iktisadi düzeyde kalması, Türkiye’de ekonomik açıdan ayrıcalıklı bir kesimin oluşumuna katkı sunmuş ancak kültürel açıdan toplumun değişimine önderlik edebilecek bir ulusal burjuvazinin yaratılması konusunda eksik kalmıştır. Osmanlı toplumunun geleneksel yapısını büyük ölçüde devralan Cumhuriyet rejimi, ulusal burjuvazinin devrimci karakterini açığa çıkarabilecek koşulları her ne kadar oluşturmak istese de bu girişim kültür ve zihniyet dünyasında, iktisadi bir hızda olduğu gibi ilerlememiş ve geleneksel ilişkilerin neredeyse tamamı büyük bir değişime uğramadan, Cumhuriyet süreci içerisinde kendisini yeniden üretebilme olanağı bulmuştur. Bir anlamda modernleşmenin en büyük adımı olan Cumhuriyet projesi, modern ulus devlet inşasını başlatma gayretini göstermiş, rasyonel düşünce biçimini toplumun tüm kesimlerine yaymak istemiş ancak kültür ve zihniyet dünyası tüm bu değişimi alttan alta dirençle karşılamış, tüm bu değişim ve dönüşüm isteği biçimsel olarak kalmıştır. Özetlemek gerekirse, Cumhuriyet ve ulus devlet kurma projesi yüzünü batıya dönmüş ancak batı toplumlarının gelmiş olduğu kültür ve zihniyet dünyasını kendi dünyasında hemen var edememiş ve sadece taklit etmekle yetinmiştir.

“(…) Aydın ve önder olarak, kendilerini halk adına karar verecek konumda görüyorlardı. Kemalistlerin amacı Türkiye’yi eğitimle birlikte bilime ve çağdaş yaşam tarzına değer veren modern bir ulus-devlete dönüştürmekti. Bütün bir yaşam tarzı değiştirilmek zorundaydı, amaç Batılılar gibi giyinen, Batılılar gibi davranan ve klasik müzik dinleyen bireyler yaratmaktı.” (Büker, 2005, s. 162)

Batı toplumlarıyla kurulan bu bağ, toplumsal anlamda biçimsel kaldığı için taklit edilebilirliği de kolaylaşmıştır. Bir yanıyla batı toplumlarının gelmiş olduğu noktaya duyulan hayranlık, diğer tarafıyla o noktaya doğru gitmenin önünde engel olarak duran zihniyet dünyası, toplumsal bir benliğin oluşmasında karmaşalar yaratmıştır. Bu karmaşa, Türkiye sinemasının her tarafına nüfuz etmiştir. Orhan Aksoy’un *Kezban Paris’te* (1971) filmi hatırlanırsa, Paris’e gitmek bir burjuva gibi davranmak için yeterli görülmüştür. Bu biçimsellik öyle kabaca kendisini dışarı vurur ki, tıpkı *Sosyete Şaban* (Kartal Tibet-1985) ve diğer birçok Yeşilçam filminde olduğu gibi, zengin evlerinin salonlarında bulunan kuyruklu piyanolar modernlik göstergesine dönüşmüş fakat üzerlerinde dantel, vazo ve benzeri geleneksel

süslemeler unutulmuştur. Türkiye Cumhuriyeti'nin modernleşme süreci de aynı salonda duran piyano gibidir. Bir yanıyla evin en görünür yerindedir, diğer tarafıyla üstü hala geleneksel motiflerle örtülmüştür.

Cumhuriyet dönemiyle birlikte zenginleşen kesim, gündelik hayatta burjuvaziyi her anlamda taklit etmeye çalışmış ve burjuva figürünü bir şablon olarak benimsemiştir. Burjuvaziyi taklit etmek, Yeşilçam sinemasında da tıpkı gündelik hayattaki gibi taklit edilmiştir. Tüm bu filmlerde, istisnalar hariç, yoksullar bir anda zenginleşebilmiş, tersinden zenginler de birden yoksullaşarak sınıfsal bir değişkenlik gösterebilmişlerdir. Sınıf atlamanın ya da sınıfsal geçişkenliğin bu kadar parodi halinde temsil edilmesi, zenginlik ve yoksulluk üzerine kültürel alanda çalışma yapan birçok araştırmacının dikkatini çekmiştir.

“Cumhuriyet dönemi romanında 30’lu yıllardan sonra solcu, muhalif yazarların ağırlığını koymasına hatta 70’lerden sonra sosyalizm açıkça telaffuz edilir hale gelmesine rağmen, işçi sınıfının hikâyesi yazılamamıştır. Elbette bir iki isim saymak, yoksulluğu çarpıcı görüntülerle işleyen romanlardan örnekler vermek mümkün. Ne var ki sonuç değişmiyor: Cumhuriyet döneminde yazılan beş bini aşkın roman içinde işçi sınıfının sorunlarını tam da en çıplak sömürüye maruz kaldıkları üretim süreçlerinde yakalayabilmiş romanların azlığı şaşırtıcıdır.” (Türkeş, 2011, s. 327)

A. Ömer Türkeş’in Türkiye edebiyatı üzerine yaptığı vurgunun benzerini başka bir metinde Türkiye sineması üzerinden Hilmi Maktav şu şekilde ifade etmiştir:

“Zenginlerin henüz iş adamı olarak anılmadıkları, burjuvaziyi perdede fabrikatörlerin temsil ettiği 1950’ler -70’ler döneminde, popüler filmler ideal-yoksul kahramanlarla yoksulluğu yüceltirken, ‘dejenere-zengin hayatları’ bir ibret vesikası olarak gösterilmiş ama yoksulluğu bir toplumsal sorun olarak ele almamıştır. Böyle bir sorun yoktur, yoksulluk doğaldır, zenginler-yoksullar sınıfı değil, zengin ve fakir kahramanlar vardır bu filmlerde; filmleri birbirinden ayıran ise zengin ve fakir hayatların kesişme hikayelerindeki ufak tefek farklılıklardır, çünkü hikayenin aslı hep aynı kalmış, sinemacılar kahramanların mesleklerinde, karşılaşmalarında ve araya giren kötü insanların kimliklerinde, kötü olaylarda yaptıkları ufak tefek değişikliklerle, her defasında aynı konuyu yeni bir film gibi çekmeyi ve sinemaları doldurmayı başarmışlardır.” (Maktav, Türk Sinemasında Yoksulluk ve Yoksul Kahramanlar, 2001, s. 166)

Zenginlik ve yoksulluk olgusunun birçok filmde olduğu sınıf ilişkilerinin uzağında yer aldığı altını çizen Maktav, tıpkı A. Ömer Türkeş gibi öncelikle yazarları ve sinemacıları bu durumdan sorumlu tutmaktadır. Maktav, bu filmlere halk tarafından çok fazla rağbet edildiğini vurgulamakta, yine bu filmlerin izleyici kitlelerinin büyük beğenisini kazanarak yüksek ticari başarılar getirdiğini söylemektedir. Başka bir araştırmacı olan Seray Genç, sınıf ilişkilerinin toplumsal yaşamda olduğunu ancak bu ilişkilerin bir türlü başarılı şekilde sinemaya aktarılamadığının altını çizerek hemen hemen diğer yazarlarla benzer bir kanaati paylaşmaktadır:

“Türkiye’deki işçi hareketlerinin izlediği seyre benzer, işçi sınıfı tarihini içeren, dönüm noktalarını ele alan, eleştiren, kaydeden, tarihle hesaplaşan, hesaplaşırken sınıfsal perspektife sahip olan sinemadan söz etmek mümkün olmayacaktır. Farklı toplumsal kesitlerde belli sanat dallarının dönemin ruhunu daha iyi kavradığını, yansıttığını, toplumsal bir eleştiri içerdiğini edebiyatın, resmin, tiyatronun öne çıktığını görmek mümkündür. Türkiye sinemasında böylesi bir tavır 1960’larda toplumsal gerçekçi akımın örneklerinde, 1970’lerde Yılmaz Güney sinemasında ve 1980’lerde ise nadir denilebilecek filmlerde yer alır. Bu örneklerin çoğunda da doğrudan işçi sınıfı karakterini merkeze koyan, sorunlarını ya da mücadelesini ele alan filmlerden bahsetmek yine de zordur.” (Genç, 2011, s. 171-172)

Seray Genç ve diğer yazarlar hemen hemen benzer düşünceleri farklı şekillerde ifade etmişlerdir. Araştırmacılarımıza göre, Cumhuriyet’in ilk dönemi ve hemen sonrasında toplumsal yaşamda sınıfların varlığı inkâr edilemez bir gerçekliktir; bu gerçeklik edebiyatımıza ve sinemamıza bir türlü doğru şekilde yansıtılamamaktadır. Yine bu yazarların ortak kanaatlerine göre sorun, toplumsal yaşamda ortaya çıkan sınıf hareketlerinde değildir, onu doğru yorumlayamayan, yoksulların çıkarlarını sınıf perspektifinden doğru bir şekilde ele alamayıp, onların sınıf mücadelelerine katkı sunamayan sanatçılardan, yazarlardan ve yönetmenlerden kaynaklanmaktadır. Diğer bir açıdan ise yukarıda ismi geçen yazarlar için sanki yoksul olmak ya da bir fabrikada işçi olarak çalışıyor olmak veya bir işçi eylemine katılıyor olmak bir sınıfın parçası olmakla eşdeğer gibidir. Bu perspektifle araştırmalarını yapan yazarların, yukarıda olduğu gibi, 1960’lı ve 70’li yılları referans vermeleri doğaldır. Çünkü bu dönemde işçiler gerçekten de sokaklara dökülerek hak arama mücadelesi içerisine girmiş ve kimi haklar talep etmişlerdir. Sendikalar, toplumsal yaşamın içerisinde geçmişte olduğundan daha fazla yetkiye

sahip olmuşlar ve işçilerin hak arama mücadelesinde daha aktif roller üstlenmişlerdir. Ancak yazarlarımızın da düşüncelerinden yola çıkarak, edebiyattan sinemaya birçok kültürel ve sanatsal alanda yoksulluk ve yoksulluğun temsillerinin doğru bir şekilde ele alınamadığı söylenebilir.

Cumhuriyetin ilk yıllarından bu yana Türkiye sinemasında değişen politik atmosfere göre yoksulluk temsilleri önemli değişimler göstermiştir. Örneğin ilk dönemlerde yoksulluk köylülük ile ilişkilendirilirken, sanayileşme sürecinin hız kazanmasıyla birlikte daha çok kentleşme ile anılmaya başlanmıştır. Yine yoksulluğun tüm bu değişen temsilleri, ilk dönemlerde ahlaki bir içerikle doldurulmaya çalışılırken, hemen sonrasında bu temsiller (daha çok medya aracılığıyla) yoksulluğu bir tehlike unsuru ve tehdit olarak kriminalize etme eğilimleri de göstermiştir. Kuşkusuz bu bakış açılarının üretimi sınıfsal bir bakış açısı içermektedir ama buna karşılık yoksulluk temsillerinin üretimi -istisnalar hariç- genellikle sınıfsal ilişkilerin dışarısında var olmuştur. Peki ama zenginlik ve yoksulluk arasındaki mesafenin her geçen gün açılmasına rağmen bu ilişki neden üretilmemiştir? Bu soruyla ilgili cevabı Oğuz Adanır şöyle cevaplamaktadır:

“Türkiye’de bir burjuvazi var mıdır? Pek çok serap gören (özellikle de Marxist kökenli) araştırmacıya karşın biz Türkiye’de bir Burjuvazi göremiyoruz. Hiç olmamıştır! Doğal olarak bir proleterya da yoktur! Daha önce söylemiş olduğumuz gibi Türkiye bir zenginler ve yoksullar ülkesidir. Evet, Türkiye’de Burjuvalar vardır ancak bir Burjuvazi yoktur! Evet, Türkiye lokomotif görevi yapabilecek potansiyel bir Burjuva kesime sahiptir ancak zihinsel ve kültürel bir evrim geçirmediği bu kesimin bu lokomotif görevini yerine getirebilme şansı yoktur. Evet, Türkiye’de vahşi bir kapitalizmden söz edilebilir ancak Türkiye’de egemen olan bir ‘kapitalist ideoloji’ yoktur! Çünkü ortada bir Burjuvazi yoktur! Türkiye’de kapitalist yöntemle zengin olan insanlar vardır ancak bunların topluma önerdikleri çağdaş bir yaşam, modern, demokratik bir toplum önerisi yani özgün bir ahlaki tavırları yoktur.” (Adanır, 2010, s. 703)

Oğuz Adanır’ın ifade ettiği üzere, Türkiye’de ideolojik politik anlamda sınıflardan bahsedebilmek sanıldığı kadar kolay görünmemektedir. Böylesi bir ayrımı ortaya çıkarabilecek ekonomik nedenler var olmuş olabilir fakat ortada kültür/zihniyet bağlamında bir farklılaşma söz konusu değildir. Bu konuda yoksul hanelerle yapılmış olan mülakatlar da yukarıda aktarmaya çalışılan düşünceleri destekler argümanlar ortaya koymaktadır.

“Ben orta sınıfım. Ha şu anda orta sınıftayım ama yarın ne olur bilmem, şu anda orta sınıftayım. (Baba, işsiz, eşi de çalışmıyor, sadece oğlu çalışıyor, ‘solcu’)”

“Biz zengin şeysi değiliz. Fakir şeysi de değil. Orta şeyiz yani... Çünkü çok gelirlili bir vatandaş da değilim çok fakir de değil. Orta şekilde yani. (Anne, baba işsiz, oğul çalışmıyor, 225 TL kira)”

“Orta halli bir aileyiz. Çok iyi değiliz ne açız ne açıktayız; ortadayız. (Anne)”

“Biz ortalarda kalan bir yerdeyiz. (Evin kızı; evin geliri babanın kazandığı 500TL, anne çalışmıyor.)” (Ergül, Gököl, & Cangöz, 2012, s. 24)

Araştırmacıların yoksul hanelerinde yapmış olduğu mülakatlarda, dikkat çekici açıklamalar ortaya çıkmaktadır. Öncelikli olarak yoksulların kendi yoksulluklarını genel olarak kabul etmemeleri en dikkat çekici söylemi oluşturmaktadır. İktisadi açıdan yorumlandığında, yoksulluk sınırının çok altında yaşamlarını sürdürmeye çalışan bu hanelerin, maddi olanaklarındaki adaletsizlik, bilinçsel düzeyde kendi konumlarını anlamlandırmalarına dahi izin vermemektedir. Oysaki toplumsal açıdan kendi konumunu belirleyebilmek, benzer öznelerin de ortak çıkarlarının buluşma noktasına dönüşmesinin ilk adımı olacaktır. Fakat başta yoksullar o konumu görünür kılmak istememektedir. Yoksulluk gizlenmesi gereken, utanılması gereken bir durum olarak görölmektedir. Yine dikkat çekici başka bir nokta, yoksulların ne yoksuluz ne zenginiz, orta halliyiz türünden açıklamalarıdır. Yoksulların kendi ağzından çıkan bu orta hallilik imajı, daha çok sınıfsal bir karmaşanın tarifi gibidir. Bu karmaşa ayrıca sınıfsal bir aidiyetin önünde bilinçsel bloklar oluşturmaktadır. Bu blokların değişebilmesinin ilk ve önemli adımı, rasyonel düşüncenin hâkim olabilmesinden geçmektedir. Çünkü ancak rasyonel bir bilinç, çelişki üretebilir ve tüm bu blokların oluşturduğu engeli ortadan kaldırabilir.

Toplumsal zihniyetin çelişki üretmediği bir evrende, zenginlik ve yoksulluk arasındaki çelişkiyi ortaya çıkarabilecek zihniyet yapısının eksikliği ortaya çıkmakta; zenginlik ve yoksulluk, toplumsal alanda ve onun en önemli yansıması olabilecek kültürel alanda doğru bir bakış açısıyla üretilememektedir. Bu üretim için görünür bir zihniyet dönüşümü gerekmektedir. Oysaki Türkiye’de bugün de olmak üzere kimi değişimler görölmekle birlikte bu dönüşüm henüz yeterli ve belirleyici değildir.

Türkiye sineması üzerine araştırma yapan birçok yazar, sinemamızda sansür uygulamalarının film üretiminde ciddi engeller oluşturduğu yönünde hemfikirdir. Nitekim sansür, birçok anlamda egemen ideoloji ile ters düşebilecek üretimleri baştan sona kadar denetlemekte ve sanatın eleştirel yanını törpülemeye çalışmaktadır. Film üretiminden, dağıtımına kadar olan süreçte en önemli engel olan sansür baskısı, her türlü toplumsal uzlaşmazlıkların ve çelişkilerin üstünü örtmeye çalışmıştır. Metin Erksan'ın yönettiği *Yılanların Öcü* (1962) ve *Sussuz Yaz* (1964), Ertem Gömeç'in *Karanlıkta Uyuyanlar* (1965), Lütfi Ömer Akad'ın *Hudutların Kanunu* (1966), Yılmaz Güney'in *Umut* (1970) filmi Türkiye sinemasında sansüre uğrayan binlerce film den bazılarıdır. Sansürün filmler üzerindeki etkisini Hilmi Maktav şöyle yorumlamaktadır:

“...Zaten devlet kendisi açısından en küçük bir uzlaşmazlık durumu hissettiğinde sansür mekanizmasını devreye sokarak filmi istenilen kıvama getirmekte, yoksulluğu bir sefalet olarak gösterilmesi ve sınıfsal bağlamda ele alınması bir yana, böyle bir kanının hissettirilmesi dahi sansürcüleri devreye sokmaktadır.” (Maktav, 2001, s. 164)

Maktav'ın düşünceleri sinema eleştirmenleri tarafından en çok kabul bulan görüşler arasındadır. Sansürün sinemamız üzerindeki etkisi üzerine benzer bir düşünce de Seray Genç tarafından ifade edilmektedir:

“Sinemada işçinin ele alınışı, onun ekonomik sorunlarına belli bir ağırlık tanınması, elbette ki resmi sansür mekanizmasının iznine de bağlıdır. İşçinin doğal hakları yasaklı, ellerinden alınmış iken işçi sorunlarını konu alan filmlerin yapımı oldukça güçtür.” (Genç, 2011, s. 171-172)

Bir film üretiminin en başından en sonuna kadar gelişen süreçte, sansür baskısının filmler üzerindeki olumsuz etkilerini Nijat Özön şu ifadelerle özetlemektedir:

“Bir yerli filmin serüveni, laboratuvarından çıkmakla sona ermez, filmi bekleyen başka serüvenler de vardır. Bunların en önemlisi sansürdür. Aslında sansür, film tamamlandıktan sonra karşılaşılan bir engel değildir. Sinemacı daha işinin başında sansürle karşılaşır; filmini tamamlamak fırsatını bulursa, bu engeli, çalışmalarının birkaç yerinde bulur.” (Özön, 2003, s. 219-220)

Bu konuda sansür ve sansür kurumlarının film üretim süreçlerinde devreye girdikleri ve sanatçıyı doğrudan ve dolaylı yollar kullanarak baskı altına aldığı inkâr

edilemez bir gerçekliktir. İlk olarak 1960'lı ve 1970'li yıllarda üretilen filmlerin önünde en güçlü engel olarak duran sansür kurumları, bugün de sinemamızın önünde engeller oluşturabilmektedir. Yine Özön'ün vurguladığı gibi sansürün filmin ilk aşaması olan senaryo yazımından, filmin gösterim aşamasına kadar olan etkisi güçlenerek hissedilen bir etkidir. Sansür sadece sinema için değil her türlü düşünsel üretimin önünde engel bir baskı aygıtı olduğu için en başından karşı durulması gereken bir mekanizmadır. Ancak sinema sınırsızca anlatım olanak ve tekniklerine imkân sağlayan bir sanat dalıdır. Böyle düşünüldüğünde sansür sadece bir etki mekanizması olabilir. Örneğin sansürün filmler üzerinde en çok etkisini hissettirdiği İran sinemasında Abbas Kiarostami, Jafar Panahi, Mohsen Makhmalbaf ve daha birçok İranlı yönetmen sinemanın anlatım olanaklarını hem biçimsel olarak hem de içerik olarak geliştirmiş ve kendi özgün sinema dillerini yaratabilmişlerdir.

Yine Amerikan sinemasının bir döneminde etkili olan Hays kuralları Amerikan filmleri üzerinde etkisini göstermiştir; fakat yine de Hitchcock, *Notorious* (1946) filminde hem sansürü atlatmış hem de hayran kalınabilecek sanatsal dehasını ortaya çıkarabilmiştir. Sansür elbette her türlü sanatsal anlatımın önünden kaldırılması gereken anti-demokratik bir mekanizmadır. Fakat statüko ve ona bağlı sansür mekanizmaları hiçbir zaman iyi bir sinema filminin önünde tam anlamıyla engel olmaya yetmemiştir. Burada vurgulamaya çalışılan statükonun, sansür mekanizmalarınca sanatsal üretimin önünde engel koyma meselesi değildir; tersine tüm bu engellere karşı özgün bir sinema dili yaratmakta zorluk çeken sinemacılarımızdır. Bu konuda Dilek Tunalı'nın gerçekçi ve toplumcu gerçekçi filmlerin 'trajik' olanla nasıl ilişkilendiklerini ve nasıl melodrama dönüştüklerini anlattığı düşüncelerine yer vermekte fayda var:

“Çünkü ‘trajik’ olan (ya da güncel dilde trajik olarak adlandırılan durum) ‘Tragedya’ değildir. Tragedya ‘trajik’ olanı içine alabilir, ancak bunu üst bir dil çerçevesinde, eleştirel bir yaklaşımla ve didaktik olma tuzağına düşmeden ‘felsefi’ bir boyutta çözümleyerek bir ‘söylem’ yaratabilmektedir. Melodramın tragedyadan indirgenmiş hali olması ise, onun, ‘üstün ve kalıcı olan’dan, ‘konusal olan’a kapılması ile yakından ilişkilidir. Dolayısıyla Hailman sadece sıradan aşk hikayelerinin değil, gerçekçi, toplumcu gerçekçi ya da politik sinemaya ilişkin birçok hikâyenin de melodram olabileceğini belirtir. Çünkü melodram ‘güncel olan’la yakından ilgilidir. Tarihsel, eleştirel, mesafeli olma gibi bir sorunu yoktur. İşte bu nedenle, Hollywood Sineması’nın en fazla benimsediği tarz olarak melodram, güncel konuları

hiç vakit kaybetmeden uyarlamış olması (ve hala uyarlıyor olması) melodramın bu ‘emici’ özelliğinden kaynaklanmakla birlikte, anlatısal kodları ve belli başlı uylaşimleri ticari bir geri dönüşümle yakalayabildiği içindir.” (Tunalı, 2006, s. 214)

Toplumcu gerçekçi ya da politik sinemanın düşünsel ve felsefi boyutundan koparılarak üretilen filmlerin melodrama dönüşebileceğini hatırlatan Tunalı, Türkiye sinemasının önemli bir sorununa dikkat çekmektedir. Fakat Tunalı’nın işaret ettiği bir başka önemli nokta daha vardır; o da, sinemanın kendine özgü dili ve anlatım tarzlarıdır. Felsefeyle ya da politikayla kurulan sıkı bir ilişki sinema için yeterli değildir; felsefi ve politik bir anlamın ötesinde sinemanın kendine özgü diline de hâkim olmak gerekmektedir. Bir filmde, sinemasal dil kullanılmadığında, bütün düşüncelerin ve felsefi yapının da didaktik bir anlatıya dönüşebilme olasılığının yüksek olduğunu söylemektedir. Nitekim, Türkiye sinemasında, birçok toplumsal sorunu gerçekçi yanlarıyla ele alma hedefinde olan film, Dilek Tunalı’nın işaret ettiği her iki hataya da düşmüş gibidir. Kimi toplumsal sorunlar, melodram içerisinde eritilirken, kimi toplumsal sorunlar ise didaktik bir anlatı yapısının ötesine geçememiş, istisnalar hariç ‘filmsel imge’ yaratılamamış ya da sinema dili hep geri planda bırakılmıştır. Aynı zamanda senarist ve yönetmenlerin sinema dili ile kurdukları bağın güçlü olmayışı ya da genel olarak basit olanı, yani söz ve diyalogu, daha doğrusu salt öyküyü tercih ettikleri için karşılığında sansür gibi bir engel çıktığında pes etmiş, anlatmak istedikleri konuları ‘filmsel imgeye’ dönüştürememişlerdir.

Buradan da anlaşılacağı üzere, Türkiye sinemasında sınıfsal bir dokunun eşine az rastlanır olması ya da yoksulluk olgusunu öne çıkarmaya çalışan anlatıların toplumsal bağlamın uzağında işlenişi, sadece sansür mekanizmasının sinemamız üzerindeki baskısı üzerinden açıklanabilir bir yorum gibi durmamaktadır. Bu durumun öncelikli ve önemli nedenlerinden bir tanesi, kendi kendini sınırlayan, özgün anlatılar ortaya çıkarabilecek bir zihniyet yapısı ile ilişkilendirilebilir. Türkiye sinemasının dünden bugüne bahsettiğimiz zihniyet yapısıyla nasıl ilişkilendiğini görebilmek için Yeşilçam Sineması sayılamayacak kadar örnek vermiştir.

2.1. Yeşilçam Sinemasında Yoksulluk ve Armağan Kültürü

Armağan kültürü ya da diğer ismiyle potlaç kültüründe, toplumsal yaşama hâkim olan düşünce biçimi rasyonel bir düşünce değildir. Rasyonel düşüncenin gelişebilmesi için insanın çevresi ve doğası ile kurduğu ilişkilerde ilk olarak çelişkiler üretebilmesi gerekmektedir. Çelişki üretebilmek rasyonel bir düşünce yapısıyla mümkün olabilmektedir. Bir toplumsal yapıya ait zihniyetin, maddi olan ile manevi olan arasındaki ayrımı yapabilmesi, yine rasyonel düşünce biçimini hâkim kılmasıyla mümkündür. Geleneksel ilişkilerde armağan kültürü veya karşılıklı yükümlülük düzeninin belirleyici olması, toplumsal çelişkilerin açığa çıkmasında ve Türkiye’de modernleşmenin önünde engel oluşturmaktadır. Bu durum hiç kuşkusuz Türkiye sinemasında sadece anlatının değil, estetik değerlerin özgünlüğü noktasında belirleyicidir. Bu konuda Goston Bouthoul şöyle demektedir:

“Öte yandan estetik değerler de, gene zihniyetlerin muhtevasının özelliklerinden biridir. Orijinal olan her medeniyet, kendi estetik tercihleri, kendi sanatı ve çevresine empoze etmiş olduğu şekillerle kendini ayırt ettirir. Orijinal bir sanat eseri olmaksızın ayrı ve seçik bir zihniyet yoktur.” (Bouthoul, 1975, s. 50-51)

Bouthoul’un da özetlediği gibi herhangi bir sanatsal üretimi, estetik yaklaşımı zihniyet dünyasından ayrı düşünebilmek olanaksız gibidir. Zihniyet yapısı estetik üretimle dolaylı değil, doğrudan bir ilişki içerisindedir ve belirleyici bir role sahiptir. Bir zihniyet yapısı ne kadar orijinal ve yenilikçi ise üretilen, değer biçilen sanat ve estetik değerler de o kadar orijinal ve yenilikçi olacaktır. Hiç kuşkusuz Bouthoul’un aktardığı zihniyet ve estetik ilişkisi Türkiye sineması için de geçerlidir. Peki Türkiye’de egemen olan zihniyet yapısı sinemamızda nasıl bir karşılık bulmakta ve çalışmanın ana odağı olan yoksulluk temsilleri bu bağlamda ele alındığında ortaya nasıl sonuçlar çıkmaktadır?

Türkiye sinemasında yoksul karakterler 1950’li yıllara gelindiğinde iyice belirginleşmekte, 60’lı ve 70’li yıllara gelindiğinde dönemin politik atmosferiyle ilişkili olarak hem popüler anlamda hem de toplumcu gerçekçi anlamda, yoksulluğu kendisine tema edinen filmler artış göstermektedir.

“(…) yoksul kahramanlar 1930’lardan itibaren Muhsin Ertuğrul filmlerinde görünmeye başlamış, yine 1940’larda Faruk Kenç, Talat Artemel, Vedat Örfi Bengü, Baha Gelenbevi gibi yönetmenler başrolde yoksul kahramanların olduğu filmler çekmişlerdir ve ‘yoksulluk’ her zaman melodramatik bir malzeme olarak kullanılmıştır, ama Türk sinemasında uzun yıllar geçerliliğini koruyarak, Yeşilçam sinemasının sembolü haline gelecek olan zengin ve yoksul karakterler asıl olarak 1950’ler sonunda ortaya çıkmıştır.” (Maktav, 2001, s. 163)

1950’li yıllardan 60’lı yıllara siyasal olarak damgasını vuran Demokrat Parti iktidarıdır. Bu dönem özellikle toplumsal atmosferdeki değişimler ve çeşitlilikten Türkiye sineması uzak durmaz. Başta kırdan kente göçün artış gösterdiği ve buna bağlı olarak kentlerde görülen gecekondulaşma, sinema perdelerinde, yoksul ve zengin karakterler üzerinden sınıfsal karşılaşmaların belirginleşmeye başladığı bir dönem olarak ortaya çıkmaktadır. Bu dönem Türkiye sinemasında geçmişte ele alınmamış konuların işlenmesi için zengin bir ortam oluşturmuştur:

“1960’lı yıllardan sonra yapılan filmlerde ilk kez sınıfsal sorunlara değinildiği ve sınıf atlama, iyi yaşama umudu taşıyan insanların ilk kez bu dönemde gerçekçi bir şekilde ele alındığı, işçi-işveren ilişkileri, işsizlik sorunu, kenar mahalle çevresindeki insanların dayanışma ve işbirliği içinde olması, kentte başıboşluğa itilmiş, sahipsiz çocukların durumu, töresel gerçeklerle kadının toplumsal konumu, tecavüz edilen kadınlar, ağalık olgusu, toprak sorunu, köy ve köylülüğe daha gerçekçi yaklaşımların belirginlik kazandığı görülmektedir.” (Kalkan, 1992, s. 106-107)

Bu dönemin filmlerinde, modernleşme sürecinin yarattığı toplumsal dalgalanmalar en baskın konular haline gelmeye başlamıştır. Türkiye sineması tarihinde, kent ve kır yoksullarını toplumsal gerçekçi işleniş bakımından Metin Erksan, Erdem Göreç, Halit Refiğ ve Lütfi Ömer Akad gibi yönetmenlerin filmleri başarılı nitelikler taşımaktadır. *Gecelerin Ötesi* (Metin Erksan/1960) filmi sosyal adaletsizlik bağlamında kent yoksullarını ele alan ilk yapımlar arasındadır. *Acı Hayat* (Metin Erksan/1962) filmi, bir aşk üçgeni içerisinde, sınıf atlama arzusunu kent yoksulları üzerinden anlatan bir başka önemli yapım olarak karşımıza çıkar. Fakir Baykurt’un romanından uyarlanan *Yılanların Öcü* (Metin Erksan/1962) ve Necati Cumalı’nın romanından uyarlanan *Susuz Yaz* (Metin Erksan/1963) edebiyat ve sinemada köy yoksullarını dirençli karakterler olarak ortaya çıktığının ayrı bir göstergesidir. Yine kent yoksullarının, sağlıklı ve güvenli konut hakkını ele alması bakımından *Otobüs Yolcuları* (Erdem Göreç/1961) filmi, yoksulların kendi çıkarları

etrafında bir araya gelerek hak arama mücadelesi verdikleri özgün bir film olarak karşımıza çıkmaktadır. Yine yoksulları toplumsal gerçekçi bir şekilde perdeye yansıtan *Karanlıkta Uyananlar* (Ertem Göreç/1965), *Bitmeyen Yol* (Duygu Sağıroğlu/1965) dönemin ruhunu yansıtmaları açısından, başarılı filmlere örnek sayılabilecek nitelikler taşımaktadır. Fakat hiç kuşku yok ki bu filmlerde öncelikli olarak ne kadar gerçekçi etkiler ağır gelse de, melodramatik yapı bu gerçekliğin peşini hiç bırakmamıştır. İstisnai filmler haricinde dönemin anlatı yapısını özetlemesi bakımından Dilek Tunalı'nın tespitleri önemlidir:

“Doğal olarak 60’lı yılların toplumsal hareketliliği, kadın-erkek rollerindeki göreceli değişim, köy/kent sorunları, iç göç/dış göç, işçi/işveren çatışması melodramın anlatsal ve görsel kodlarına rahatlıkla uyumlanabilmiştir. Bu uyumlama bazen halihazırda ‘görsel’ ya da ‘anlam’ yaratan bir dil oluşturma çabasından ziyade, ‘söz’ ve ‘diyalog’ örgüsü’ne yaslanan ve tüm derdini, bir dış anlatıcı, hatıra defteri, mektuplar aracılığıyla ya da kadın/erkek kahramanın iç konuşmasıyla aktarma kolaylığına kaçması nedeniyle çoğu kez ‘filmsel imge’yi yaratamadığı gibi, filmin bütününden çıkarılan didaktik bir mesaj ya da önermeyle sınırlar.” (Tunalı, 2006, s. 214)

Türkiye sinemasında ilk dönem filmlerinde yoksulluk temsilleri bir sistem sorunu olarak görülmez. Bunun en büyük nedeni yakın dönemde yaşanan savaşlar ve ona bağlı olarak ortaya çıkan yoksulluk görünümleridir. Bu nedenle istisnai örnekler dışında filmlerde görünen yoksulluk ilişkileri genel anlamıyla toplumsal bir sistem ya da kapitalizmin bir uzantısı gibi değildir. Yine ilk dönem filmlerinde ortaya çıkan yoksulluk görünimleri kentli olmaktan çok köylülükle ilişkilendirilir. Kentler bu filmlerde zenginliğin ya da yoksulluktan kurtuluş umudunun bir parçası olarak belirmeye başlar. Bu bağlamda hem dönemin hem de görünür hale gelen yoksulluğun köylülükle daha yakın ilişkiler içerisine girdiğini söyleyebilmek mümkündür. Yoksulluğun köylülükle, modernliğin ve zenginliğin kent yaşamıyla özdeşleşir hale gelmesi, köyün içine sıkışmış yoksul karakterlerin geleneksel ilişkiler içerisinde üretilmesine neden olur. Ancak bu geleneksel ilişkiler ileride de göreceğimiz gibi sadece köylülükle değil, tüm bir toplumsal yapıyı belirleyen karşılıklı yükümlülük/armağan kültürü yani potlaç ilişkilerini önemli derecede sunmaktadır.

2.2. Köy Filmlerinden Kent Filmlerine: Alan El – Veren El İlişkisi ve El Değiştiren Otorite

Köy filmleri, Türkiye sineması açısından yoksulluğun bir tema olarak ortaya çıktığı ilk filmleri işaret eder. Fakat yoksulluk temsilleri bağlamında köy ve kent filmleri arasında kimi farklılıklar da ortaya çıkacaktır. Bu konuyla ilgili Ayşe Buğra “...Cumhuriyet’in savaşlar ve zorunlu göçlerle perişan olmuş bir tarım ülkesinde kurulduğunu...” söyleyerek erken Cumhuriyet dönemiyle şekillenen yoksulluk ile Batı toplumlarında ortaya çıkan yoksulluk arasındaki farkları ortaya koyarak şöyle devam eder: “...söz konusu olan, Avrupa’da 16. yüzyıldan itibaren kapitalist gelişme dinamiklerine bağlı olarak ortaya çıkan ve önce 17. yüzyılın tarımsal verimlilik düşüşlerinin sonra da sanayileşmenin ivme kazanmasıyla biçimlenen bir yoksulluktan farklı bir olgu” (Buğra, 2009, s. 100-101) olarak Cumhuriyet’in ilk yıllarında ortaya çıkan yoksulluğu konumlandırır. Ancak hemen ertesinde Türkiye’de yaşanan kapitalistleşme sürecinin hız kazanması yoksulluğu artık eski görünümünden uzaklaştırarak kısmen toplumsal ve siyasal bir sorun haline gelmesini sağlar. Bu dönemin ilk belirginleşen yoksulları, köylülerdir.

Köylülük modern dünyanın uzağında, kendi yaşamlarına terk edilmiş yoksul insanlar imgesiyle belirir. Modern yaşam ile olan mesafe aynı zamanda hem köylülüğü hem de yoksulluğu geleneksel ilişkiler içerisinde konumlandırarak temsiller yaratır. Yine bu filmlerin genel ortak özelliği, ağılık düzeniyle feodal sistemin boyunduruğu altında yoksullaşan köylülerdir:

“...1960’larda toplumcu-gerçekçi filmlerin yoksul kahramanları genellikle köylüler olmuştur. Ya köydeki hayalleriyle girmişlerdir sinemaya, ya da köydeki/taşradaki yoksulluktan kurtulmak için göç ettikleri şehirdeki halleriyle, yeni şehrin yoksulları olarak...”

Kırsal kesimdeki yoksulluğu, yoksulluk-zenginlik çatışmasını ön plana alan filmler, mutlaka ağa-köylü ilişkisi üzerine kurulmuştur. 1960’lardan 70’lere uzanan süreçte çekilen *Kızgın Delikanlı* (Ertem Göreç/1964), *Hudutların Kanunu* (Lütfi Ö. Akad/1966), *Eşkıya Celladı* (Remzi Jöntürk/1967), *İnce Cumali* (Yılmaz Duru/1967), *Kızılırmak-Karakoyun* (Lütfi Ö. Akad/1967), *Dağlar Şahini* (Ertem Göreç/1969), *Kızgın Topraklar* (Cevat Okçugil/1969), *Dönüş* (Türkan Şoray/1972), *Irmak* (Lütfi Ö. Akad/1972), *Kızgın Toprak* (Feyzi Tuna/1973) köylüyü yoksullaştıran feodal düzeni eleştiren, kırsal kesimdeki toprak sorununu dile getiren başlıca filmlerdir.

Yılanların Öcü ve *Susuz Yaz*'ın ardından çekilen bu filmler doğal olarak aynı çizgiyi izlemiştir, sinema dili itibariyle farklı yerlerde dururlar, kimileri toplumculuğu amaçlasa da gerçeklikle-melodram arasında gidip gelir, ama hepsi de 1960 sonrasının getirdiği toplumcu ruhla çekilmiş, daha sonraki dönemlerde kendilerine farklı yollar çizecek olan bu yönetmenlerden çoğu köylünün yoksulluğu ve çaresizliğini sorun edinmişlerdir." (Maktav, 2001, s. 168-169)

Hilmi Maktav da dönemin köy filmleri içerisinde, *Yılanların Öcü* (Metin Erksan/1962) ve *Susuz Yaz* (Metin Erksan/1963) filmlerinin öncü bir rol üstlendiğini söylemektedir. *Yılanların Öcü* ve *Susuz Yaz* filmlerinden sonra çekilen köy filmlerinin farklı biçimlerde, bu iki filmi taklit etmeye çalıştıkları söylenebilir. Öyleyse her ikisini de Metin Erksan'ın çekmiş olduğu *Yılanların Öcü* ve *Susuz Yaz* filmlerinde Türkiye'nin zihniyet ve kültürel yaşamıyla ilgili birçok ipucu ortaya çıkartılabilir.

Köy filmlerinde ortaya çıkan ağalık düzeniyle kentte ortaya çıkan zenginler arasında ortak bir benzerliğin, farklı sonuçları bulunmaktadır. Köydeki ağa ile kentteki zengin 'kötü' karakterlerle temsil edilmektedir. Ancak her iki temsil arasında ince bir ayrım yapabilmek mümkündür. İş adamları ve zenginler, ahlaksız ve insani değerlerden yoksun olarak temsil edilirken, ağalar, köylünün doğrudan yoksullaşmasını sağlayan 'kötü insanlar' olarak sinema perdesine yansıtılmışlardır. Böyle bakıldığında her iki farklı temsil de kötü karakterler olarak karşımıza çıkmaktadır. Fakat köylünün yoksullaşmasının nedeni ağalık düzeni olurken, kentli zengin adamın yoksullarla kurduğu ilişki bireysel ahlaki bir durum olarak verilir. Böylece istisnai örnekler hariç, kentteki yoksulluk, kapitalistleşme sürecinin ortaya çıkardığı düzen ve sistem sorunu olmanın çok uzağında temsillerle karşımıza çıkar. Bunun nedenini Hilmi Maktav şöyle açıklamaktadır:

"1922'de 'Türkiye'nin sahib-i hakikisi ve efendisi köylüdür. O halde, herkesten daha çok refah, saadet ve servete müstahak ve elyak olan köylüdür' diyen M. Kemal 1929'da 'Çalışan Türk köylüsüne işleyebileceği kadar toprak temin etmenin memleketin istihsalini zenginleştirecek başlıca çare' olduğunu söyler... Köy gerçekliğini anlatan yazarlar ve 1960'larda Kemalist-sol'un yeni devletçi yaklaşımı ibreyi köylüden yana çevirir; köylü kahramanlar Kemalizmin sol yorumu ile sinemaya girer ve kırsal kesimdeki yoksulluk bu kahramanlar üzerinden anlatılır: Ağalar kötüdür, köylüyü sömürürler, daha da yoksullaştırırlar, kolları devletin içine uzanmıştır, ama nihai olarak 'devlet iyidir', her şeye rağmen devletin 'devleti ağalardan,

köylüyü ezen, yoksullaştıran güçlerden koruyacak memurları', idealist öğretmenleri, mühendisleri, kaymakamları vardır..." (2001, s. 170)

Hilmi Maktav'ın düşüncelerine ek olarak, her şeyden önce bu köy filmlerinde yoksullar, ağılık düzenine karşı birlikte hareket etme eğilimleri kent filmlerinde olduğundan daha baskın bir şekilde görülmektedir. 'Devlet iradesi' bu tavrı gösteren yoksul köylülerin uzağında olsa da arkasında ve destekçisi olarak filmlere dahil olur. Böyle düşünüldüğünde devlet sürece rasyonel bir etki ile dahil olur. Fakat toplumsal ve kültürel yaşam biçimi henüz bir rasyonelleşmenin uzağında görünmektedir. Toplumsal anlamda Türkiye sinemasında önemli bir yeri olan *Yılanların Öcü* ve *Susuz Yaz* filmleri bu süreci en iyi yansıtan filmler olmuşlardır.

