

**T. C.**  
**MALTEPE ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**RADYO TV SİNEMA ANABİLİM DALI**

**TÜRK SİNEMASI'NDA AYLAKLIK**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**AYÇA COŞKUNER**

**12 11 05 103**

**Danışman Öğretim Üyesi:**  
**Yrd. Doç. Dr. Hakan AYTEKİN**

**İstanbul, Haziran 2014**

## TEZ ONAY SAYFASI

TARİH:12.06.2014

### T.C. MALTEPE ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

Ayça Coşkuner'e ait Türk Sineması'nda Aylaklık adlı çalışma, jürimiz tarafından Radyo TV ve Sinema Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

(İmza)

Başkan Yrd. Doç. Dr. Hakan AYTEKİN (Danışman)

(İmza)

Üye Yrd. Doç. Dr. Aygöl ERNEK ALAN

(İmza)

Üye Yrd. Doç. Dr. Gülçin ÇAKICI

## ÖNSÖZ

Çalışmanın başlangıcından sonuna kadar, tezi en ince ayrıntısına kadar inceleyen ve emek veren teoride ve pratikte Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi'nin altyapısı en güçlü ve en değerli hocalarından biri olan danışmanım Yrd. Doç. Dr. Hakan Aytekin'e, beni bu proje için yüreklendiren Doç. Dr.H. Zeynep Altan'a, çocukluğundan beri sıkı bir Sadri Alışık hayranı olan ve çalışma süresince yorum ve yönlendirmeleriyle bana yardımcı olan dayım İsmail Safa Yalbaz'a, beş yıldır her konuda beni destekleyen ortağım Faisal Asghar'a, jürideki olumlu tutumu ve yapıcı eleştirileri için Yrd. Doç. Dr. Aygöl Ernek Alan'a ve Yrd. Doç. Dr. Gülçin Çakıcı'ya, bu programa başlamama vesile olan Meriç Burçin Nuran'a ve her daim beni destekleyen annem İpek Yalbaz'a teşekkür ederim.

Ayça Coşkuner

Haziran 2014

## ÖZET

Sistem, küçük yaşlardan beri kariyer için büyütülen çocuklara çalışmanın hayatın en önemli ve en zevkli eylemi olduğunu öğretir. Öğretiye göre hayatın merkezi üretimdir. Bunun dışında kalanlar ise işe yaramaz olarak değerlendirilir. Çalışma statüyü ve yaşam standartlarını belirler. İnsanların saygınlıkları buna bağlıdır. Ancak bu doğru değildir. Geçmiş dönemde kölelerin zorla çalıştırılması şimdi toplum dışlanması korkusuyla insanların yeniden zorla çalıştırılması sistemine dönmüştür. Kapitalist düzene geçiş sömürüyü yoğunlaştırmış ve emek sömürüsü doruğa ulaşmıştır. Modern çağ kendi modern kölelerini yaratmıştır.

Bu çalışmada dünya sinemasında bolca yer alan boş zaman ve aylaklık olgusunun Türk Sineması'ndaki yeri incelenmiştir. Türkiye'nin kapitalistleşme sürecinde geleneksel yaklaşımı seçenler, moderniteyi eleştirenler ve Türk tipi flanörlerin Türk Sinemasına yansımaları çalışmanın ana konularındandır.

Bu tezin ana sorusu, Türk Sineması'nda yer alan aylaklık olgusunun bilinçli olup olmadığını incelemek; boş zaman kuramlarının Türk Sineması'nda yer almadığını ve dönem içinde nasıl bir değişim gösterdiğini sorgulamaktır. Söz konusu olgular 1960-2010 yılları arasında, farklı dönemlerde gerçekleştirilen aylaklık temalı üç film (*Ah Güzel İstanbul*, *Tabutta Rövaşata*, *Bir Aylak Adam*) üzerinden çözümlenmeye çalışılmıştır.