Metin Erksan ve *David E. Durston* ile beraber yönetmiş oldukları, *Necati Cumalı*'nın aynı isimli romanından uyarlanan *Susuz Yaz* (1964) filmi, Türkiye sinemasının uluslararası bir boyuta açılmasını sağlayan, 1964 Berlin Film Festivali büyük ödülü olan *Altın Ayı*'yı sinema tarihimize kazandıran ilk Türk filmi olmasıyla birlikte, Armağan kültürünün köy ve yoksulluk bağlamında önemli yanlarını yansıtan film olarak da öne çıkmaktadır. *Susuz Yaz* filminde tüm anlatı armağan kültürünün en belirleyici boyutuyla; alan el-veren el ilişkisi üzerinden şekillenmektedir. Potlaç düzeninde almak vermek ve daha fazlasıyla iade etmek toplumsal bir oyun kuralıdır. Oyunun kuralı kim tarafından bozulursa, o taraf düşman olarak görünüm kazanmaktadır. Filmde Kocabaş Osman'ın (Erol Taş) tarlasından çıkan su, uzunca bir süre tüm köylünün ortak ve kolektif ihtiyaçlarını gidermektedir. Bir süre sonra Osman, kendi tarlasından çıkan suyun müşterek kullanımını ortadan kaldırmaya çalışarak, su üzerinde mülkiyet hakkı iddia eder. Osman, kendi tarlasından çıkan suyu, yine kendi bahçelerinde kullanacaklarını, köylülerin sadece kalan suyla tarlalarını sulamalarına izin vereceğini söyler ve köylüye meydan okur. Bu meydan okuma biçimi köydeki kolektif düzeni parçalar. Herkesin ortak malı olan su, artık sadece Kocabaş Osman'ın kendi tarlalarını sulamak için kullandığı bir özel mülkiyet haline dönüşür. Bu duruma sadece köylü değil, köylüyle birlikte Kocabaş Osman'ın kardeşi Hasan da (Ulvi Doğan) karşı çıkar. Yine Osman'ın tutumuna Hasan'ın karısı Bahar'ın da (Hülya Koçyiğit) gönlü razı olmaz. Osman'ın yeni tutumunu, kendisinden başka kimse onaylamaz. Köylü, Osman'ın tavrına karşı, çareyi mahkemeye gitmekte bulur. Mahkeme, dava görülene kadar suyu herkesin

kullanabileceğini ve Osman'ın kapattığı su kanal yollarının açılmasını emreder. Mahkemenin köylünün lehine vermiş olduğu bu kararla birlikte Osman kendisine bir avukat tutar ve köylüye karşı dava açar. Bu mahkemenin sonucunda, açılan su kanalı yollarının tekrardan kapatılmasına, suyu kullanma hakkının Osman'a ait olduğuna karar verilir. Mahkeme, ikinci dava ile birlikte, köylünün aleyhine bir karar almış olur. Ekin döneminde köylü susuz kalır. Osman'ın kendi başına almış olduğu kararın arkasında kimse olmasa da birden devlet desteği oluşur. Devlet, suyun kullanımıyla ilgili Osman'ın yanında yer alır. Susuz kalan köylü, yoksulluğun pençesine bizzat yine başka bir köylü tarafından, devlet desteğiyle birlikte bırakılır. Metin Erksan filmin çekildiği dönemi şöyle aktarmaktadır:

“Susuz Yaz’ı çektik, film bitti. Ne zaman? 1964 yılında. 1969 yılında hükümet kanun çıkardı, bu da es geçilmiştir. “Türkiye’de kimin tapulu mülkünden kaynak çıkıyorsa, o kamunundur,” dendi. Ancak, devlet, arazi sahibine ilk kullanma hakkı tanıdı. Peki benim Susuz Yaz’ın mülkiyet sisteminin içinde aşamalar gösteren, bu büyük kanunun çıkmasına hiç mi etkisi olmadı? Burası üzerine hiç durmadılar. O kanun belki çıkacaktı günün birinde, ancak o tarihlerde çıktıysa buna Susuz Yaz ve ben neden oldum” (Kuyucak, 2010, s. 121)

Susuz Yaz (1964) birçok köy filminden ya da yoksulluğu kendisine tema olarak seçen filmlerden farklı olarak, köylü yoksulları kendi bireysel çıkarlarının ötesinde daha kolektif çıkarlarının mücadelesini veren bir profille ele alır. Kuşkusuz bu durum Metin Erksan'ın toplumcu-gerçekçi bakış açısının filmlerine olan etkisidir. Yoksullar her ne kadar birçok filmde kendi yoksulluklarını ortadan kaldıracabilecek mücadeleyi kolektif çıkarları üzerinden sürdürür şekilde temsil edilmeseler de Susuz Yaz filmi, bu temsillerden farklı olarak, kolektif iradeyi öne çıkaran bir film olarak karşımıza çıkar. Metin Erksan, köylüyü, Kocabaş Osman'a karşı organize bir şekilde örgütlenir halde perdeye aktarmıştır. Köylünün verdiği mücadelede Kocabaş Osman bir kişiyi öldürür ve suçu üstlenmesi için kardeşini ikna eder. Kocabaş Osman, cezaevinde bulunan kardeşinin karısı Bahar'ı sürekli taciz eder.⁴ Osman,

⁴ Burada değinmekte fayda var; Susuz Yaz filminde Kocabaş Osman'ın kardeşini cezaevine girmeye ikna etmesi bir güç ilişkisini de temsil eder. Güçlülerin, yoksulları kendi suçlarına ortak etmesi, Türkiye sinemasında sık rastlanılan temsil biçimidir. Susuz Yaz'da köy ağası kendi işlediği suçu, kardeşinin üstlenmesi için ikna eder. Aynı zamanda Osman, kardeşinin karısı Bahar'a tecavüz eder. Yılmaz Güney'in Baba (1970) filminde Refik Kemal Bey (Yıldırım Önal) oğlunun işlediği suçu, Cemal'in (Yılmaz Güney) üstlenmesi için ikna eder. Cemal, cezaevindeyken Refik Kemal Bey'in oğlu, Cemal'in karısına tecavüz eder. Yıllar sonra bu hikâye örgüsü Nuri Bilge Ceylan'ın Üç

cezaevinden gelen mektupları Bahar'dan saklar. Yine gazetede çıkan bir haberle Hasan'ın öldüğüne herkesi inandırır ve Bahar'a sahip olur. İlerleyen zamanlarda köy içerisinde maddi zenginliğin kaynağı haline gelen suyun kullanımı ve tüketimi kolektif olmaktan çıkarak sadece Kocabaş Osman'ın ne kadar isterse o kadar paylaştırdığı ve hatta köylü ile arası açıldıkça hiç paylaşmayıp köylüyü susuzlukla cezalandırdığı bir metaya dönüşür. İşte toplumsal çelişkiler ya da maddiyatla kurulan ilişkiler böyle bir süreçle şekillenmeye başlar. Kocabaş Osman'ın kolektif olana el koyma süreci, aynı zamanda köylünün de toplumsal yaşamını etkiler. Metin Erksan, Susuz Yaz filminde köylüleri olabildiğince rasyonel davranışlar içerisinde sunar. Örneğin, susuzluk ve kuraklıkla mücadele edemeyen köylüler yağmur duasına çıkmak isterler ancak köylülerden bir tanesi hemen *“hem Allah'ın işine karışılmaz diyonuz, hem de yağmur duasına çikalım diyonuz”* şeklinde diyalog kurar. Bu diyalog, köylünün ilkel olan yani büyü düzeniyle kurduğu ilişkinin İslâmiyet inancıyla arasındaki karmaşayı vermesi açısından ayrıca önemlidir. Yine aynı diyalog, başka bir yanıyla da rasyonel düşüncenin gerekliliğini ifade eder.

“Büyü, insanın ilk bakışta ikincil gibi görünen ancak bizce birincil sayılabilecek günlük yaşam gereksinimlerini karşılayan (örneğin hastalıktan kurtulmak, para kazanmak, çocuk yapmak, kocayı eve bağlamak, vb) bir olguyken, din insanların ikincil denebilecek bu dünya ötesiyle ilgili gereksinimlerine yanıt veren bir olgudur.” (Adanır, 2010, s. 141)

Köylülerin ister zengin ister yoksul olsun, büyü düzeni ve İslamiyet zihniyeti arasında yaşadığı düşünsel karmaşa Türkiye sinemasında bugün dahi kendisini hissettiren bir durumdur. Daha önce de bahsedildiği gibi büyü düzeni, ilkel insanın gündelik yaşam içerisinde karşılaştığı zorlukları aşmak için kullandığı, amaçlarının rasyonel, araçlarının irrasyonel olduğu bir düşünce biçimidir. Fakat Susuz Yaz filminde köylüler diğer birkaç köylünün de itirazıyla yağmur duasına

Maymun(2008) filmiyle tekrar karşımıza çıkar. İş adamı Servet (Ercan Kesal) kendi işlediği suçu yanında çalışan Eyüp'ün (Yavuz Bingöl) üstlenmesini sağlar. Tıpkı diğer filmlerde olduğu gibi Servet, Eyüp henüz cezaevindeyken Eyüp'ün karısı ile beraber olur. Farklı zamanlarda çekilmiş üç örnek filmde de zengin olan taraf yoksul olan tarafa ihtiyaçlarını verme vaadinde bulunur. Karşılığında yoksullar, zenginlerin suç ortağı haline gelir. Kadınların rolü ise zengin tarafın verdiklerine karşı almaya hak gördüğü bir nesne haline gelir. Susuz Yaz ve Baba filmlerinden farklı olarak, Üç Maymun filminde Eyüp'ün karısı Servet ile birlikte olmaya kendisi razı olmuştur. Fakat her üç filmde de melodramatik yapı vazgeçilmez unsurdur. Diğer taraftan farklı dönemlere ait bu filmlerin aynı zihniyet çerçevesinde buluştukları görülmektedir. Potlaç yükümlülükleriyle hareket eden bu karakterler, verdiklerine karşı boyun eğdiren bir pozisyonda sunulmuşlardır.

çıkamaz, bunun yerine çaresizliklerinin kapısını açacak şeyin para olduğunu düşünürler. En son çareyi, Osman'ın suyunu parayla satın almakta bulurlar. Kocabaş Osman böylece alan el-veren el ilişkisini tersine çevirmiş, bu düzeni potlaç düzeninde olduğu gibi değil, kapitalist sistemde olduğu gibi sürdürebilmenin imkanını yakalamıştır. Köylü artık Kocabaş Osman'ın insafına kalmıştır. Suyun başını tutan Osman, kazandıkça ahlaksızlaşır, ahlaksızlaştıkça da kazanır. Filmin sonu ise Kocabaş Osman'ın kardeşi Hasan tarafından öldürülmesiyle son bulur. Hasan, su mücadelesinde her ne kadar köylülerin yanında olsa da abisini öldürerek aldığı intikam, köylüler adına olmaktan çok, Bahar'ı zorla ve kandırarak elde eden abisini, kişisel bir münasebetle cezalandırması şeklinde yorumlanabilir.

Susuz Yaz, Türkiye sinemasında köy yoksulluğunu tema edinen yüzlerce filme göre çok daha baskın sınıfsallıklar içermesine rağmen, birçok zaman melodram kalıplarının içerisinde hareket etmekten kurtulamamıştır. Her ne kadar köylü suyuna kavuşsa da su için ödenen bedel, köylünün ödediği bir bedel olmanın ötesinde Hasan'ın abisi Kocabaş Osman ile arasında kişisel husumete yol açan Bahar üzerinden sonuçlanmıştır.

Susuz Yaz filminde ortaya çıkan anlatı yapısı, birçok filmde biçim değiştirerek karşımıza çıkar. Armağan kültürünün, en temel toplumsal ağını ören karşılıklılık ilkesi, Mauss'un dediği gibi: "(...) birçok uygarlıkta değiş-tokuşlar ve anlaşmalar hediye biçiminde yapılır; bunlar teoride gönüllü olarak, gerçekte ise zorunlu olarak alınıp verilirler." (2011, s. 203) Bu armağan ilişkileri, toplumsal kültürümüz bir parçası olarak sinemamıza da yansır. *Susuz Yaz* filminin önemi, tüm bu zorunluluğun ya da kültürün Kocabaş Osman tarafından bozulmasıyla belirginleşir. Potlaç toplumlarında zenginlik ve yoksulluk, alan el- veren el konumunda olmaktan geçmektedir. "(...) Fazlasını ödeme yükümlülüğü, sıramız geldiğinde bizim armağan veren haline gelmemizle aynı şeydir, amacımız borcu temizlemek değil, borcu daimî olarak (yeniden) üretmektir." (Godbout, 2003, s. 197) Oysa Osman, bu ilişkiyi daha kapitalist bir ilişki üzerinden belirlemek ister. Oyunun kuralını tersine çevirmeye çalışır. Bu durum Türkiye sinemasında her zaman *Susuz Yaz*'da olduğu gibi görünürlük kazanmaz. *Susuz Yaz* filmi, Cumhuriyet ile birlikte

hız kazanan modernleşme sürecinin, toplumsal çelişkilerini olabildiğince rasyonel boyutlarıyla ele alır.

Armağan kültürü, köyden kente göç eden yoksulların temsil edildiği filmlerde de karşımıza çıkar. Bu filmlerde yoksulluk görünümüleri açısından sınıfsallık, köy filmlerine göre daha silikleşir. Kente gelmek, kentli olmak, kentte yerleşmek bir umut kapısına dönüşür. Bu dönem içerisinde köylülük ya da yoksulluk geleneksel ilişkilerin içerisinde var edilirken, kent, yozlaşmış kendi geleneksel kültürüne yabancılaşmış zenginliğin temsilleriyle karşımıza çıkar. Fakat bu karşıtlık yine bir sınıfsallık üretemez. Bu durum özünde toplumsal olarak birbirinden farklı düşünce ve ahlaki yapı geliştiremeyen, birbirleriyle uzlaşmazlıkları üzerinden kendini tarif edemeyen toplumsal yapıyla doğrudan örtüşür. Sınıfsallık yaratabilmenin tek yolu toplumsal çelişkiler üretebilmekten geçmektedir, oysaki Türkiye toplumsal yapısı bu çelişkileri üretemediği gibi toplumsal sınıfları yaratabilecek kültür ve zihniyet dünyasından hayli uzak gibidir. Bu toplumsal yaşam Türkiye sineması açısından belirleyici olmuştur. Gündelik hayatta üretilmeyen çelişkiler sinemamızda da üretilmemiştir. Türkiye sineması geçmişte olduğu gibi bu dönem de kendi kendini taklit ve tekrar eden bir sinema olmaktan kurtulamamıştır. Bu durumun aynı zamanda estetik bir yaratıcılık sorunu olduğunun altını çizen Tunalı şöyle demektedir:

“...60’lı yılların değişen ortamı; toplumsal, estetik, psikolojik duyarlılıkla yeni kalıplar açan bir atmosfer sağlamışken, toplumsal duyarlılık ele alınmış gibi gösterilip, ‘yerel’ melodram kalıpları içinde ‘kaderci’ bir boyun eğiş neticesinde; ortaya konulan sorulara, çözüm arayışına girilmeden ya da topluma muhalefet olabilecek radikal çözümler yerine ya çözümsüz bırakılmış ya da sunulmuş hazır çözümler çerçevesinde bir sonuca ulaşılmıştır... ‘Yeniden Tanımlama’ yerine ‘Yeniden Tekrarlama’, bu dönem içindeki filmlerin başat özelliğidir.” (Tunalı, 2006, s. 218)

Türkiye sineması içerisinde köy filmleriyle birlikte, köyden kente göçün önemli temsillerinden birini yaratan Nesli Çölgeçen, yönetmenliğini yaptığı *Züğürt Ağa* (1984) filmiyle önemli bir yere sahiptir. Yavuz Turgul’un senaryolaştırdığı, başrolünde Şener Şen’in rol aldığı film, diğer köy filmlerinde olduğu gibi ağalık düzeni, feodalizm gibi söylemleri kendisine tema edinirken, köyden kente göçü, doğudan batıya, gelenekselden moderne bir göç olarak sergiler.

Züğürt Ağa, yağmur yağmayan, kurak Haraptar köyünün ağasıdır. Haraptar köylüleri yoksulluk içerisinde yaşamaktadır. Köylü karnını doyurabilmek için ağanın merakı olan güreş sporunu kullanır. Ağa, her güreş maçından sonra, eğer rakibini yenerse köylülere ziyafet çekmektedir. Köylüler, ağanın verdiği bu ziyafetleri devam ettirmesi için çevre köylerden, ağaya güreş müsabakasında bilerek yenilecek güreşçiler getirmektedirler. Ağa güreşçileri yendikçe, prestij ve otoritesini güçlendirdiğini düşünmekte, köylü ise bu sayede karnını doyurabilmektedir. Veblen, “Malların üretim dışı tüketimi öncelikle yiğitlik işareti ve insanlık şerefine bir getirisi olarak itibar görür, ikincil olarak özellikle çok arzu edilir şeyleri tüketmenin kendisi esasen itibarlıdır” (Veblen, 2005) der. *Züğürt Ağa* filminde perdeye yansıyan toplumsal düzen, Veblen’in bahsettiği ilişkilerle birebir örtüşmektedir. Ağa, rakibini yendikçe ve ziyafet verdikçe itibarını arttırdığını düşünmektedir. Yoksul köylüler ise geleneksel bir ilişkiyi kendi çıkarlarına dönüştürmüşlerdir. Özne, nesneyi yönettiğini düşünürken aslında nesne tarafından yönetilmektedir fakat özne bu durumun henüz farkında değildir.

Film ilerledikçe Haraptar köyünde kuraklık daha fazla etki göstermeye başlar. Ağa, babasının çapkınlıkları yüzünden, tanrının köyü cezalandırdığını düşünür. Köylü, yağmur duası etmesi için Haraptar köyünün *Şihıyla (Celal Yassıtaş)* konuşur. Hoca yağmur duasına çıkmak için köylülerden tek bir şey istemektedir. O da köyün ağasının hocanın elini öpmesidir. Köyün hocası, ağanın elini öpmesini isteyerek, ağanın bütün itibarını elinden almak ister. Ağa, itibarını düşünerek önce şihın elini öpmek istemese de daha sonra o da köylüler gibi yapacak bir şey kalmadığını düşünerek hocanın elini öper. Hoca yağmur duasına çıkmayı hemen kabul etmese de ağa, hocanın düzenbazlıklarını tüm köylüye anlatacağını söyleyerek hocayı tehdit eder. Hoca, bu tehditler karşısında yağmur duasına çıkmayı kabul eder ve tüm köylüyle birlikte yağmur duasına çıkarlar ancak yağmur duasından sonra da yağmur yağmaz ve herhangi bir değişiklik yaşanmaz.

Ağasıyla, marabasıyla köylüler yine birçok köy filminde olduğu gibi gündelik yaşam problemlerini irrasyonel yollarla, hocayla, şihla ya da büyücülerle aşmaya çalışmıştır. Öyle ki köyün hocası bu durumdan faydalanıp köylüye cennetten arsa satmış, ağanın karşında olan partiye köylülerden oy toplamıştır. Ağa tüm bu

baskılar sonucu elindeki en büyük kozu yoksul köylüye karşı kullanır. Köylülerin her sene toplanılan hasattan aldıkları payı üçte bire düşürerek yoksul köylüyü daha da yoksullaştırmak isteyerek bütün köylüye meydan okur. Ancak bilindiği gibi potlaç vermek-almak ve fazlasıyla geri iade etmenin sürekli tekrar ettiği bir meydan okuma kültürüdür. Bu toplumlarda meydan okumak her zaman daha büyük meydan okumaları beraberinde getirir. “Bazı potlaçlarda sahip olunan her şeyi harcamak ve hiçbir şeyi saklamamak gerekir. En zengin kim ve kim en çok harcıyor şeklinde bir tür yarış söz konusudur âdeta. Rekabet ve karşıtlık ilkeleri her şeyin temelini oluşturur.” (Mauss, 2011, s. 269) Köylüler ağanın bu meydan okuması üzerine altta kalmaz, ağanın köylüden sakladığı bütün hasadı satıp, kazandıkları parayla kente kaçarlar. Ağanın artık köyde ağalık yapabileceği bir köylü kalmamıştır. O da dayanamayıp kentin yolunu tutar. Ancak kentte aktörler yer değiştirmiştir. Ağa artık eskisi gibi yapmacıktan olsa bile hürmet edilen bir karakter olmaktan çıkmıştır. Her geçen gün elinde avucunda ne varsa kaybetmeye ve yoksullaşmaya başlar. Köylü yoksullar köylerinde yoksul olsalar bile beraber ve kolektif bir şekilde hareket edebilirken, kentte yoksullaşan ağa yalnızlaşır ve yalnızlaştıkça da yoksullaşır. Kent yoksulluğu, beraberinde yalnızlığı da getirir. Aslında yoksulluk da zenginlik de maddi olduğu kadar soyut ve simgeseldir aynı zamanda. Ağa burada oyun düzeninin dışında kalmış ve yalnızlaşmaya başlamıştır. Filmin sonlarına doğru şehirde ağalığın para etmediği anlaşılır. Ağa, son çare olarak yapmayı en iyi bildiği işi yapar. Çiğ köfte satmak için ağalığının son sembolü olan çizmelerini satar.

Armağan kültüründe almak-vermek ve daha fazlasıyla geri iade edebilmek toplumsal statünün nasıl sürdürülebileceğini belirler. Örneğin *Züğürt Ağa (1984)* filminde ağa zamanla köylüsüne hiçbir şey veremez hale geldikçe, köylüler üzerindeki otoritesini yitirir. Ağa veren el pozisyonunda olduğu sürece, köylüler ona yapmacık bile olsa hep itibarlı ve otoriter bir figür olarak davranır. Ağa, ne zaman veren el konumunu yitirir, o zaman bütününü toplumsal itibarını ve prestijinin yani zenginliğinin de yitip gitmesine neden olur. Ağanın kaybettiği itibar ve prestiji, köylüler kentli oldukça kazanır. Yoksul köylüler, kent yaşamında zenginleşmişler ve hemen lüks hayatların göstergeleriyle kendilerini görünür kılmaya başlamışlardır. Haraptar köyüne aç ve sefil olarak gelen *Kekeş Salman (Erdal Özyağcılar)*, şehirde ağanın evinin önüne lüks bir arabayla, güzel elbiseleriyle gelir. Köyde ağaya sigara

uzatmak bile ağaya meydan okumak olarak algılanırken, artık kentli olan köylüler, bilinçli bir şekilde, ağaya sigara uzatarak ona yitirdiği itibarını ve otoritesini hatırlatırlar. Ağa ve yoksul köylü yer değiştirmiş, biri diğerine dönüşmüştür. “Hakikaten, unvan ve itibar peşinde bahtını denemek hevesiyle geniş yığınlar içinden türeyen sivrilmelerin sayısı hiçbir zaman azımsanmayacak kadar mahdut olmamıştır.” (Ülgener F. S., 2006, s. 139) Bu dönüşüm sadece aynı kültür ve zihniyet dünyasında yaşayan insanlar için geçerlidir. Değişen tek şey ağa artık zengin değil, köylü de artık yoksul değildir. Ağa ve yoksul köylüler aynı düşünce ve zihniyet dünyasını paylaşmaktadırlar. Ağa ne kadar prestij ve otorite meraklıysa, köylü de bir o kadar prestij ve otorite meraklısıdır. Çünkü armağan ilişkileri bu süreci yeniden üretmektedir. Aşırı gösteriş ve prestij, yoksullar ve zenginler arasında sınıf bilincinin önüne geçen en belirgin kültürel etkilerdendir. Köylülerin, Haraptar köyünde ağaya karşı verdikleri mücadele pratikleri, kentte silinip gider.

Züğürt Ağa (1984), birçok açıdan armağan kültürünün önemli yanlarını içerisinde barındırır. Filmin isminden de anlaşılacağı gibi hem züğürtlük hem de ağalık yan yana getirilerek yitirmeye başlayan bir otoriteyi çağrıştırdığı gibi züğürtlüğü ve ağalığı sınıfsal bir karşıtlık olarak da konumlandırmaz. Aksine filmde züğürtler ağa olur, ağa da züğürtleşir. Dolayısıyla bu bir karşıtlık değil konum değiştirmedir yani daha doğru ifadeyle sınıfsal geçişkenliktir. Türkiye sinemasında hem yoksulluğu hem de zenginliği aynı anda çağrıştıran birçok filmin isminde bu durumu görebilmek mümkündür: *Kapıcılar Kralı (Zeki Ökten/1976)*, *Çöpçüler Kralı (Zeki Ökten/1977)*, *Çarıklı Milyoner (Kartal Tibet/1983)*, *Sosyete Şaban (Kartal Tibet/1985)*, *Fakir Milyoner (Orhan Elman/ 1985)*, *Ayşecik Fakir Prenses (Ertem Göreç/1963)* bu filmlerden bazılarıdır. İsimlerini verdiğimiz bu filmler sadece isimleri ile değil konuları itibarıyla da sınıfsal karşıtlıktan çok, sınıfsal bir geçişkenliği anlatmaktadırlar.

Züğürt Ağa filminde görüldüğü gibi, bir ağanın yoksullaşması ya da yoksul köylünün zenginleşmesi, her iki kesimin sınıfsal bilincinde bir öznellik yaratmaz. Her an herkes toplumsal konumunu değiştirebilir. Bu dönemi Türkiye sinemasında Maktav şöyle aktarmaktadır:

“DP iktidarı sadece on yıl sürdü ama 1940’ların ikinci yarısından itibaren DP’nin pragmatist ideolojisinden beslenen ve “küçük Hollywood” idealiyle yapılan Yeşilçam “her mahalleye bir milyoner” sloganından hiç vazgeçmedi; Türk sineması herkesi memnun edecek bir eklemleme ile perdede zenginleşme hayalinin hem kahramanlar hem de seyirciler için hep canlı tutulduğu, herkesin her an zengin olabileceği, sınıf değiştirebileceği, zengin-fakir çatışmasının mutlaka yaşandığı ama eninde sonunda zenginin ve fakirin birbiriyle kaynaşacağı bir toplumsal arka plan yarattı.” (Maktav, 2001, s. 163-164)

Maktav, Türkiye sinemasında zengin ve yoksulun çok çabuk yer değiştirebildiğinin altını çizer. Daha önce de bahsedildiği gibi, ağa zenginleşir, köylü yoksullaşır, köylü zenginleşir ağa yoksullaşır. Ancak bu sınıfsal geçişkenlik, sınıfsal bir öznellik üretimine olanak tanımadan, zenginin yoksulla, yoksulun da zenginle kaynaştığı, ya da karşıtların yine kendi karşıtlarına dönüştüğü bir anlatı ile sinema perdesine yansıtılır. Maktav’ın altını çizdiği diğer bir nokta, DP iktidarı boyunca, üretilen politik ve popülist söylemlerin, Yeşilçam sineması aracılığıyla zenginiyle yoksuluyla kaynaşmış bir toplum yaratabilme çabasına ayak uydurmaya çalıştığı düşüncesine katılabilmek pek mümkün görünmemektedir. Çünkü Yeşilçam sineması bir toplum modeli yaratmaktan çok, bir toplumsal yapının kültür ve zihniyet dünyasını yansıtmakla sınırlı kalan “sembolik tersine çevirme” ile varlık gösteren bir sinemadır. Bu nedenle, istisnai örnekler hariç, Yeşilçam kendi izleyici kitlesiyle hep barışık bir sinema olarak düşünülebilir.

Yeşilçam sineması, göç sürecinin hızlanması, kentlerin gün geçtikçe nüfusunun daha kalabalıklaşmasıyla birlikte kendisine yeni bir tema edinir. Büyüyen kentlerin yeni yerleşim alanları olarak gecekondular mahalleleri, Yeşilçam sinemasının çoğu zaman yoksulların hayatını sinema perdesine yansıttığı mekanlar olarak karşımıza çıkar.

“Gecekondular, sorun olarak 1940’lı yıllarda kendisini hissettirirken, bu sorun 1950’lilerin sonları ile 1960’lı yıllarda sinemaya yansımaya başlamıştır. 1940 ve 50’li yıllarda Türk sinemasında; romantik müzikaller, salon filmleri, aile melodramları, köy filmleri, ahlakçı toplumsal sorun filmleri ve tarihsel filmler ana temaları oluşturmuştur.” (Yıldız, 2008, s. 85)

Yoksul köylülerin, kent ile kurdukları ilk mekânsal ilişki gecekondular üzerinden en sık tekrar eden Yeşilçam filmleri arasındadır. *Otobüs Yolcuları* (Ertem Göreç/1961), *Acı Hayat* (Metin Erksan/1962), *Bitmeyen Yol* (Duygu Sağıroğlu/

1965), *Lütfi Akad*'ın 1973-1975 yılları arasında çektiği göç üçlemesi *Gelin, Düğün, Diyet* gibi filmler, gecekonduarda yaşayan yoksulların hem konut sorununu hem de köyden kente göçün yarattığı krizleri ele alması bakımından, en başarılı örnekler arasında sıralanacak filmler olduğu söylenebilir. Bu filmlerde bile yoksul karakterlerin, zenginlerin hayatlarına besledikleri hayranlık, zenginleşme arzuları ve doğrudan sınıf atlayıp kendi karıştılarına dönüşme temsillerine rastlamak mümkündür. “1960-1970 dönemi arasında 1692 adet film çekilmiştir.” (Tunalı, 2006, s. 219) Fakat 60'lı ve 70'li yılların sonuna kadar genel olarak karşımıza çıkan sınıf atlama arzusu, 80'li yıllara gelindiğinde neredeyse her filmde görünür hale gelmiştir. Bu anlamıyla Türkiye sinemasında “Yeniden Tanımlama” yerine ‘Yeniden Tekrarlama’ bu dönem içindeki filmlerin başat özelliğidir.” (2006, s. 219) Türkiye sinemasında istisnai filmler haricinde çoğunlukla yoksulluk halleri, yoksulluğu tanımlamaktan öte sürekli kendisini tekrarlayan bir tema olarak şekillenmektedir.

“Yolsulluk temasını ele alan filmlerin öyküsel eksenini, çoğunlukla alt sınıfa mensup bireylerin içinde bulundukları konumu değiştirebilmek adına ortaya koydukları mücadele üzerine kuruludur. Bu filmlerin hikâye şematğinde beliren karakterler, içerisinde bulundukları durumu ekonomik anlamda daha üst bir kademeye yükseltebilmek amacıyla yoğun bir uğraş içerisine girerler. Yine bu filmlerde etrafı köşe bucak saran çıksızlık duygusuna karşı koyulur, alternatif yollar aranarak kaçış çizgileri oluşturulmaya çalışılır.” (İpek, 2016, s. 162)

60'lı yılların sağlamış olduğu kısmi demokratik ortam, toplumsal, politik, estetik, kültürel açıdan farklı bir atmosferin kapılarını aralamış olsa da 1980'li yıllara gelindiğinde 12 Eylül Askeri Darbesi toplumsal bütün dinamikleri dağıtmış, demokratik ortam askeri müdahale ile geriletilmiştir. Bu gerileme sinema sektöründe de belirgin bir şekilde gözlemlenmektedir.

“1980 yılı 12 Eylül öncesi ve sonrası Türkiye sinemasının kritik durumuna değil çare getirmek, aksine toplumsal siyasal ortamdan kaynaklanarak daha da ağırlaştırılan koşullar yaratmıştı.

Üretilen film sayısı en düşük noktasına (68 film) ulaşırken ticari sinema kurtuluşu arabesk türü müzikli dramlarda buluyordu.” (Scognamillo, 2003, s. 182-183)

12 Eylül Askeri Darbesi, toplumsal ve kültürel üretimleri de geriletmış, Türkiye sineması film üretiminde 60'lı ve 70'li yıllardan sonra diğer dönemlerle

karşılaştırıldığında film sayılarında düşmenin en fazla olduğu döneme girmiştir. Bu dönem Yeşilçam sineması, birbirinin tekrarı ‘Arabesk’ filmler üretmiştir. Nurdan Gürbilek 1980’li yılların kültürel iklimini anlatırken Arabesk’i şöyle tanımlamıştır:

“...arabeskin şehirdeki yabancıya, şehre yabancı olana seslendiği söylenebilir. Şehre gelip köye dönme imkânı olmayan, ne köylü ne şehirli olanın müziğidir arabesk. Hapse giren, çıktığında bıraktığı ortama dönme imkânı olmayan, hem içeride hem dışarıda olan devrimcinin müziği... Saz ya da synthesizer, Arapça ya da Türkçe, kadercilik ya da devrimcilik, devrimcilik ya da jakobenlik orada bir simge, bir görüntü olarak içerilmiştir.” (Gürbilek, 2009, s. 33)

Gürbilek’in bahsettiği görüntü en çok ‘Arabesk’ kültürün kök saldığı ya da kendisini belirgin kıldığı yeni yerleşim alanları olan gecekondu bölgelerinin yoksul karakterleri üzerinden resmedilir. Yaratılan yoksul karakterler, kader kurbanı olarak, bu bölgelerde yokluk içerisinde yaşarken, toplumsal nedenler, melodramın gölgesinde eriyip gitmektedir. Yolun, suyun, elektriğin, sağlık ve eğitim gibi en temel vatandaşlık haklarının var olmadığı bu semtlerde tüm bu sorunlar, melodramlar evreninde nedensizleşir. Yoksul karakterler, istisnalar hariç, yaşadıkları yerin en temel vatandaşlık haklarını almak için değil, kişisel kurtuluşlarının peşinden koşan, yaşadığı yeri değiştirip dönüştüren karakterler olmanın ötesinde yoksulluk çektiği gecekondu bölgesinden kurtulmaya çalışan bir motivasyonla temsil edilirler. Anlatıda çoğu zaman, şans ve tesadüfî yollarla zenginleşip, gecekondu mahallelerinden kurtulmayı başaranlar, bir süre sonra zenginlerin yoz ve ahlaksız dünyalarına dayanamayıp, tekrar kendi yuvalarına, gecekondularına dönerler. Yani toplumsal değil, bireysel kurtuluş ön plandadır. Politik, ideolojik bir konumları yoktur. Bu nedenle de politik ve ideolojik bir eleştiri barındırmazlar. Hollywood’un süper kahramanları bu dönemde bizde arabesk kahramanlarına dönüşmüştür. Gecekonduların dışında resmedilen hayat, aşırı lüks, gösterişe dayalı, yozluğun ve ahlaksızlığın dünyası olan zenginliğin dünyasıdır. Yoksullar, zenginlerin dünyasına, şans eseri edindikleri para yoluyla iş adamı olarak ya da güzel seslerinin keşfedilmesi sonucu ünlü sanatçılara dönüşerek adım atarlar. Artık zenginleşen bu karakterler, filmsel bir yan çatışma olarak geldikleri gecekondu mahallelerindeki yoksulları unutmuş bir şekilde filmsel yolculuklarına devam ettirilirler. Bu filmlerin sonlarına doğru, sonradan zengin olmuş karakterler, yoksul mahallelerdeki sıcaklığı, zenginlerin dünyasında göremediği için ahlaki bir tutumla gecekondularına geri

dönerler. Edindikleri zenginlikleri, kendi mahallesinin insanlarına ya para verip ya da hediyeler dağıtıp, yoksulların gönlünü yeniden kazanan fakir ama gururlu kahramanlara dönüşürler.

“Yoksulluktan kurtulmak istenir ama, yoksul olmak hep, namussuz olmaya yeğlenir. Başka seçenek de sunulmaz. Seyirci artık mucizeler yoluyla servete ulaşan film kahramanlarını inandırıcı bulmadığından şerefîyle yoksul yaşayan aile yüceltilir. (Orhan Gencebay’ın oynadığı filmlerin çoğu bu niteliktedir.) Ayrıca bu filmlerde yer alan zengin ailenin olumsuzlanması da bu değerlendirmeyi pekiştirmektedir. Böylece emek yüceltilirken, ekonomik çelişkiler “namus” kavramıyla açıklanan olaylara indirgenmiş olur.” (Abisel, 2005, s. 96)

Bu temsillerde, sınıfsal karşılaşmalar ne kadar çok ise sınıfsal çatışmalar da o kadar azalmaktadır. Sınıfsal karşılaşma halleri, sınıfsal çatışmayı değil, ahlaki bir tercihi üretirler. Bu dönemin filmlerinde yoksulluk imgeleri sınıfsallıklardan öte bir hissiyat, bir duygu olarak kullanılan bir kavram haline gelmiştir.

“Türkiye kültürel tarihi açısından yoksulluk, bir “yaşam standardı” veya maddi-ekonomik gösterge olmanın ötesinde bir “hissetme yapısı”na da işaret etmiştir daima. “Garip”, “gariban”, “garibanlık”, “öksüz yetim” ve “tüyü bitmemiş yetim hakkı” gibi sözcükler veya deyişler, yoksulluğu bir yandan “acı çekme” (Bourdieu’nün kullandığı anlamda) ve “yara” (Sennett’in kullandığı anlamda) ile, diğer yandan da, kimsesizlik, çaresizlik, yuvasızlık, dışlanmışlık ile bitişirir. Oldukça “yükü” bir gösteren olarak “garip” sözcüğünün “yabancı” ve “yoksul, kimsesiz” anlamları arasındaki ilişki bir bakıma toplumsal olarak “dışarıya”, “kenara” (eski mekânsal deyişle “kenar mahalleye”) yerleştirilmek ile yoksunluk, ezilmişlik ve kudretsizlik arasındaki bağı ortaya koyar.” (Erdoğan, 2001, s. 12-13)

Necmi Erdoğan’ın bahsettiği bağlamda yoksulluk temsilleri en çok da Arabesk filmlerin, yoksul temsillerinin neredeyse tamamında rastlanılan bir figür olarak karşımıza çıkar. Bu filmlerde çoğunlukla İbrahim Tatlıses, Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur, Müslüm Gürses, Küçük Emrah gibi arabesk müziğin popüler isimleri rol almaktadır. Özellikle 70’li yılların ortalarından başlayıp, 80’li yıllarda yaygınlaşan *Batsın Bu Dünya* (Osman F. Seden/1975), *Boynu Bükük* (Temel Gürses/1980), *Huzurum Kalmadı* (Natuk Baytan/1980), *Feryada Gücüm Yok* (Şerif Gören/1981), *Yaşamak Bu Değil* (Temel Gürsu/1983), *Bu Talihimin Canına Okuyacağım* (Ferdî Tayfur/1988) gibi birçok arabesk film sürekli aynı hikâyeyi

anlatırken, yoksulluğun duygusal formlara bürünme halinin göstergelerine dönüşürler.

“70’ler boyunca aslında hep aynı şarkıyı söyledi Orhan Gencebay. O yıllarda bir erkekten duymaya alışık olmadığımız ağlamaklı sesiyle hep aynı hikâyeyi anlattı. Kara sevdalardan, gülmeyen bahtlardan, bitmeyen çilelerden söz etti. Başlamadan biten aşklardan, mahşerde kavuşulacak sevgililerden, sevgilinin hasretiyle yıllarca beklemekten söz etti. Hiçbir zaman ulaşamayacak uzak bir imgeye tutulmuş, o imgeye duyulan arzuyla hastalanmış aşığın söylemiydi onunkisi. Israrla aynı hikâyeyi kurdu: Kadın vefasızdı, uzaktaydı, erişilmezdi; erkek kadının elinde oyuncak olmuştu, garipti ama onurluydu.” (Gürbilek, 2012, s. 11)

Gürbilek’in, sürekli kendisini tekrar eden Orhan Gencebay vurgusu aslında sadece bir şarkıcının ya da film aktristinin kendisini anlatmaya çalışma ısrarından öte, bir toplumun kültür ve zihniyet dünyasında aranması gerekmektedir.

“Halbuki arabeski anlamak için öncelikle şarkılar değil insanlar, arabesk denen müzik ve kültürün kaynağı ve dinleyicisi olan somut, yüzleri belli olan yaşayan insanlar gelmeli akla. Bu insanların yaşam tarzı ve bu yaşam tarzının kendi içinden oluşmuş bir ‘dil’ gelmeli; bu yaşam pratikleri ve dil içinden ifade edilen değerler gelmeli. Kitlelerin bir iki sıfatla tanımlanabilecek kadar ‘şekilsiz’ olduğunu düşünmek için çok ama çok uzaktan bakmak gerek. Popüler kültürün ‘yoz’ değil de ‘halka ait’ bir kültür olduğu inancı, yakından ya da içerden bakıp somut insanları, ilişkilerini, dillerini tüm çelişkileriyle görmekle başlıyor herhalde.” (Özbek, 1991, s. 13)

Toplum, Gencebay’ın kendisini sürekli tekrar ettiği için değil, bizzat toplumun düşünsel ve düşsel bütün dünyası, kendi kendini tekrar ettiği için Orhan Gencebay kendisini tekrar edebilmektedir. Dolayısıyla bir karakterin, toplumu arabeskleştirmesi olanaksızdır ama bir toplumun, birçok karakteri arabeske hapsetmesi mümkündür. Kendi kendini tekrar eden düşünsel ve zihinsel yapı, yine kendisi gibi müzikler ve filmler üretmektedir.

Genelde Türkiye sinemasında ve özellikle arabesk motiflerin daha da belirginleştiği filmlerde her ne kadar yoksullar ‘kaderci’ bir anlayışa mahkûm edilmişlerse de hep kendi sınıflarından kurtulabilmenin, zengin olabilmenin yollarını aramışlar ve mantıkdışı, irrasyonel bir şekilde şans ve talihleri sonucunda sınıf atlamışlardır. Onlar kadere boyun eğmiş gibi görünmüş ama şansları ve talihleri sonucunda zenginleşebilmiş böylece dramatik çatışmalarını yaratabilmişlerdir.

İlerleyen sayfalarda da görüleceği gibi, filmlerde ortaya çıkan define merakı, şans oyunlarına olan aşırı ilgili, toplumsal bir gerçeklik olarak bu filmlere de yansiyacaktır. “Sanki talih yalnızca yaşayanlar, kader ise yalnızca ölenler için geçerli olan terimlerdir. Yaşıyorsanız bu talihinizin sayesinde. Ölürseniz bu kaderiniz yüzünden yani gene talihinizin sizi terk etmesinden dolayıdır.” (Adanır, 2013-A, s. 194) Bu durum Türkiye toplumsal yapısının, kültür ve zihniyet dünyasını algılayabilmek açısından önemli bir boyuttur. Bilindiği gibi potlaç ve armağan kültürünün hâkim olduğu bir evrende dinselikten daha çok büyüsellik, kadercilikten daha çok şans ve talih kavramları iş görmektedir.

Türkiye sinemasında geleneksellik ve modernlik tek tek sınıflara indirgenebilecek bir şey olmamıştır. Çünkü her ne kadar ekonomik açıdan bir zenginlik ya da yoksulluk varsa da kültürel açıdan kendisini farklı konumlandırabilecek öznelliğe sahip bir sınıfın varlığından söz edebilmek o kadar da mümkün değildir. Türkiye toplumunun düşünce yapısında geleneksel olan ya da irrasyonel düşünce yoksulların anlam dünyası açısından ne kadar belirleyici olmuşsa zenginlerin anlam dünyası içinde bir o kadar belirleyici olmuştur. Bu dönem üretilen filmlerde ortaya çıkan biçimsel karmaşa çok daha belirginleşmiştir. Ancak bu karmaşa Türkiye sinemasının başlangıcından bugünlere kadar gözlemlenebilecek bir karmaşadır.

Türkiye sinemasında yoksulluk yapısal bir sorun olmaktan ziyade, bireysel olarak sürekli içinden çıkılabilir, bugünden yarına değişebilir bir durum olarak ele alınmıştır. Başka bir deyişle, yoksulluk asla kader değildir, yoksul kahramanların şansı yaver giderse, yoksulluk her an içinden çıkılabilir şekilde temsil edilmiştir. Buradaki önemli bir husus, yoksulluktan kurtulabilmenin yolunun kolektif çıkar ve öznellik inşa edilmeden, iktisadi rasyonaliteden uzak bir bağlamda alınmasıdır. Bu açıdan düşünüldüğünde yoksul kahramanlar, yoksulluklarının nedenini, bir bütün olarak sistemde aramak ya da kendi çıkarlarını kolektif olarak savunmak yerine, mucizeler yoluyla yoksul durumlarından kurtulmaya çalışırken temsil edilmişlerdir. Bu da büyü düzeni ile dini inanç biçiminin, şans ile talih birbiriyle harmanlandığı binlerce yıllık bir zihniyetin Türkiye sinemasıyla kurduğu ilişki biçimidir.

Bu durum Türkiye sinemasında, masallarda, hikayelerde ve destanlardaki biçim ve içerikle temsil edilmiştir. Yoksulluk ve zenginlik anlatılarının masallardan, sinemaya aktarılma hali bile Türkiye sinemasına egemen olan kültürel tavrın, egemen ideolojiden çok, kültür/zihniyet problemi olduğunun ifadesidir. Toplumsal kültür ve zihniyetin önemli bir yansıması olan masallara, hikayelere bakıldığında yoksulluk ve zenginlik temsilleri Türkiye sinemasında bir kalıp olarak kullanılmıştır. Külkedisi hayatının sonuna kadar Külkedisi olarak kalmaz. İyilik perisi gelir, onu Sindrella'ya dönüştürür. Sindrella böylece prensle evlenip yoksul ve çileli hayatından kurtulur. Aynı şekilde Keloğlan yoksul bir köylüken, türlü kahramanlıkları sonucunda padişahın kızıyla evlenir ve yoksul olma halinden kurtulur. Bu kalıp, Türkiye sinemasının anlatı yapısının vazgeçilemeyen ve kendisini sürekli olarak tekrar eden bir örneğidir. Aslında 'arabesk' olan bu tekrar biçimidir. Bir bakıma "gün gelir, devran döner" mantığı sürekli olarak işler ama toplumsallaşmaz. Devranın tersine dönmesi toplumsal bir kopuşa değil, şansa bırakılmıştır. Zengin ve kentli olan, yoksul ve köylü olanı aşağılar, onun yoksulluğunu ve köylülüğünü yüzüne vurur. Fakat filmlerin ilerleyen kısımlarında sürekli tekrarlanan bir yapı olarak yoksul köylü, ya zengin ve iyi kalpli biri aracılığıyla, ya bilinmeyen bir yerden kalan mirasla, şans oyunları, ya da bulunan bir defineyle zengin olur ve yoksulluktan kurtularak diğer kentli zenginlerden, toprak ağalarından 'intikamını' alır. Bu düşünce yapısıyla iletmeye çalışılan mesaj, yoksul karakterlerin, yoksul olarak zenginden intikam alamayacağı, ancak ona benzemek yoluyla bunu yapabileceğidir.

Yeşilçam filmlerinde kent, sınıfsal uzlaşmazlıkların keskinleştiği bir mekân olmak yerine, zenginleşebilmenin, yeni fırsatlar yakalayabilmenin umut mekânı olarak işlev görmektedir. Yoksulluktan kurtulabilen kahramanlar ilk iş, fötr şapka takmakta, gösterişli bir araba ve ev sahibi olmakta, yabancı sözcükler kullanmakta, gösteriş ve şatafatlı bir yaşam arzusu ile zenginleri taklit etmektedir. Bunun temel nedeni, modern olanı, modern yaşamı temsil eden zengin kahramanların davranışlarının da taklitten öteye gidememesi, bu nedenle de kolay taklit edilebilmesidir. Bu açıdan saraydaki ile kulübedeki arasında kültür ve zihniyet bağlamında bir fark, özgün bir ahlak ve öznellik girişi görülmemektedir. Bu durum tam olarak, armağan kültürünün ya da potlaçın anlatı yapımıza yansıma

halidir; veren el ve alan el ilişkisindeki özne ve nesne sürekli olarak yer değiştirerek birbirlerine dönüşmektedir.

“Sonuç olarak öznenin hep nesnenin içinden çıktığı ve nesne tarafından bir özne konumuna (en azından politik özne) getirildiği görülmektedir. Hiçbir öznenin, nesneye rağmen özne olamadığını gösteren binlerce tarihî örnek vardır. Bunu anlamayan bir özne, yok olup gitmeye mahkûm olan bir öznedir. (Adanır, 2010, s. 252)

Bu bağlamda Türkiye toplumsal yapısında bir özne olarak ne burjuvazi ne de bu duruma bağlı olarak bir proletarya söz konusudur. Türkiye’nin toplumsal kültürel yapısına bakılarak, zenginlerin ve yoksulların aynı kültür ve zihniyet dünyasından beslendiği söylenebilir. Zenginlerin, yoksul karakterlerle aralarında oluşan herhangi bir farktan söz edilecek olduğunda, bu farkın üretim araçlarına sahip olmanın verdiği otorite yoluyla değil, tüketme arzusunun kazandığı, toplumsal itibar ve prestijle şekillendiği görülebilir. Yoksul karakterler, zenginlerin elinde olan maddi değerleri elde ettiğinde, zenginden farklı bir davranış geliştirmez, hemen o da lüks tüketimin sağlayacağı prestij ve itibarlı yaşamın peşine düşer. “Örneğin, seyircinin melodramda tanık olduğu olayların hem zengin hem de yoksulların başına gelmesinin toplumsal, politik ve kültürel açıklamalarında boşluklarla karşılaşmaktadır. Çünkü bu olaylar yalnızca yoksulların başına gelmemektedir. Toplumun her kesiminin başına benzer olaylar gelmektedir.” (Adanır, 2012, s. 70) Çoğunluğu melodramlar aracılığı ile üretilen filmsel imge ve çatışmaların ya da dramatik yapı mantığının, sınıfsal bilinç ya da çatışmaların uzağında üretildiğini görebilmek ayrıca mümkündür.

Yoksul kahramanlar, zenginleşebilmek için türlü türlü yollara başvurur fakat bu yol ve yöntemler çoğu zaman gerçeklikten uzak, irrasyonel bir şekilde kendisini var eder. Büyücülere gidip büyü yaptırmak, adak adamak, ağaçlara çaput bağlamak gibi gündelik yaşamın sorunlarını aşmak için kullanılan büyüsel yöntemlerle, şansı yaver giderse, aradığı defineyi bulup zenginleşebilmenin arayışı yine kendisini sürekli tekrar eden temalardır. Öyle ki içinde yaşamış olduğumuz toplumsal kültür ve zihniyetin, iktisadi yaşamımıza olan etkileri üzerine önemli araştırmalar yapan Sabri Ülgener, toplumdaki define merakı üzerine şöyle demektedir:

“Define arayıcılarını karakterlendiren zihniyet, her yerde ve her asırda, aşağı yukarı aynıdır. Normal geçinme yollarında kullanmadığı zekasını ve istidadını, akla hayale sığmayan sergüzeştler peşinde denemek!.. Define meraklılarını, sırası gelmişken söyleyeyim ki, nispeten normal bir teşebbüs sahibi olan maden işletenlerle karıştırmamak gerekir. Bizim burada bahsettiğimiz tip, adeta göz yumup açınca zenginleşebileceğini görüvermek hayaliyle ömürlerini hazine ve define peşinde tüketenlerdir, ki ahlak muharrirleri tarafından sık sık ham tamahkarlıkla töhmetlendirilmişlerdir.” (Ülgener F. S., 2006, s. 210)

Ülgener’in Türkiye toplumsal yaşamından yola çıkarak verdiği örnek, Türkiye sinemasında da sıkça rastladığımız ve gördüğümüz bir örnektir. Birçok film, büyüsellikle, hazine ve define merakıyla zenginleşme hayalleri kuran yoksullarla temsil edilmiştir. Bu durum aynı zamanda kültür ve zihniyet dünyamızın hangi sınırlarda dolaştığına dair bir projeksiyon da sunmaktadır.

Yılmaz Güney’in *Umut* (1970) filmi, Yeşilçam melodramlarından farklı olarak yoksulluğu farklı katmanlarla ele almaktadır. Umut etmek, yoksul karakterin temel motivasyonuna dönüşür. Film, aldatıcı umutlardan medet ummamayı öğütlemeye niyetinde olsa da beraberinde getirdiği ahlaki kabuller, umut etmekten başka bir şeye imkân bırakmamaktadır. Bu açıdan filmi yine yoksulluk konusunu işleyen *Bisiklet Hırsızları* (Vittorio de Sica/1948) filmiyle birlikte ele aldığımızda kültür ve zihniyet dünyasının nasıl farklılaştığının değerlendirmesi yapılabilir. *Bisiklet Hırsızları* filminin başkarakteri Antonio da (Lamberto Maggioran) *Umut* filminin başkarakteri faytoncu Cabbar (Yılmaz Güney) gibi yoksul bir karakterdir. Antonio’nun bisikleti çalınmış ve işsiz kalmış, Cabbar’ın da faytonuna araba çarpması sonucu atı ölmüş ve işsiz kalmıştır. Dolayısıyla her iki karakter de geçim araçlarından yoksun kalmışlardır. Her iki yoksul karakter de aynı oranda çaresizdir. Burada önemli olan ve her iki filmin karakterini birbirinden farklılaştıran, Antonio’yu umutlandırmanın kıtlık koşullarında bir iş bulmaya çalışması, bu şekilde yoksulluktan çıkabileceğini düşünmesi ama bütün ülkenin işsizlikle cebelleştiğini fark etmesi, bisikleti çalındıktan sonra her yerde bisikletini araması, son çare olarak bir başkasının bisikletini çalmaya yeltenmesidir. Nasıl kendi bisikletini çalan bir başka yoksulsa, Antonio da yine başka bir yoksulun bisikletini çalmaya çalışır. Diğer taraftan Cabbar’daki umudun iş bulmakla bir ilgisi yoktur. Borçla kendisine bir at almış, faytonculuk yapmaktadır. Yoksuldur ama kendi işinin patronudur. Cabbar’ın umudu,

kendisine piyangodan çıkacak bir ikramiye ile borçlarından ve yoksulluğundan kurtulabilme umududur. Diğer yoksul kahramanların olduğu filmlerde olduğu gibi *Umut* filminde de yoksul karakterin şans oyunlarına olan merakı, kendi yoksulluk nedenleriyle gerçekçi ilişkiler kurabilmesinin önünde engeller yaratır. Yoksulların bu düşünceyi sürdürdüğünü gösteren araştırmalar günümüzde bile gözlemlenebilmektedir.

“Bütün aile sağlık sorunlarıyla malul Hüsamettin Tanrı’ya olan bağlılığını ve borcunu ilginç yolla ödemeyi düşünmektedir: “Lotodan totodan para çıkınca önce bitane cami yaptırıcım. Cami... Niye mi cami yaptırıyorum. Hep bütün camilerden dualarımı gittiğim zaman dualarımı kabul et dedim. Yani günahlarımı, Allah’ım benim günahımı bağışla. Yani ben kimseye kötülük yapmadım emme neden benim babam öldü öylesine, cenazeye zor yetiştim. Burada bel fıtığından ağrıya ağrıya gitim. Yani Allah’ım dedim, kalkmadığım günler oldu dedim. Camdan kafamı çıkarıp bakıyodum şöyle gelene gidene ve o gün Allah beni galdırdı yani... Benim ahdım var yani cami yaptırmak için... İnsanlara Allah tan başka kimse bilmez benim şeyimi durumumu. Ben de yani sığınıyorum Allah’a.” (Çiğdem, 2011, s. 227-228)

Hüsamettin, tıpkı bir çok yoksulluk temasını konu edinen filmde olduğu gibi Allah’la pazarlık etmeye çalışmaktadır. Halbuki bu durum pek de ‘caiz’ değildir. Burada Hüsamettin açısından bir çelişki yok gibidir. Ancak İslami açıdan bakıldığında ciddi çelişkiler ortaya çıkmaktadır. Fakat bu çelişkili yanlar bu toplumda pek de görünür değildir. Burada dinsellikle, potlaç kültürünün zihniyet yapısının harmanlandığı bir görünüm söz konusudur. Fakat yine de baskın gelen dinsellikten çok potlaç kültürüdür. Kendisini kaderinden çok şanslarıyla ayakta tutmaya çalışan yoksullar bu çelişkiyi iyi yansıtan örneklerden bir tanesidir. Sosyolojik bir araştırma konusu için mülakata alınan Hüsamettin, dinsellikle sıkı bir ilişki içerisinde gibi görünmektedir. Oysaki burada içten bir pazarlık söz konusudur. Hüsamettin de tıpkı *Umut* filmindeki *Cabbar* karakteri gibi kurtuluşunu kendisine çıkacak piyangoda aramakta, dinsellik ve büyü düzeni arasında kalan bilinciyle işini şansa bırakmaktadır:

“Benim babam hacıdır da hocadır da, yani namaz da kılar; ben babamın yolunda gitmiyorum. Yolunda derken, yani ben demiyom ki, o kötü bir yolda gidiyor. Herkes kendi görüşünde gider. Tamam ben de Arabım, Arap kökenliyim. Babam da yani. Hepimiz müslümanız elhamdulillah, ama babam camiye de mamiye de gidiyor diye ben de babamın peşinden koşup da camiye gidip namaz kılmak zorunda mıyım? Diyelim ki babam sarhoş

oldu, ayyaş oldu. Ben de onun yolunda, ayyaş, sarhoş mu olmam lazım? Herkesin kendi görüşü, düşüncesi var. Ben ellahdülillah müslümanız. Hepimiz... ama insanların hür kalması lazımdır.” (Çiğdem, 2011, s. 229)

Bu sefer de yoksulun diğer örneğimizden farklı olarak ortaya koyduğu ilişki daha rasyonel gibi durmaktadır. Ancak bu rasyonel ilişki en nihayetinde “elhamdülillah müslümanız” şeklinde sonuçlanmaktadır. Dinle kurulan ilişki, her ne kadar eleştirel gibi görünse de, bir şekliyle toptan reddedebilme kudretini gösterememektedir. Öyle ki, bir yoksul kendisini dini bütün gibi gösterirken, işi tanrıyla pazarlığa dökmekte, diğer bir yoksul ise dinle arasına mesafe koymaya çalışmakta, ancak bir türlü onu reddetmemektedir. İşte bu karmaşayı vermesi açısından Yılmaz Güney’in hem yönetmenliğini yaptığı hem de başrolünü oynadığı *Umut* (1970) filmi toplumsal açıdan var olan çelişkilerle derinden ilişkilendirilmiş bir film olarak karşımıza çıkmaktadır. Öyle ki, *Umut* filminde olduğu gibi, rasyonel davranışlardan uzaklaştıkça çelişkiler toplumsal bütünlüğü sarmakta, ancak bu çelişkiler bir umut kapısına dönüşerek çelişki olmaktan çıkıp, toplumsal bir gerçekliğe dönüşmektedir. Örneğin filmin çatışma noktası olan Cabbar’ın atı öldükten sonra, Cabbar bir yerde çalışmayı düşünmez, bunun yerine arkadaşı *Hasan* (*Tuncel Kurtiz*)’la birlikte define aramaya çıkar. Film boyunca gerek yoksulun zenginden çalması gerekse yoksulun yoksuldan çalması bir gerilim unsuru olarak karşımıza çıkar. Fakat hırsızlık, her iki durumda da ötelenen bir yol olur. Filmin başında Hasan, “*bu toprağın altı, para dolu altın dolu*” diyerek define peşine düşmenin gerekliliğini anlatırken, topluluktan biri çıkar ve “*milletin cebi para dolu, kör karanlıkta birinin gırtlığına çöktüm mü tamam işte*” der. Hasan ise “*bizim soygunculukla işimiz olmaz*” şeklinde yanıt verir. Cabbar’ın atı öldükten sonra Cabbar ve Hasan, zengin birisini soymaya kalkar. Fakat bu soygunun amacı yoksulluktan kurtulmak değildir. Definenin yerini tespit etmek için bir hocanın duasını almak gerektiğine inanırlar, bu hırsızlığı da hocanın duasını almak ve gerekli parayı edinmek için yaparlar. Dolayısıyla define peşine düşmek irrasyonel olmaktan çıkıp yine bir gerçekliğe dönüşür. Yılmaz Güney, *Umut* filminde, Cabbar karakterinin yoksulluğunu anlatmaktan çok, içinde dönüp durduğumuz kültür ve zihniyet dünyamızı anlatır. Fakat yine de istisnalar hariç birçok filmde, yoksulların umut etme biçimleri ve umut etme sırasındaki arayışları sinemamızda aynen kabul edilerek ve gerçek anlamda sorgulanmadan temsil edilmiştir.

Yoksulluğun umut etme pratiği açısından gündüz düşleri, Türkiye sinemasının hemen her yoksul temalı filminde karşımıza çıkar. Yine yoksulluğun gündüz düşleriyle ilişkisini *İrfan Tözüm, Fazilet (1989)* filmiyle yansıtmaya çalışır.

Yoksul köylü bir ailenin ufak kızı olan *Fazilet (Hülya Avşar)* yetiştirilmek üzere zengin bir ailenin yanına besleme olarak verilir. Bir yandan zengin ev sahibi olan *Alev (Merih Akalın)* hanımın hizmetçilik işlerini yapan Fazilet, zamanla, düşlerinde kendisini Alev hanımın yerine koymaya başlar. Fazilet, inşaat işçisi olan kocası *Aziz (Yaman Oktay)*, bir çocukları ve Fazilet'in kendisi gibi hayaller peşinde olan, sürekli define arayan amcası (*İhsan Yüce*) ile birlikte, gecekonduda yoksulluk içerisinde yaşamaktadırlar. Fazilet, düşlerinde başka bir sınıfın insanı olduğu için, gecekondu evlerine sığamaz. Düşlerinde kendisini Alev Hanım'ın yerine koyar, Alev Hanım'la kendisini özdeşleştirir. Gündüz düşleri yoğunlaştıkça Fazilet kendisini inkâr ederek, Alev Hanım'ı taklit eder. Onun gibi yürür, onun gibi konuşur, hatta bazı zamanlar onun kıyafetlerini giyerek, ondan daha güzel olduğunu düşünür. Öyle ki Fazilet'in Alev Hanım'dan tek farkı sadece maddi olanaklarının olmayışındır. Fazilet, günler geçtikçe gündüz düşlerine kaptırır kendisini, artık kendi yaşamı onu tatmin etmez. Ernst Bloch'un dediği gibi gündüz düşleri, bir tasavvurun ürünü olarak Fazilet'in sınıfsal arzularını tatmin eder.

“Birincisi, uyanık düşte, tazyik etmeme özelliği vardır. Bizim iktidarımızdadır; ‘Ben’ belirsizliğe, uzaklara doğru bir yolculuk başlatır ve sonra istediği zaman durdurur onu. Düşçü ne kadar gevşemiş olsa da, imgeleri tarafından sürüklenmez ve teslim alınamaz, o denli özerk değildir o imgeler. Sahici şeyler gerçi buğulu görünür, sıklıkla çarpıtılırlar, ama arzulanan ve kendileri de o denli öznel olan imgelerin ardında tümüyle yitmez yine de. Ve gündüz düşü imgeleri normal olarak halüsinasyon ürünü değildir; en uzak savrulmalardan bile dönüp gelirler, bir göz işaretiyle. Bir afaroz yoktur bu durumda; en azından gündüz düşçüsünün kendine gönüllü olarak verdiği ve geri alabileceği ihraç yükümlülüğü dışında, yoktur. Ayrıca uyanık düşçünün düşlerevi bir dolu kendi seçtiği tasavvurlarla donanmıştır, oysa uyuyan asla bilmez, bilinçaltına giden eşiğin arkasında onu neyin beklediğini. İkincisi, gündüz düşünde de yine gevşemiş olmakla beraber, Ego asla gece düşündeki kadar zayıflatılmış değildir. Ben'in tamamen arzu fantezilerine kapıldığı veya onlara bakakaldığı en edilgin biçimde bile, takip altında tutar düşlerini, kendi yaşamının ve uyanık dünyasının bağlamı içinde kalır.” (Bloch, 2011, s. 117-118)

Bloch'un dediği gibi, Fazilet karakteri, kendi yaşamının gerçekliğini içerisinden gündüz düşlerine dalar, ancak bir süre sonra gündüz düşleri uykuya dönüşür. Fazilet yaptığı her işte gözleri açık bir şekilde arzularının tatminine uğraşır. Giysiler, evler, lüks, gösteriş, itibar, prestij ve insani ilişkiler, onun gündüz düşlerinde tasavvur ettiği gibi canlanır. Bu bağlamda Bloch'un dediği gibi gündüz düşleri tam bir halüsinasyon değildir; çünkü gündüz düşlerinde görülen şey istemsizce ortaya çıkan bir düş değildir. Diğer taraftan gündüz düşleri illüzyon da değildir, çünkü Fazilet'in gördüğünü yalnızca kendisi görmektedir. Fazilet'in gündüz düşlerinde, kendi bulunduğu sınıfa yer yoktur, hatta kendi ailesi bile bu düşlerde yer bulamaz. Onun düşleri, zenginliğin kamaştırdığı gözün gördüklerinden başka bir şey değildir. O da diğer birçok yoksulluğu kendisine tema edinen filmlerde olduğu gibi şan, şöhret, prestij ve itibar peşindedir.

“Düşlemek doğal mıdır, yoksa kültürel midir sorusunun bir anlamı yoktur. En azından içinde yaşadığımız toplumlarda binlerce yıldan bu yana düşlemek neredeyse genetik bir özelliğe dönüşmüştür. Düşlemeyen insan yoktur. Kimi insanlar mal, mülk, iktidar, güç, zenginlik, gösteriş sahibi olmayı; kimileri, ad, unvan sahibi olmayı; kimileriye hem birinci, hem de ikincileri düşlerler. Düşleyen insan diğer düşleyen insanlardan hoşlanır. Genelinde yakın tanıdıklarımızın dışında insanların bizim gibi mi, yoksa bizimkilerden değişik şeyler mi düşlediklerini bilmeyiz. İşte burada araya genelinde kitle iletişim ve özelinde bizim konumuz olan sinema girer. Sinema, düşleyen insanlara yeryüzünde başka düşleyen insanların bulunduğunu haber veren; en güzel ve önemli araçlardan biridir. Belki de evrensel zihniyetin ilk temsilcilerinden biridir. Çünkü “düşleme” nin zihniyet, zihniyetin ise dünya görüşü, gelenek, görenek, ekonomik varlık, eğitim durumu ve cinsellikle çok yakından ilişkileri vardır. Düşlemek evrensel bir niteliktir, dedik. Evet, ancak düşlerin dışavurumu çok değişik biçimde ve düzeylerde olabilmektedir. Bir Amerikan, bir Sovyet, bir Fransız ya da bir Türk filmde zenginlik, yoksulluk, acı ve aşk gibi kavramlar tüm evrenselliklerine karşın çok değişik şekilde dışavurulabilmektedir. Bir dışavurum biçimi olan sinema aracılığıyla bu gibi kavramların aktarılması ulusların kültür düzeyleri, dünya görüşleri ve zihniyetlerine göre değişik görünüm alabilir.” (Adanır, 2003, s. 41-42)

Oğuz Adanır, Bloch'dan farklı olarak düşlerin evrensel olduğunu ancak nelerin düşlendiğinin toplumsal kültür ve zihniyet dünyasıyla yakın ilişkiler içerisinde olduğunu söylemektedir. Fazilet karakteri, Oğuz Adanır'ın vurguladığı gibi kendi dünyasını düşler üzerinden kurar. Bu düşler toplumsal olmaktan çok kendisine ait düşlerdir. O, sadece zengin olmayı ya da Alev Hanım olmayı düşler. Bu

gündüz düşleri her ne kadar Fazilet'in düşlerinde somutlaşsa da toplumsal olarak kurulan düşlerin sinemadaki dışavurumudurlar. *Fazilet* filminde tek düşçü yoksul karakteriyle Fazilet değildir. Fazilet'in küçük kızı, Alev Hanım'ın küçük kızının olanaklarını düşler, o da Alev Hanım'ın kızı gibi balerin olmayı arzular. Yine Fazilet'in amcası rolündeki İhsan Yüce son birikmiş parasını hacıya hocaya kaptırarak eline aldığı bir ağaç dalıyla define bulup, yoksulluktan kurtulmayı düşler. Düşler bu anlamıyla yoksulların umutlarını var eden bir gerçeklik alanıdır. Bütün insanlar düşler, bütün insanlar kendilerine daha iyi bir yaşam sunacak olanakları arzular. “Düşseli yok etme girişimlerinin hemen hepsi hayal kırıklığıyla sonuçlanmıştır. Çünkü düşseli yok etmek de bir hayalden başka bir şey değildir.” (Adanır, 2003, s. 41) Düşleri yok etmek demek, insanı yok etmek demektir. Ancak düşler toplumsallaştığında, bir illüzyona dönüştüğünde geleceği yaratmaya başlarlar.

2.3. 1990'lardan Günümüze Türkiye Sinemasının Gelişimi

90'lı yıllara gelindiğinde Türkiye sineması büyük bir krizin eşiğine girmiştir. Bu krizin önemli nedenlerinden bir tanesi, 12 Eylül Askeri Darbesi ile birlikte ortaya çıkan siyasal karmaşa ve boşluğun oluşturduğu istikrarsızlık, ekonomik krizin derinleşmesine neden olmuş, hemen ertesinde 24 Ocak kararlarının ekonomiyi serbest piyasa koşullarına sürüklemesi 90'lı yıllarda kökleşmiş bir ekonomik anlayışı oluşturmuştur. “Tüm bunların sonucunda, 1980'ler yalnızca askeri darbe sonrası yaşanan baskı dönemi değil, aynı zamanda toplumsal, ekonomik ve politik bir dönüşüm sürecini başlattığı bir dönem olmuştur. Bu süreç, 1990'lardan itibaren ivme kazanarak ve barındırdığı iç çelişkiler derinleşerek devam eder.” (Suner, 2006, s. 21) Ekonomik anlamda uygulanmak istenen yapısal dönüşüm, 90'lı yıllarda birçok özel teşebbüsün ortaya çıkmasına neden olur. Uygulamaya çalışılan ekonomik model, kültür, sanat, sinema ve iletişim sektöründe yeni etkiler yaratırken en büyük dönüşüm iletişim sektöründe gözlemlenmektedir.

“1990'larda bu gelişmelerin kültürel alandaki uzantısı niteliğindeki önemli bir aşama, radyo ve televizyon yayıncılığının özelleştirilmesidir. 1994'te Özel Radyo ve Televizyon Yasası'nın çıkmasıyla birlikte, yayıncılık alanında Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu'nun (TRT) tekeli kırılarak, yüzlerce radyo kanalının yanı sıra, ülke genelinde onlarca, yerel düzeyde

yüzlerce özel televizyon kanalı yayın yapmaya başlamıştır. Özel radyo-televizyon yayıncılığındaki patlamaya paralel olarak, kültür endüstrisinin diğer sektörlerinde de (reklam, müzik, basın ve yayıncılık) yoğun rekabete dayalı, hızlı bir gelişim dönemi başlar.” (Suner, 2006, s. 20)

Yıllarca Türkiye sinemasının sürekli ürettiği lüks ve gösterişçi tüketim kültürü, özel radyo televizyonlarının, reklam aracılığıyla, sürekli topluma seslendiği bir araca dönüşür.

“Batılı yaşam tarzına ‘dolaylı’ olarak dokunabilmenin yolu ise basılı yayınlar ve sinema filmlerinden taşan ‘lüks hayat’ imgeleriydi. Lüks tüketimin yalnızca ‘imgeleriyle’ yetinebilen alt ve orta sınıflar, bu hayali dünya ile sadece bu yayınlar aracılığıyla ilişki kurabiliyordu. İşte ticari televizyonlar tam da bu açık kapıdan girdiler.” (Ünal, 2009, s. 104)

1990’lı yıllarda artık televizyon kullanımının artması ve özel kanalların yaygınlaşması, izleyicinin sinema salonlarıyla bağını büyük ölçüde kopardı. Bu dönem daha çok kendi evinde edindiği televizyonlar aracılığıyla, özel kanalların, tüketim odaklı ‘renkli’ dünyasına hızla giriş yaptı. Bir yanıyla sinema salonları ile ilişkisi zayıflayan seyirci 90’lı yılların sinema sektörünün girdiği üretim krizlerinin nedenlerinden birisi olurken, diğer taraftan televizyonlar aracılığıyla Yeşilçam sinemasını tekrar tekrar izlemeye devam etti. Türkiye sinemasında en fazla yoksul tiplemesini canlandıran Kemal Sunal, Türkiye’de yaygınlaşan televizyon kullanımını şu sözlerle özetlemektedir: “*Televizyon, sinemadaki sıradanlığı devralmıştır.*” (Sunall, 2001, s. 118) Böylece aslında yeni açılan ve hızla yaygınlaşan özel kanallar, uzunca yıllar sinemadan farklı olarak, özgün bir içerik üretememiş, aynı zamanda izleyici kitlesi de bunu talep etmemiştir. 90’lı yıllarda Türkiye’nin değişen ekonomik, politik, sosyal ve kültürel yapısı izleyicinin kültür ve zihniyet dünyasında ne kadar bir değişiklik yaratmıştır ayrıca tartışılmaya değer bir konudur. Fakat sinema filmlerinden daha çok, televizyon izleme kültürünün hâkim hale geldiği bu dönemde, televizyon kanalları ya Yeşilçam filmlerini tekrardan yayınlayarak ya da Yeşilçam filmlerinin formüllerini aynı şekilde uygulayarak reytinglerini arttırmaya devam etmiştir.

90’lı yıllar boyunca, Türkiye sinemasının içinde bulunduğu film üretim krizi ve izleyiciyi sinema salonlarına yeniden çekebilme ve sinemayı tekrar cazip hale getirebilme problemi 1996 yılında, Yavuz Turgul’un yönetmenliğini yaptığı Şener

Şen'in Baran karakteriyle başrol oyuncusu olduğu *Eşkîya*(1996) filmi ile çözülmüş ve Türkiye sineması yeniden bir ivme kazanabilmiştir. Sinema salonlarını izleyici için tekrar cazibe merkezi haline gelmesine katkı sunan *Eşkîya* filmi, geçmiş popüler sinema kalıplarının yeniden uyarlanması niteliğindedir.

“Türkiye’deki popüler sinemanın modelini oluşturan melodram yapısına dayanan *Eşkîya* ritmi ve görsel nitelikleriyle dönemin izleyicisinin aşına olduğu Amerikan popüler sineması estetiğine yakındır. İzleyen yıllarda giderek *Güle Güle* (Zeki Ökten, 1999), *Vizontele* (Yılmaz Erdoğan-Ömer Faruk Sorak, 2001), *Babam ve Oğlum* (Çağan Irmak, 2005), *Gönül Yarası* (Yavuz Turgul, 2005), *Beyaz Melek* (Mahsun Kırmızıgül, 2007) gibi filmlerle devam eden, melodram anlatısına yakın duran fakat erkek odaklı öyküler anlatan görece büyük yapımlar içeren bir popüler Türkiye sineması anlayışı oluşmaya başlamıştır.” (Zıraman, 2014, s. 92)

Zehra Zıraman’ın belirttiği gibi başta *Eşkîya* filmi, anlatısı ve yapısıyla popüler sinema ile doğrudan ilişkili ve dönemin izleyicisinin farklı varyasyonlarıyla geçmişten fazlaca aşına olduğu bir sinema diline sahiptir. *Eşkîya* filminin temel çıkış noktası olan “*Eşkîyalar artık şehirde*” sloganı yine Türkiye sinemasında başkaca şekillerde ifade edilmiş söylemler arasındadır. Yavuz Turgul’un senaryolaştırdığı filmde, geleneksel ve modern toplum karmaşası içerisinde ortaya çıkan ilişkiler anlatının merkezindedir.

Filmin ana karakteri olan Baran (Şener Şen) cezaevinden çıkar çıkmaz Fırat nehri kıyılarında olan köyüne dönmüş ancak köyün büyük bir kısmı sular altında kalmıştır. Köyde yaşayan herkes kente göç etmiştir. Köyde yalnızca Ceren Ana kalmış, köylüler arasında bir tek Ceren Ana, kente göç etmemek için direnmiştir. Baran, köyünde artık kimsenin kalmadığını görünce Ceren Ana’yı da kente götürmek ister: “*Sen de benimle gel...Kurda kuşa yem olacaksın Ceren Ana*” der. Fakat Ceren Ana: “*Kurt ve kuş bizdendir oğul*” diyerek Baran’la gitmeyi reddeder. Ceren Ana doğadaki canlılarla bütünsel bir ilişki içerisinde huzurlu olduğunu vurgular. Fakat Ceren Ana, kente gitmeye karar veren Baran’a boynundaki muskayı vermeyi unutmaz: “*Bunu al Eşkîya, bu seni mermiye karşı koruyacaktır*” der. Ceren Ana bir büyücü gibi geleceği gören, gelecekle ilgili kehanetlerde bulunan bir pozisyonadadır. Bu sahne Özgür Velioğlu tarafından şu şekilde değerlendirilmiştir: “Muska, İslami dini pratiklere göre Baran’ı kötülerden ve kötülükten koruyacaktır. Filmin karakterleri tarafından kötülük kabullenilmiş ve ondan korunma yolları, pratikleri

aranmaya, geliştirilmeye başlanmıştır.” (Velioğlu, 2017, s. 195) Oysaki burada belirleyici olan İslami dini pratikler değil, büyü düzenidir. Hatta Ceren Ana daha çok potlaç düzenine bağlı bir yaşamın, Anadolu’daki güçlü etkilerinin temsilinden başka bir şey değildir. Baran, Ceren Ana’dan aldığı muskayla birlikte, eski dostu Mustafa (Kemal İnci)’nın yanına gelir. Mustafa, Baran’ı geçmişte ihbar etmiş ve bu ihbar sonucunda Baran yıllarca cezaevinde kalmıştır. Baran, Mustafa’ya geçmişte kendisini neden ihbar ettiğini sorar. Mustafa ise şu diyaloglarla cevap verir: *“Cahillik, yoksulluk ne dersin de. Bu iş hep içimi yakıyor. Geceleri sıçrayarak uyanıyorum. Her gece bir kere evime geliyorsun. Kapalıçarşı’da ayak seslerini duyuyorum. Arkama bakarak yürümekten yoruldum artık. Adım ihbarcıya çıktı, itibarım yok oldu. Çocuklarım bile benimle konuşmuyor.”* Baran tüm bu açıklamalara rağmen tekrar sorar: *“Niye yaptın bunu?”* Mustafa ise cevap olarak: *“Üç beş altına kandım. Bizi buna zorlayanlar utansın”* diyerek kendisini ihbar etmesini Berfo’nun istediğini ve bunun karşılığında altın aldığını itiraf eder. Tüm bu diyaloglar armağan ilişkilerini yeniden hatırlatır. Mustafa yaşadığı yoksulluk nedeniyle Berfo’dan altın almış ve karşılığında en yakın arkadaşı olan Baran’a ihanet etmiştir. Armağan ilişkileri bir dayanışma düzleminden çok zengin ve yoksul arasındaki suç ortaklığına dönüşmüştür. Mustafa, aldıkları karşısında en yakın dostuna ihanet etmiş, onur ve itibarını kaybetmiştir.

Eşkya filmi aynı zamanda yoksul köylülerin artık kentin de bir parçası haline geldiğini gösterir. Ancak bu kentlileşme, kendilerini modern kentliler olarak hisseden tabakada kültürel bir öteki haline getirilmiş, daha önce yoksul köylülerle anılan ‘gecekondular’ artık kentli yoksullarla birlikte ‘varoşlara’ dönüşmüştür.

“Varoş kavramı daha önceden de sınırlı olarak kullanılmış ancak yaygınlaşması 1990’ların ortalarında gerçekleşmiştir. Sözü edilen dönemin gazetelerinde kullanılmaya başlayan bu kavram daha önceki anlamından farklı içerik kazanmıştır. Bu kavram bir şekilde gecekondu tanımının artık karşılayamadığı bazı eski ya da yeni mekânların tanımlanması için kullanılmaya başlamıştır.

Dönemin gecekondu köyden gelen ya da kendini köylü hisseden veya kentli tarafından köylü diye addedilen olarak algılanmamış, kentin içinde kent kültürüyle oluşan ama klasik Etiler, Bağdat Caddesi, Nişantaşı kültüründen farklı bir kent kültürünün parçası olarak görülmüştür.” (Bozkulak, 2005, s. 245)

Böylece artık kent yoksulunun yaşam alanı geçmiştekinden daha fazla sınıfsallık algısı üzerine şekillenir. Diğer taraftan gecekondu, fobik bir kavram olan varoşa geçiş, kentli yoksulların temsillerinde geçmişten olduğundan daha farklı imgeyle şekillenir. Kentli yoksullar, köylü yoksullara göre, çoğunlukla daha fazla kriminalize olarak, suç ve uyuşturucu gibi yasadışı işlerle, patolojik bir yaklaşımla temsil edilmeye başlarlar. Geçmişte olduğu gibi yoksulluk, ahlaklı olmanın, dürüst olmanın sınıfsal bir temsili olmaktan uzaklaşmaya başlar. Ancak bu sınıfsal algı, yoksul karakterlerin yine geçmişte kurtulamadıkları çoğunlukla itibar, prestij, şan, şöhret gibi bireysel arzularından temsil edilmeye devam eder. Diğer taraftan zenginlik temsilleri artık köy ağalığı, fabrika sahibi gibi örneklerle değil, holding sahibi karakterlerle karşımıza çıkar. *Eşkîya* filminde olduğu gibi eşkıya rolüyle Baran (Şener Şen), sevdiği kadına zorla el koyan, köyden can dostu olarak bildiği arkadaşı, köydeki ismiyle Berfo (Kamuran Usluer), şehirdeki ismiyle Mahmut Şahoğlu (Kamuran Usluer) tarafından kandırılmış ve aldatılmıştır. Mahmut Şahoğlu karakteri diğer bir ismi Berfo ile hem köylülüğü hem de artık kentin yeni zenginlerini temsil etmektedir. Fakat o da Berfo ismiyle köylüdür. Yeşilçam sinemasında sık rastladığımız sınıfsal geçişkenlik hem Berfo'nun Şahoğlu'na dönüşmesi hikayesinde vardır hem de yine kentin varoşlarında yaşayan Cumali (Uğur Yücel) ve arkadaşlarının umutlarında ve hayallerinde işlenir. Ancak bu umutlar kriminal yolla kısa yollardan zenginleşebilmenin umutlarıdır. "Filmde mafya, uyuşturucu ticareti, vb. yollar üzerinden para kazanma yolları sıradanlaştırılırken, 'namuslu' bir biçimde para kazanma yolları yerilir ve eleştirilir. Örnek olarak kahvehanede Cumali ve arkadaşları dertleşir, sohbet ederler. En büyük idealleri mafya olmaktır." (Velioğlu, 2017, s. 202) Nitekim Cumali ve arkadaşları bir süre sonra mafyanın ilişki ağına girerler. Diğer taraftan Cumali ve Baran arasında bambaşka bir minnet ilişkisi kurulmuştur. Baran, içi uyuşturucu dolu valizi Cumali'ye geri teslim ederek mafyanın elinden kurtulmasını sağlamıştır. Cumali ise bu durum karşılığında Baran'a karşı borçlu hissetmiştir. "(...) borcu minnet olarak gören mantığın devreye girmesi ve bir zorunluluk ya da şükran duygusunun oluşması da gerekir." (Bourdieu, 1995, s. 195) Nitekim Cumali, Baran'a kalacak yer ayarlamış ve İstanbul'da Keje ve Berfo'yu aramasına yardımcı olmaya çalışmıştır. Bu anlamıyla Cumali ve Baran arasındaki ilişki maddi olmaktan çok *mana* yoluyla

beslenmektedir. Yeniden hatırlanacak olursa; “Mana, şeylerin ve kişilerin değerini belirleyen şeydir tam tabiriyle; yani büyüsel, dinî ve hatta toplumsal değeri belirler. (Mauss, 2011, s. 157) Bu anlamıyla Cumali ve Baran arasındaki ilişki bu mana, yani simgesel bir sermaye üzerinden şekillenmektedir. Film ilerledikçe bu simgesel sermaye daha da güçlü bir hal alır. Cumali, sevgilisi Emel (Yeşim Salkım)’ın abisi sandığı kişinin cezaevinden kaçabilmesi için gerekli parayı bulmaya çalışır. Bu parayı mafyanın uyuşturucusunu satarak temin eder. Durumun mafya tarafından anlaşılması üzerine Cumali yeniden mafyanın eline düşer. Baran, Cumali’yi kurtarmak için mafya lideriyle bir sözleşme yaparak parayı kendisinin bulacağını ve Cumali’yi serbest bırakması gerektiğini söyler. Baran, Cumali’yi kurtarmak için Berfo’dan para ister. Hatta bu para karşılığında Keje’den vazgeçer. Tüm bu ilişkiler karşılıklı yükümlülüğün yani armağan ilişkilerinin sinemamızda ne kadar baskın olduğunun başka bir örneğidir. Tüm bu ilişkiler içerisinde karşılığı verilmeyen her şey felakete yol açmıştır. “Filmin en kötü iki karakteri doğrudan Baran tarafından, diğer kötü karakterler Emel ve Sedat Cumali tarafından, Cumali mafya lideri tarafından, Baran -filmde en çok kötülüğe maruz kalan kişi olarak- ise en masum kötü olarak kendi tarafından öldürülür.” (Velioğlu, 2017, s. 208) Baran filmin son sahnesinde polisle silahlı çatışma içerisine girer. Bu çatışma sırasında Ceren Ana’nın vermiş olduğu muska boynundan düşer. Büyü bozulur. Baran, polisler tarafından sıkılan kurşunların hedefi haline gelir. Baran, bulunduğu binanın çatısından koşturarak aşağıya atlar. O sırada patlayan hava fişekler, bir eşkıyanın daha öldüğünü haber veren yıldızların kayması gibidir. Böylece *Eşkîya* filmi, masalsı yapısıyla, kimi göstergeleri dönemine yeniden uyarlamıştır. Zenginlik ve yoksulluk arasındaki ilişkiyi Yeşilçam’ın genel olarak ahlaki söylemine paralel bir anlatı yapısı içerisinde şekillendirmiştir. Zenginler’in ahlaki olmayan dünyasına artık yoksullar da dahil edilerek kriminalize edilmişlerdir. Ancak tüm bu ilişkilerin merkezinde yine vermek, almak ve daha fazlasıyla geri iade etmek üzerine kurulu düzen vardır. Armağan ilişkileri dolayısıyla ortaya çıkan minnet ve boyun eğme duygusu *Eşkîya* filminde de görülmektedir. Bu bağlamıyla *Eşkîya* filmi Yeşilçam mirasını farklı bir biçimde yeniden üreterek aynı hikâyeyi yeniden anlatır ve günümüze kadar uzanan popüler sinemanın da çıkış noktası haline gelir. *Eşkîya* bu anlamıyla kentin, kırın ve

buna bağılı olarak karakterlerin biçimsel yapısının değiştiği ama içeriklerin çoğunlukla aynı kaldığı bir anlatı yapısını yeniden üretir.

2.4. "Yeni" Sinemacılar, "Eski" Hikayeler

Yine bu dönem Türkiye sinemasında kimi sinema eleştirmenlerince “Yeni Türk sineması”, “bağımsız sinema” ya da “sanat sineması” olarak adlandırılan bir kuşağın sinemaya girişi söz konusu olmaktadır. Avrupa Birliği süreciyle birlikte, uluslararası film fonları ve Eurimages’in sinema desteklerini Türkiyeli sinemacılara açması, yeni kuşak yönetmenlerin sinema yapabilme olanaklarını arttırmış ve bu filmlerin uluslararası film festivallerinde görünürlük kazanmasını kolaylaştırmıştır. *Yeşim Ustaoglu*, *Zeki Demirkubuz*, *Derviş Zaim*, *Nuri Bilge Ceylan* ve *Reha Erdem*, bu dönemin ilk göze çarpan yönetmenleri olmuştur. İsmi sıraladığımız bu yönetmenler, daha çok kendi sinema dillerini ve üsluplarını geliştirme gayreti içerisine girmiş, filmlerini, ana akım popüler sinemadan, farklı kulvarlara taşımanın yollarını aramışlardır. Fakat aynı zamanda bu dönem filmlerini geçmişten koparabilmek mümkün de değildir.

“Yeni Türkiye sinemasının dönemsel çerçevesini bir noktadan başlatma gerekliliği, ister istemez sinema tarihi içindeki sürekliliği görmezden gelme riskini taşıyacaktır. Oysa burada “yeni” diye adlandırdığımız sinemanın nüvelerini, önceki dönemde yapılmış Ömer Kavur’un *Amansız Yol* (1985), *Anayurt Oteli* (1987), *Gece Yolculuğu* (1987); *Orhan Oğuz*’un *Herşeye Rağmen* (1987); Nesli Çölgeçen’in *Züğürt Ağa* (1985) gibi filmlerde bulmak mümkün. Bu anlamda 1980’lerde yapılmış kimi filmlerde yeni Türk sineması arasında farklılıklar kadar, benzerlik ve sürekliliklerin de olduğu söylenilebilir.” (Suner, 2006, s. 42)

Sinematografik açıdan minimal üslup yine bu yönetmenlerin ortak özelliğidir. Bu dönem sinemacılarında kimlik, aidiyet, varoluş merkezinde bireyin ahlaki iç çatışmaları, taşra ve sıkışmışlık, orta sınıf olmanın verdiği arada kalmışlık ya da kendini bilmezlik, madunluk ve maduniyet gibi birçok konu, çoğu zaman yoksulluk temsilleri üzerinden ele alınmıştır. Ancak bu filmlere, izleyicilerin ilgisi oldukça düşük kalmıştır.

Derviş Zaim'in *Tabutta Rövaşata* (1996) filmi dönemin en özgün yoksulluk anlatısını gündeme getiren film olmuştur. "Yapıldığı yıl ulusal ve uluslararası festivallerde toplam yirmi iki ödül alan *Tabutta Rövaşata*, Türk sinemasında daha önce yapılmış hiçbir filme benzemeyen, yalın, gösterişsiz, ancak son derece vurucu yeni bir üslubun habercisiydi." (Suner, 2006, s. 37) *Tabutta Rövaşata* filmi, yeni kuşağın temsilcileri içerisinde olan Derviş Zaim'in, 1996 yılında gerçekleştirilen, Antalya Film Festivalinde en iyi film ödülü almasını da sağlayacaktır.

"Derviş Zaim Türkiye'de oluşmuş sinema alanındaki konvansiyonları ters yüz etmek istemektedir, filmin öyküsüyle, karakterlerin hikâyesiyle, konvansiyonlardan uzak ve sokağın diline yakın, yaşam biçimi olarak ise "beyaz Türkler"e öykünmeyen, gerçekçi ve çarpıcı olmasını istemekteydi. *Tabutta Rövaşata* aynı zamanda biçim denemelerinin yapılabileceği, avantgarde denemelerini uygulayabileceği bir film olmalıydı, bu nedenle bütün bu çok değişkenli bileşenlerin ortasında *Tabutta Rövaşata* Türkiye'de başından itibaren sarsıcı olmuştur. Bir tür karşı-film olarak Yeni Türkiye Sinemasının manifestolarından birisi haline gelmiştir. (Atam, 2010, s. 232)

Dönemin önde gelen film eleştirmenleri arasında olan Atilla Dorsay'ın, Derviş Zaim sinemasına dair yapmış olduğu yorumlar, aslında film eleştirmenlerinin de karşılaştıkları bu özgün anlatımlara ne kadar yabancı kaldıklarının bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Öyle ki Atilla Dorsay, bir eleştirinde Derviş Zaim için, "yönetmen olması için kırk fırın ekmek yemesi gerekir" (Zaim, 2004) ifadelerini kullanır.

Tabutta Rövaşata filminin öyküsü, gerçek hayattan alınan bir hikâyeden yola çıkılarak senaryolaştırılmıştır. Yoksulluk temsili bakımından geçmişte gördüğümüz yoksul karakterlerden farklı olarak sinema perdesine yansıtılmıştır. Bu bağlamda film ayrıca incelemeye değer bir yan taşımaktadır.

"Ben Boğaziçi'ndeyken okulun hemen yanındaki semt olan Rumelihisarı'na gidip gelişlerim sırasında Dursun'u tanıdım. Onu tanımak için özel bir çaba sarf etmeniz ya da tanıştırılmanız gerekmezdi. Bir süre sonra onu tanırdınız ya da size söylerlerdi böyle bir adam var diye. Dursun sürekli olarak araba çalıyordu. Herkesin arabasını çalmıştı aşağılarda. Hatta Boğaz'da araba çalındığı zaman doğrudan Rumelihisarı'na gelinirdi. Polisler de alışmışlardı artık, yaka silkiyorlardı. Dövmekten gına gelmişti onlara da. Arabası çalınanlara, "buyurun kahveye, siz oturun, o birazdan gelir," gibi laflar sarf ediliyordu. İnsanlar dehşete düşüyordu, "benim arabam gitmiş, polis ne

diyor?” diye. Ama her seferinde de arabayı geri getiriyordu. Enteresan bir adamdı.” (Zaim, 2004, s. 51)

Filmin başrol karakteri olan *Mahsun* (Ahmet Uğurlu), ne köylüdür ne de tam olarak bir kentli. Kentte yaşamaktadır ama kentli yoksullar gibi sınıf atlama arzuları yoktur. Kurduğu ilişkilerde alan el pozisyonundadır ama veren el olmaya gayret de göstermemektedir. Verecek hiçbir şeye sahip olmadığı için hiçbir statüye veya itibara sahip bir karakter değildir. İyinin ve kötünün ötesinde, Mahsun çoğunlukla karşılık beklemeden çevresiyle ilişki kurmaya çalışmaktadır. Evsiz yaşadığı için, geceleri çaldığı arabalarda kentte gezinerek ya da çaldığı arabalarda yatarak zamanı geçirir. Bu konuda polis tarafından mimlenmiştir. Çalmadığı arabalar için de polis tarafından şiddet görür. Potansiyel bir suçludur. Çaldığı arabaları yerine bıraktığında karşılık olarak temizler. Çaldığı arabayla çarptığı bir köpeği veterinerine götürecek kadar insani tarafı güçlü ve iyi bir insandır ama veterinerine verecek parası olmadığı için poliklinikten para ödeyemeden kaçtığı için de potansiyel kötüdür. Bu nedenle Mahsun sürekli karşılıklı ilişkilerin belirlediği iyiliğin ve kötülüğün ötesinde bir karakterdir. Çaldığı arabaya, kayıpta uyuyan arkadaşı Sarı’yı da çağırmış ama arkadaşı onu dinlemeyerek sabaha karşı kayıpta uyurken donarak ölmüştür. Mahsun yaptığı araba hırsızlığı sayesinde donmaktan kurtulmuş ve hayatta kalabilmiştir. Sarı’nın cenazesinde cami hocası yakın plan bir çekimle kameraya bakarak “*hakkınızı helal ediyor musunuz?*” diye sorar. Aslında bu diyalog, iyiliğin ve kötülüğü ötesinde, izleyiciyi adaletli olmaya çağıran bir soru haline dönüşür. Cami imamının sorusuna kısık bir sesle “*helal olsun*” cevabı gelir. Bu kısık ses aslında Türkiye sinemasında yoksul ve madun karakterlerin başarılı bir betimlemesidir.

“Her ne dersek diyelim, madun, statüsü sessizlikle damgalanmış bir kategori olarak, kendi adına söz alma ve konuşma girişiminin sıklıkla başarısızlıkla sonuçlanmış kişidir. O, konuşmayı etkin bir edime dönüştürmedikçe hayalini kurduğu hiçbir şeyi gerçekten yaşayamayacak olandır -bu ümitsizliğiyle, gerçek ya da düşsel, her türlü varoluş imkânından dışlanmış olan...” (İpek, 2016, s. 12)

Mahsun karakterinin sessizliği, tıpkı bir madunun sessizliğidir. Bu anlamıyla Mahsun tıpkı diğer yoksul madunlar gibi pek de konuşmaz ve aslında konuşsa da dinlenmez.

“Mahsun Süpertitiz, yurttaşlar gibi ne derin devleti ne Kıbrıs meselesini, ne de bitmek bilmez Doğu-Batı ve “Biz kimiz?” sorularını dert eden biridir. Zira bunlar dert de olsa aidiyeti, yeri yurdu, kimliği olan yurttaşların dertleridir. Oysa Mahsun’un herhangi bir aidiyeti ve kimliği yoktur. Bir anlamda “yurttaşlık haklarından mahrum” bir “mort civile”, yeri yurdu olmayan bir göçebe, aidiyetsiz bir avaredir o. (Civan, 2010, s. 9)

Onun sesi belki de, Sarı’nın cenazesinde, cami hocasının sorduğu “hakkınızı helal ediyor musunuz?” sorusu karşısında çıkan, cılız sestir. Bu anlamıyla yoksul/madunların, cılız da olsa, ancak kolektif bir ses olabileceğinin imgesel karşılığına dönüşmektedir. Yine Mahsun sürekli vakit geçirdiği kahvehanede içtiği çayların parasını ödeyemediği için kahvehane sahibi tarafından herkesin içerisinde azarlanır, aşağılanır. Mahsun, iç dünyasında sinirlense de sessizlik bakidir. Kahveden çıkar çıkmaz eline aldığı taşla, kahvenin camını kırmak ister ama taşı cama atamayıp, öfkeyle denize fırlatır. Açığa çıkan şiddet duygusu sınıfsal bir öfkedir ama yerini bulmaz. Çünkü Mahsun, aynı zamanda kahveye mahkumdur ve borçludur. Kendinden daha iyi konumda olana duyulan bu ‘saygıyla’ karışık duygu, sınıfsal ilişkilerde ortaya çıkabilecek çatışmanın yatışmasına neden olur.

Mahsun’un potlaç ilişkisi, en belirgin şekilde, âşık olduğu eroinman kadınla kurduğu ilişkide ortaya çıkar. Kadın’a verebileceği tek şey, aslında kendisinin de olmayan, çaycının olanaklarıyla sağlanmış köhne bir odadır. Eroinman rolündeki kadının kalacak yere olan ihtiyacını öğrenince Mahsun odasını vermek ister. Kadın, Mahsun’un vermiş olduğu odayı, fuhuş yapıp, eroin satın alabilmek için kullanır. Mahsun bu durumu fark etse de ses etmez. Kadın, oda karşılığında para verdiğinde ise Mahsun kabul etmez.

“Para hem nesnel olarak hem de simgesel olarak ilişkiyi tensel tatmin ötesinde herhangi bir biçimde sürdürmeyi reddeden satın alınabilir hazzla hizmet eder: Kişiden bütünüyle ayırır ve işleri fazla dallandırıp budaklandırmadan daha en baştan kesip atar. Parayı ödediğinizde hesabı tamamen kapatmış olursunuz, tıpkı tatmine ulaştıktan sonra fahişyle işinizin bitmiş olması gibi.” (Simmel, 2009, s. 129)

Mahsun, ilişkiyi mana yani simgesel sermaye ile sürdürmeye çalışır. Kadın ise para aracılığıyla kapatamadığı bu ilişkiyi Mahsun’dan başka şeyler de isteyerek sürdürür. En sonunda kadın eroin krizine girer ve Mahsun’dan kendisini taksime götürmesini ister. Mahsun filmde ilk defa bir öfke nöbetini muhatabına yönlendirir.

Kuşkusuz burada eroinman kadın, Mahsun'un ilk defa kendisinden bir şey verebildiği karakter olarak karşımıza çıkar. Vermek, veren el pozisyonunda olmak Mahsun'a sadece bu ilişkide kendisini özne gibi hissettirmiş ve verdiği şeyin beklediği karşılığını alamadığında öfkeye dönüşmüştür. Oysaki Mahsun karakteri, diğer tüm çevresinden bir şeyler alan ve karşılığını veremeyen bir karakter olduğunda sürekli aşağılanmaya, dayak yemeye, hor görülmeye maruz kalmıştır. Mahsun, aldıkları karşısında boyun eğen ve sessiz kalan pozisyonundadır. Aç kalıp, müzenin tavus kuşunu yemek isterken, müze görevlisine yakalanır. Müze görevlisi Mahsun'u dövmeye başlar. Mahsun'un dayak yerken zihninde canlanan görüntüler, ona hem maddi hem de manevi anlamda şiddet uygulayan karakterlerin görüntüleridir. Fakat tüm bu hor görülme hali, onu tüm yaptıklarından alıkoymaz. Bu durum çoğu zaman karşısındaki diğer karakterleri çileden çıkaracak şekilde temsil edilir. Nitekim Mahsun'un madunluk hikayesi, karakolda bir polis memuru tarafından Reis (Tuncel Kurtiz)'e söyledikleriyle açığa çıkar:

“Sana bir şey söyleyeyim mi? Ben dayak atmaktan sıkıldım; o yemekten sıkılmadı. Gardiyanlar sıkıldı, savcılar sıkıldı, hakimler sıkıldı, memleket sıkıldı. Bu hayta sıkılmadı. Memurlar sıkıldı, amirler sıkıldı, bekçiler sıkıldı, psikologlar sıkıldı... Psikologlar bile sıkıldı. Evet doktorlar sıkıldı, hastaneler sıkıldı. Bir o sıkılmadı.”

Mahsun, bu karakterler içerisinde eroinman kadın hariç, kendisini aşağılayan diğer hiçbir karaktere karşı öfkesini yönlendirememiştir. Mahsun'un kendisinden güçsüz gördüğü bir karaktere karşı, öfkesini daha rahat şekilde yönlendirebildiği söylenilebilir, ancak bu durumun temel nedeni Mahsun'un öfkesini gösterdiği kişinin bir kadın olmasından ziyade o ilişkide ilk defa veren-el pozisyonunda olmasındadır.

Derviş Zaim'in yönetmenliğini yaptığı *Tabutta Rövaşata* (1996) “Yeni Türk sineması”, “bağımsız sinema” veya “sanat filmi” gibi farklı yaklaşımların başlangıcı sayılabilecek filmler içerisinde önemli yapımlar arasındadır. Bu anlamıyla özgün de bir yapımdır. Yukarıda da aktarmaya çalıştığımız gibi armağan ve potlaç ilişkileri *Tabutta Rövaşata* filminde de görülmektedir ancak bu ilişkiler çoğunlukla bireyler arası ilişkilerde ortaya çıkan çatışmalarla görülmeye başlar. Diğer bir özgünlük ise filmdeki karakterlerin armağan kültüründe olduğu gibi şan, şöret, prestij, itibar gibi kaygıları yoktur. Filmde şansa inanan, şans ve talih yoluyla sınıf atlamaya çalışan bir

yoksulluk temsili görülmemektedir. Yoksullar, kendi yaşamlarının kaderine mahkûm olmuş biçimlerde değil, yaşamın zorlukları karşısında, bilerek ve isteyerek gösterdikleri iradi eylemlerle, bir özne olarak konumlandırılmışlardır.

Derviş Zaim'in *Tabutta Rövaşata*(1996) filminden yola çıkarak aktarmaya çalıştığımız yoksulluk temsilleri, dönemin genç sinema yönetmenlerinde belirleyici bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Yoksulluk ve sınıf algısı ilişkisi bu dönem sinemacılarında hem görünür nitelikler kazanmakta hem de daha toplumsal mercek içerisinde bireyi merkeze alan vurgu öne çıkarılmaktadır. Yine bu dönem filmlerinde ortaya çıkan yoksulluk görünümünde üretilen karakterlerin, sınıfsal konumları, içinde bulundukları imkân ve şartlar açısından daha belirleyici bir şekilde temsil edilmektedir. Bu bağlamda sınıf algısı, insanın doğası, insanın doğa ile kurduğu ilişki, birey ve toplum arasındaki gerilim, bireyin iç dünyasındaki iyilik ve kötülük yargılarının ahlaki geçişkenlikleri, mekânsal anlamda taşralılık ve kentli olma vurguları, kimlik ve aidiyetsizlik gibi temaların yoğunlaştığı bir dönem olarak belirmekte ve günümüzde bu yaklaşım, büyük ölçüde devam etmektedir. Kuşkusuz bunun en önemli nedenleri, bu yıllarda filmler üreten yönetmenlerin, bugün de film üretmeye devam etmeleridir.

Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoglu, Derviş Zaim, bu dönemin ana akım popüler sinemasından yukarıda bahsettiğimiz temaları işleyişleri bakımından fark yaratmaya çalışırlar. Kuşkusuz bu durum, sinemacıların izleyici ile aralarında bir mesafe açılmasına neden olsa da yönetmenler bu temaları ısrarla sinema perdesine yansıtmaya çalışırlar. Fakat bu fark yaratma çabası, daha çok sinemasal anlatım teknikleriyle ortaya çıkar. Diğer bir yandan, bu yönetmenler, kendi yaşadıkları toplumun kültür ve zihniyet dünyasından oldukça etkilenmektedir.

Nuri Bilge Ceylan, *Uzak*(2002) filmiyle sadece taşra ve kent arasındaki insan ilişkilerinde oluşan mesafeyi değil, aynı zamanda taşralı olmakla kentli olmanın arasında yarattığı '*farkları*' da betimler. Bu anlamıyla Yusuf (Mehmet Emin Toprak) karakteri sadece bir taşralı değil aynı zamanda yoksul ve taşralı bir karakter olarak İstanbul'a hayallerini gerçekleştirmek üzere akrabası *Mahmut'un*(*Muzaffer Özdemir*) yanına gelir. Her iki karakterin de birbirine uzaklığı, sadece taşra-kent üzerinden değil, aynı zamanda sınıfsal da bir mesafe olarak göstermeye çalışır. Bu

biçimiyle bakıldığında filmde işlenen yoksulluk temsili, Yeşilçam sinemasına yakındır. Diğer taraftan konuyu tiplerden çıkarıp, birey eksenli bir çatışmaya dönüştürme eğilimi, Nuri Bilge Ceylan filmlerini, Yeşilçam sinemasından uzaklaştıran en belirgin özelliktir. Nuri Bilge Ceylan sinemasında toplumsal olan, bireyin içine hapsedilmiştir. Bu bağlamda birey bireyle çatışır. Fakat hiç kuşkusuz Nuri Bilge Ceylan sinemasında ortaya çıkan filmlerin sinematografik anlatımı, karakterlerin işlenişi, görüntü ve imge arsındaki güçlü ilişki, sinema dilinin olanaklarının kullanımı ve zenginliği, Türkiye sinemasını derinden etkilemiştir. Benzer yaklaşımlar Nuri Bilge Ceylan sinemasının belirleyici özellikleridir. *Üç Maymun* (2008), *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011), *Kış Uykusu* (2014) ve *Ahlat Ağacı* (2018), filmleri genel anlamıyla bu anlatım üzerinden gelişmektedir. Fakat Nuri Bilge Ceylan sinemasında ortaya çıkan bambaşka bir hikâye söz konusudur. Daha çok *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmiyle belirgin hale gelen simgesel ilişkiler Ceylan'ın diğer bütün filmlerinde de teşhir edilmeye çalışılır. “Onun yapmaya çalıştığı, etkili bir simgesel ağ ya da toplumsal bağ olarak işleyen bürokratik mekanizmanın içindeki habis ve budalaca dürtü boyutunu teşhir etmektir.” (Arslan, 2012, s. 201) Aslında teşhir olan toplumun her kesiminde belirleyici olan simgesel ağ ya da toplumsal bağ armağan kültürüyle veya potlaç düzeniyle birebir örtüşmektedir.

“Muhtar, büyük adamları evinde ağırlamaktan, onlara ziyafet vermekten son derece hoşnut görünmektedir. Muhtarın büyük adamları doyurması, bir bakıma onlara hediye vermesi, Marcel Mauss'un ‘potlaç’ tanımına uyum sağlayan, iktidarın el değiştirmesi ve karşılıklı alışverişe dair bir zihniyet ve davranış modelinin Türkiye'deki kalıpsal/aktarımsal dışavurumunu ortaya çıkarır.” (Tunalı, 2014, s. 45)

Yine filmlerinde ağırlıklı olarak kent ve varoş merkezinden yoksul karakterleri işleyişi bakımından Zeki Demirkubuz ayrıca öne çıkan yönetmenler arasındadır. Orta sınıf ve yoksullar arasında oluşan sınıfsal gerilim yine Zeki Demirkubuz filmlerinde sıkça rastlanılan çatışmalardır. Karakterlerin sınıfsal pozisyonları, eylemlerin belirleyicisidir. *C- Blok* (1994), *Masumiyet* (1997), *Üçüncü Sayfa* (1999), *İtiraf* (2001), *Kader* (2006), *Kıskanmak* (2009), *Bulantı* (2015), *Kor* (2016) yönetmenin sinemasında bu çatışmaların baskın bir şekilde işlendiği filmlerdir. Tüm bu filmlerinde karakterlerin sınıfsal itkileriyle hareket edip, döngüsel

bir biçimde başladıkları yere geri dönmeleri ayrıca dikkat çekicidir. Bu anlamıyla Zeki Demirkubuz filmleri hem arabesk kültürle hem de Yeşilçam sinemasıyla barışık bir sinemadır.

Benzer etkiler, güçlü bir sinematografiyle, Zeki Demirkubuz sineması kadar olmasa da, Reha Erdem sinemasında da görülmektedir. *Hayat Var*(2008) ve *Koca Dünya*(2016) içine doğdukları sınıftan kopamayan ama kendi sınıflarının içinde de var olamayan, sınıfsal pozisyonlarının getirmiş olduğu ağırlığı kaldırmakta güçlük çeken yoksul gençlerin, kaçış hikayelerini yansıtmaktadır. Yine Yeşim Ustaoglu'nun *Güneşe Yolculuk* (1999), *Araf* (2012) ve Semih Kaplanoğlu'nun *Meleğin Düşüşü* (2005) filmleri yoksulluk anlatısının farklı bağlamlarda gösterildiği filmler olmuştur.

Türkiye sineması, 90'lı yıllarla birlikte, Yeşilçam olgusunun en fazla hissedildiği ve Yeşilçam'ı düşünüldüğü kadar terk etmeyen ama onu doğrudan filmlerine de yansıtmayan yönetmenlerin arayışları içerisinde günümüze kadar gelmiştir. Yoksulluk temsilleri her iki akımın filmlerinde de yer edinmiş, sinema perdesine yansıtılmış ve yansıtılmaya da devam etmektedir. Ana akım popüler sinemanın bugüne kadar ürettiği *Vizontele* (Yılmaz Erdoğan/2001), *Vizontele Tuba* (Yılmaz Erdoğan/2004), *Neredesin Firuze* (Ezel Akay/2004), *Gönül Yarası* (Yavuz Turgul/2005), *Babam ve Oğlum* (Çağan Irmak/2005), *Beyaz Melek* (Mahsun Kırmızıgül/2007), *Recep İvedik* (Togan Gökbakar/2008)⁵, *Güneşi Gördüm* (Mahsun Kırmızıgül/ 2009), *Av Mevsimi* (Yavuz Turgul/2010), *Aile Arasında* (Gülse Birsal/2017)⁶ günümüz sinemasında izleyicinin en fazla rağbet gösterdiği ticari yapımlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Yine yukarıda bahsi geçen filmler haricinde günümüze kadar zengin kız/fakir oğlan ya da tam tersi kodlarla birçok romantik komedi filminde yoksulluk temaları işlenmiştir. Tüm bu filmler arasında *Recep İvedik* ve serisindeki *İvedik*(Şahan Gökbakar) karakteri hem yoksul bir karakteri canlandırması hem de bugün sinemada izleyici rekorunun başka filmlerce kırılmaması bakımından ayrıca incelemeye değerdir.

⁵ Recep İvedik(2008) filmi, araştırmamızın üçüncü bölümünde yoksulluk ve armağan kültürü bağlamında örnek filmler arasında ayrıca incelenecektir.

⁶ Aile Arasında (2017) filmi araştırmamızın üçüncü bölümünde kültür ve zihniyet bağlamında ayrıca incelenecektir.

Ana akım popüler filmlerin haricinde yoksulluğu doğrudan merkezine alan ya da dolaylı yollarla yoksulluk ve sınıf ilişkilerini görünür kılmaya çalışan filmler ise *Kara Köpekler Havlarken* (Mehmet Bahadır Er-Marina Horbaç /2009), *Çoğunluk* (Seren Yüce/2010), *Press* (Sedat Yılmaz/2010), *Babamın Sesi* (Orhan Eskiköy/2012), *Bu Son Olsun* (Orçun Benli/2012), *Zerre* (Erdem Tepegöz/2012), *Sesime Gel* (Hüseyin Karabey/2014), *Annemin Şarkısı* (Erol Mintaş/2014), *Kuzu* (Kutluğ Ataman/2014), *Nefesim Kesilene Kadar* (Emine Emel Balcı/2015), *Babamın Kanatları* (Kıvanç Sezer/2016), *Mavi Bisiklet* (Ümit Körelen/2016) ve *Güvercin* (Banu Savcı/ 2018) olarak sıralanabilir. Bu filmlerin büyük bir kısmının az sayıda gösterimi yapılmış ve izleyicinin seyretmeyi tercih ettiği filmler arasında olmamıştır. Genel olarak bu filmlerin bir kısmı kimlik ve aidiyet gibi temalarla yoksulluğu ele alırken, bir kısmı kent ve sınıf ilişkileri eksenine yönelmiş, kimisi ise taşrayı kendisine merkez alarak yoksulluğu politik bir figür olarak temsil etmeye çalışmıştır.

3. 90'LARDAN GÜNÜMÜZE TÜRKİYE SİNEMASINDA YOKSULLUK TEMSİLLERİ VE ARMAĞAN KÜLTÜRÜ BAĞLAMINDA ÖRNEK FİLM İNCELEMELERİ

3.1. ÜÇ MAYMUN: Armağan Kültüründe Suç Ortaklığı

*Üç Maymun*⁷, Nuri Bilge Ceylan'ın yönetmenlik sürecinde beşinci uzun metraj filmi olarak, 2008 yılında gösterime girmiştir. Yaklaşan genel seçimlerle siyasete atılan iş adamı Servet (Ercan Kesal), ıssız bir yolda, arabasıyla bir kişiye çarpar. Ölümle sonuçlanan trafik kazasında, o an aracın içerisinde bulunmayan şoförü Eyüp'ten (Yavuz Bingöl), ölen kişinin sorumluluğunu üstlenmesini ister. Karşılığında Eyüp'e para teklif eder. Eyüp, suçu üstlenerek cezaevine girer. Servet, kendisi adına suçu üstlenen Eyüp'ün karısı Hacer'le (Hatice Aslan) ilişkiye girer. Eyüp ve Hacer'in çocukları olan İsmail (Ahmet Rıfat Sungar) annesinin Servet'le yaşadığı ilişkiye şahit olur. Bir aile dramına dönüşen film, Nuri Bilge Ceylan'a 61. Cannes Film Festivali'nde "En İyi Yönetmen" ödülünü kazandırır.

Üç Maymun, Nuri Bilge Ceylan sinemasında hem öyküsel anlatıma ağırlık vermesiyle hem de bu anlatımı melodramatik hikâye ve yapı ile kurmasıyla öne çıkmaktadır. Türkiye sinemasında sıklıkla örneklerine rastlanılan ve bu nedenle orijinal bir öyküye de sahip olmayan *Üç Maymun*, Nuri Bilge Ceylan'ın kendi sinematografisi içerisinde en çok izlenen filmi olmuştur. Filmde diyalogların ağırlık kazanması ve öykünün melodramatik bir yapıyla şekillenmesi geçmişe oranla izleyiciyi Nuri Bilge Ceylan sinemasıyla barıştırmıştır.

Filmin öyküsü, armağan kültürü ve suç ortaklığı bağlamında önemli göstergelere sahiptir. Servet, yaklaşan seçimlerde muhalefet partisinden milletvekili olmak için aday olmuş bir iş adamıdır. Gece arabasıyla yol alırken ıssız bir yerde

⁷ **Film:** *Üç Maymun* (2008), **Yönetmen:** Nuri Bilge Ceylan **Senaryo:** Nuri Bilge Ceylan, Ebru Ceylan, Ercan Kesal, **Görüntü Yönetmeni:** Gökhan Tiryaki, **Oyuncular:** Yavuz Bingöl, Hatice Aslan, Ahmet Rıfat Sungar, Ercan Kesal.

trafik kazası yaparak bir insanın ölümüne neden olur. Servet bu kazanın siyasi kariyerini bitireceğini düşünerek, kaza sırasında orada bulunmayan şoförü Eyüp'e suçu üstlenmesi için teklifte bulunur:

“Biraz önce avukatı da aradım, konuştum. Zaten şoförüm olduğun için şüphelenmezler diyor. En fazla altı ay. Taş çatlasın bir sene. Çıktığında hiç olmazsa elinde toplu paran olur. Benim şu adaylık durumum olmasa senden böyle bir şey istemezdim biliyorsun. Ama şimdi seçim arifesinde bu kaza bir duyulursa benim siyasi hayatım o saat biter Eyüp. Biliyorsun işte. Zaten fırsat kolluyor ibneler. Maaşın da devam eder. Senin oğlan her ay gelir alır. Toplu parayı da çıktığında elden nakit veririm sana. Olur mu? Bankayı falan bulaştırmayalım şimdi. Ne olur ne olmaz. Tamam mı?”

Servet'in filmin hemen girişinde Eyüp'le kurduğu bu diyalog, Servet ve Eyüp arasındaki sınıfsal çizginin anlaşılmasını sağlar. Servet, kendi çevresinden bir dostu veya arkadaşından değil, yanında çalışan şoförden kendisine bu iyiliği yapması için talepte bulunur. Yine Servet'in bu teklifine karşılık olarak para vermek istemesi, Eyüp'ün paraya ihtiyacı olduğunu bilmesinden değil, Eyüp yoksul olduğu için parayı alacağını düşünmesinden ileri gelmektedir.

“Sosyolojik bakımdan, önce yoksulluk, sonra da yardım gelmez -kişisel bir biçime bürünmüş kaderdir bu sıralama daha çok- ama yardım ya da fiilen almasa da sosyolojik durumu göz önünde bulundurulduğunda alması gereken kişi yoksuldur.” (Simmel, 2009, s. 176)

Eyüp, alması gereken kişidir ve bu anlamıyla da yoksul bir karakterdir. Servet ve Eyüp arasındaki verme alma ilişkisi her ne kadar maddi bir ilişki gibi görünse de ahlaki de bir ilişkidir de. Çünkü Eyüp, paradan çok aslında bir suçu kendi üstüne almayı kabul etmektedir. Böylece Servet, şoföründen satın aldığı ahlakla, kendi prestij ve itibarını kurtaracak, temize çekecektir. Servet'in talebi karşısında Eyüp sessiz kalır: *“Tamam, sorun değil abi”* der. Eyüp, kabul ettiği teklifle kendi ahlakının da satılabilir bir şey olduğunu gösterir. Böylelikle verilen ve alınan şeyler maddi olmanın dışında, manevi ve ahlaki bir boyut kazanmış olur.

İsmail ise yoksulluğu başka katmanlarıyla yaşar. Cezaevine giren babasını ziyarete gittiğinde üniversite sınavını bir kez daha kazanamadığını öğreniriz. Eyüp, İsmail'in üniversite sınavına tekrar girip kazanmasını her ne kadar istese de İsmail'in gerçek isteği, bir araba alıp özel servise çıkmaktır. Tıpkı Yılmaz Güney'in *Umut*

(1970) filmindeki Cabbar karakteri gibi, İsmail de araba satın alıp servise çıkararak kendi işinin patronu olmak istemektedir. Hacer, oğlunun bu düşüncesi karşısında “*Arabayı nereden bulacaksın?*” der. İsmail, annesinin bu sorusuna karşılık, babasının cezaevinden çıkınca Servet’in ödeyeceği paradan avans istemeyi önerir. Hacer, oğlunun önerisi üzerine “*Peki baban Servet Bey’den borç istememize izin verir mi, sen söyle?*” der. İsmail de “*Vermez*” diyerek cevap verir. Hacer’in parayı bir borç ilişkisi olarak tanımlamasıyla İsmail’in borç olarak istenilecek bir paraya babasının izin vermeyeceğini düşünmesi, aslında borç ilişkilerinin farklı yükümlülükler doğurabileceğini öngörmelerinden kaynaklanmaktadır. “Borç değiş tokuşu, her bireyin borca dayalı farklı ilişkiler zincirine girmesini gerektiren bir ilişkiler ağı yaratır. Birey açısından ulaşılabilir olan zincirler sürekli artar ve kimi zaman yeni ilişkilerin eskileri ile kesiştiği bloklar oluşturur.” (White, 2015, s. 146) Bu anlamıyla borç ilişkileri maddi olmanın ötesinde manevi yükümlülükler de doğurur. Ayrıca Hacer’in borç almak üzere Servet’le kuracağı ilişki ilerleyen sahnelerde Eyüp’le ilişkisini ahlaki bir yerden kesiştirir. Diğer bir taraftan bu borç ilişkisi, Servet’in bir iş adamı olarak Hacer’in düşünce dünyasındaki imgesini ele verir. Çünkü Hacer, oğlundan farklı olarak, Servet’ten isteyecekleri parayı “borç istemek” gibi düşünür. Servet’te olan para, Hacer’in kafasında kendilerine ait veya hak ettikleri bir para değildir. Hacer, Servet’in karşısında kendisini alan el pozisyonunda ya da “alması gereken yoksul kişi” gibi konumlandırır.

Bu nedenle Hacer, Eyüp’ün de kızacağını düşünerek Servet’ten para istemeyi doğru bulmaz. Bu ilişkilere girmek yerine oğluna: “*Çok çalışmak istiyorsan başka bir iş bulalım*” der. Fakat İsmail kendi işini kurmak konusunda ısrarcıdır. Aslında bu ısrar kendi sınıfından uzaklaşma ısrarı olarak da değerlendirilebilir. İsmail’in kafasında kendi arabasına ve işine sahip olmak prestij, itibar sahibi olmakla aynı şeydir. Ayrıca bu durum İsmail’in içinde bulunduğu koşullardan çıkabilmesinin stratejik yoludur. İsmail, annesinden farklı olarak Servet Bey’den istenilecek parayı “avans” almak şeklinde ifade eder. İsmail’in düşünce dünyasında, Servet’ten alınacak olan para zaten kendilerine ait olan paradır; çünkü karşılığı, Servet’in yerine babasının cezaevine girmesiyle ödenmiştir.

Hacer, telefonla çevresindeki insanları arayarak, oğlu için iş aramaya devam eder. Bu telefon görüşmelerini yaparken, Hacer'in de bir restoranın mutfağında işçi olarak çalıştığını öğreniriz. Hacer eve geldiğinde de bu telefon görüşmelerini sürdürür fakat oğlu için bir iş bulamaz. Yorgun bir şekilde kanepeye yatmış uzanırken, televizyondan gelen sesten, seçimi yeniden AKP'nin büyük bir farkla kazandığı duyulur. Hemen önceki sahnelerde Hacer'in oğluna iş bulmak için yaptığı telefon görüşmelerinin sonuçsuz kalması, Türkiye'de işsizlik problemine dikkat çekerken, hemen arkasından gelen sahnede televizyondan duyulan haberin sesi ve bu ses devam ederken İsmail'in dayak yemiş halde eve girmesi bu sahneleri politik olarak birbirine bağlamaktadır. Yine televizyondan duyulan haber sesi, muhalefet partisinden aday olan Servet'in seçimleri kaybettiğinin de habercisidir. Fakat henüz bu durumdan kimsenin haberi yoktur.

İsmail'in eve dayak yemiş halde gelmesi, Hacer'in para istemek için Servet'in ofisine gitmesine neden olur. Servet o sırada telefonda Oktay isimli birisiyle görüşmektedir. Servet'in diyaloglarından anlaşıldığı üzere Oktay telefonda Servet'e seçim yenilgisiyle ilgili bir şeylerden bahsetmekte, Servet Bey ise bu yenilgiyi olgun karşılamış gibi görünmeye çalışmaktadır. Telefonu kapattıktan sonra Servet'in öfkesi daha görünür hale gelir. Bu sırada Hacer, ofisin içinde Servet'in masasının karşısında çekingen bir şekilde oturmaktadır. Hacer *“Zamansız geldim herhalde”* der. Servet ise o sırada Hacer'in yüzüne bile bakmamakta, sırtı dönük bir şekilde oturmaktadır. Hacer'e dönerek: *“Yok yok zamansız değil de, bizim biraz işler sıkışık”* der. Bu diyalog Hacer'in kendisini “alan el” pozisyonunda hissetmesine neden olur, çünkü *“işler sıkışık”* deyimini, almak istediği parayı alamayacağı hissiyatını verir. Servet o sırada eline telefonu tekrar alarak sekreterini arar: *“Kızım Oktay denilen herif bir daha ararsa bağlamayın bana. Yok deyin. Bir de her arayana bağlıyorsun, her geleni alıyorsun. Randevusuz kimseyi alma demedim mi ben sana.”* der. Bu diyaloglar sırasında kamera omuz plan ölçeğinde Hacer'i çekmektedir. Çünkü Servet Bey'in *“Her geleni alıyorsun. Randevusuz kimseyi alma demedim mi ben sana”* vurgusundan kendisinin ofise habersiz bir şekilde gelişini ima ettiğini anlar. Hacer ikinci defa aşağılanmış olur. “Weberci bir düşünce biçimiyle aşağılanma bir hizmetçinin hiç seçeneği olmadığı durumlarda söz konusudur; daha geniş bir açıdan aşağılanma, efendi herhangi bir tanıma göstermediği zaman oluşur.” (Sennett,

2012, s. 190) Hacer, bir yanıyla kendisini seçeneksiz gibi hisseder çünkü oğlunun psikolojisi söz konusudur, ofise ilk geldiğinde gitmek istese de aslında çok fazla da bir seçeneğinin olmadığını farkındadır. Diğer taraftan ofise habersiz gelmiştir ve Servet'in itibarını kurtarmak için kocasının cezaevinde yatıyor olmasının Servet tarafından saygıdeğer bir durum olduğu yanılgısı içerisinde. Servet, sekreterine “*her geleni alıyorsun, randevusuz kimseyi alma*” diyerek, Hacer'i her gelen kategorisine sokmuş ve onu tanımadığını dolaylı yoldan ifade ederek aşağılamıştır. Buradaki aşağılama ilişkisi Servet için ne kadar dolaylıysa, Hacer için de o kadar doğrudan ve bir yoksulun hissedebileceği türden aşağılamadır. Servet bir süre sonra bu işten Eyüp'ün haberi olmadığını öğrenir ve o sırada Hacer'in çantasının içerisindeki telefonu çalar. Telefonun sesi Yıldız Tilbe'nin “*Senin de yüreğin yansın*” adlı şarkısıdır. Hacer bir türlü telefonunu bulamaz. Telefonun sesi bir *leitmotive*'e dönüşür. Diğer taraftan telefonda sürekli çalan şarkı, Hacer'in statüsünün ortaya çıkmasını sağlayan melodramatik işleyişi pekiştirir. Servet böylece, Hacer'in duygu dünyasına dair bir izlenim de edinmiş olur. Hacer ofisten çıkar, durakta otobüs beklerken Servet Bey, arabasıyla durağa yanaşır ve Hacer'i eve bırakmak için arabaya davet eder. Hacer önce arabaya binmek istemese de Servet Bey'in ısrarı sonucunda kabul eder. Servet, arabada, ofisteki ruh halinin tam tersi bir iletişim kurar. Daha konuşkan ve iletişime açık, samimi bir tavır sergiler. Kendisini telefonla arayan Oktay'ı aşağılar. Siyasetin Oktay gibi insanların elinde olduğunu söyler. Bu araştırmanın da önemli bir bölümünü kapsayan diyalog Servet'in ağzından dökülür: “*Biz siyasete almak için değil, vermek için girdik.*” der. Bu ifadesiyle Servet aslında muhalefet partisinden aday olan bir siyasi kişilik olmasına rağmen politik ve kültürel yapısının ne kadar da iktidar partisile aynı olduğunu söylemiş olur. Bu durumun muhalefetten veya iktidar partisinden aday olmakla ilişkisi yoktur. Servet'in kullandığı söylem daha çok içinde yaşadığımız toplumun kültür ve zihniyet dünyasıyla ilgili görünmektedir. Oğuz Adanır'ın, “günümüz Türkiye'sinde politikacıların hâlâ bu türden bir yükümlülük anlayışından kurtularak gerçek anlamda demokratlaşamadıkları görülmektedir” (2010, s. 46) yorumu oldukça geçerliliğini sürdürmektedir.

Evde televizyondan gelen seçim sonuçlarının duyurulduğu haber sesi hatırlanacak olursa AKP büyük bir farkla seçimi yeniden kazanan parti olmuştur.

Güncel politikada, veren-el, alan-el siyaseti, iktidar partisinin “terbiye siyaseti” olarak adlandırdığı, veren-el pozisyonunda olmanın üstünlük olduğunun vurgusunun yapıldığı bir siyaset olarak karşımıza çıkmaktadır. (Beyaz Gazete , 2013) Muhafazakâr kesimin açık bir şekilde dillendirdiği ve sahip çıktığı bu siyasal zihniyet, politik anlamda modern demokrasi anlayışının karşısında konumlanmaktadır.⁸ Servet de aslında muhalefet partisinden aday olup, iktidar partisinin siyasal zihniyetiyle konuşmaktadır. Dolayısıyla bu anlamıyla Servet de muhafazakâr zihniyete sahiptir ya da Türkiye’de sağ ve sol arasında bir ayrım yoktur, çünkü herkes aynı kültür ve zihniyet dünyasından beslenmektedir.

Servet arabada Hacer’e kendisini anlatmaya devam eder. Çok duygusal birisi olduğundan bahseder, bir sorun yaşadığında hemen ağladığını anlatır. Bu sırada araba kullanan Servet’in yüzü bir karanlığa, bir ışığa düşer. Karakterin yüzüne vuran ışığın gelgitli hali, aslında Servet’in ne kadar değişken bir karakter olduğunun da göstergesine dönüşür. Son olarak araba sahnesinde Hacer, evinin yakınlarında arabadan inmek ister. Servet bu talebi “*Emredersiniz efendim*” şeklinde yanıtlar. Servet ilk defa Hacer’e bir an olsun “efendi” gibi hissettirmek ister. Hacer bu durumu “*Etağfurullah*” diyerek, yüzünde tebessümle yanıtlar. Bir şekliyle bu karşılıklı diyalog, Hacer’in aslında ‘efendilik’ rolünü Servet’e daha yakıştırdığı anlardan bir tanesi olur. Hacer arabadan inerken Servet: “*Hacer Hanım, bir sorunuz olursa eğer, konu ne olursa olsun, lütfen beni çekinmeden arayın. Sizin için her şeyi yaparım.*” der. Hacer, artık “hanım” olmuştur. Bu durum Hacer’in gururunu okşar. Ofis sahnesinde “her gelen kişi” olarak tanımlanan Hacer, araba sahnesinde “Hacer Hanım”a dönüşmüştür. Hacer’in ofis sahnesinde yaşadığı aşağılanma hissiyatı, efendinin gözünde “hanım” gibi bir tanıma dönüştüğünde buharlaşır gider. Hacer, yaşadığı aşağılanmayı unutmuştur. “Emredersiniz”, “Hacer Hanım” gibi diyaloglar Hacer’de gururunun Servet tarafından okşandığı bir psikoloji yaratır. Bu psikoloji Nietzsche’nin “Seni övdükleri sürece şuna her zaman inan ki,

⁸ Veren El, Alan El ilişkisine muhafazakâr kesimin söyleminde daha fazla yer aldığının internette fazlaca örnekleri bulunmaktadır. Bu söylemlere ulaşabilmek için internette basit bir arama yeterli olacaktır. Ancak Veren El, Alan Elden üstündür zihniyetini evrensel boyutlarından Anadolu coğrafyasına kadar geniş bir ölçekte kavramak için Oğuz Adanır’ın Doğu Batı yayınlarından çıkan “Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış” isimli eseri muhakkak incelenmelidir. S.24-134

henüz kendi yolunda değil, başkalarının yolundasın” (Nietzsche, 2004, s. 165) sözlerini akla getirir. Nitekim Hacer, bir süre sonra Servet’in yoluna girecektir.

Hacer, eve geldiğinde, gündüz vakti İsmail yatağında miskince yatmaktadır. İsmail, annesine merakla bakar. Bu sahnede Hacer, oğluna karşı Servet gibi davranır. Sanki bir an için Servet olmuştur. Servet Bey gibi, evin içerisinde sessiz sessiz dolaşır, oğlunun ona merakla bakmasına karşın Hacer dönüp oğluna bakmaz, dik ve kendinden emin bir şekilde evin içerisinde adımlar atmaya devam eder. Koltuğa oturur, donuk donuk karşısına bakar. İşte bu donuk bakışlar, Servet’in ofiste kendisine karşı kullandığı donuk bakışlardır. Kendisini, oğlu karşısında Servet gibi hisseder. Çünkü İsmail’e araba alması için gereken parayı artık Hatice verecektir.

Hatice’nin Servet’le başlayacağı ilişkiyi İsmail öncesinden belli belirsiz hissetmiş gibidir ama Servet ile Hatice’yi evlerinin yatak odasında görünce bu durum artık netleşmiştir. İsmail bu duruma şahit olduğunda, mutfakta tezgâhın üzerinde duran bıçak rüzgarla beraber sallanır. Aklından her ne kadar Servet’i bıçaklayıp öldürmek gibi bir fikir geçse de bunu yapmaz. Evden sessizce çıkar. Dışarıda Servet’in arabasına binip gidişini izler. Tekrar eve döndüğünde, annesini hiçbir şey bilmiyormuş gibi sorgular. Annesi yalan söyler. İsmail: “*Servet ibnesini evden çıkarken gördüm*” deyince Hacer, para bırakmaya geldiğini söyleyerek bir kez daha yalan söyler. İsmail bunun üzerine annesini tokatlar. Filmin melodramatik yapısı artık çok daha güçlü halde hissedilir. İsmail’in annesine uyguladığı şiddet, Servet’e uygulayamadığı, hesap soraamadığı bir şiddet halini alır. Diğer bir taraftan Servet parayı vermiştir ama karşılığında Hacer’i de almıştır. Bu ilişki potlaç kültürü üzerinden düşünülecek olursa Servet, veren el olarak, verdiğini fazlasıyla almıştır. Vermeyi vaat ettiği parayla Eyüp’ü kendi suçuna ortak etmiş, prestijini kurtarmıştır. Diğer bir taraftan da Hacer’le birlikte olmuştur. İsmail ise annesini Servet’ten para istemeye zorladığı için bu ilişkinin başlamasına neden olmuş ve aslında annesinin suç ortağına dönüşmüştür. Simgesel mübadele yoluyla herkesin herkese karşı borçlu hissettiği ilişkiler, hasıraltı edilen gerçeklikler, bir süre sonra zincirleme reaksiyon yaratmıştır. “İşte burada karşımıza çıkan, simgesel mübadeleler ekonomisinin ilk özelliğidir: söz konusu olan, her zaman için çifte, bir arada tutulması zor gerçekleri bulunan pratiklerdir.” (Bourdieu, 1995, s. 178) Aslında gerçekler ortadadır ancak

kimse kabullenememektedir. Bu durum, İsmail'in görüş gününde babasını ziyarete gitmesiyle daha net anlaşılır. Eyüp görüş gününde “*Annen niye gelmedi*” diye sorduğunda İsmail “*İş yerinde şey varmış, eğitim çalışması*” diyerek annesinin kendisine söylediği yalanı babasına karşı söyler. İsmail, eve döndüğünde Hacer parayı İsmail'in odasına bırakmıştır. İsmail'in bu parayı alması suç ortaklığını kabul ettiği anlamına gelmektedir. Bu kabullenme, İsmail'in ölü kardeşi ile ilgili kâbus görmesine yol açar.

Eyüp'ün cezaevinden çıkışına arabayla giden İsmail, babasına “*Al sen kullan istersen*” der. Bu teklife babasının sevineceğini düşünür ama Eyüp “*Yok kullan sen*” diyerek arabayı kullanmak istemez. Arabaya bindiklerinde Eyüp “*Kaçta aldınız bu arabayı?*” diye sorar, İsmail ise arabayı ucuza getirdikleri düşünerek “*Beş milyar ya hiçbir şey değil*” der. Eyüp ise bu sözleri duyunca çok sinirlenir:

“Beş milyar hiçbir şey değil! Ne demek bu ya! Beş milyarı nerede gördünüz oğlum! Beş milyar ne demek! Dokuz aydır cezaevindeyim 900 milyon para yemedim be! Beş milyarmış! Üç kere geldiniz yanıma! Bana niye haber vermiyorsunuz, madem böyle beş milyarlık bir harcama yapıyorsunuz? Kimin parasını, hangi parayı harcıyorsunuz? Niye haber vermiyorsunuz?”

İsmail ise Eyüp'ün bu sorularına karşılık “*Sürpriz yapalım istedik*” diye cevap verir. Eyüp daha da sinirlenerek “*Sikerim sürprizinizi lan!*” diyerek daha fazla öfkelenir. Eyüp hemen arkasından “*Parayı kim istedi?*” diye sorar. İsmail lafı dolandırarak anlatmaya çalışsa da Hacer'in şirkete giderek parayı Servet'ten aldığını öğrenir. Eyüp aynı soruyu cezaevinde yattığında da İsmail'e sormuş İsmail parayı kendisinin gidip aldığını söylemiştir. Eyüp'ün bu sorunun cevabını ısrarla öğrenmeye çalışma isteği, aslında Servet'in kimseye karşılıksız bir şey vermeyeceğini bilmesinden ileri gelmektedir. Henüz öğrenmemiş olsa da nitekim öyle olmuştur. Servet parayı vermiş ve karşılığında Hacer'le birlikte olmuştur.

Hacer ise Servet'e âşık olmuştur. Aşağılama ile başlayan ilişki Hacer'de Servet'e karşı bir tutkuya dönüşmüştür. Fakat Servet, artık aynı duygular içerisinde değildir. Hacer, sürekli Servet'i arar ama Servet telefonlarını açmaz. Hacer, Servet'in evinin önüne kadar gider, bu sırada Servet'in karısı ve çocuğuyla birlikte arabaya bindiklerini görür. Servet de arabaya binerken Hacer'i görür fakat Hacer'e ofisteki donuk bakışlarıyla bakar. Hacer yeniden “herhangi biri” olmuştur. Hacer'i evinin

önünde gören Servet, tedirgin olup telefonla Hacer'i arar. Telefonu Eyüp açar. Servet telefonda doğrudan *"Sen ne yaptığını zannediyorsun ya! Ne işin var benim evimin önünde"* der. Bu telefon aracılığıyla Eyüp, karısının Servet'le kurmuş olduğu ilişkiyi anlar. Eyüp sinirlenip mahallenin kahvesine gider. Kahvehanenin çırağı ile sohbet eden Eyüp, çırağın dertlerini dinler.

"Bu sefillikte idare ediyoruz abi. Ne yapayım abi, burada kafam rahat. Kimsenin dırdırıyla vırvırıyla uğraşmıyorum. Akrabanın yanında kaldık, ikinci gün dayak atmadığı kaldı. Bekar odası tutalım dedik, it kopuk başımıza musallat oldu. Mücahit abi sağ olsun, burada kalacak yer verdi, hem çiraklık yapıyorum ona, üç kuruş da veriyor karın tokluğuna çalışıyoruz abi. Başta ana yok, baba yok. Bir de gurbet ellerde..."

Eyüp'ün kahvehanenin çırağıyla kurduğu bu diyalog filmin ilerleyen sahnelerinde daha net anlaşılacaktır ama Eyüp'ün bir başka yoksul karakterle kurmuş olduğu bu diyalog aslında filmdeki tekrar eden yapının açık bir göstergesine dönüşecektir.

Eyüp, kalan parayı almak için gittiğinde Servet tedirgin mimikleriyle Eyüp'ün dikkatini çekmektedir. Eyüp masada duran parayı alarak Servet'e teşekkür eder. Hacer'in araba için aldığı parayı kesip kesmediğini sorar. Servet buna karşılık *"Sizinkilerin borcu morcu yok Eyüp"* şeklinde yanıt verir. Eyüp ise *"Niye"* der. Servet bu kısa soruyu *"Benim için yaptığın onca şeyden sonra üç beş kuruşun lafı mı olur Allah aşkına"* diyerek sanki manevi olarak Eyüp'e hala borçluymuş gibi hissettirmeye çalışır ama Eyüp, Servet'in karşılıksız bir şey yapmayacağını farkındadır. Nitekim karısıyla yaşadığı ilişki o paranın değeridir ve o değer üç beş kuruş olarak nitelendirilmiştir.

Hemen arkasından gelen sahnelerde Hacer, Servet'le buluşmuştur. Servet, Hacer'e bu ilişkinin bittiğini anlatmaya çalışırken Hacer ısrarcı davranır. Bu ısrar üzerine Servet öfkelenir, Hacer'e *"Sen beni daha tanımıyorsun! Sana daha göstermedim o yüzümü ben!"* diye bağırmaya başlar ama Hacer *"Senden iyi tanıyorum seni"* şeklinde cevap verir. Hakikaten de Hacer, Servet'in bütün yüzlerini/yüzsüzlüklerini görmüş, simgesel şiddete maruz kalmış ve sonuç olarak Servet'e âşık olmuştur.

“Simgesel şiddetin etkilerinden biri de egemenlik ve boyun eğme ilişkilerine, iktidarın karizmaya ya da duygusal bir hoşnutluk yaratabilecek bir cazibeye (örneğin patronlarla sekreterler arasında) dönüşmesidir. Borcun kabulü minnete, bu cömertçe edimi gerçekleştirene karşı kalıcı bir duyguya dönüşür ve bu özellikle kuşaklar arasındaki ilişkilerde gayet iyi görüldüğü gibi şefkate, aşka kadar gidebilir.” (Bourdieu, 1995, s. 187)

Hacer’i âşık olmaya kadar sürükleyen bu minnet duygusu Servet’in dünyasında sürdürülebilir olmaktan çıkmıştır. Servet, Hacer’in ısrarı üzerine “*Kocan bir yandan, oğlun bir yandan, ne lan bu! Sülük gibi! Hasta mısınız lan ailecek, manyak mısınız!*” diyerek bütün aile hakkında sahip olduğu yargıları dillendirir. Bu yargılar aslında yine sürekli kendisinden talep edildiğini düşündüğü şeyler üzerinedir. Servet’in dünyasında, yoksullar sülük gibidir. Fakat bu yapışkanlık yoksullukla ilgili değildir; vermek, almak ve fazlasıyla geri iade etmek sürekli kendisini tekrar eden ölçüsüz bir kültürel yapıdır. Verdiği şeylerin karşılığını istemesi bakımından aslında Servet karakteri de sülük gibidir.

Kendisini sürekli tekrar eden bu kültürel düzen/düzey İsmail’in Servet’i öldürmesiyle son bulmaz. Çünkü Eyüp de kendi oğlunu kurtarmak için başka bir yoksul olan kahvehanenin çırağından, Servet’in kendisinden talep ettiği şeyi talep eder. Kahvehanede çalışan çırağın, para karşılığında suçu üstlenmesini ister. Artık Eyüp de Servet karakterine dönüşmüştür.

Üç Maymun filminin Yeşilçam sinemasıyla bir karşılaştırması yapılacak olduğunda, ortaya sanıldığı kadar büyük farkların çıkmadığını görebilmek mümkün olmaktadır. Yeşilçam sinemasında melodramların asıl çatışması yoksulların nasıl zenginlere, zenginlerin de nasıl yoksullara dönüştüğü gibi baskın bir anlatımdır, Nuri Bilge Ceylan sinemasında ve *Üç Maymun* filmi özelinde yoksullar ve zenginler bizzat aynı dünyanın insanları olarak temsil edilmektedirler. Kimse kimseye dönüşmez, zaten aynıdırlar. Yoksulluk ve zenginlik temsillerinin her ne kadar farklı süreçlere sahip olduğu bir anlatı yapısı kurulmak istense de sınıfsal bir eksene doğru yönlenemezler.

Böylece filmin yoksul karakterleri ile zengin karakterlerinin ahlaki ve politik dünyası birbirine benzetilir. Muhalefet partisinden aday olan ama iktidarın söylemiyle konuşan, düşünen Servet, iktidarın kendisinden başka bir şey değildir.

Yine yoksul karakterler ahlaki olarak ne kadar zenginlere (maddi olanaklar dışında) benzediklerinin bilincine sahip değilken, zenginler de yoksullara ne kadar benzediklerinin farkında değildirler.

“Öyleyse zihinsel çelişkinin çözülmemiş olduğu bir toplumda, ekonomik çelişkinin çözülmesiyle birlikte zihinsel çelişkinin de çözülebileceğini düşünmek bir yanılgıya düşmektir. Türkiye’de sınıfsal bir yapılanma yoktur (ideolojik anlamda demek istiyoruz). Türkiye’de ekonomik anlamda bir tür sınıfsallıktan söz edilebilir. Osmanlı’dan kalma ve bugün hâlâ sürdürülen bir “alan el” ve “veren el” ilişkisiyle çeşitli çıkar odaklanmalarından söz edilebilir. Bu yüzden Türkiye’de herhangi bir sınıfın egemenliğinden (kültürel anlamda) söz edebilmek mümkün değildir.” (Adanır, 2010, s. 265)

Muhalefet partisi, iktidara muhalefet ederken aslında ne kadar iktidar partisine benzediğinin bilincinde değilken, iktidar partisi de muhalefetin kendisine ne kadar benzediğinin farkında değildir. Her iki taraf da birbirlerine ne kadar benzediklerinin bilincinde olmadıkları için birbirlerinden de nasıl ayrılacaklarının farkında değil gibidir. Bu nedenle her iki tarafın da, kültür ve zihniyet bağlamında özgün bir ahlaki önerisi bulunmamaktadır. Yoksul ve zengin karakterler birbirlerine karşı suç işleyen değil, birbirlerinin suç ortaklığını yaptıkları düşünsel bir evrenin parçası haline gelmektedirler. Muhalefet iktidarın suç ortağıdır, iktidar da muhalefetin!

3.2. RECEP İVEDİK: Yoksulluk ve Sembolik Şiddet

Recep İvedik, 2000’ler sonrası Türkiye sinema tarihinde üzerine en çok konuşulan ve tartışma yaratan film olarak karşımıza çıkmaktadır. *Recep İvedik* filmi 2008 yılında vizyona girmiş, yakaladığı gişe başarısıyla birlikte seri bir yapıma dönüşmüştür.⁹ 2019 yılında vizyona giren *Recep İvedik 6*, gişedeki başarısını sürdürmeye devam etmektedir.

⁹ Araştırmanın bu bölümünde, seri filmler içerisinde karakterin eylemlerinde daha çok orta/orta üst sınıf ve iş adamlarını hedef alması nedeniyle kısıtlamalara gidilmiş, Recep İvedik 2 ve Recep İvedik 3 örnek filmler olarak seçilmiştir.

*Recep İvedik 2*¹⁰ filminde Recep İvedik karakteri, tek akrabası olan ninesi tarafından üç şey yapması için zorlanır. Bunlardan birincisi, iş bulup çalışmasıdır. İkincisi, bir kız bulup evlenmesidir. Üçüncüsü ise saygınlık kazanmasıdır. Ninesinin zorlamalarına dayanamayan İvedik, gazetelerin ilan sayfalarından iş aramaya başlar. Kuryelikten, market kasiyerliği ve eczacı çıraklığına kadar birçok farklı işte çalışmasına rağmen, bulduğu hiçbir işte dominant karakteri nedeniyle tutunamaz. Girdiği her işten uyumsuzluğu nedeniyle patronlar tarafından kovulur. Ninesinin zorlaması sonucunda geçmişte dedesinin kurduğu, kuzeni Hakan'ın devralıp büyüttüğü reklam ajansına gider. Ajansı dedesinin kurduğunu, bu nedenle de şirkette hakkı olduğunu söyleyen Recep İvedik, kendisini “patron yarısı” olarak işe aldırır. Ninesinin yapması için zorladığı üç talebi yerine getirmeye çalışan Recep İvedik, bu talepleri yerine getirebilmek için farklı maceralar yaşar.

*Recep İvedik 3*¹¹ filminde ise ninesinin ölümünden sonra depresyona giren Recep İvedik, girdiği depresyonu atlatabilmek için türlü yollar dener. Mahallesindeki kadınların içine cin kaçtığını söylemeleri ve onu bir hocaya yönlendirmeleri sonucunda cinci hocaya ve psikoloğa gider. Fakat bu girişimler, Recep İvedik'in yakalanmış olduğu depresyonun bitmesini sağlamaz. Bir arkadaşının, İstanbul'da kalacak yeri olmayan üniversite öğrencisi kızı Zeynep'in hayatına sürpriz bir şekilde girmesi, Recep İvedik'in hayatında değişimler yaratır. Zeynep'in yardımlarıyla birçok hobi kursuna katılıp, farklı ortamlara ilk defa giren Recep İvedik, sosyalleşip depresyonundan kurtulmaya çalışır.

Recep İvedik karakterine ilk bakıldığında, çoğunlukla yoksullarla özdeşleştirilen birçok söylemle karşılaşılmaktadır. Yoksulluğun kültürel temsillerinde oluşan ötekileştirici, fobik ve aşağılayıcı dilin kurulmasında özellikle 90'lı yıllardan sonra gelişen medya büyük rol oynamıştır. Recep İvedik ise günümüze kadar kurulan bu dilin birçok gösterenine sahiptir. ‘Maçodur’, ‘geri

¹⁰ **Film:** Recep İvedik 2 (2009), **Yönetmen:** Togan Gökbakar, **Senaryo:** Şahan Gökbakar, Togan Gökbakar, Serkan Altunışne, **Oyuncular:** Şahan Gökbakar, Gülsen Özbakan, Efe Babacan, Çağrı Büyüksayar, **Görüntü Yönetmeni:** Ertunç Şenkay

¹¹ **Film:** Recep İvedik 3 (2010), **Yönetmen:** Togan Gökbakar, **Senaryo:** Şahan Gökbakar, Togan Gökbakar, Can Ali Sabuncu, **Oyuncular:** Şahan Gökbakar, Zeynep Çamcı, Mehmet Yumurtacı, Sevim Yatılılar, **Görüntü Yönetmeni:** Ertunç Şenkay

zekalıdır', 'hayvandır', 'köylüdür', 'pistir', 'kabadır', 'magandadır', 'kavgacıdır', 'kırodur' 'küfürbazdır', 'adam olmazdır', 'kadın düşmanıdır', 'kültürsüzdür', 'homofobiktir', 'anti-entelektüeldir', 'alkoliktir', 'işe yaramazdır', 'ilk insandır', 'ilkeldir', 'ayıdır', 'holigandır', 'kıllıdır', 'pistir', 'görüntü kirliliğidir', 'tehlikelidir', 'öngörülemezdir', 'yüzsüzdür', 'ahlaksızdır', 'beyinsizdir', 'eğitimsizdir', 'saygısızdır', 'lümpendir' fakat bir tek yoksul değildir. Recep İvedik, 90'lar sonrası yoksulluğun kültürel temsillerinde sıkça kullanılan bütün aşağılayıcı kavramların hepsiyle barışık olmasına rağmen filmlerde yoksulların sorunlarına dair hiçbir şey yoktur. Oysaki Recep İvedik karakterinden yoksulluğun temsillerine dair birçok şey mevcuttur. Giyindiği elbiseden -ki bu elbise genellikle tek çeşittir- yaşadığı mahalleye kadar Recep İvedik'in sınıfsal konumunu fazlasıyla ele vermektedir.

“İstanbul’un merkeze gün geçtikçe yaklaşan kenar semtlerinden biri olan Güngören’de oturan, annesi konfeksiyon işçisi olan, ninesinden başka kimsesi olmayan, İstanbul’a birkaç kuşak önce göç etmiş bir aileden gelen Recep İvedik’in kurgusal yaşamda alt sınıfların gündelik yaşamına dair herhangi bir sorun yer almamıştır. Geçim derdi vb. sorunlar filmde mizah unsuru olarak bile kullanılmamıştır. İşsiz güçsüz olmasına, İstanbul’un merkeze yaklaşmış kenar semtlerinden birinde yaşamasına rağmen, Recep İvedik internetten tanıştığı bir kadınla İstanbul’un lüks restoranlarından birine yemeğe gidebilmiştir. Recep İvedik’in kurgusal dünyasında İvedik’in böyle bir restorana nasıl gidebildiği, hesabı ödeyebilecek parasının olup olmadığı mevzu bahis edilmemiştir. Alt sınıf, ya da orta sınıf profiline sahip olan bir kişinin iç sıkıntısını giderebilmek için nasıl olup da seans ücreti dolarla ödenen psikologlara, ünlü hacılara hocalara, yoga, karate kurslarına girip çıkabildiği pek fazla sorgulanmamıştır.” (Tüzün, 2011, s. 228)

Recep İvedik karakteri, kuzeninin reklam ajansında “patron yarısı” olarak işe başlayana kadar girdiği bütün işler ağırlıklı olarak yoksulların istihdam olduğu pizza kuryeliği, eczacı çıraklığı, işportacılık vb. işler olmasına rağmen kendisini sınıfsal olarak yoksul hissetmemektedir. Reklam ajansında kendisini “patron yarısı” olarak zorla kabul ettirmesine rağmen kuzeniyle yaptığı ücret pazarlığı asgari ücret, yol, yemek ve sigortadır. Patron yarısı olmakla zengin, asgari ücret istemesiyle yoksul gibi görünse de Recep İvedik'in, herhangi bir sınıfın gerçekliğine ait konumu bulunmamaktadır. Recep İvedik bu sınıfsal karmaşaya rağmen, çoğunlukla orta/orta üst sınıftan insanlara ve patron/işverenlere karşı dominanttır. Pizzacıda kurye olarak başladığı işin ilk siparişinde olay çıkartır. Siparişi veren kişinin genç ve kendisi yaşlarında olması ayrıca önemlidir. Getirdiği pizzanın reklamını, siparişi veren

kişinin kapısının önünde, bağırarak söylemeye başlar. Siparişi veren kişinin “*tamam abi uzatma*” demesi üzerine, “*bize de öğretiler de kusura bakmayın*” diyerek cevap verir. Bir şekliyle o saçmalığı kendisi değil de çalıştığı pizzacının patronu çalışanlarına zorla yaptırıyormuş gibi cevap verir. Çoğunlukla gençlerin çalıştığı hizmet sektöründe işverenlerin, müşteri memnuniyeti için çalışanlarına uyguladığı baskıyı göstermeye çalışır. Sahnenin ilerleyen aşamasında, siparişin sahibine yolda gelirken canı çektiği için promosyon pizzayı yediğini söyler. Bunun üzerine siparişin sahibi genç çocuk, pizzayı geri iade etmek ister. Recep İvedik, sipariş sahibine tehdit ve hakaretler yağdırmaya başlar. “*Zaten bu bencillikle bu cimrilikle olmuşun bin kilo! Cimri, şişman, bencil, pislik seni! Cimri, şişman, bencil! Bencil!*” diye bağırmaya başlar. Recep İvedik, kullandığı hakaretlerde sipariş sahibine cimri ve bencil olduğunu defalarca yüzüne yüzüne haykırır. Aslında bu ifadeler yoksulların, çoğunlukla zenginlere karşı kullandığı ifadelerdir.

“Yoksul-mâdunların anlatılarında, toplumsal (sınıfsal ve kültürel) hiyerarşiler ve farkların temsilinin en belirgin özelliği, üst ve alt sınıflar arasındaki ilişkinin aşağılayıcı, onur kırıcı ve yargılayıcı bir tarzda yaşandığına dair yaşantı ve tanıklıkların bolluğudur. Türkiye’deki toplumsal hiyerarşiler ve farklar her ne kadar karmaşık bir eklemlenme oluştursa ve üstbelirlense de, yoksul-mâdunların toplumsal tahayyüllerinde toplumsal alanın “fakirler” ve “zenginler” şeklinde ikili bir karşıtlık üzerine kurulduğunu söyleyebiliriz. Yoksulların anlatılarında, zenginler “kendini beğenmiş”, “havalı”, “burnu havada”, “şımarık”, “cimri”, “paragöz”, “bencil”, “aç”, “aç gözlü”, “samimiyetsiz”, “her şeyleri yapmacık”, “çocuksu”, “fakirin halinden anlamaz”, “merhametten uzak”, “gaddar”, “fakirleri hor görür”, “tepeden bakar”, “kendini yüce görür”, “her şeyle dalga geçer”, “ahlaksız”, “eğlenceye düşkün”, “fiyakalı” vb. olarak sunuluyor... Böylece, yoksul-mâdunlar kendilerini, zenginlere karşı moral-insani değerlerle donanmış olarak resmediyorlar.” (Erdoğan, 2011, s. 43)

Necmi Erdoğan, yoksulların zenginlerle karşı kurduğu bu tahayyül ve söylem biçimlerinin aynı zamanda yoksullarda moral bir etkiye dönüştüğünü söyler. Bu bağlamda Recep İvedik, her ne kadar yoksulluğunu kabul etmiyor gibi bir izlenim yaratsa da yoksullarla ilgili söylemsel temsillerin (maço, maganda, pis, kıro vb.) hepsini kabullenir. Diğer bir taraftan, yoksulların zenginler için tahayyül ettiği bütün söylemleri (cimri, bencil, şımarık, paragöz vb.) zenginlerin yüzüne vurur ve onlara her fırsatta şiddet uygular. Bu bağlamda Recep İvedik, yoksulların tahayyül

dünyasından zenginlerin dünyasına doğru uzanan bir ‘halk kahramanına’ dönüşmektedir.¹²

Recep İvedik’in çoğunlukla orta/orta üst sınıfa mensup kişileri ya da patronları azarlaması, aşağılaması ya da onlara şiddet uygulaması, çoğu zaman yoksulların gündelik hayatta maruz kaldıkları aşağılama ilişkilerindeki sessizliği, suskunluğu ve sinikliği kurgusal dünyada tersine çevirmektedir. İvedik, mağdurların dile gelmeyen sınıfsal öfkesini ya da aşağılama ilişkilerinde yaşadıkları hissiyatları duygusal patlamalara dönüştürerek ironi dilini kullanmaya çalışır. Gittiği şirket partisindeki ‘sıkıcı müziği’ değiştirerek Ankara havaları çalmaya başlar. Lüks bir restoranda suşi yanına ekmek ister, garson “*bizde ekmek yok*” dese de, gidip marketten ekmek almasını söyler. Yoga kursunda hocanın “*şimdi içimizdeki kötülüğü salıyoruz*” demesine gaz çıkarak karşılık verir. Depresyondan kurtulmak için gittiği psikiyatristin seans başına yüz elli dolar istemesine karşılık psikiyatriste hakaretler yağdırarak odadan baklavasını alıp çıkar. Genellikle yoksulların giremediği, girseler de hakir görüldükleri bu ortamları altta kalmadan, kendi dili ve jargonuyla eleştirir. Bu dil hem politiktir hem de değildir. Bu nedenle semboliktir.

“Örneğin Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan gibi yönetmenlerin filmleri, bireyi ve kurumsal yapılanmaları ele alış ve işleyiş tarzlarıyla nasıl politiklese, Recep İvedik serisi de, politik bir karakterden uzak gibi görünürken dahi salt eğlendirme işlevi üzerine kurulu yapısıyla egemen

¹² Recep İvedik’in halk kahramanlığı genellikle Türkiye sinemasında Kemal Sunal ile karşılaştırılabilir. Yılmaz Güney’in sinemada rol almaya başladığı ilk dönemi andırmaktadır. Yılmaz Güney’i ‘halk kahramanı’ yapan filmler politik filmlerinden önce başlamıştır. Güney bu ilk filmlerinde çoğunlukla zenginlere ve kötülere karşı kaba şiddet uygulamış, yoksulların gerçek hayatta alamadıkları intikamı sinema filmleriyle almıştır. Fakat Yılmaz Güney hayatının her döneminde politik bir duruş sergilemiştir. Filmlerindeki Yılmaz Güney’le gerçek hayatta olan Yılmaz Güney arasında fazlaca farklar yoktur. Oysa Recep İvedik, sinemada kötü bir Yılmaz Güney simülantıyken, gerçek hayatta ise sermayeden yana tavır sergilemektedir. Ayrıca Türkiye sinemasında halk kahramanları öncelikle sinemada ortaya çıkıp sonrasında televizyonda kendilerine yer edinirlerken, Recep İvedik önce televizyonda ortaya çıkmış sonrasında sinemada kendisine yer bulmuştur. Recep İvedik, bu anlamıyla televizyon estetiğini sinemaya taşıyan örnekler arasında en çok izlenen film olmuş ve sinemayı bir anlamıyla televizyonlaştırmıştır ya da gerek toplumsal gerek sinemasal anlamda kahramanlığın ayapağa düşmesi, indirgenmesi ve düzeysizleşmesi de denilebilir.

sistemin eğlendirerek unutturan politikasını yeniden üreten bir işlevselliğe sahiptir.” (İpek, 2016, s. 313)

Recep İvedik, gündelik hayatta prestije, otoriteye, itibara, gösterişe sahip olduğu düşünülen orta sınıf ve zengin iş adamlarını hedef almaktadır. Bu ironik ve sembolik şiddet ise izleyicide çoğunlukla moral bir etki yaratmaktadır. Recep İvedik filmleriyle ilgili yapılan bir saha araştırması, bahsedilen moral etkinin nasıl oluştuğuna dair kimi ip uçları sunmaktadır:

“Herkesin içinde bastırılmış bir Recep İvedik var. Her şeyi herkes pat diye söylemek istiyor o yüzden genelde 20 ila 40 yaş arası insan seyrediyordur. Normalde yapmak isteyip fakat yapamadıkları duyguları Recep İvedik’in yapmasıyla rahatlıyorlar. Zenginmiş, fakirmiş farketmiyor o rahatlık için izliyorum.” (Gide, 2019, s. 96)

Araştırmaya içinde yer alan bir katılımcı Recep İvedik karakterinin bastırılmış bir gerçekliğin sinema aracılığıyla yüzeye çıktığını ve zengin ve yoksul farketmeksizin herkese karşı sembolik bir şiddet uyguladığını ve bu durumun rahatlatıcı bir duyguya dönüştüğünü hatırlatıyor. Oysa ki Recep İvedik karakteri çoğunlukla zengin ve ortaüst sınıf karakterle daha yoğun bir sembolik şiddet uyguluyor.

“Eğlendiriyor, insanların yapmak isteyip yapamadıklarını gösteriyor. Ben de onun gibi hunharca yemek yemek istiyorum. Recep İvedik’in her ağzından çıkan söz beni tatmin ediyor.” (Gide, 2019, s. 97)

Başka bir katılımcı onun ağzından çıkan her sözün gerçeklikte söylenmek istenen ancak bir türlü dile gelmeyen, otoriteye karşı gerçeklikte söylenemeyen ve alınamayan tavrın kendisini tatmin ettiğini vurguluyor.

“Bence kendi sektöründe (komedi dalında) en güzel film ve doğallık gerçekten ön planda. Filmin güldüren bir yapısı var. Aynı zamanda Recep zenginlere karşı tavrını bozmuyor. Adam herkesin ensesine vuruyor.” (Gide, 2019, s. 97)

Diğer bir katılımcı sınıfsal tavrını daha net çizgilerle tarif ediyor. Recep İvedik’in zenginler’e karşı daha keskin ve netlik içerisinde olduğunu aslında bu karakterin farklı dolayımmlarla otoriteye karşı boyun eğen yoksulların sanki sinemadaki bir kahramanına dönüştüğünü izah ediyor.

“İnsanlar düşündüklerini gösteremiyor, utanıyor, çekiniyor. Bu filmde kendimi görüyorum aynı cevapları vermek isterdim, ama utanıp diyemiyorum. Özellikle kızlara anında tepki veriyor. Çirkin güzel farketmiyor.” (Gide, 2019, s. 98)

Gündelik yaşamın temel belirleyicisi olan sembolik düzen yani potlaç ilişkilerinin ortaya çıkardığı eşitsiz toplumsal ilişkilerin dışavurumu, Recep İvedik’le birlikte sembolleşiyor. Gündelik hayatın içerisinde çoğunlukla kişisel statüler üzerine kurulu toplumsal kültür ve zihniyetin yaratmış olduğu sıkışmışlığın bir ifadesine dönüşüyor.

“Bence gündelik yaşamı hiç de insansı olmayan kitlelerin bir tür arınmasına imkân veriyor Recep. Patronuna küfredemeyen işçinin sözcüsü oluyor. Sermaye karşısında çalışanın yanında gibi bir portre çiziyor. Sermaye sahiplerini gülünç duruma düşürüyor. Dolayısıyla insanlar intikamını Recep aracılığıyla almış oluyorlar. Kısa bir süre için...” (Gide, 2019, s. 97)

Recep İvedik, veren-el alan el ilişkilerinde boyun eğmek ya da minnet etmek durumunda kalanın bir meydan okuma ya da intikam alma sembolüne dönüşüyor. “Karşıt grupların birbirlerine çok farklı nitelikler atfettikleri bir ortamda aralarında sembolik iletişimi sağlayabilmeleri kolay değildir.” (Önderman, 2018, s. 276) Recep İvedik, bu sembolik iletişimi sinema aracılığıyla kolaylaştırıyor, karşılık veriyor ve meydan okuyor.

Araştırma katılımcılarının bazıları Recep İvedik’in filmdeki davranışlarının aslında gerçeklikle bir ilişkisinin olmadığını ama buna rağmen hem kendilerinin hem de büyük bir çoğunluğun bu davranışları izlemekten keyif aldığını söylemektedirler. Aslında katılımcıların bahsettiği gibi, gündelik hayatta birçok insan tarafından bastırılmış duygular, Recep İvedik serilerinde abartılı bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Bu anlamıyla Recep İvedik, tıpkı rüyalarda olduğu gibi bastırılmış duyguların, karmakarışık bir şekilde ortaya saçılışının temsili gibidir.

Yine bir katılımcının “Kitlelerin ruhu onu arzuluyor o da o ruha yanıt oluyor.” (Gide, 2019, s. 97) ifadesi hayli ilgi çekicidir. Çünkü katılımcı, Recep İvedik’in bir kitle ruhunu yansıttığını söylemektedir. Kitlelerin bastırılmış duygularının ifadesi ise Gustave Le Bon’u akla getirmektedir:

“Kitleler tarafından anlaşılabilir hale geldikten sonra fikirler, başka bir yerde muhtelif şekillerde tetkik olunacak olan şuuraltına nüfuz etmedikçe ve bir his hâlini almadıkça tesirli olamazlar. Böyle bir değişiklik ise oldukça uzun bir zaman içinde vukua gelir.” (Le Bon, 1969, s. 67-68)

Gustave Le Bon’un fikirlerinden yola çıkıldığında, Recep İvedik karakterinin kendisi de davranışları da kitlelerin gerçek yaşamda uygulayamadığı, bilinçaltına attığı ya da bir his olarak yaşayamadığı duyguların dışavurumu gibidir. Bu anlamıyla kitlelerin gerçek hayatta ne yaşadıklarına dair bir fikirlerinin olduğu söylenebilir, sadece bu fikirleri fiiliyata dökebilecek ortam söz konusu değildir. Recep İvedik bu fiiliyatı sinema ortamına taşımış ve kitlelerin bilinçaltında, bir his olarak yatan duyguların dışavurumunu sergilemeye çalışmıştır. “Kitleler, Recep İvedik filmlerinde ne buluyor?” gibi bir soruyu bu anlamıyla düşünmek, kitlelerin psikolojisini anlamak adına faydalı olacaktır.

Recep İvedik filmlerinde yoksulluğun kültürel temsilleri, Yeşilçam filmlerinden farklı olarak “statünün tersine çevrilmesi” yoluyla bir rahatlama yaratmaz. Örneğin Recep İvedik, sınıf atlamak istemez. Gerçek hayatta olduğu gibi, yoksulların kendi yoksulluklarını kabul etmeme hali Recep İvedik için de geçerlidir. Fakat o her ne kadar kendisini yoksul olarak tanımlamasa da, yoksulluğun bütün kültürel temsillerine sahiptir; kendisinden ve bulunduğu konumdan, herkesten daha çok memnundur. Recep İvedik, Yeşilçam filmlerinde yoksulluğun temsil ediliş biçimlerinde olduğu gibi zengin olmak için herhangi bir çaba sarf etmez. Zenginlerin dünyasına girer ama zenginlere özenmez. Tersine zenginlerin dünyasını domine eder. Bu bağlamda araştırma boyunca üzerinde durduğumuz armağan ilişkileri Recep İvedik filmlerine doğrudan yansımaz. Ancak diğer incelediğimiz filmlerden farklı olarak gerçek hayatın kendisini belirleyen armağan ilişkilerinin, “*veren el alan elden üstündür*” zihniyetinin veren ele karşı uyguladığı safi sembolik şiddete dönüşür. Zenginlerin yaşamı Recep İvedik için bir arzu nesnesi değildir. Bu anlamıyla Yeşilçam sinemasının mantığından her ne kadar ayrılrsa da Recep İvedik, toplumun hiçbir kesimine özgün bir ahlak ya da politik duruş da önermez. O sadece yoksullar ve zenginler arasındaki sınıfsal kırılmalıkları, filmleri aracılığıyla sembolik şiddete dönüştürerek gişe rekorları kırar.

3.3. KOR: Verilen ve Alınan Şeylerin Bedeli ya da “Daha Açık Konuşalım mı?”

Zeki Demirkubuz, yoksullara ve yoksulluğun kültürel temsillerine her filminde yer vermiş ve sinema perdesine yansıtmıştır. Yönetmenin orta sınıf bunalımlarına yer verdiği filmleri de dahil olmak üzere yoksullar Demirkubuz sinemasının vazgeçilmez karakterleri ve kahramanları olmuşlardır. Yeşilçam filmlerinin başka bir ironik anlatımı olarak Demirkubuz sinemasının merkezinde, iyilik ve kötülük kavramları etrafında kader, masumiyet, kıskanmak, aldatmak, aldatılmak, itiraf, saflık, onur, itibar, ihanet, kuşku, çile, acı, gösterilenlerden çok gösterilemeyenler, konuşulandan çok konuşulması mümkün olmayanlar anlatı yapısını şekillendirmektedir. Tüm bu temalar etrafında şekillenen karakterler aynı zamanda arabesk bir evrenin de portreleridirler. Karakterlerin duygusal dünyası dalgalı ve duygusal patlamalara açıktır. Kahramanların duygusal olarak yaşadıkları aşırılıklar bir uçtan diğer uca savrulmaya müsaittir. Çoğunlukla birbirlerine meydan okuyan karakterler bir anda masumlaşabilirler. Zeki Demirkubuz karakterleri iyiliği ve kötülüğü duygusal bir bütünlükle yaşar. Bu durum karakterlerle izleyici arasında bir mesafe koyar. İzleyici çoğunlukla karakterlerin davranışlarından çok onu bu davranışa doğru sürükleyen süreci ve yaşam koşullarını anlamaya yönlendirilir. 2016 yapımı olan Kor¹³ filmi de, Zeki Demirkubuz’un hemen hemen her filminde rastlanılan bu anlatı yapısına sahiptir.

Kor (2016) filminin hikayesi kısaca şöyledir: Emine tekstil sektöründe gündelik işçi olarak çalışmaktadır. Kocasını Cemal de ustabaşı olarak çalıştığı tekstil firmasından ayrılmış, kendi tekstil atölyesini kurmuş, bir süre sonra işler yolunda gitmediği için atölyesi iflas etmiş ve Romanya’ya göçmen işçi olarak gitmiştir. Emine tüm bu süreçte tek başına kalmıştır. Emine gündelik işçi olarak çalıştığı için sigortası yoktur. Çocuklarının kalbi deliktir ve hastane masraflarını karşılamak için yeşil kart çıkarmıştır. Fakat hastane çocuğun tedavisi için çok ileri bir tarih vermiştir. Cemal ve Emine’nin eski patronu olan Ziya, çocuğun hasta olduğunu öğrenir ve çocuğun özel bir hastanede ameliyat masraflarını karşılayarak tedavi olmasını sağlar.

¹³ **Film:** Kor (2016), **Yönetmen:** Zeki Demirkubuz, **Senaryo:** Zeki Demirkubuz, **Oyuncular:** Aslıhan Gürbüz, Taner Bırsel, Caner Cindoruk, İştah Gökseven, Dolunay Soyser, **Görüntü Yönetmeni:** Sercan Sert

Bu sırada Emel ve Ziya arasında bir ilişki başlar ve Cemal çalışmak için gittiği Romanya'dan geri döner. Cemal'in geri dönmesi kısa zaman içerisinde bir aile dramına dönüşür.

Kor filmi, birçok Zeki Demirkubuz filminde olduğu gibi İstanbul'un kenar mahalle semtlerinde barınan yoksul karakterlerin yaşamı üzerinden şekillenmektedir. Emine ve Cemal de bu yoksul karakterler arasındadır. Emine, yoksulların çok düşük ücretlerle ve güvencesiz olarak istihdam edildiği milyonlarca tekstil işçisinden biridir. Tekstil atölyelerinden parça başı işler alarak, sigortasız bir şekilde para kazanmaya çalışır. Cemal de tıpkı Emine gibi tekstil sektöründe ustabaşı olarak çalışmış, daha sonra kendi tekstil atölyesini açarak kendi işinin patronu olmak istemiş fakat işler yolunda gitmeyince iflas etmiştir. İşsiz kalınca birçok göçmen işçi gibi Romanya'ya işçi olarak gitmiştir. Aileden kimsenin sigortasının olmaması, çocuklarının ameliyatı için gerekli sağlık güvencesinden Emine'yi yoksun bırakmıştır. Filmin armağan kültürüyle olan ilişkisi ve aslında filmin ana çatışmasının başlangıç noktası bu yoksunlukla başlamaktadır.

Emine ve Cemal'in eski patronu olan Ziya, tekstil atölyesinde Emine ile bir karşılaşma sonucunda Cemal'in Türkiye'de olmadığını öğrenir. Bunun üzerine Emine'nin yaşadığı eve gider, çocuğun hastalığını ve Emine'nin geçinmekte ne kadar zorlandığını öğrenir. Çocuğun ise hemen ameliyat olması gerektiğini, tedavi masraflarını da kendisinin karşılayacağını söyler. Böylece Ziya, bir iş adamı ve 'yardım sever' olarak veren-el pozisyonundadır. Ziya, çocuğun tedavisi için Emine'nin karşılayamayacağı hastane masrafını karşılayarak cömertçe davranmıştır. Ancak Emine böyle bir 'iyiliği' ya da 'yardım severliği' hak temelli kabul edemez. Bu nedenle bu tarz bir iyilik ve yardımlaşma Emine'yi daha çok minnet duymaya yöneltir.

“Yoksul kişinin yardım talep ve kabul etmesini kolaylaştırmaya, bunları yaptığında sadece hakkını icra ediyor olmasını sağlamaya yönelik insancıl saik de buna eklenebilir; çünkü yoksul insan, hayırseverliğin beraberinde getirdiği aşağılanma, utanç ve *declassment* hislerini ancak bu yardımı merhamet hislerinin sonucunda ya da bir görev duygusu ya da fayda gözetilerek almadığı sürece, aksine bu yardım üzerinde hak iddia edebildiğinde alt edebilir.” (Simmel, 2009, s. 156)

Simmel, yoksulların herhangi bir yardımı kabul ederken aşağılanma, utanç ve marjinalleşmenin oluşmaması için yapılan yardımın hak temelli olması gerektiğini aksi bir durumun tüm bu duyguları açığa çıkaran sonuçlar doğuracağını söylemektedir. Yoksul kişi, alması gerektiği şeyi ancak alınması gereken bir hak olarak gördüğünde minnet etme ya da boyun eğme duyguları son bulabilir. Ancak Ziya ve Emine arasındaki ilişkide Ziya'nın yapmış olduğu yardım severliği ve iyiliği karşılayabilecek hak temelli bir durum söz konusu değildir. Aksine tüm bu yardım etme isteği, armağan ilişkilerinin ortaya çıkardığı minnet ve boyun eğme ya da açık uçlu bir şekilde borçlandırma sürecini yaratmaktadır. Ziya, Emel'e sanki böyle bir yardımı almaya hakkı varmış gibi davransa da aslında her iki taraf da böyle bir iyiliğin karşılıksız kalamayacağını alttan alta farkındadır.

Ziya, armağan ilişkilerinin baştan çıkarıcı bütün stratejilerini kullanmaktadır. Çocuk özel hastanede ameliyat olurken, Emine'yi güzel bir restorana götürür. Yemek yerken geçmişten ve kendilerinden bahsederler. Ziya bu yemek sırasında sıcak ve sevimli hikayelermiş gibi geçmişe dair anıları hatırlatır. Bu hikayeler aslında Emine için travmatik hikayelerdir: *“Cemal'in sana tokat attığı gün geldi aklıma. Sen işi bırakıp gitmiştin.”* Ziya hatırlattığı bu anıyla Emine'ye üstü kapalı olarak Cemal'i kötüler. Ona uğradığı şiddeti hatırlatır. *“Ben de ne yaparsanız yapın o kızı geri getirin dedim. Cemal'i de azarladım. Sonra ikna edip getirdiler seni.”* Diğer taraftan Emine'ye o zaman da sahip çıktığını gösterir. Yine Cemal'i de azarladığını söyleyerek kendisinin patron olduğunu ve Cemal ile arasındaki statü farkının altını çizer. *“Bir ara durum düzeldi mi diye şöyle bir bakayım dedim size, ikiniz de harıl harıl çalışıyordunuz. O an evleneceğinizi anladım. Çok geçmeden de evlendiniz.”* Son olarak da bu durumun kendisinde bıraktığı izlenimi aktarır. Bu izlenim, Ziya'nın onları barıştırmaktan duyduğu bir mutlulukmuş gibi çağrışım yapmaktadır. Fakat diyalogun bu kısmı Ziya'nın Emine ve Cemal ile olan ilişkisine dair yaptığı bir tahmin ve gözlemdir. Ziya böylece uzunca bir süredir Emine ve Cemal'in arasındaki ilişki durumunu gözetlediğini belirtir.

Ziya, yemek sırasında Cemal'i alttan alta kötüleyecek konuşmalarını sürdürür. Emine'ye *“Bir şey sorsam açıkça cevap verir misin?”* diye sorar. Sorusunun niyeti Cemal'in kendisi hakkındaki düşüncelerini öğrenmek istemesidir.

Bir süre sonra Ziya, Cemal'in işten ayrılmasından, atölyeyi kapatmasından ve başına gelenlerden kendisini sorumlu tuttuğunu söyler. Fakat Emine, bu konuda kendisiyle hiç konuşmadığını, neler düşündüğüne dair bir bilgisi olmadığını anlatır. Ziya anlatması için ısrar etmeye devam eder. Emine bunun üzerine *“Aranızın iyi olmadığını hissediyordum ama bana açıkça bir şey söylemedi hiç.”* şeklinde cevap verir. Emine, böylece Ziya ile Cemal arasında bir gerginlik hissettiğini ama bunun neden kaynaklandığını bilmediğini belirtmiş olur.

Ziya ise tüm bu diyalogların sonucunda *“Açık konuşalım mı?”* der. Emine ise bilmediği gerçekleri öğrenmek için bu teklifi kabul eder. Ziya *“Senin yüzünden”* diyerek Cemal ile arasındaki asıl gerilimin gerçek kaynağı olarak Emine'yi gösterir. *“Cemal sana âşık olduğumu düşünüyordu”* diyerek aslında gerçek olan bir duyguyu Cemal'in kafasında kurduğu bir kuşkuymuş gibi anlatır. Tüm bu anlatılar bir süre sonra hakikati ortaya çıkarır. Gecenin geç bir saatinde Emine'yi arayarak onu görmek istediğini söyler. Ve bir süre sonra Ziya ve Emine sevişmeye başlar. Sevişme esnasında Emine'nin *“Ziya abi”*, *“Abi dur”*, *“Abi bırak”* gibi seslenişleri hemen *“bırakma”* şeklinde işitilir. Emine'nin kafasında Ziya'yı koyduğu yer hızla yer değişir. Bu sahneyle iki şeyi görmeye başlarız. Birincisi Emine çocuğunun hayatı için yapılan bir iyiliğin sonucunda Ziya'ya kendisini verirken bulmuştur. Verilen bir şeyin karşılığında yine bir kadın bedeni aracılığıyla ödenmiştir. Emine sevişmekten çok, kendisine yapılan iyilik karşısında verebilmeye ikna olduğu tek şeyi, bedenini vermiştir. Sevişme sırasındaki *“Ziya abi”* seslenmeleri bunun göstergeleridir. Bir süre sonra Emine kendisini bırakmasını istemese de kafası hala karışıktır.

Arabanın içerisinde buluştukları sahnede Ziya *“Senin için her şeyi yaparım”* diye konuşsa da Emine *“Benim için çok şey yaptınız zaten, hakkınızı hiçbir zaman ödeyemem”* der. Bu diyalog içerisinde dikkatleri çeken, Ziya'ya kardeşiymiş gibi ya da çok yakınıymışçasına *“abi”* diye seslenen kadının *“yaptınız zaten”* ifadesini kullanmasından çok ‘hakkı asla ödenemeyecek’ bir adam muamelesi yaparak minnettar kalmasıdır.

“Türkiye’de, ailedeki, işyerindeki ve ekonomik ve toplumsal faaliyetlerdeki baskıcı ve sömürücü ilişkiler, genellikle kimsenin bir kâr beklemediği, emeğin, paranın ve zamanın serbestçe verilip hemen bir karşılık beklenmediği, tamamen kişisel (bireysel olmayabilir) ilişkiler olarak

algılanır. Bu nedenle, armağan kavramı, ahlaki ve maddi borçları tanınmaz kılmakta kullanılır. İnsanlar kısa bir zaman içinde bir karşılık beklemek yerine ilişkilerini açık uçlu tutmaya gayret ederler -yani minnettar kalırlar.” (White, 2015, s. 128)

Emine’nin sahip olduğu minnet duygusu sadece Ziya ile ilişkisinde yaşadığı bir duygu olmaktan çok Türkiye’de veren el pozisyonundaki kişilere karşı alan elin hissettiği veya hissetmek zorunda kaldığı bir duygudur. Alan el, veren ele karşı öncelikle minnet duymak zorunda olduğunu hissetmektedir. Ziya, çocuğun tedavisi karşılığında Emine ile birlikte olmasına rağmen Emine Ziya’ya minnet duymaya devam etmektedir. Ancak Ziya bu duyguyu da manipüle etmeye çalışır. Böylece Emine ile kurduğu ilişkiyi açık uçlu bir hale getirmeye gayret eder.

“Bak benim de üç çocuğum var. Zamanında en az ben de sizin kadar acı çektim, yokluk gördüm. Bu yüzden duyduğun minneti anlıyorum. Ama bu meseleyi sürekli aramıza sokarak beni pis bir alacaklı durumuna düşürmen hiç iyi olmuyor. Belki bunu bilmeden yapıyorsun ama ben artık dayanamıyorum. Beni istemiyor veya pişmanlık duyuyor olabilirsin. Eğer öyleyse bunu açıkça söyle, gereken neyse yaparım. Ama bana alacaklı muamelesi yapma.”

Yokluk içinde yaşayan insanların minnet duygusu çektiğini söyleyen Ziya, bu duyguyu kendisinin de yaşadığını söyler. Diğer taraftan minnet duygusunun Emine ile arasına girdiğini, bir engel yarattığını düşünür. Ziya bu engeli ne kadar kaldırmak istiyor gibi görünse de Emine’yi armağan ilişkileri yoluyla yapılmış bir ‘iyilik’ sonucu kazanabilmiştir. Bu anlamıyla armağan ilişkilerinde ortaya çıkan cömertlik ve bağış, üstü örtük bir söylemle prestij ve otoritenin kaynağını oluşturur.

“Ekonominin yadsınması, nesnel olarak ekonomik ilişkilerin, özellikle de sömürü ilişkilerinin (erkek/kadın, büyük/küçük, efendi/ hizmetkâr, vb.) tümünden değişmesine yönelik bir çalışma dahilinde gerçekleşir; bu değişme sözde olduğu gibi (üstü örtülü söyleme), edimlerde de görülür. Pratik üstü örtülülükler vardır. Bağış mübadelesi, zaman aralığı sayesinde bunlardan biridir (bir şey yapılır ama yapmıyormuş gibi yapılır). Simgesel mübadele ekonomisine girişmiş olan eylemciler enerjilerinin büyük bir bölümünü bu üstü örtülü şeylerin geliştirilmesine harcarlar.” (Bourdieu, 1995, s. 183-184)

Bourdieu’nun söylediklerinden yola çıkıldığında, Ziya yaptığı bağışın karşılığını üstü örtük bir biçimde sürekli ister. Diğer bir tarafıyla Ziya’nın “bana alacaklı muamelesi yapma” demesi bir tür maskeleyen biçimdir. Ziya sanki verdikleri karşısında hiçbir çıkar gözetmiyormuş gibi yaparak Emine ile kurduğu

armağan ilişkisini maskeleyemeye çabalar. Goudbout “Karşılık vermek gereği, çıkar gözetmezlik iddiasıyla maskelenir” (2003, s. 55) demektedir. Ziya sanki hiçbir karşılık almamış, Emine ile birlikte olmamış ve herhangi bir karşılık beklemeden bu ilişkiyi sürdürmek istiyormuş gibi davranır ancak Emine, aldığı ve verdiği şeyin farkında olarak minnet duymaya devam etmektedir. Armağan yoluyla kazanılan minnet duygusu, eşit ilişkilerin ortaya çıkmasını engellemiştir. Nitekim Ziya, “haklı asla ödenemeyecek” bir karakter olarak, Emine’nin gözünde ya “Ziya abi” ya da “Ziya Bey” olmaktadır.

Bir süre sonra Cemal, para kazanmak için gittiği Romanya’dan geri döner. Çocuklarının kalbinin delik olduğunu ve bu nedenle bir ameliyat geçirdiğini öğrenir. Cemal ameliyat için gerekli olan paranın kendi imkanları içerisinde karşılanamayacak bir meblağ olduğunun farkındadır. Emine’ye “*parayı nereden buldun?*” diye sorar. Emine sessiz kalır. Aslında bu sessizlik Ziya ile girdiği armağan ilişkisinin ortaya çıkardığı sonuçların sessizliğidir. Cemal “*16 bin lirayı nasıl ödedin peki?*” diye sorusunu tekrarlar. Emine cevap vermeden ağlamaya başlar. Emine almıştır ve karşılığını fazlasıyla verdiğini düşünmektedir ama girdiği yükümlülük ilişkisi ve ödenen bedel düşündüğünden daha ağır sonuçlar yaratacaktır. Cemal, henüz bu sonuçları bilmesede bu süre içerisinde bir şeyler yaşandığını hissetmektedir. Emine’den cevap almak için uyguladığı şiddet bu hissiyatın öfkeli bir dışavurumudur. Aynı öfkeyi kendi kafasını duvarlara vurarak da gösterir. Emine henüz parayı nereden ve nasıl bulduğunu söylememiş olsa da, Cemal kimsenin karşılıksız hiçbir şey yapmayacağını bilmektedir. Aslında Cemal’i öfkeliendiren, alınan şey değildir, karşılığının nasıl verildiğidir. Fakat Emine bir süre sonra parayı Ziya’dan aldığını söyler. Cemal ise “*Bu yüzden mi söylemedin?*” diye sorar. Emine “*aranızda olanlardan sonra gururun incinecek diye korktum*” diyerek Cemal ile Ziya arasında geçmişte olan gerilimin bilgisine sahip olduğunu söylemiş olur. Ayrıca Ziya’dan aldığı paranın Cemal’in gururunu incitecek bir şey olabileceğini söyler. Almak gurur inciticidir. Ayrıca Ziya ile girmiş olduğu armağan ilişkisini Cemal’in gururunu öne sürerek perdelemeye çalışır.

Cemal, Ziya’yı ziyaret etmek üzere atölyeye gider. Ziya ile ilk karşılaşmasında mahcup ve elleri önündedir. Ziya’da ise herhangi bir tedirginlik

hissedilmemektedir. Cemal tekstil atölyesinde bozuk olan bir ütüü gelir gelmez tamir eder ve ne kadar yetenekli bir ustabaşı olduğunu gösterir. Ziya ise hemen Cemal'in gururunu okşar. Ziya, ortağı Süleyman ile birlikte Cemal'i yemeğe çıkartır. Yemek sırasında Ziya hemen veren el pozisyonuna geçer. Cemal'e yeni açacakları modern tekstil fabrikasında ustabaşı olarak iş teklifinde bulunur. Yeni açacakları tekstil firmasını modern bir işleyişe sahip olacağını vurgulaması aslında kendisini modern göstermeye çalışma çabasıdır.

“Sigara içmek, ortalıkta laklak etmek, arabesk dinlemek yok. Müzik olucak ama klasik ya da caz falan. AB standartlarında, butik, süper bir tekstil merkezi olucak. Şimdiden üç tane ihracatçı firmayla anlaştık bile. Sonraki aşamada kendi ihracat departmanımızı da kuracağız. Şimdi sana bunları niye anlatıyorum; biz böyle bir yerin sorumluluğunu üstlenebilecek, oradaki çalışma düzenine ayak uydurabilecek bir ustabaşı arıyoruz. Açık söyleyeyim aklıma senden başka kimse gelmiyor. Eğer düşünürsen bu teklifi sana yapmak istiyoruz. Kabul edersen bütün borçlarını temizleriz. Senet, sepet canını sıkın ne varsa hepsini hallederiz. Ne dersin, düşünüp müssün böyle bir işi?”

Ziya bu yolla Cemal'in hem gururunu okşar hem de içten içe Emine ile ilişkisini alacak verecek meselesi gibi kapatmaya çalışır. Ziya, sanki Emine ile kurduğu ilişkinin karşılığında bu teklifi yapmaya çalışmaktadır. Aynı zamanda Cemal'in de kendisine minnet duyacağı bu teklif armağan ilişkilerinin son bulması mümkün olmayan bir düzeneğini yansıtır. Armağan ilişkileri bu biçimiyle kendisini yeniden üreten bir ilişki zinciri yaratır. Ziya, çocuğun hastane masraflarını karşılayarak çocuğun hayatını bağışlamıştır bunun karşılığında Emine ona kendisini vermiştir. Ziya'nın yemek sofrasında işsiz olan Cemal'e yapmış olduğu iş teklifi ve onun bütün borçlarını kapatma isteği iyilik yapma veya menfaatsiz bir ilişki görünümünde olsa bile aslında Ziya'nın, Emine ile kurduğu ilişkinin bir bedeli gibidir. Cemal, Ziya'ya borcu olduğunu düşünürken Ziya, Cemal'in diğer borçlarını kapatmayı ve fabrikasında ustabaşı olarak işe girmesini teklif etmiştir. Ziya'dan zamansız gelen bu karşılık, Cemal'in Emine konusundaki kuşku ve şüphelerini daha fazla derinleştirmiştir.

Cemal, filmin ilerleyen sahnelerinde Emine'nin Ziya ile kurduğu ilişkiyi öğrenmiştir. Ziya'nın kendi eşinden boşanmak istemesi, Emine'nin Cemal'e soğuk davranışları ve yine Emine'nin de Cemal'den boşanmak istediğini söylemesi

Cemal'in pek yansıtmadığı ama için için öfkелendiğı bir duyguya dönüşür. Tüm bu ilişkiler ağı içerisinde Ziya'nın bir trafik kazasıyla öldüğü haberi gelir ama Cemal'in Ziya'yı öldürüp öldürmediğı net bir şekilde verilmez. Bu haberin arkasından Emine de intihar girişiminde bulunur ama yaşamaya devam eder. Bir türlü sonlanmayan armağan ilişkisi ancak Ziya'nın ölümüyle ya da Cemal'in Ziya'yı öldürmesiyle (filmde bu durum üstü kapalı şekilde verilmektedir) sonlanır. Ziya, "artık değiş tokuş edebileceğı hiçbir şeyi olmayan biri"dir.¹⁴ (Baudrillard J. , 2011, s. 295)

Kor filmi tüm bu anlatı yapısıyla bütün çatışmasını armağan ilişkileri ve karşılıklı yükümlülükler üzerine kurar. Yine bu çatışma zenginlerin (veren el) ve yoksulların (alan el) dünyası üzerinden şekillenir. Yoksulların aldıkları şeylerin karşılığını boyun eğerek, minnet duyarak verdiği, mağdur edilenin mağdur edene âşık olduğu bir evreni yansıtır. Fakat diğer taraftan mağdur edilenin öfkesi içten içe işler. Bu anlamıyla Türkiye toplumunda geleneksel bir ilişki olarak tarif edilen armağan ilişkileri, filmin merkezi bir tartışma konusuna döner. Bu anlamıyla Zeki Demirkubuz sineması diğer filmlerinde de olduğu gibi *Kor* filminde daha çok toplumsal bir sezgiyle armağan ilişkilerini dışavurmaya ve daha açık konuşmaya çalışır.

3.4. AİLE ARASINDA: Başka Bir Kan Bağı Olarak Kültür ve Zihniyet

Türkiye Gülse Birsел'i ilk olarak bir TV programı olan G.A.G aracılığıyla tanıdı. Bu programın hem metin yazarlığını hem de sunuculuğunu yapan Birsел, daha çok gerçek videolar ve haberlerden oluşan izlenimlerini mizahi bir şekilde televizyon izleyicileriyle paylaştı. Hemen arkasından yine televizyon için hazırlanmış durum komedisi tarzı diziler yazmaya devam etti. *Avrupa Yakası* (2004) isimli dizisi dönemin en çok izlenen televizyon dizileri arasında yer aldı. Bu dizinin son

¹⁴ Baudrillard burada ilkel toplumlardaki ölüm ile günümüz dünyasındaki ölüm arasında bir kıyaslama yapmaktadır. Kuşkusuz bu kıyaslama kurban edilme şeklinde gerçekleşen ölümle, doğal ölüm yani biyolojik ölüm arasındaki bir karşılaştırmadır. Baudrillard, ilkel toplumlarda ölümün ve ölünün bir statüsü olduğunu söylemektedir. Bu nedenle ölümün şöenler ve ritler aracılığıyla gerçekleşmek durumunda olduğunu ve buna bağı olarak ölümün toplumsal, kamusal ve kolektif olduğunu söyler. Diğer taraftan biyolojik ölümü, hiçbir mânaya sahip olmayan "defolup giden birine" benzetmektedir. (Baudrillard J. , Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm, 2011, s. 294-321) Bu nedenle filmlerde armağan ilişkileri üzerinden ortaya çıkan krizlerin ölümle sonuçlanması doğaldır. Hem *Kor* (Zeki Demirkubuz), hem de *Üç Maymun* (Nuri Bilge Ceylan) düşünüldüğünde armağan ilişkilerini başlatan tarafın sonu ölümle bitmiştir ancak onlara Baudrillard'ın dediğı anlamda ölü demek bile zordur. Belki de onlara artık ceset demek en doğru olandır.

bulmasıyla *Yalan Dünya* (2012) isimli televizyon dizisinin hem senaristliğini hem de oyunculuğunu üstlendi. Her iki popüler dizide de sonradan görme, gösteriş düşkünü, zengin ailelerin geleneksel yapısını mizahi bir şekilde ele almaya çalışan Gülse Birsell, yine benzer konuları ele aldığı *Jet Sosyete* (2018) isimli yapımla televizyon için diziler üretmeye devam etti. Son olarak yine senaryosunu kendisinin yazdığı, yönetmenliğini Ozan Açıktan'ın yönetmenliğini üstlendiği *Aile Arasında* (2017)¹⁵ filmi ile ilk defa bir sinema filmi üretti. *Aile Arasında* filmi hem biçim hem de içerik bakımından televizyon estetiğini sinemaya taşıyan bir aile komedisi olarak izleyici karşısına çıktı. Popüler oyuncu kadrosuyla dikkat çeken film, gişede izleyicinin yoğun ilgisini gördü.

Aile Arasında filminin konusu özetlenecek olursa: Solmaz, pavyonlarda şarkı söyleyerek geçimini sağlamaktadır. Henüz on yedi yaşında birlikte olmaya başladığı Neco da pavyonlarda klarnet çalmaktadır. Solmaz ve Neco evli olmamalarına rağmen, on sekiz yaşında Zeynep isimli bir kız çocuğuna sahiptirler. Neco bir gün Solmaz'ı aniden terk ederek evden ayrılır. Solmaz, bir tesadüf sonucu Fikret ile tanışır. Fikret iflas etmek üzere olan bir avize dükkanına sahiptir. Ekonomik durumunun kötüye gitmesi, karısının boşanmak istemesine neden olur. Bu olaydan sonra evsiz kalan Fikret, kendisine ev aramak zorunda kalır. Solmaz'ın teklifiyle birlikte Fikret; trans birey Behiye, mahallede kuaförlük yapan Leyla ve Solmaz'ın kızı Zeynep'in de yaşadığı büyük ve eski bir evin odasında yaşamaya başlar. Zeynep ve sevgilisi olan Emirhan evlenmeye karar verirler. Emirhan'ın ailesi restoran zincirine sahip, saygın, örf ve adetlerine bağlı geleneksel Adanalı bir ailedir. Emirhan'ın ailesi Zeynep'i kendi ailelerine yakıştırmadığı için evliliğe karşı çıkmaya çalışır. Solmaz ise kendisinin yaşadığı yoksul hayattan kurtulması için kızının bu evliliği yapması gerektiğini düşünür. Bu nedenle Emirhan'ın ailesine yalanlar söylemek zorunda kalır. Fikret bir süre sonra Solmaz'ın da zoruyla Zeynep'in babası rolüne doğru sürüklenir. Film, farklı yaşam ve olanaklara sahip iki aile arasında yaşanan bu süreci mizahi bir tarzla ele alır.

¹⁵ **Film:** Aile Arasında (2017) **Yönetmen:** Ozan Açıktan, **Senarist:** Gülse Birsell, **Oyuncular:** Engin Günaydın, Demet Evgar, Erdal Özyağcılar, Su Kutlu, Devrim Yakut, Fatih Artman, Gülse Birsell, Şevket Çoruh, Derya Karadaş, Devin Özgür Çınar, **Görüntü Yönetmeni:** Yon Thomas, **Yapım Yılı:** 2017

Aile Arasında, Yeşilçam filmlerinden görmeye sıkça alıştığımız aile komedilerinin çok da özgün olmayan bir tarzda bugüne uyarlamasıdır. Yoksul ama gururlu aile çocukları ile zengin ama görgüsüz aile çocukları arasındaki ilişkiler, Yeşilçam aile filmlerinin yıllarca en fazla işlediği konular oldular. *Fakir Bir Kız Sevdim* (Sırrı Gültekin 1966), *Sev Kardeşim* (Ertem Eğilmez/1972), *Mavi Boncuk* (Ertem Eğilmez/1974), *Bizim Aile* (Ergin Orbey/1975), *Aile Şerefi* (Orhan Aksoy/1976), *Gülen Gözler* (Ertem Eğilmez/1977), *Neşeli Günler* (Orhan Aksoy/1978) ve daha birçok Yeşilçam filmi; geleneksel ile modern aile, yoksul ile zengin aile çatışmaları gibi temalarla filmler üretti. *Aile Arasında* filmi de bu temaların bugün yeniden üretilmesinin başka bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır.

Aile Arasında filmi, iflas etmek üzere olan Fikret (Engin Günaydın) eve geldiğinde karısı Mihriban'ın (Gülse Birsell) onu terk etmek istemesiyle başlar. Ekonomik gücünü kaybetmiş olan Fikret, karısının artık kendisinden boşanmak istediğini öğrenir. Mihriban'ın bu kararı, Fikret'in ekonomik durumunun kötüye gitmesi ve bu nedenle evlerine icra belgelerinin gelmesiyle doğrudan ilişkilidir. Mihriban her ne kadar modern bir kadın görünümüne sahip olsa da erkeğe biçtiği rol, erkeği ekonomik güçle tarif eden, geleneksel bir düşünce yapısına aittir. Mihriban için, ekonomik gücünü kaybeden Fikret artık birlikte yaşanılabilir ya da sevilir bir erkek değildir. Erkek, ne kadar ekonomik güce sahipse, o kadar prestij ve itibara sahiptir. Ne kadar prestij ve itibara sahipse o kadar da sevilir.¹⁶

¹⁶ Armağan kültüründe prestij ve itibara sahip olmak para anlamına da gelebilirken, günümüz dünyasında paraya sahip olmak prestij ve itibarlı olmak anlamına gelmektedir. Bu anlamıyla günümüz ilişkileri ya da kapitalist mantık, armağan kültürünün tam tersi bir görünümüne sahiptir. Fakat bu ilişkiler tersi bir görünümüyle de armağan kültüründen uzak değildir. Her ne kadar kapitalizm modernleşmenin bir ürünü olsa da kapitalist bir mantığa sahip olmak modern akla sahip olmak anlamına gelmemektedir. Modern akıl, en basit haliyle çelişki üretebilen bir akıldır. Çelişki üretebilen bir akıl ise insanın yaşamında değişimlere neden olan bir akıldır. Armağan ilişkileri ne kadar 'eşdeğersizlikler' üzerine kuruluysa (her şeyin daha fazlasıyla geri iade edilmesi) modern akıl o kadar 'eşdeğerlilikler' üzerine kuruludur. Armağan ilişkilerindeki eşdeğersizlikler üzerine kurulu ilişkiler her ne kadar eşitlik ilkesi oluşturulmasının önünde bir engelse, modern akıl eşdeğerlilikler üzerinden eşitlik yaratma eğilimi içerisindedir.

Yoksul bir erkek, eş ya da koca saygınlığa sahip olmayan bir karakterdir. Fikret her ne kadar Mihriban'ı sevsen ve evliliğini sürdürmek için çaba harcamak istese de bu isteği Mihriban tarafından reddedilir. Fikret, evliliğini kurtarmak için gösterdiği gayrete rağmen karısıyla birlikte yaşadığı evi terk etmek zorunda kalır.

Fikret'in hikayesinin ardından Solmaz'ın hikayesini izlemeye başlarız. Solmaz (Demet Evgar), bir pavyonda şarkıcı olarak çalışmaktadır. Sahneyi ev arkadaşı olan trans-birey Behiye (Ayta Sözeri) ile paylaşmaktadır. Türkiye sinemasında trans-bireyleri görmeye çok fazla alışık olmamamıza rağmen, trans-bireyler sinemamızda istisnalar hariç ya ses sanatçısı ya da sahne sanatçısı olarak temsil edilmişlerdir. *Aile Arasında* filminde de trans-bireye toplumun kabul ettiği biçimiyle, yani sahnede ve ses sanatçısı olarak yer verilmiştir. Filmde her ne kadar farklı kimlik ve kesimlere yer verilse de bu durum toplumun kabul seviyesinin ötesine geçememektedir. Bu anlamıyla Behiye karakterinin trans kimliği ve onun yarattığı sorunların ötesinde, trans-birey yine Yeşilçam sinemasında görmeye alışık olduğumuz Zeki Müren ve Bülent Ersoy kimliğinin yeniden üretildiği bir temsille ortaya çıkmaktadır.

Solmaz, aynı pavyonda yine çok küçük yaşlarda tanışıp beraber yaşadığı Necati (Şevket Çoruh) ile birlikte çalışmaktadır. Necati, Solmaz ve Behiye'nin sahne aldığı pavyonun orkestrasında klarnet çalmaktadır. Solmaz ve Necati evli değildir ama on sekiz yaşında Zeynep isimli bir çocukları vardır. Necati çapkın bir karakterdir, bu nedenle de Solmaz'ı terk eder. Solmaz bu duruma öfkelenirse de Necati geri dönmek üzere Solmaz'ı terk etmiştir. Böylece Solmaz, Zeynep, Behiye ve mahallenin kuaföründe çalışan Leyla baş başa kalmışlardır. Yoksul bir mahallenin büyük ve eski bir ahşap evinde yaşamlarını sürdüren bu karakterler geleneksel aile yaşamının dışında bir hayat hikayesine sahiptirler. Solmaz ve Zeynep haricinde bu evde yaşayan kimse birbirlerine kan bağıyla bağlı karakterler değildir. Marshall Sahlins akrabalık ilişkilerini biyolojik bir bağdan çok “müşterek bir varoluş” alanı olarak tanımlamaktadır:

“Akrabalık birçok değişik toplumda bilindiği şekliyle doğuştan yapılandırılmış olmayacaktır, çünkü akrabalık her durumda kültürel olarak yapılandırılmıştır. Her şey daha önce tanımlandığı türden, şu ya da bu ölçüt

kullanılarak, “birbirine ait olmak” üzerinden açıklanacaktır -farklı ya da dışlanmış olanın zorunlu tamamlayıcılarıyla birlikte.” (Sahlins, 2015, s. 66)

Bu anlamıyla akrabalık kültürel bir müşterekliktir. Solmaz ve Zeynep ne kadar kan bağıyla birbirine bağlı karakterler olsa da evde yaşayan diğer karakterler de kültürel açıdan aynı dünya algısına sahiptirler. Aynı zamanda bu karakterlerin ortak sevinç, keder, acı gibi bir aradalık yaratan duyguları ve ortak kader, ortak dost/düşman algılarıyla birlikte yaşamaları, akrabalık ilişkilerinin güçlü bir nedenidir.

Solmaz kendisini terk eden Necati’yi kıskandırmak için başka birisini bulmaya karar verir. Arkadaşlarının tavsiyesi sonucu bir adamla buluşur, fakat yanlış anlaşılma sonucu Fikret’le buluşmuştur. Birbirlerini yanlış anlayan Solmaz ve Fikret’in arkadaşlıkları başlar. Solmaz’ın, Fikret’in ev aradığını öğrenmesi ve kendi evlerine davet etmesiyle Fikret de ev yaşamının bir parçası haline gelir. Bu anlamıyla Solmaz ve etrafındaki ilişkiler geleneksel bir aile modelinin dışında kurulmaktadır. Fakat hikâyenin gelişmesi bakımından Solmaz, evini Fikret’e açarak, ona bir iyilik yapmış ve Fikret bu nedenle Solmaz’a karşı borçlanmış olur. Bu durum Fikret’in de kendi kan bağıyla hiç ilişkisi olmayan bu karakterlerle akrabalık ilişkisinin temelini yaratır.

Solmaz’ın kızı Zeynep, büyük bir restoran zincirine sahip, geleneksel bir ailenin oğlu olan Emirhan’la (Fatih Artman) birlikte. Bu anlamıyla hikâye yine bir klişe olan fakir kız, zengin oğlan öyküsü etrafında şekillenmektedir. Emirhan’ın, altı aydır birlikte olmalarına rağmen, Zeynep’in ailesine dair hiçbir fikri yoktur. Bu konuda meraklı olan Emirhan, gizlice Zeynep’in kimliğine bakmıştır. Zeynep’in babasının isminin Necati Balcılar olduğunu öğrenen Emirhan, bulduğu ismi hemen internetten araştırmış ve karşısına iki kişi çıkmıştır. Emirhan, gördüğü kişileri şöyle yorumlar: “*Necati Balcılar yazdım twittera, hani ne iş yapıyor şu bu hesabı. At kuyruklu, çalgıcı, çam şeytanı gibi bir herif çıktı karşıma. O değil.*” Emirhan böylece Zeynep’in gerçek babası olan Necati Balcılar’ı fark etmeden aşağılar ve küçük görür. Zeynep’i gerçek babasına yakıştırmaz. Zeynep’in öyle bir adamın kızı olmasını düşünemez ve Emirhan yoksulluğun kültürel temsillerinde sıkça rastlanılan aşağılanma kodlarını kullanır. Fakat Emirhan’ın tüm bu aşağılayıcı yorumlarının

dışında Zeynep de babasını kendisine yakıştırmaz. Emirhan’a babasının o olmadığı konusunda onay verir. Böylece Zeynep de tıpkı diğer yoksullar gibi yoksulluğunu kabullenmek istemez. Yoksulluğu bir karakter ve şahsiyet meselesi gibi kavrar. Diğer taraftan Emirhan’ın internette aratırken gördüğü diğer isim bir emniyet müdürüne aittir. Bir klarnetçi olarak Necati Balcılar ne kadar kabul görmüyorsa, bir emniyet müdürü olarak Necati Balcılar o kadar kabul gören ve saygın bir karakterdir. Emirhan’ın yanlış anladığı durum aslında toplumsal bir bilincin dışavurumudur. Emirhan, kendisine ve ailesine yakışan başka bir kadınla birlikte olmak istemektedir. Zeynep ise kendisine ait olmayan bir hayatı kendisine aitmiş gibi sürdürmeye çalışır. Aksi durumun Emirhan ve ailesi tarafından kabul görmeyeceğini düşünür. Çünkü Türkiye’de aileler genellikle çocukları için uygun eş seçimini çocukların verdikleri kararın da ötesinde başka verilerle yönetmeye çalışmaktadır.

“Çocuklar için uygun eşler gibi bilgiler tamamen kişisel nitelikli değildir; daha çok ailenin malî durumu, ekonomik gücü ya da güçlü bağlantıları olup olmadığına bakılır. Çoğu aile bu kategorilerin dışında olduğu için anneler düzenli bir işi olan ve kızlarını geçindirebilecek, kızlarına kötü muamele yapmayacak damatlar ararlar. Oğullarına ise “iyi ailelerden”, itaatkâr, bakire ve çalışkan gelinler bulmaya çalışırlar.” (White, 2015, s. 97)

Bu durum iki çift arasında belirli belirsiz gerilimlere neden olsa da evlenmeye karar verirler. Emirhan, lüks arabasıyla Zeynep’lerin mahallesine gelip ilk kez evlerine gittiğinde Fikret, Zeynep’in babası gibi rol yapmak zorunda kalır. Fikret normal hayatta aslında hiç otoriter bir karakter olmasa da Emirhan’a doğrudan otoriter baba figürüne soyunarak rol yapar. Bu anlamıyla baba ne kadar otoriterse o kadar da inandırıcıdır. Diğer taraftan bu yalancı otoriter baba rolüyle Solmaz’a karşı olan borcunu ödediğini düşünür oysa bu durum Fikret’i arkası kesilmeyen ilişkiler içerisine doğru sürükler.

Emirhan ailesini alıp Zeynep’i istemeye gelir. Zeynep’in babası rolü yapmaya ikna olan Fikret, içine sinmeden de olsa bu rolü devam ettirmeye çalışır. Emirhan’ın ailesi evin önüne geldiğinde Fikret pencereden bakarken evin önünde çok kalabalık bir insan grubu görür *“kaç kişi bunlar ya hani aile arasındaydı. Aile toplumun en küçük parçasıdır, şu an toplumun yarısı kapının önünde”* der. Fikret

aileyi toplumun en küçük parçası olarak tarif eder. Aslında dışarıdaki kalabalık ailenin gelenekselliğini sorgularken kendi geleneksel algısını da ele verir. Çünkü toplumun en küçük parçası aile değil bireydir. Fikret'in tarif ettiği haliyle toplumun en küçük parçası olan aile algısı daha çok geleneksel toplumların bir gerçeğidir. Bu anlamıyla geleneksel olan sadece Emirhan'ın ailesi değil, toplumun kendisidir. Fikret de buna dahildir.

Emirhan'ın ailesi çiçek ve çikolatalarıyla evin kapısından girer girmez etrafı aşağılayıcı bakışlarla süzmeye başlarlar. Haşmet (Erdal Özyağcılar) hemen *“burası yıkılıyor”* der. Solmaz ise pavyon ağzıyla *“yıkılıyor”* kelimesini çok beğenildi gibi yorumlar. Fakat Haşmet hemen düzeltir *“hayır yani eski püskü ya. Biz inşaat işine giriyoruz da yani konuya hakimiz. Müteahhitte verin, sıfır bina yapar, üç tane kat alırsınız”* diyerek evin yaşanılacak bir ev olmadığını söylemeye çalışır. Tüm bu yorumları Solmaz şaşkın bir şekilde dinler fakat bu lafin altında da kalmayarak: *“öyledir de biz de şimdi çocukluğumuzdan beri müstakil köşkte oturduğumuzdan, apartman dairesi de ne bileyim böyle göt içi gibi”* diyerek Haşmet'in eski püskü gördüğü yeri köşk olarak yorumlar, yine apartman dairesini argo bir dille eleştirir. Bu durum da Haşmet ve ailesinde şaşkınlık yaratır. Filmde dille yaratılan bu sembolik çatışma ve aşağılama aslında iki aile arasında, sonra da sıkça göreceğimiz meydan okuma kültürünün bir özelliğidir ve bu anlamıyla potlaç düzenini yansıtmaktadır. “En kaba güç ilişkileri, aynı zamanda da simgesel ilişkilerdir.” (Bourdieu, 1995, s. 124) Tüm bu simgesel düzende, meydan okumaya karşı ya misliyle cevap verilir ya da boyun eğilir. Solmaz boyun eğmeyeceğini en başından göstermiştir. Fakat normalde kız ailesinin baskın taraf olması gerekirken, ortaya çıkan sınıfsal farklılık ve Solmaz ile Fikret'in kendi gerçekliklerini farklı yansıtmaya çalışmaları birçok utangaç davranışa da sebep olmaktadır. Fikret kendisine sorulan sorulara cevap vermeye çekinir ya da duymamazlıktan gelmeye çalışır. Behiye ve Leyla evin bahçesinde sigara içerken Fikret'in eve yerleştirdiği yangın sensörleri çalmaya başlar. Haşmet'in dışarıda bekleyen korumaları Behiye ve Leyla'yı yakalayıp evin kapısına *“hanımlar akrabayız dedi ama”* diye getirirler. Sahlins'in akrabalık ilişkileri üzerinden yaptığı yorumu yeniden hatırlatmak gerekirse: “akrabalık bütünüyle sembolik ve kültürel bir olgudur.” (Sahlins, 2015, s. 95-96) Bu biçimiyle Behiye ve Leyla karakterleri aslında akrabalık ilişkilerinin biyolojik olarak değil

kültür ve zihniyet üzerinden başka bir metaforik anlatımıdır. Öte yandan kız isteme merasimine geçildiğinde Emirhan'ın babası “*Efendim, biz Haşmet Kurt olarak*” söze başlar. Haşmet “*biz*” ve “*Haşmet Kurt*”u “*kolektif ben*” gibi sunar. “Birinci şahıs zamiri olan “Ben”, kabile üyeleri tarafından bütün topluluğa gönderme yapacak şekilde, topluluğun kolektif tarihini anlatmaya yönelik olarak ve kendi yapıp ettikleri kadar çoktan ölüp gitmiş olan ataların kahramanlıklarını da anlatmak için kullanılır.” (Sahlins, 2015, s. 66) Haşmet de tıpkı ilkel toplumlarda görüldüğü gibi “ortak ben” üzerinden ailesini anlatır. Diğer taraftan da meydan okumaya devam eder: “*Ben horozumu salmışım tavuğu olan düşünsün. Hani bana koymaz*” şeklinde, kız isteme töreninde konuşulmayacak şeyler konuşur ama bu aynı zamanda bir meydan okumadır ve karşılıklı olarak iki aile arasında sürekli devam eder.

Kimse karşısındakini alttan almaz, tam tersine herkes meydan okumanın dozunu arttırarak iletişim kurar. Bir süre sonra düğün hazırlıkları konuşulmaya başlar. Solmaz bir nikah yaparak işi kısaca ve masrafsız bir şekilde çözmek ister fakat Haşmet bu durumu kesinlikle kabul etmez, üstelik bu teklifi hemen veren el olma fırsatı olarak değerlendirir: “*Ne demek hemen nikah, bir damat bohçası, bir gelin bohçası olmayacak mı? Affedersiniz fakir gibi... Maddiyatta zorlanacaksanız, ben iki tarafın da bohçasını düzerim. Yani bana koymaz.*” Bu sözlere karşı hem ailenin yoksulluğunu yüzüne vurur hem de kendisinin iki ailenin de bohçasını düzebilecek ekonomik güce fazlasıyla sahip olduğunu söyleyerek meydan okur. Fakat Fikret'ten hemen cevap gelir “*Ne münasebet ne münasebet canım, en güzelini yaparız, bohçaysa bohça... Biz de adet usul falan biliriz. Bohça meselesi mühim bir mesele*” diyerek meydan okumaya çalışır, Fikret'in de içinde meydan okuma isteği vardır ama bir anda aklı başına gelir ve “*bohça mı alınıyor ne o?*” diyerek meydan okumaktan vazgeçmek zorunda kalır. Haşmet bunun üzerine “*siz bizi düzeceksiniz, biz de sizi düzeceğiz*” diyerek armağan kültürünün yani potlacın en kaba tanımını yapar. Haşmet'in eşi Mükerrerem (Devrim Yakut) ise “*Sadece birbirimizi düzmekle kalsak iyi. Törenle burada hepsini açacağız. Kim kime ne almış, kim kime ne don almış ne tuman almış, şöyle hepsini elimize alacağız iyice bir bakacaz. Güzel adetler bunlar*” diyerek armağan kültürünün kimin kime ne aldığına ya da alabildiğinin törensel yanını tarif eder. İlerleyen sahnelerde bütün bohça masraflarını Fikret'in yaptığını öğreniriz. Solmaz “*Fiko biz senin hakkını nasıl ödeyeceğiz, bütün bohça*

masraflarını falan hep sen yaptın” der. Fikret, iflas eden dükkanına rağmen, hayatına yeni giren bu insanların bohça masraflarını öder. Solmaz da karşılığında *“bir gün böbrek falan lazım olursa ben benimkini veririm”* diyerek borcunu fazlasıyla geri iade edeceğini anlatmaya çalışır. Potlaç kültüründe olduğu gibi alınan her şeyin karşılığı maddi veya manevi fazlasıyla geri verilmek istenir.

Düğün için hazırlıklar yapılırken alınan giysiler ve gelinlikler Zeynep’in üzerinde denenir. Zeynep, Emirhan’ın annesi Mükerrerem’in özel olarak tasarlattığı gelinlikleri beğenmez. Çok abartılı bulur ve daha sade bir gelinlik ister. Fakat Mükerrerem sadelik kelimesini duyunca hemen irkilir *“Sade mi? Kızım biz kalabalık dillere destan bir düğün yapacağız. Yani bunun bir gösterişi, salınımı olmasın mı?”* diye itiraz eder. Mükerrerem için gelinlik, basit bir giysiden çok bir varlık göstergesidir. “İtibar standardı giysinin müsrif harcama göstergesini şart koşar, ancak israfın tümü basit zevke saldırır.” (Veblen, 2005, s. 121) Mükerrerem bu nedenle Zeynep’in sade bir gelinlik istemesine tepki gösterir. Mükerrerem ve Haşmet için gösteriş ve şatafat düğün aracılığıyla herkese itibarlarını ve saygınlıklarını ispatladığı bir tören gibidir. Sabri Ülgener bu durumu şu şekilde özetlemektedir:

“Nüfûz ve iktidar sahiplerinin oldum olası mal ve servet peşinde koşturan sâiklerî alelâde kar ve rantabilite ölçüsünden büsbütün başka maksatlarda aramalıyız. Bunlar yerine göre, siyasî hayatta pâyê ve itibar sahibi olmak, debdebe ve saltanat sürmek, unvan ve asalet satmak, **“nam ve nişan”** peşinde başkalarıyla yarışmak vs... Hepsi de feodal cemiyet düzeninin asırlarca üstüne yığılıp biriktirdiği **ağalık** ve **efendilik** şuurunun dışarıya vuran akisleri. Mal ve para bu şuûrun icaplarına, bilhassa **pâyê, asalet** ve **gösteriş** teminine **vasıta** oldukları nispette değerlidir” (Ülgener F. S., 2006, s. 61)

Haşmet ve Mükerrerem bu anlamıyla zenginlik ve varlık sahibi olarak burjuva olmanın çok uzağındadır. Werner Sombart’a göre: “kentte oturan herkes ve karşımıza ilk çıkan tüccar ya da zanaatkâr ‘burjuva’ değildir.” (Sombart, 2011, s. 114) Haşmet ve ailesi, kentte lüks içerisinde yaşamalarına rağmen burjuva tipinin karşılığı değildir. Sombart’a göre: “Varlıklı insanların artık para harcamaktan kaçınmaya başladıkları görülmektedir. Az önce formüle ettiğimiz cebindekinden fazlasını harcama kuralının üstüne bir de cebindekini bitirme tasarruf et kuralı eklenmektedir.” (Sombart, 2011, s. 115) Böylece burjuva çok para harcayan değil, az para harcıyıp tasarrufa yönelen bir tipolojidir. Burjuva tipolojisinde ortaya çıkan

tasarruf düşüncesi “İhtiyaçtan doğan zorunlu bir tasarruf değil, bir erdem olarak algılanan tasarruftur.” (Sombart, 2011, s. 117) Armağan kültüründe “cimrilik” ne kadar “erdemsizlikle” özdeşleştiriliyor olsa da burjuva tipolojisi “tasarruf” düşüncesini benimseyerek onu erdemli kılmaya çalışan bir tipolojidir. Bu anlamıyla Haşmet ve Mükerrerem gösterişe ve israfa dayalı bir tüketimi erdem olarak görmektedir, bu nedenle burjuva tipolojisinin çok uzağında bir düşünce dünyasına sahiplerdir. Çünkü onların dünyasında zenginlik ancak gösteriş, itibar ve prestije hizmet ettiği sürece bir anlam kazanmaktadır. Fakat bu zihniyet dünyası Ülgener’in dediği gibi her ne kadar feodal bir ilişki gibi görünse de aslında çok daha derinlerde, bir tortu gibi iş gören armağan dünyasının yani ilkel zihniyetin bir göstergesidir.

Düğün gündemi film boyunca gerilim yaratmaya devam eder. Haşmet ve Mükerrerem, Adana’da en az üç gün üç gece dillere destan bir düğün yapmak istemektedir fakat Fikret “iki saat söz, iki saat düğün” için Solmaz’la anlaştığını hatırlatır. Adana’ya gitmek istemez. Solmaz, yarı yolda bırakılmış gibi hisseder kendini. Fikret hemen arkasından “*elimizi verdik kolumuzu kurtaramıyoruz*” diye söylenir. Bu sözle Fikret, Solmaz’la aralarındaki armağan ilişkilerini içine alan, yükümlü hale getirmekteki ısrarcı ilişkiyi vurgular. Yeniden hatırlatmak gerekirse potlaç verdikçe alınan, alındıkça verilen ve bu ilişkinin sürekli olarak kendisini tekrar etmesi sonucu ortaya çıkan toplumsal bir yükümlülük düzeneğidir. Fikret’in de dediği gibi bu düzende elini veren, kolunu kaptırır. Potlaç düzeni zenginlerin dünyasında her ne kadar farklı dolayimlarla yaşanıyor olsa da yoksulların dünyasında da farklı dolayimlarla yaşanır. Ancak kültür ve zihniyet bakımından, özü itibarıyla yoksullar da en az zenginler kadar, armağan dünyasının ya da potlaç ilişkilerinin düşünce dünyasından beslenirler.

Filmin ilerleyen sahnelerinde düğün için Fikret de dahil olmak üzere hep beraber Adana’ya gidilir. Haşmet ve Mükerrerem’in evleri altın varaklarla süslü mobilyalarla döşelidir. Gösteriş ve şatafat düşkünlükleri bütün dekorasyona yansımıştır. Bütün düğün organizasyonu da bu gösteriş ve israfa dayalı geleneksel bir motifle devam eder. Düğünün Adana’da yapılıyor olması Solmaz, Zeynep ve Leyla’nın giyim kuşamını sorgulatır. Açık giyiniyor olmaları hoş karşılanmaz. Haşmet, bu rahatsızlığını Solmaz’a söyler. Fakat Solmaz bu rahatsızlığa hemen tepki

verir. Kendisinin ve ailesinin, açık giyindiği için ahlaksızlıkla suçlanmasına karşı “*namusuma laf ettirmem*” der. Hemen sonrasında Adanalı bir esnafın Solmaz’ı pavyon şarkıcısı olarak tanınması ve bunu Haşmet’le paylaşması olayları daha farklı bir boyuta sürükler. Haşmet’in bu bilgiden sonra Solmaz’dan ve ahlakından duyduğu şüphe derinleşir. Bu ahlaki sorgulama filmin ilerleyen sahnelerinde gerçekliğe dönüşecektir ama en derin gerçek Emirhan’ın Haşmet’in hısmı olan Selahattin Aladağ’ın (Rıza Akın) gerçek çocuğu olduğu öğrenilince ortaya çıkacaktır. Mükerrerem bu gerçeği yıllarca Haşmet’ten saklamıştır. Bu durum, ahlaki sorgulayanın kendisinin de ahlakını sorgulatmaktadır.

Selahattin Aladağ, Haşmet’in evini korumalarıyla basar. Aralarındaki arsa sorununu Haşmet’i tehdit ederek çözmeye çalışır. Fikret odaya girerek hiç beklenmeyecek şekilde meydan okumaya başlar. Herkese tehditler savurur. Emniyet müdürü olduğu yalanını gerçekçi bir şekilde söyler. Bu meydan okuma karşısında hem Haşmet hem de Selahattin korkarlar. Hatta Selahattin bu korkuyla Haşmet’le aralarındaki arsa meselesini sonlandırır. Bu sahnede karakterlerin duygu durumlarının sürekli bir uçtan bir uca doğru sürüklendiği gösterilirken diğer taraftan da meydan okumanın aynı zamanda toplumsal olarak bir saygınlık ortaya çıkardığını izleyiciye yeniden hatırlatılır.

İlerleyen sahnelerde evin en yaşlısı olan dede (Arif Erkin) düğünden hemen önce ölür. Dede için yapılan cenaze töreninde ağıtlar yakılır, ancak ağıtları yakanlar dedeye saygı ve hürmetlerinden dolayı ağıt yakmazlar, ağıt yakması için parayla tutulmuş kadınlardır bunlar. Cenazede ölen kişinin arkasından ne kadar ağıt yakılıyorsa o kadar da sevildiği ve saygın bir insan olduğu gösterilmeye çalışılır fakat bu sevgi ve saygınlık da para ile satın alınmıştır. Böylece Haşmet ve Mükerrerem, ailelerinin en yaşlısının ne kadar saygın olduğunu göstermeye çalışır. Dedenin ölümünden sonraki sahnelerde düğün için akrabalar çağrılır. Fakat düğünde şans yoluyla çeşitli karşılaşmalar yaşanır. Zeynep’in gerçek babası olan Necati, kızının düğününe çalgıcı olarak gelir. Fikret’ten boşanmak isteyen Mihriban da kardeşinden aldığı haberle düğüne gelmiştir. Bu durum bütün yalanların ortaya dökülmesinin nedeni haline gelir. Yine Adanalı esnafın da düğüne davet edilmiş olması Solmaz’ın pavyon şarkıcısı olduğu gerçeğini ortaya çıkarır. Düğün sahnesi

Mihriban'ın sözleriyle özetlenir: “*gerçeklerin er ya da geç sahneye çıkmak gibi bir alışkanlığı vardır*”. Nitekim Haşmet ortaya saçılan bu gerçeklerle herkese ahlak ve adap dersi verirken, Selahattin Aladağ sarhoş bir şekilde elinde silahla düğünü basar. Emirhan'ın babası olduğunu söyler ve Mükerrerem bunu kabul eder. Böylece aslında sahnede olan herkes, zengini ve yoksuluyla aynı kültür ve zihniyet yapısına ait olarak ortaya çıkar. Herkes herkese karşı yalan söylemiştir. Kimse kimsenin gerçekliğini bilmediği gibi, kimse de kendi gerçekliğini kabul etmek istememektedir. Filmin sonunda her ne kadar aile olmak çok zor gibi bir mesaj verilse de aslında aralarında hiçbir kan bağı olmayan insanların kültür ve zihniyet dünyasının ne kadar da aynı olduğu vurgulanır. Başka bir kan bağı olarak kültür ve zihniyet ortaya çıkar.

3.5. TAKVA: “Adem'den Beri Zengin ve Fakir Hep Olmuştur”

Takva (2005),¹⁷ Türkiye sinemasında muhafazakarlık ve dinsellik ilişkilerini, ona uygun yaşam biçimlerini ve ritüellerini anlatan nadir ve özgün yapımlar arasındadır. Kapitalizm ve din, ahlak ve para, yoksulluk ve zenginlik, cemaat ilişkileri ve onun etrafında dönen maddi dünyayı yorumlayan filmin senaryosu Önder Çakar tarafından yazılmıştır. Yönetmenliğini Özer Kızıltan'ın üstlendiği film, ayrıca dinsel bir dünyanın içerisinde armağan kültürünün ya da potlaç düzeninin nasıl işlediğini yansıtmaya açısından izleyiciye birçok detay da sunmaktadır.

Takva filminde Ali Bey çuval toptancılığı yapan bir esnaftır. Muharrem ise onun yanında çırak olarak çalışmaktadır. Dinin bütün gerekliliklerini tam olarak yerine getiren, ahlaklı ve temiz kalpli Muharrem, dini inançları gereği dünya nimetlerine sırtını dönmüştür. Yoksul ama yoksulluğundan da hiç şikâyet etmeden, tek başına yaşamaktadır. Bütün hayatı ibadet ederek ve patronu Ali Bey'e hizmet ile geçmektedir. Muharrem bağlı bulunduğu tarikatın zikir törenlerine hiç aksatmadan katılmakta, sonra kendi sade yaşamına geri dönmektedir. Muharrem'in dergâha olan bu bağlılığı ve ahlaklı oluşu tarikat şeyhinin dikkatini çekmiştir. Şeyh, dergâha bağlı olan birçok farklı mülkün kira gelirlerini toplaması ve bu mülklere ait elektrik, su

¹⁷ **Film:** *Takva* (2005), **Yönetmen:** Özer Kızıltan, **Senarist:** Önder Çakar, **Oyuncular:** Erkan Can, Meray Ülgen, Güven Kıraç, Öznur Kula, Erman Saban, Settar Tanrıöğen, Engin Günaydın, Murat Cemcir, Feridun Koç, Hakan Gürsoytak, **Görüntü Yönetmeni:** Soykut Turan

faturaları ve diğer bütün sorumluluklarıyla Muharrem'in ilgilenmesini istemiştir. Şeyhin bu isteğiyle birlikte Muharrem'in sade ve yoksul hayatı da birden değişmeye başlar.

“Dergâhlar bu anlamda yerli ya da yabancı tüm insanlara (bilinçli ya da bilinçsiz) sunulmuş tuzaklardır. Anadolu'da kurulmuş olan tüm tarikatların bu geleneklerden yararlanmış oldukları söylenebilir. Çünkü geleneklere göre insan yediğinin ve içtiğinin karşılığını fazlasıyla (bu, maddi ya da şükretmek, dua etmek gibi manevî bir şekilde olabilir, vs.) iade etmek zorundadır. Bu bir yükümlülüktür.” (Adanır, 2010, s. 39)

Muharrem bu anlamıyla tuzağa düşmüştür. Şeyhin bir anda sağ koluna dönüşen Muharrem'e takım elbiseler, pahalı saatler ve kalemler, bir de şoförüyle birlikte lüks otomobil verilir. Muharrem kendisini hayatı boyunca sırtını döndüğü dünya nimetleri içinde bulur. Bu durum hayatını hem psikolojik hem de ahlaki olarak farklı bir yöne doğru sürükler. Muharrem bir süre sonra meczuplaşarak yatalak hale gelir.

Film, Muharrem'in (Erkan Can) sabah namazını kılmak için abdest alması ve namaz kılmasıyla başlar. Ahşap ve eski bir evde yaşayan Muharrem, hayatının büyük bir çoğunluğunu burada geçirmektedir. Evin duvarları dini motiflerin yanı sıra ölmüş anne ve babasına ait fotoğraflarla kaplıdır. Muharrem'in nasıl bir atmosferde yaşadığının bilgisi ilk olarak böyle verilir. Hemen arkasından gelen sahneyle birlikte Muharrem'in bağlı olduğu tarikatın şeyhi (Meray Ülgen) kendisinin sağ kolu olan Rauf'u (Güven Kıraç) yanına çağırarak Muharrem'i dergâhın ekonomik işleriyle ilgili görevlendirmeyi düşündüğünü söyler. Rauf, Muharrem'in dini bütün ve ahlaklı biri olduğunu düşünse de onu bu sorumluluk için pek uygun görmez. Fakat Şeyh, onun kalbinin açık, temiz ve imanı yerinde, sıradanlığıyla sıra dışı biri olduğunu söyleyerek Rauf'u ikna eder. Bu sırada Muharrem kendisi için düşünülenlerden habersiz olarak Ali Bey'in yanında çıraklık yapmaktadır. Ali Bey'in çayını getirir, çayını götürür, dükkânın temizliğini yapar. Muharrem, patronun karşısında sürekli el pençe, boynu eğik bir şekilde, patrona saygı duyduğunu bütün mimik ve jestleriyle göstermeye çalışır. Dükkandaki işi bitince evine ya da dergâha ibadet etmeye, zikir ritüellerine katılmaya gider. Muharrem bir zikirler, bir de gördüğü cinsel içerikli

rüyalar aracılığıyla kendinden geçer. Cinselliğini bastırdıkça, cinsellik rüyalar aracılığıyla bilinçaltından çıkar. Bu rüyalardan sonra hemen gusül abdestini alarak Allah'a dualar ederek günahlarını affetmesini diler. Gördüğü rüyalar nedeniyle gece uyuyamayan Muharrem, dükkânda uyuya kalınca bu durumu gören patronuna karşı kendisini mahcup hisseder ve bu durumu Ali Bey'in kendisinden daha fazla dert eder. Muharrem, patron işçi ilişkisinde, Ali Bey'e karşı en ufak bir kusur ve saygısızlık göstermez. Akşam işten çıkması gereken saat geldiğinde bile bunu dillendirmez, onun yerine ayakta önünü ilikleyerek bekler ancak patronu çıkabilirsın dediğinde dükkândan ayrılır. Ali Bey, Muharrem'in hayatında bir patron olmanın ötesinde veren eldir. "Minnet *ödenmemiş* bir borçtur ve biz ancak bu borcu hissettiğimiz, vefalı olduğumuz müddetçe harekete geçebiliriz." (Hyde, 2008, s. 87) Bu anlamıyla Muharrem koşulsuz şartsız tam anlamıyla biat eden ve minnet duyan bir karakteri yansıtır. Önce Allah'a, sonra Ali Bey'e ve en son dergâh şeyhine karşı kendisini sürekli borçlu hisseder; ne kadar borçlu hissederse o kadar da minnet duyar, biat eder. Muharrem'in hayatına dair, yoksulluğuna dair tek bir şikâyeti yoktur. Bütün hayatı şükür ve minnet duymakla geçer.

Muharrem'in hayatının dönüşmesi ve filmin ana çatışması Rauf'un bir akşam eve gelmesi ve tarikat şeyhinin Muharrem için düşündüğü görevi kendisine bildirmesiyle başlar. Muharrem dergâhın kapısından girerken, bir meczup Muharrem'in omzuna çarparak dergâhın bahçesinden çıkar. Ayrıca Muharrem'in dergâha girmemesi için omzuna çarparak uyaran tek kişi yine bu meczuptur. Aslında bu meczup, Muharrem'in sonunun ne olacağının ya da neye benzeyeceğinin belli belirsiz imalarla filmin en başından verilmesidir.

Ankara'dan gelen özel misafirler için yapılan zikir töreninin, normal ritüellerin dışında, özel istek üzerine yapılması Muharrem'i içten içe şaşırtsa da filmde siyasetin merkezi olan Ankara ile tarikatlar arasındaki ilişkiyi yorumlayan bir sahneye dönüşmektedir. Sonrasında tarikatın şeyhi Muharrem'le bir görüşme yapar:

"Bilir misin dergâhın çarkı nasıl döner, çorbamız nasıl kaynar? Bilir misin onca çocuğumuz Kuran kursunda nasıl okur, yatılısı sağlanır, üstü başı verilir? Bilirsin çoğu ya öksüzdür ya yetim ya da bir çaredir ailesi. Yllardır ya da yüz yıllardır hayır hasenat sahipleri mallarını, mülklerini dergâha bağışlamışlardır. Dergahımızın birçok masrafları olduğu gibi birçok da

iradı vardır şükürler olsun. Lakin bu dahi düzen gerektirir. Ulemanın, ilim irfan sahiplerinin dünya işleriyle uğraşmaları pek hayırlı değildir. Biz birçok istişareden sonra bunu en iyi senin yapacağına karar kıldık. Kabul edersen bizlere iyilik, dergâha bağlılık, Allah'a hizmet etmiş olursun. Ne dersin?"

Muharrem'in hayatını değiştirip dönüştürecek olan bu konuşma onu tedirgin eder. Bu görevi yapıp yapamayacağı konusundaki tereddütlerini çekingen bir şekilde dile getirmeye çalışır. Ancak Muharrem'in şeyhe karşı saygısı o kadar güçlüdür ki tüm çekincelerine karşı söylenilenlere biat eder. Hemen sonraki sahnede şeyh, Ali Bey'in dükkanını arkasında müritleriyle ziyarete gelir. Ali Bey bu ziyarete çok şaşırır, şeyhi buyur eder. Şeyh gelir gelmez Muharrem'i sorar. Muharrem depoyu temizlediği yerden elinde süpürgesiyle gelir. Şeyhin avuç içini öpmek için elindeki süpürgeyi yere atar. Aslında Muharrem yere süpürgeyi değil, çıraklığını ve dükkânda olan hizmetçiliğini atmıştır. Artık manevi olarak hiç yabancı olmadığı ama maddi olarak da bir o kadar yabancısı olduğu bir dünya, giderek Muharrem'i kendi içine doğru çekmeye başlamıştır. Sadece bu durumun henüz Muharrem farkında değildir. Şeyhin bu ziyareti sonrasında Ali Bey de dahil olmak üzere hep birlikte Cuma namazını kılmaya giderler. Cuma namazı olması nedeniyle cami normalden daha kalabalıktır ve bütün esnaf camidedir. Şeyh camiye girdiğinde herkesin arasından geçerek en ön saflarda sol tarafında Rauf, sağ tarafında Muharrem olmak üzere namaza durur. İnanç dünyamızda her ne kadar Allah'ın bütün kullarını eşit gördüğü dinsel bir söylem olsa da bu sahneyle bazı kullarının daha eşit olduğu yorumu yapılabilir. Yine arka saflarda namaza durmak itibarlı ve saygın kişilerin işi değildir. Bu sahnede iki şey ortaya çıkar; birincisi, şeyh en ön safta namaz kılarken Muharrem'i sağ tarafına oturtturarak bütün cemaate yeni sağ kolunu tanıtmıştır. İkincisi, Muharrem'in gerilerde kalan patronu Ali Bey ile arasında açılan mesafedir. Bu mesafe, Ali Bey'in ulaşamayacağı bir mesafe olmaktan çok zamanla sınıfsal bir nitelik de kazanacak çırak, patron ilişkisi arasında olacaktır. Nitekim namazın çıkışında şeyh Ali Bey'e bu durumu uygun bir dille söyler: *"Senden bir isteğim var Ali Efendi evladım. Bu kardeşimize her gün öğlen namazından sonra izin vereceksin. İster maaşından kes ister kesme Allah yolunu hayra kessin ama her öğlen namazından sonra izin ver. Allah için işleri vardır ben kefilim. Hadi sağlıklı kalın."* Ali Bey hiçbir şey diyemez. Zaten kendisi de Şeyhin elini öpenler

arasındadır. Şeyhe sürekli “*emredin efendi hazretleri*” diyerek ne kadar biat ettiğini göstermeye ya da yaranmaya çalıştığını kanıtlar. Jenny White’ın da dediği gibi “Türk toplumunda her kişi böyle pek çok grup ya da grupçuğun üyesidir ve üyeliğini geliştirmek ve güçlendirmekle meşguldür.” (2015, s. 145) Ali Bey’de cemaatin ve dergâhın bir parçası olduğunu tarikatın şeyhine sürekli kanıtlamaya çalışmakla meşguldür çünkü; “görece resmi de olsa, borç alıp verme, insanların, bir grubun dayanışma, karşılıklı bağımlılık ve varoluşunu sürdürmesi etkinliği içerisinde yer almasını sağlar.” (White, 2015, s. 145) Ali Bey, her ne kadar patron dahi olsa kendisini cemaat ilişkilerinin içinde var etmeye çaba gösterir. Bunu kanıtlayabilmek için de şeyhin emirlerini yerine getirmeye çalışır.

Şeyhin istediğinden ya da emrinden sonra Ali Bey, Muharrem’le nasıl ilişkileneceğini şaşırır. Dükkâna döndüklerinde “*Bir kahve söylesene Muharrem yani Muharrem Efendi. Şimdi, tövbe yarabbi günaha mı giriyoruz acaba sana kahve söyle falan anlamadım ki*” der. Ali Bey, artık Muharrem’e seslenirken Muharrem Efendi diye seslenmek zorunda hisseder kendini. Muharrem her ne kadar “*Olur mu öyle şey Ali Bey, siz benim veli nimetimsiniz*” diye karşılık verse de gerçek, Muharrem’in artık ayrıca ‘efendi’ olduğudur. Muharrem’in bu dönüşümü Ali Bey’in kafasında yavaş yavaş gerçekleşmeye başlar. Bu gerçeklik Ali Bey’i başka bir çırak aramaya yönlendirir fakat her şeye rağmen Muharrem’i yanında tutmak zorunda hisseder. Muharrem’in yaptığı bütün işleri artık yerine gelen Muhittin (Erman Saban) yapmaya başlar.

Muhittin, Kosova Savaşı nedeniyle Türkiye’ye göç etmek zorunda kalmıştır. Ali Bey, işe başlar başlamaz Muhittin’in saçlarını kestirir ve kendisinden sonra Muharrem’in geldiğini söyler. Ali Bey, her ne kadar kendisinden sonra gelen isim olarak Muharrem’i söylese de bu ilişkinin ana aktörü Muharrem’dir. Muharrem, hemen yeni gelen Muhittin’e patronluk yapmaya çalışır. Muharrem bu sahneye kadar kimseye kendi edindiği gücü hissettirmemiştir. Patronu Ali Bey’in kendisine ‘efendi’ diye seslendiğinde bile artık bir ‘efendi’ olduğunun bilincinde olmayan Muharrem bir tek Muhittin’e karşı efendilik ve patronluk söylemleri kullanır. Hatta öyle ki Ali Bey’in çırakken bile Muharrem’le hiç kurmadığı ilişkiyi Muharrem, Muhittin’le kurar. Mağdurlar en çok mağdurları mağdur eder. Örneğin ne Şeyhin verdiği güç,

itibar, ne de Ali Bey'in duyduğu saygı Muharrem'in dükkandaki patron koltuğuna oturma cesaretini vermez. Muharrem ancak Muhittin geldikten sonra dükkandaki patron koltuğuna oturur. Muharrem artık maddi ve dünyevi olanla tanışmaya başlamıştır ve bunu şeyhin ona verdiği güç ve itibardan çok, yıllardır çırak olarak çalıştığı dükkâna Muhittin'in yani başka bir çırağın gelmesiyle anlamıştır. Aslında böyle düşünüldüğünde Şeyhin Muharrem'e verdiği saygınlık, prestij, itibar, takım elbiseler, pahalı saat, kalem, şoförlü lüks otomobil vs. hiçbirisi Muharrem'i yerine alınan çırak kadar maddi dünya ile tanıştırmamıştır. Muharrem böyle şeyleri zaten hiç arzulamamıştır. Bu araçlar kendisine tahsis edildiğinde bile sürekli onlara sahip olmanın çelişkisini yaşamıştır. Tüm bu sürecin içerisinde Muharrem'in gerçekte sahip olduğu tek şey vardır. O da yıllardır Ali Bey'in yanında çalıştığı işidir. Bu işin Muhittin'e geçmesi, yani gerçekte Muharrem'in sahip olduğu tek şeyi yitirmesi maddi bilincinin oluşmasına neden olur. Bu durum, Muharrem'in karıncayı bile incitmeyecek insani yapısının Muhittin'i azarlamasıyla, en kaba haliyle şiddet uygulamasıyla açığa çıkmaktadır.

Muharrem diğer taraftan tarikatın işlerini sürdürmeye devam eder. Dergâhın sahip olduğu mülklerin kiracılarından nakit para toplar. Öyleki artık camide namaz kılarken parayı önüne koyar. Kiblesinde para dolu çanta vardır. Bu para ona ait olmasa bile her şeyiyle sahip çıkılması gereken de bir paradır. Muharrem, dergâha ait mülklerden kira toplamak için birbirinden farklı birçok mekâna girer çıkar; alışveriş merkezleri, marketler, dükkanlar, daireler bu mekanlardan bazılarıdır. Muharrem tarikatının dışarıda görünen yüzüdür. Bu nedenle takım elbiseler, pahalı saat ve kalemler, şoförlü lüks bir otomobil kendisine verilir. Muharrem bir anda lüks ve gösterişe dayalı maddi bir dünyanın içerisinde bulur kendisini. Muharrem sadece tarikatın güvendiği bir karakter değildir. Aynı zamanda dışarıya karşı tarikatın sahip çıktığı kişilerin, en yoksulun bile, bir anda nasıl zenginleşebileceğinin de göstergesidir. Bu bağlamıyla Muharrem, tarikatın dış dünyaya karşı kurduğu simgesel bir oyunun da nesnesidir.

Muharrem para toplamak için gittiği her mekânda farklı deneyimler yaşar. Kira almak için gittiği bir oto tamircisinin aynı zamanda rakı içtiğini gördüğünde, ondan aldığı paraya el sürüp sürmemesi gerektiği çelişkisini yaşar ama yine de

paraya dokunmak zorunda kalır. Bu durumu tarikata bildirdiğinde ise aldığı tepki Muharrem'i büsbütün şaşırtır. Rauf, oto tamircisinin kirasını düzenli olarak ödediğini söyler. Bu tamircinin içki içiyor olmasını da sadece *“Allah onu ıslah etsin, Allah onu affetsin”* diyerek geçiştirir. Fakat Muharrem elektrik ve su parasını banka aracılığıyla yatırmak istediğinde Rauf bu duruma hemen tepki gösterir: *“O olmaz, bankalar tefecilik yapıyor. Hem onlar bizim yatırdığımız elektrik, su faturalarından bir gün sonra faizle sırtımızdan haram para kazanıyorlar, olmaz”* diyerek Muharrem'e tepki gösterir. Muharrem tüm bu ilişkileri içten içe sorgulasa da artık bu ilişkilerin içinde değildir, bizzat bu ilişkinin kendisine dönüşmüştür. Öyle ki gerçek iş yerindeki patronu Ali Bey, dükkânda sürekli Muharrem'i arayıp soranlarla muhatap olmak zorunda kalmıştır. Ali Bey kendi kendine *“sekreteri olduk dürzünün”* şeklinde söylenerek bu durumu özetler.

Filmin, Muharrem'in iç dünyasında yarattığı önemli bir çatışma ise yine dergâhın kirasını almak için gittiği yoksul bir hane sebebiyle yaşanır. Muharrem bu haneye vermek için değil almak için girer. Oysaki İslamiyet'tin beş şartlarından bir tanesi Fitre ve Zekât vermektir. Ayrıca Fitre ve Zekât yoksullardan alınması gereken değil, yoksullara verilmesi gerektir.

“Fitre ve Zekâtın temelinde bulunan “sadaka olgusuyla İslâmiyet'te: Allah katında sevap kazanmak ve hayır etmek amacıyla fakirlere bir malın veya gelirin karşılıksız verilmesi (...vakıf da aynı anlama gelir)...İslâm dinine göre her müminin kendi mali durumuna göre belli oranda sadaka vermesi gerekirdi. Biri, müminin yılın belli günlerinde özellikle Ramazan ayında, öteki de canı istediği zaman verdiği iki tür sadaka vardır...bu sadakanın belli bir ölçüsü vardır. Örneğin Osmanlı padişahlarının kendilerine dilekçeyle başvuran fakir kişilere sadaka vermesi bir yükümlülüktü.” (Adanır, 2010, s. 45)

Muharrem ise İslamiyet'in bir zorunluluk olarak getirdiği yükümlülüğün tam tersini yapacak bir ilişki içerisine girmiştir. Bu anlamıyla İslamiyet'in buyruklarının dışına çıktığını, yoksuldan alıp cemaate vermek üzerine kurulu bir ilişki ağının içerisinde olduğunu fark etmiştir.

Gecekonduya yaşayan üç çocuklu bir ailenin babası yatalak hale gelmiştir. Çocukların annesi ise hem kocasının durumu hem de evin en küçük çocuğunun sütten kesilmemesi nedeniyle temizlik işlerine gidememektedir. Muharrem bu durumu gördüğünde evden kirayı alamadan çıkar. Dergâha geri döndüğünde Rauf

yeni kira zamlarını tefe tüfe üzerinden belirlediğini ve yüzde on beş gibi bir oranla kiralara zam yapılması gerektiği söyler. Rauf, bankacılık sisteminde haram olarak belirlediği faizi kendi dergahlarına ait mülklerin zamlarını belirlerken kullanmakta herhangi bir ahlaki durum gözetmez. Muharrem ise bu durumun üzerine gecekonduda yaşayan ailenin bu parayı verme şanslarının olmadığını söyler. Rauf hemen “parayı vermediler mi yoksa” diye çıkışır. Muharrem ilk defa bu durum nedeniyle yalan söyler. Parayı aldığını fakat ailenin ekonomik durumundan dolayı bu faizi karşılayamayacağını anlatır. Bunun üzerine Şeyh, Muharrem’i yanına oturarak anlatmaya başlar:

“Adem Ali s.a.v’den beri zengin ve fakir hep olmuştur. Lakin bu zamanda fakir layığından çoktur. Açlık, yoksulluk diz boyu. Dinimiz fakirleri gözetir Muharrem. Senin o nurlu kalbin bunun farkında. Senin nurun o işte. Eğer kira almak lazım değilse alma ama kirayı almadığımız için buradan bir talebenin gönderilmesi gerekiyorsa onu sen seç Muharrem. Biz bu vebale karışmayız. Allah’ın izniyle o iş senin. Senin o nurlu kalbin en doğru kararı verecektir. Bilesin ki senin o nurlu kalbin en doğru kararı vereceği için bu işe seçilmiştir.”

Şeyh bu konuşmayla birlikte her ne kadar seçimi Muharrem’e bırakıyor gibi görünse de aslında ona pek de seçenek bırakmadan kirayı alması gerektiğini söylemeye çalışmıştır. Fakat bunu pozisyonu gereği üstü kapalı bir şekilde söylemiştir. Şeyh için dergâhta okuyan çocuklar daha önemlidir çünkü onlar tarikatın devamcısı ve sürdürücüsüdür. Oysa yoksul olan aile sadece dergâhın kiracısıdır. Şeyhin ihtiyacı olan o yoksul aile değildir, o aileden gelecek olan paradır. Şeyhin asıl ihtiyacı ise kendisine Muharrem gibi biat edecek kullardır. Dolayısıyla bu ilişkiler içerisinde hiçbir sadaka veya yardım karşılıksız değildir. “Oysa İslâmiyetin bu karşılıksız görünen yardımı, potlaç geleneği nedeniyle alana da bir yükümlülük (boyun eğme bu kez ekonomik bir anlama sahip olmaktadır) getirmektedir. Çünkü bunun nedensiz ya da anlamsız ve içeriksiz bir bağış olduğunu düşünebilmek için insanın oldukça saf olması gerekir!” (Adanır, 2010, s. 45) Nitekim tarikatın şeyhi, yine tarikata ait olan tüm maddi şeylerin gelirleriyle, başkaca yoksullara dergâhta kalacak yer, yemek, giysi ve eğitim verme olanağı sağlamaktadır. Böylece kendisine boyun eğecek ya da minnet edecek kullar yarabilmekteir. Muharrem’in bu durum içine sinmese de dergâha yapılan yardım ve bağışların yoksul ailelere dağıtılması gerektiğini düşünse de Şeyh bu durumun cemaate zarar getirebileceğini söyler.

Muharrem her iki durumun da yarattığı karmaşayı “*haklısınız efendi hazretleri, haklısınız. Bu işler çok zor işler. Bazen kafam karışıyor. İnanın bana efendi hazretleri o kadar çok zor ki*” diyerek kabullenir. Dünya işlerinin inanç dünyasıyla iç içe geçtiği bir dünyadır bu. Sabri Ülgener bu durumu “Mevlana’nın ‘geminin içinde su, geminin helâki demek! Ama dışındaki su geminin yüzmesi için şart’ Dünya’da öyle, dışımızda kaldığı sürece yaşamamız için şart, fakat içimize girmeye görsün...Sebebi felaketimiz” (Ülgener S. F., 1981, s. 80) şeklinde yorumlaması, Muharrem’in ruh halinin en iyi özetidir. Muharrem, dünya ve ona ait nimetleri dışında tuttuğu sürece gayet tutarlıdır ama ne zaman ki cemaat aracılığıyla dünya nimetlerinden faydalanmış, ne zaman ki onlara sırt çevirmeyi bırakmıştır, o zaman bu dünya Muharrem’in de felaketine dönüşmüştür.

Başka bir sahne olarak Muharrem ile tanışmaya gelen müteahhitler, bu felaketin farklı bir özetidir. Çuval alma bahanesiyle gelip, Muharrem aracılığıyla cemaatle tanışmak, cemaatin olanaklarından ve ilişkilerinden faydalanmak istemektedirler. Muharrem’in yanlış bir hesap yaparak değerinin çok üstünde para istediği çuvalara müteahhitler hiç itiraz etmeden ceplerinden çıkardıkları nakit dolarları vermektedirler.

“Bir nesne ya da eşyanın karşılığını nakit olarak ödemek durumunda kalsanız bile, bu onun sahip olduğu değişim değerinin üstünde bir para ödemek durumundasınız demektir. Simgesel düzende bunun psikolojik bir açıklaması vardır. Bir başka deyişle verilen şey ya da nesne kişinin bir parçası gibidir. Önemli olan budur. Çünkü bir insan karşısındakine bir armağan verdiği zaman, bu, onu armağan vermeye değer (saygı duyulacak) bir kişi olarak gördüğü anlamına gelmektedir. (Bu konuda Mauss’un açıklamaları oldukça açık ve seçiktir.) Zaten, Ülgener’in dediği gibi, burada elden ele dolanması gereken şey para değil “toplumsal prestij”dir.” (Adanır, 2010, s. 49)

Müteahhitler, çuval karşılığında Muharrem’e verdikleri değerinin üstünde nakit para aslında burada simgesel bir değer taşımaktadır. Müteahhitlerin amacı, bir zaman sonra, cemaati kendilerine karşı borçlu pozisyonuna getirmektir. “Böylece, bağış mübadelesinde önemli olan, araya konan zaman aralığı sayesinde, mübadelede bulunanların, bilmeden ve birbirleri ne danışmadan, yaptıklarının nesnel gerçeğini gizlemeye ya da içe atmaya çalışmalarıdır.” (Bourdieu, 1995, s. 179) Müteahhitler, cemaati verdiklerinin karşılığını fazlasıyla alabilecekleri bir ilişki ağı gibi

görmektedirler. O nedenle Muharrem ne derse desin, çuvalara ne kadar fiyat söylerse söylesin hemen kabul ederler. Müteahhitler “*kaz gelecek yerden, tavuk esirgemezler.*” Burada ortaya çıkan ticari bir ilişkiden çok ölçüsüzce, hiçbir eşdeğerlilik ilkesi olmayan simgesel bir değiş tokuş ya da armağan ekonomisidir.

“Türkiye’de halen güçlü bir armağan ekonomisi vardır. Armağan ekonomisinde alan el değil veren taraf üstündür. Bu üstünlük bütünseldir. Bu anlayış o kadar güçlüdür ki, Türkiye’de devletin ekonomik iflasın eşiğine gelmesi bile buna bağlanabilir. Zira iktidara gelen bütün siyasal partiler bu zihniyeti hayata geçirmekte ve yandaşlarına çeşitli avantajlar sağlamaktadırlar. Türkiye’de iktidar ilişkileri armağan ekonomisinin de temelini oluşturan *hatır ilişkileri* göz ardı edilerek anlaşılamaz. Türkçedeki “Bir fincan kahvenin kırk yıl hatırı var” sözü verenin üstünlüğünü gösterir. Türkçede hatırlı kişi iktidarlı kişi anlamına gelmektedir. Siyasetin *sembolik* boyutunun bu kadar önemli olduğu bir toplumda sömürünün yaşla, toplumsal cinsiyetle, ana-babalık ve çocukluğa yüklenen kültürel anlamlarla incelenmesi önem kazanmaktadır. Türkiye’de maddi sömürü biçimlerinden çok, maddi olmayan sömürü biçimleri, özellikle de psikolojik çıkarlara hizmet eden sömürü ilişkileri önem kazanmaktadır.” (Önderman, 2018, s. 399-400)

Muharrem bu ilişkiler ilerledikçe ve yüzeye çıktıkça akli dengesini daha fazla yitirmeye başlar. Patronu Ali Bey’in yanına gelen yeni çırak Muhittin’in Kosova’daki savaş nedeniyle esnaftan para toplamasına sinirlenir ama onu asıl sinirlendiren Allah’ı sorgulamasıdır. Muhittin savaşın tüm yıkıcılığını, insan dışılığını anlatırken “*Allah neredeydi?*” sorgulamasını Muharrem’e söylediğinde Muharrem bütün siniriyle Muhittin’i defalarca tokatlamaya başlar. “*Sana iş verdik, aş verdik, yatacak yer verdik, sen hala isyan ediyorsun*” der. Aslında Muharrem’i içten içe sinirlendiren kendisinin durumudur. Kendi isyan edemeyişidir. Attığı tokatlar Muhittin’den çok kendisinedir. Muharrem kendisine verilen her şeye biat ve minnet etmiştir. Kendisine verilen her şey karşında verebileceği tek şeyin minnet ve biat duygusu olduğunu anladığında artık akli dengesini de kaybetmiştir. Dergâhın bahçesinde bulunan havuzun başında oturan meczup haldeki Devran’ın suya düşen gölgesinde kendisini görür. O da artık meczuplaşmıştır. Nitekim tarikatın şeyhi cemaate Muharrem’in erenlere karışmakla karışmamak arasında kaldığı için bu hale geldiğini anlatırken Devran, Muharrem’in hemen arkasında oturmaktadır.

4. SONUÇ

Kapitalizm öncesi evrensel bir kültür olan armağan kültürü ve potlaçın Anadolu'da kültür ve zihniyet dünyasında belirleyici ve baskın bir düşünce biçimi olduğu görülebilmektedir. Başta Marcel Mauss olmak üzere, farklı coğrafyalarda armağan kültürü ve potlaç üzerine yapılan araştırmalar sonucunda, Anadolu'nun da bu simgesel düzenin önemli bir parçası olduğunu ve hatta Anadolu'da yaşayan insanların bu düşünce biçimine göre toplumsal ilişkilerini belirlediği iddia edilebilir. Simgesel bir düzen olarak potlaç, vermek, almak ve daha fazlasıyla geri iade etmek üzerine kurulu kolektif bir mübadele biçimidir. Bu düzende veren el, alan elden üstündür. Dolayısıyla vermek, veren el pozisyonunda olmak prestij, otorite, şan, şöhret, itibar gibi toplumsal statüler yarattığı için israfın ve gösterişçi tüketimin nedenlerini de oluşturmaktadır. Vermek, almak ve daha fazlasıyla geri iade etmek üzerine kurulu bu simgesel düzen, kendisini sürekli tekrar ederek toplumsal statülerin kolektif olarak el değiştirebilmelerinin olanaklarını yaratırken diğer taraftan da tahakküm ve tabiiyet ilişkilerinin de mekanizmalarını oluşturmaktadır.

Armağan kültürünün temel bütün özellikleri Kutadgu Bilig'den, Atabetü'l Hakâyık'a kadar birçok anlatının içerisinde görülebilmektedir. Potlaç düzeni Osmanlı'dan günümüze toplumsal ilişkiler içerisinde hâkim kültür olarak varlığını devam ettirmektedir. Armağan kültürü ne Anadolu'ya İslamiyet'in gelmesiyle ne Osmanlı toplumsal yapısıyla ne de Cumhuriyet'in kurulmasıyla birlikte son bulmuştur. Bunun en büyük nedeni toplumsal kültür ve zihniyetin radikal bir değişim gösterememesi veya bu değişimi yaratabilecek koşullara toplumun büyük bir kesiminin direnç göstermesidir. Bu nedenle bir toplumda değişime en çok direnç gösteren şey zihniyettir. Çünkü zihniyet değiştiğinde, diğer her şey de büyük bir hızla değişime uğramaktadır. Ancak Türkiye'de bu değişimi yaratacak özneler henüz tam anlamıyla var olamamıştır. Bu nedenle özgün ahlak ve çağdaş bir toplum modeli modern anlamda var olamamıştır. Günümüz batı toplumları kültür ve zihniyet dünyalarında rasyonel düşüncüyü egemen kılmış ve burjuva devrimleriyle birlikte

aydınlanma sürecini başlatarak modern toplumların kurucu rolünü üstlenmişlerdir. Kültür ve zihniyet dünyasındaki bu radikal değişim, batı toplumlarının armağan dünyasıyla kurdukları ilişkileri büyük oranda sona erdirmiştir. Türkiye bu değişimi cumhuriyet ile birlikte yaratmak, kendi ulusal burjuvazisini oluşturmak ve modern bir dünyaya adım atmak istemiş fakat bunu tam anlamıyla gerçekleştirememiştir. Bu anlamıyla cumhuriyet, Osmanlı toplumunu sonlandırmış fakat bu büyük imparatorluktan geriye kalan kültür ve zihniyet dünyasını çoğunlukla miras almıştır. Armağan kültürünün bugün dahi toplumsal ilişkilerde belirleyici olmasının nedeni bu kültür ve zihniyet dünyasına bir son verecek özneleri oluşturamamış olmasıdır. Bu anlamıyla Türkiye’de bir burjuvazi ve burjuva ideolojisi oluşamamış dolayısıyla onun karşısında burjuvayı ‘hizaya getirebilecek’ bir proletarya da modern toplumlarda olduğu gibi gelişmemiştir. Oğuz Adanır’ın dediği gibi “Türkiye bir zenginler ve yoksullar ülkesidir.” (Adanır, 2010, S.703) Hiç kuşkusuz bu durum Türkiye’de sınıf ilişkilerinin olmadığı anlamına gelmemelidir. Aksine bu ilişkileri üretebilecek bütün koşullar Türkiye’de uzunca zamandan beri vardır. Ancak armağan ilişkilerinden her iki kesim de kurtulmak istememektedir. “Türkiye’de halen güçlü bir armağan ekonomisi vardır.” (Önderman, 2018, s. 399)

Bu anlamıyla Türkiye’nin siyasal, ideolojik ve ekonomik analizlerden çok kültür ve zihniyet odaklı çalışmalara ihtiyacı bulunmaktadır. Çünkü bu değişimler sanıldığı gibi salt politik, ideolojik ve ekonomik yapıyla ilgili değildir. Bugüne kadar alt yapının üst yapıyı belirlediği üzerine kurulan yaklaşım ve Türkiye’de yapılan kültürel çalışmaların bu eksende sürdürülmesi birçok eksikliği de beraberinde getirmiştir. Bu araştırma bahsedilen eksikliğe, Türkiye sinemasında ortaya çıkan yoksulluk temsilleri üzerinden bir yaklaşım sunmuştur. Kuşkusuz bu yaklaşım geliştirilmelidir.

Türkiye sinema tarihinde armağan kültürü, filmler aracılığıyla her zaman görünür olmuştur. Bu görünürlüğü ortaya çıkaran şey tüm bu filmlerin üretildiği toplumun kültür ve zihniyet dünyasından bağımsız değildir. Bu zihniyet dünyasını en iyi yansıtan filmler Yeşilçam sineması aracılığıyla sürekli üretilmiştir. Ayrıca Yeşilçam sineması geçmişteki gibi varlığını sürdürmese de günümüz sinemasında kültür ve zihniyet bağlamında bugün de hakimiyetini sürdürmektedir. Bu anlamıyla Yeşilçam sinemasının bittiğini söyleyebilmek mümkün değildir. Yine Yeşilçam

sinemasına hâkim olan anlayış ilk akla geldiği gibi doğrudan devletin ‘ideolojik’ mekanizmaları da değildir. Elbette bu aygıtların, başta politik filmler olmak üzere, sinemaya müdahaleleri olmuştur ve tüm bu müdahaleler anti-demokratiktir ancak bu tartışmanın bambaşka bir kısmıdır ve bütünüyle belirleyici değildir. Çünkü bir sinemacının, filmler aracılığıyla ürettiği imgeler, bu imgelere bağlı anlamlar, yine bu filmlerin biçim ve içerikleri çoğunlukla, doğup büyüdüğü toplumun kültür ve zihniyeti tarafından belirlenmektedir. Bu anlamıyla Türkiye sineması, istisnai örnekler haricinde topluma farklı bakış açıları kazandırabilecek bir anlatı oluşturabilmekte güçlükler çekmiş ve hala da bu durum güncelliğini korumaktadır. Yeşilçam filmlerinde temsil edilen yoksulluk biçimleri Türkiye toplumunda belirleyici olan armağan ilişkileri çerçevesinde yansıtılmıştır. Bu durum Türkiye sinemasına daha çok bir ayna işlevi kazandırmıştır. Yoksullar bu dönem sinemasında daha çok, sınıf atlama arzularıyla birlikte işlenmişlerdir. Bu sınıf atlama arzularını ya şansları/talihleri ya da büyü düzeni üzerinden gerçekleştirmiş ve hemen zenginlerin dünyasına adapte olabilmişlerdir. Yeşilçam sinemasında, yoksullar bir anda zenginleşebilmekte, zenginler de bir anda yoksullaşabilmektedirler.

Yeşilçam sinemasındaki yoksul ve zengin karakterlerin ilişkileri ve pozisyonları, çok eski bir oyun olarak bilinen Go’nun birbirinin aynı görünümüne sahip olan taşları arasındaki ilişkiye benzemektedir. Herkes birbirinin yerini doldurabilmektedir. Bu ilişki yoksul ve zengin arasında sınıfsal bir karşıtlıktan çok sınıfsal bir geçişkenlik üretmektedir. Çünkü bu karşıtlığı politik ve ideolojik anlamda üretebilecek öznelere kültür ve zihniyet dünyasında şekillendirememiştir. Diğer taraftan bu etki geçmişten günümüze hala canlılığını ve belirleyiciliğini korumaya devam etmektedir. “1950’li yılların ortalarından başlayarak ağdalı yerli melodramlar üreten Yeşilçam’ın (1970’lerdeki) “Arabesk” furyasından sonra havlu attığı ancak 1990’lı yıllarda ticari televizyon kanallarının bu türün üretimini üstlenerek bu işi günümüze kadar getirdiklerine tanık olunmaktadır.” (Adanır, 2012, s. 56) 1990’lı yıllar Türkiye sinemasında her ne kadar farklı bir dönemin başlangıcı gibi görülse de bu duruma bütünüyle katılabilmek mümkün değildir. Televizyonlar bugün dahi Yeşilçam’ın örneklerini defalarca tekrar eden biçim ve içeriklere sahip film ve dizi üretmeye devam ederken sinemada da benzer etkiler görülmektedir. Bu dönem istisnai bir filminden bahsetmek gerekirse *Tabutta Rövaşata* (Derviş Zaim/1996)

filminde ortaya çıkan yoksulluk temsili oldukça özgün bir içeriğe sahiptir. Ayrıca buradaki yoksulluk temsilinin armağan ilişkilerinden oldukça az etkilendiği görülmektedir. Diğer taraftan bu dönemler içerisinde yoksulluk temsillerinde değişimler de gözlemlenebilmektedir. Ancak bu değişimler çoğu zaman biçimsel kalmış ve içerik olarak yoksullar ve yoksulluk dolayısıyla zenginler armağan ilişkilerinden beslenerek temsil edilmeye devam etmiştir. Bu durum bugün de devam etmektedir.

Bu nedenle araştırmanın son bölümünde popüler/ticari filmler, ‘sanat filmleri’ ya da ‘bağımsız filmler içerisinde filmler seçilerek yoksulluk temsilleri aracılığıyla ortaya çıkan armağan ilişkileri değerlendirilmiştir. *Üç Maymun* (Nuri Bilge Ceylan) ve *Kor* (Zeki Demirkubuz) filmlerinin anlatı bakımından birbirlerine oldukça benzediği görülmüştür. Bu benzerlik sadece her iki filmin de anlatısının merkezinde yer alan yoksul aile/aldataan kadın/intikam vs gibi temalardan kaynaklanmamaktadır. Her iki filmde yer alan yoksul ailenin armağan ilişkileri dolayısıyla sürüklendiği felaketin benzerlikleri dikkat çekicidir. Ancak *Üç Maymun*’da armağan ilişkileri daha fraktal bir şekildedir. Büyükten küçüğe veya küçükten büyüğe bakıldığında aynı ilişki ve kültür/zihniyet yapısı görülmektedir. Farklı karakterler aynı düşünce dünyasından beslenen holistike bir yapıda temsil edilmektedir. Genel olarak Zeki Demirkubuz, özelde ise *Kor* filminde, armağan ilişkileri belirleyici ve çatışma noktasının başlangıcını oluşturmaktadır. Ancak *Kor*’da ve genel olarak Zeki Demirkubuz filmlerinde armağan ilişkilerine direnen, karşı koyan karakterler de bulunmaktadır. Örneğin *Kor* filminde Cemal, daha çok sezgileri yoluyla armağan ilişkilerine direnmeye çalışan bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Tüm bu ilişkiler düşünüldüğünde hem *Üç Maymun* (Nuri Bilge Ceylan)’da hem de *Kor* (Zeki Demirkubuz) filminde Yeşilçam sinemasından kopamayan ya da daha doğru bir ifadeyle kopmak istemeyen bir bağ bulunmaktadır. Bu çalışmada konu edildiği gibi, bu bağ belirleyici bir şekilde kültür ve zihniyeti belirleyen, armağan ilişkileri ya da potlaç düzeni üzerinden ortaya çıkmaktadır.

Türkiye popüler ve ticari sinema tarihinde oldukça fazla izleyici kitlesine sahip olan Recep İvedik serilerinden ele aldığımız *Recep İvedik 2* ve *Recep İvedik 3* filmleri Türkiye’nin başka bir yüzünü ortaya çıkarabilmek adına önemli şeyler söylemektedir. *Recep İvedik* filmleri Türkiye’de entelektüeller tarafından fazlaca

eleştirildi ya da daha doğru bir ifadeyle yeriliş, çoğunlukla elitist bir dil kullanılarak yapılmıştır. Kimi zaman aşağılama/ ötekileştirme/ hor görme/ yok sayma üzerine şekillenen bu elitist dil, tam da yoksullara bakışı temsil etmesi bakımından paralellikler oluşturmaktadır. Geçmişte hem edebiyatımızda hem de sinemamızda sıkça rastlanılan “mazlumluk” veya “fakir edebiyatının” bu dilin oluşmasına katkı sunduğu görülmektedir. Çoğunlukla yoksullara karşı gündelik hayatın içerisinde üretilen bu dilin, *Recep İvedik* karakterinin bir kahramana dönüşmesini kolaylaştırmıştır. *Recep İvedik* filmleri Türkiye sinemasında modern ve geleneksel ayrımından çok elit/entelektüel ve avam/kültürsüz ayrımını yaratmıştır. Bu ayrım görece daha sınıfsal görünmektedir. Diğer taraftan *Recep İvedik* filmleri armağan ilişkilerini filmlerine doğrudan yansıtmamaktadır. Ancak toplumun kültür ve zihniyet dünyasında belirleyici olan armağan ekonomisi ve ilişkilerini tersine çevirerek filmlere aktarmakta ve böylece sembolik bir şiddet üretmektedir. Bilindiği gibi armağan ilişkilerinde, veren el, alan elden üstündür. Alan el pozisyonunda olmak, biat etmeyi ve boyun eğmeyi ortaya çıkaran bir pozisyonudur. Recep İvedik ise biat etmesi ve boyun eğmesi gereken yerde bu ilişkilere karşı gelmekte ya da tam tersi hareket etmektedir. Bu durum izleyicinin hoşuna gitmekte ve *Recep İvedik* karakteriyle aralarında güçlü bir bağın oluşmasını sağlamaktadır.

Gülse Birsnel’in senaryolaştırdığı, Ozan Açıktan’ın yönetmenliğini üstlendiği *Aile Arasında* (2017), Yeşilçam sinemasında sıkça gördüğümüz zengin ve yoksul iki aile arasındaki ilişkileri konu edinen bir hikâye kalıbını kullanmıştır. Bu filmde de zengin ve yoksul arasındaki çatışmaların belirleyiciliği armağan ilişkileri üzerinden çıkmış ve her iki aile de aynı kültür ve zihniyet dünyasında farklı dolayımmlarla temsil edilmişlerdir. Zengin olan tarafın gösteriş, prestij ve itibar tutkusu ile yoksul olan taraf ise daha çok ahlaki bir dolayımmla ya da yoksulluğun üzerini örtmeye çalışan bir şekilde temsil edilmişlerdir. Bu anlamıyla *Aile Arasında* filmi Yeşilçam sinemasındaki benzer örneklerin günümüze yeniden uyarlanmış halidir. Bu anlamıyla zengin ve yoksul iki farklı ailenin, kan ve soy bağından öte, kültür ve zihniyet bağlamında aynı evrenden beslendikleri görülmektedir. *Aile Arasında* filmi, Türkiye sinemasında biçimsel değişimlerin görüldüğünün fakat bu biçimin hala kendi özgün içeriğine kavuşamadığının bir göstergesini oluşturmaktadır.

Türkiye’de dinsellik hala güçlü bir yapıdır ancak bu yapı da diğer örneklerde olduğu gibi armağan ilişkilerinden beslenmektedir. *Takva* (2005) filminde ortaya çıkan ilişkiler, din ve armağan ilişkilerinin iç içe geçtiği bir anlatı yapısıyla şekillenmiştir. Bu durum Türkiye’de İslâmiyet’le, armağan kültürü arasındaki ayrımları netleştirecek düşünce dünyasının olgunlaşmadığını göstermektedir. Aynı zamanda *Takva* filminde cemaat ve tarikat ilişkilerinden yola çıkılarak oluşturulan yoksulluk temsilleri başka bir ipucunu göstermektedir. Türkiye’de siyasal İslâm armağan ekonomisini ve ilişkilerini herhangi bir yoksul adına değil, kendi yoksulunu oluşturmak için kullanmakta ve armağan ekonomisini siyasal bir zemin olarak kullanmaya çalışmaktadır.

Son olarak Türkiye sineması, Türkiye’nin kültür ve zihniyet dünyasının oldukça etkisi altındadır. Popüler/ticari filmlerden sanatsal ya da bağımsız filmlere kadar bu etki günümüz sinemasında merkezi bir öneme sahiptir. Bu doğaldır, çünkü Türkiye’de toplumsal kültür ve zihniyeti değiştirip dönüştürecek bir süreç çok yavaş ilerlemektedir. Ancak bu değişim söz konusu olduğunda Türkiye sineması da daha özgün biçim ve içeriğe kavuşacaktır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- ABİSEL, Nilgün (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara: Phoenix Yayınları
- ADANIR, Oğuz (2003) *Sinemada Anlam ve Anlatım*, Alfa Yayınları
- ADANIR, Oğuz (2006) *Anlamsız Düşünceler*, Aşina Kitaplar Yayınları
- ADANIR, Oğuz (2010) *Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış*, (Toplu Basım) Doğu Batı Yayınları
- ADANIR, Oğuz (2012) *İlkel Toplumdan Melodramlar Evrenine*, Hayalperest Yayınları
- ADANIR, Oğuz (2013-B) *Osmanlı ve Ötekiler*, Doğu Batı Yayınları
- ADANIR, Oğuz (2013-A) *Osmanlı ve Avrupalılar*, Doğu Batı Yayınları
- AKAY, Ali (1999) *Armağan*, Bağlam Yayınları
- ARİSTOTELES (1998) *Nikomakhos'a Etik*, Ayraç Yayınları
- BAKER, Ulus (2012) *Dolaylı Eylem*. Birikim Yayınları
- BATAILLE, Georges (2010) *Lanetli Pay*, çev. Işık Ergüden, Ankara: Dost Yayınları
- BAUDRİLLARD Jean (2015) *Tüketim Toplumu*, çev. Alâeddin Şenel, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- BAUDRİLLARD, Jean (2005) *İmkânsız Takas*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- BAUDRİLLARD Jean (2011) *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*, çev. Oğuz Adanır, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları
- BENEDICT, Ruth (2003) *Kültür Kalıpları*, çev. Nilgün Şarman, Payel Yayınları
- BLOCH, Ernst (2011) *Umut İlkesi* (Cilt 1), çev. Tanıl Bora, İstanbul : İletişim Yayınları
- BOURDIEU, Pierre (1995) *Pratik Nedenler: Eylem Kuramı Üzerine*, çev. Hülya Tufan, Kesit Yayıncılık
- BOUTHOUL, Gaston (1975) *Zihniyetler: Kişi ve Toplum Açısından Zihin Yapılarına Dair Psikososyolojik Bir İnceleme* çev. Prof. Dr. Selmin Evrim, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları

- BUĞRA, Ayşe (2009) *Kapitalizm, Yoksulluk ve Türkiye'de Sosyal Politika*, İstanbul: İletişim Yayınları
- CAMPBELL, Joseph (1992) *İlkel Mitoloji Tanrının Maskeleri*, çev. Kudret Emiroğlu, Ankara: İmge Kitabevi
- ERGÜL, H., GÖKALP, E., & CANGÖZ, İ. (2012) *Medya Ne ki...Her Şey Yalan! Kent Yoksullarının Günlük Yaşamında Medya*, İstanbul: İletişim Yayınları
- GÖKALP, Ziya (1991) *Türk Uygarlığı Tarihi*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi
- GÜRBİLEK, Nurdan (2009) *Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi*. İstanbul: Metis Yayınları
- GÜRBİLEK, Nurdan (2012) *Kötü Çocuk Türk*, İstanbul: Metis Yayınları
- GODBOUT, T. Jacques (2003) *Armağan Dünyası*, çev. Dilek Hattaoğlu, İstanbul: İletişim Yayınları
- HÂCİP, Yusuf Has (1959) *Kutadgu Bilig*, çev. Reşid R. Arat, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi
- HYDE Lewis (2008) *Armağan Sanatsal Yaratıcılık Dünyayı Nasıl Değiştirir?*, çev. Emine Ayhan, İstanbul, Metis Yayınları
- ÜLGENER, F. Sabri (2006) *İktisadi Çözülmenin Ahlak ve Zihniyet Dünyası*, İstanbul: Derin Yayınları
- ÜLGENER, F. Sabri (1981) *Zihniyet ve Din: İslam, Tasavvuf ve Çözülme Devri İktisadi Ahlakı*, İstanbul: Derin Yayınları
- KALKAN, Faruk (1992) *Sinema Toplumbilimi*, İzmir: Ajans Tümer Yayınları
- KUYUCAK, Şükran Esen (2010) *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, İstanbul: Agora Kitaplığı
- LE BON, Gustave (1969) *Kitleler Psikolojisi*, çev. Selahattin Demirkan, İstanbul: Bedir Yayınevi
- LÉVY- BRUHL, Lucien (2006-B) *İlkel İnsanda Ruh Anlayışı*, çev. Oğuz Adanır, İstanbul: Doğu Batı Yayınları
- LÉVY- BRUHL, Lucien (2006-A) *İlkel Toplumda Mistik Deneyim ve Simgeler*, çev. Oğuz Adanır, İstanbul: Doğu Batı Yayınları
- MALINOWSKI Bronislaw (1990) *Büyü, Bilim ve Din*, çev. Saadet Özkal, İstanbul: Kabalcı Yayınları

- MALINOWSKI, Bronislaw (1992) *Bilimsel Bir Kültür Teorisi*, çev. Saadet Özkal, İstanbul: Kabalcı Yayınları
- MAUSS, Marcel (2011) *Sosyoloji ve Antropoloji*, çev. Özcan Doğan, İstanbul: Doğu Batı Yayınları
- MUCCHIELLI, Alex (1991) *Zihniyetler*, çev. A. Kotil, İstanbul: İletişim Yayınları
- NIETZSCHE, Friedrich (2003) *İnsanca Pek İnsanca 1*, çev. M. Tüzel, İstanbul: İthaki Yayınları
- NIETZSCHE, Friedrich (2003) *İnsanca Pek İnsanca 2*, çev. M. Tüzel, İstanbul: İthaki Yayınları
- NIETZSCHE,, Friedrich (2011) *Ahlakın Soykütüğü*, çev. Z. Alangoya, İstanbul: Kabalcı Yayınları
- ÖNDERMAN, Murat (2018) *Türkiye'de Paranoid Ethos*, İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları
- ÖZBEK, Meral (1991) *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İstanbul: İletişim Yayınları
- ÖZÖN Nijat (2003) *Türk Sineması Tarihi Düünden Bugüne 1896-1960*, Ankara: Antalya Kültür Sanat Vakfı Yayınları
- SAHLINS, Marshall (2010). *Taş Devri Ekonomisi*, çev. T. Doğan, İstanbul: BGST Yayınları
- SAHLINS, Marshall (2015) *Akrabalık Nedir? Ne Değildir?*, çev. A. Pala, Ankara: Dipnot Yayınları
- SCOGNAMILLO, Giovanni (2003) *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı Yayınları
- SENNETT, Richard (2012) *Beraber*, çev. İlkey Özküraplı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- SIMMEL, Georg (2009) *Bireysellik ve Kültür*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları
- SOMBART, Werner (2011) *Burjuva: Modern Ekonomi Dönemine Ait İnsanın Ahlâki ve Entelektüel Tarihine Katkı*, çev. Oğuz Adanır, İstanbul: Doğu Batı Yayınları
- SUNAL, A. Kemal (2001) *Tv ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü*. İstanbul: Om Yayınları
- SUNER, Asuman (2006) *Hayalet Ev, Yeni Türk Sinemasında Aideyet, Kimlik ve Bellek*, İstanbul: Metis Yayınları

- TUNALI, Dilek (2006) *Batıdan Doğuya, Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram: Zihniyet ve Kültür Etkileşimleri Çerçevesinde Yeşilçam Melodramı'na Bakış*, İstanbul: Aşina Kitaplar Yayınları
- VEBLEN, Thorstein (2005) *Aylak Sınıfın Teorisi*, çev. Zeynep Gültekin, İstanbul: Babil Yayınları
- VELİOĞLU, Özgür (2017) *Kötülüğe Yenik Düşen Türk Sineması*, İstanbul: Agora Kitaplığı
- WHITE, B. Jenny (2015) *Para ile Akraba: Kentsel Türkiye'de Kadın Emeği*, çev. Aksu Bora, İstanbul: İletişim Yayınları
- YÜKNEKİ, Edip Ahmet (2013) *Atabetü'l Hakâyık*, çev. Yaşar Çağbayır, İstanbul: Ötüken Yayınları
- YILDIZ, Engin (2008) *Gecekondu Sineması*, İstanbul: Hayalet Kitap

Kitap İçi Bölüm

- ARSLAN, Umut Tümay (2012) Bozkırdaki Labirent Manzaradan Lekeye, (Hazırlayan: Umut Tümay Arslan), *Bir Kapıdan Gireceksin, Türkiye Sineması Üzerine Denemeler*, İstanbul: Metis Yayınları
- BÜKER, Seçil (2005) Film Ateşli Bir Öpüşmeyle Bitmiyor, Deniz Kandiyoti içinde, *Kültür Fragmanları Türkiye'de Gündelik Hayat*, İstanbul: Metis Yayınları
- BOZKULAK, Serpil (2005) Gecekondu'dan "Varoş"a: Gülsuyu Mahallesi. (Yayına Hazırlayan: Hatice Kurtuluş) , *İstanbul'da Kentsel Ayırışma*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık
- CİVAN, Celil (2010) Tabutta Rövaşata: Vicdanı Yaralamak (Yayına Hazırlayan Ayşe Pay) *Yönetmen Sineması Derviş Zaim*, İstanbul: Küre Yayınları
- ÇİĞDEM, Ahmet (2011). *Yoksulluk ve Dinsellik*, (Editör, Necmi Erdoğan) *Yoksulluk Halleri: Türkiye'de Kent Yoksulluğunun Toplumsal Görünümleri*, İstanbul: İletişim Yayınları
- ERDOĞAN, Necmi (2011) *Garibanların Dünyası Türkiye'de Yoksulların Kültürel Temsilleri Üzerine İlk Notlar*, (Editör Necmi Erdoğan) *Yoksulluk Halleri: Türkiye'de Kent Yoksulluğunun Toplumsal Görünümleri*, İstanbul: İletişim Yayınları

- GENÇ, Seray (2011) *Sinemada İşçi ve İşçi Görünümlerine Dair*, (Yayına Hazırlayanlar: Z. Tül Akbal Süalp, Aslı Güneş, Nedim Süalp), *Sınıf İlişkileri Sureti Soldurulmuş Bir Resim mi?*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık
- İNSEL, Ahmet (2003) *Armağan Sorunsalının Açtığı Ufuk*. (İçinde, Jacques T. Godbout), *Armağan Dünyası*, İstanbul: İletişim Yayınları
- İPEK, Delal (2016) *Felakete Tanıklık Etmek: Kürt Sineması*, (Hazırlayanlar: Hüseyin Köse & Özgür İpek) *Gözdeki Kıymık, Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet İmgeleri*, İstanbul: Metis Yayınları
- TÜRKEŞ, Ahmet Ömer (2011) *İşçi Romanları Neden Yazılmadı, Neden Hala Yazılmıyor?* (Yayına Hazırlayanlar: Z. Tül Akbal Süalp, Aslı Güneş, Nedim Süalp), *Sınıf ilişkileri Sureti Soldurulmuş Bir Resim mi?* İstanbul: Bağlam Yayıncılık

Makaleler

- ERDOĞAN, Necmi (2001) *Türkiye’de Yoksulların Kültürel Temsilleri Üzerine İlk Notlar, Yoksulluk ve Yoksunluk*. Toplum ve Bilim 89
- MAKTAV, Hilmi (2011) *Türk Sinemasında Yoksulluk ve Yoksul Kahramanlar*, Toplum ve Bilim 89 (Yaz-2001)
- TUNALI, Dilek (2014) *Hareketli Durağanlık İzlenimi: Bir Zamanlar Anadolu’da*. Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi Kış/Sayı:11
- ZAİM, Derviş (2004) ‘*Sanat tarihi belirli tercihlerin tarihidir*’, Mithat Alam Film Merkezi Sinema Söyleşileri, Sayı:50, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları

Basılmamış Kaynaklar

- ATAM, Zahit (2010) *"Yeni Sinemanın" Dört Kurucu Yönetmeni: Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan*, Yüksek Lisans Tezi, 232. (Danışman, Doç. Dr. Cem Pekman) İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı Sinema Bilim Dalı
- DEMİRKAYA, Elif (2014) *“Çağdaş Paylaşım Kültürü ve Armağan”* Yüksek Lisans Tezi, (Danışman, Prof. Dr. Ali Akay), İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Ana Bilim Dalı Genel Sosyoloji ve Metodoloji Programı

GİDE Zehra Nalu (2019) *Sinema-Seyirci İlişkisi: Recep İvedik Filmleri Üzerine Bir Alan Araştırması*, Yüksek Lisans Tezi, (Danışman: Doç. Dr. Ayhan Özsoy) Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı

ÜNAL, Yörükhan (2009) *Tüketim Toplumuna Geçişte Televizyonun Sosyo-Ekonomik Rolü*, Doktora Tezi, (Danışman: Prof. Dr. Oğuz Adanır) İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sinema-Tv Anasanat Dalı

TÜZÜN, Selin (2011) *Küresel-Yerel Tartışmaları Bağlamında "Recep İvedik"*, Doktora Tezi, (Danışman Doç. Dr. M. Pekman,) İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı Radyo TV Bilim Dalı.

ZIRAMAN, Zehra (2014) *Yeni Kavramı Çerçevesinde 1990 Sonrası Türkiye Sinemasında Yönetmen Üslupları* Doktora Tezi, (Danışman: Prof. Dr. Oğuz Adanır), İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sinema-Tv Anasanat Dalı

İnternet Kaynağı

BEYAZ GAZETE (2013, 11, 23). *"Başbakan Erdoğan: Veren El Alan Elden Üstündür"*,

ErişimTarihi:(2019,04,21)<http://beyazgazete.com/video/webtv/siyaset-3/basbakan-erdogan-veren-el-alan-elden-ustundur-418144.html> adresinden alındı

ÖZGEÇMİŞ

1985 yılında Samsun’da doğdu. İlk ve ortaokulu ailesinin iş yaşamı nedeniyle farklı farklı şehirlerde okudu. 1998 yılında ailesiyle birlikte İzmir’e göç etti. Lise eğitimi İzmir’de tamamladı. Pazarcılık, işportacılık, temizlikçilik, bulaşıkçılık gibi bir çok geçici işte çalıştı. 2009 yılında Dokuz Eylül Güzel Sanatlar Fakültesi Film Tasarım ve Yazarlık bölümüne girmeye hak kazandı. Yapmış olduğu senaryo ve belgeseller ulusal ve uluslararası çeşitli film festivallerinde gösterime sunuldu. 2013 yılında Dokuz Eylül Güzel Sanatlar Enstitüsü Film Tasarımı Anasanat Dalı Yüksek Lisans Programına birincilikle girdi.

Filmografi

Belgeseller

2012 “Akıntıya Karşı” (belgesel 69’)

11. If Istanbul Uluslararası Bağımsız Filmler Festivali,

2012 12. Uluslararası İzmir Film Festivali, 2012

7. Uluslararası İşçi Filmler Festivali, 2012

15. Uluslararası 1001 Belgesel Film Festivali, 2012

6. World Water Forum Marseille Farance, 2012 2013 “Bir Çıraklık Belgeseli” (belgesel 45’)

Kültür ve Turizm Bakanlığı katkılarıyla, şuan yapmakta olduğu belgesel

Senaryo

2012 “Sınır” (kısa film senaryosu)

TÜRKSAK Geleceğin Sineması 9. Senaryo Yarışması çekim desteği