### ANAHTAR KELİMELER

Aylaklık, Türk Sineması, boş zaman, statü, tüketim toplumu

## **ABSTRACT**

The contemporary system teaches children the worth of pursuing an enjoyable career. According to the doctrine the center of the life is production. Failing to do so, a child is considered useless since the system determines the standard of living and status of an individual. People's dignity depends on it. However, this is not true. It can be compared to forced labor from the past. The fear of being socially excluded from the system has forced people to become modern slaves. The modern era has created its own modern slaves.

In this study the phenomenon of leisure and idleness in Turkish cinema have been explored. During the capitalization of Turkey, the critics of modernity chose a traditional approach, which in return is reflected in Turkish cinema.

The main question of the thesis is if this idleness idea done consciously in Turkish Cinema and how Turkish cinema reflects this change. Between 1960 - 2010 three films(Aah Beautiful İstanbul, Somersault in a Coffin, An Idle Man) which was about idleness were examined for the said ideas.

### **KEYWORDS:**

Idleness, Turkish Cinema, leisure, social status, consumption society

## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ .....	iii
ÖZET .....	iv
ABSTRACT .....	v
İÇİNDEKİLER .....	vi
<b>GİRİŞ .....</b>	<b>1</b>
<b>Araştırmanın Amacı .....</b>	<b>5</b>
<b>Araştırmanın Önemi .....</b>	<b>6</b>
<b>Araştırmanın Yöntemi .....</b>	<b>6</b>
<b>1. AYLAKLIK .....</b>	<b>7</b>
<b>1.1 Aylaklık Kavramı .....</b>	<b>7</b>
<b>1.2 Çalışma ve Eleştirisi .....</b>	<b>14</b>
<b>1.3 Boş Zaman Üzerine .....</b>	<b>22</b>
1.3.1 Marx: "Boş Zaman" .....	22
1.3.2 Lafargue: "Tembellik Hakkı" .....	24
1.3.3 Veblen: "Gösterişçi Tüketim" Bağlamında Boş Zaman .....	25
1.3.4 Russell : "Aylaklığa Övgü" .....	27
1.3.5 E.Fromm : "Yabancılaşmış Boş Zaman" .....	28
1.3.6 D.Riesman : "Başkalarınca Yöneltili" Boş Zaman .....	28
1.3.7 Adorno ve Horkheimer: Kültür Endüstrisi ve Boş Zamanın Tecimsel Manipülasyonu .....	30
1.3.8 Gorz: Özgürleşim Alanı Olarak Boş Zaman .....	31
1.3.9 Baudrillard: Tüketim Alanı Olarak Boş Zaman .....	33
<b>2. SİNEMADA AYLAKLIK .....</b>	<b>35</b>
<b>2. 1 Dünya Sinemasında Boş Zaman ve Aylaklık .....</b>	<b>35</b>
<b>2. 2 Hint Filmi Avare ve Türk Sineması'na Etkileri .....</b>	<b>36</b>
2.2.1 Avare ve Raj Kapoor .....	36
2.2.2 Türk Sineması'na Etkileri .....	40
2.2.3 Türk Filmi Avare .....	42
<b>2.3 Aylaklığın Türk Sinemasına Yansıması .....</b>	<b>43</b>
2.3.1 1960'lı Yıllar: Avare Furyası .....	44
2.3.1.1 Tam bir Tembellik Manifestosu: Efkârlıyım Abiler .....	44
2.3.1.2 Avare Kız .....	48
2.3.1.3 Türk Sineması'nın ilk Kaybeden Karakteri: Ofsayt Osman .....	49
2.3.1.4 Türk Flanör: Turist Ömer .....	52
2.3.2 1980'li Yıllar ve Türk Sineması'nın İlk Tüketici Aylağı .....	56
2.3.3 1990'lar Türk Sineması Krizi ve Tabutta Rövaşata .....	57
2.3.4 2000'ler ve Tüketim Toplumu .....	59

<b>3.TÜRK SİNEMASINDA AYLAKLIK TEMALİ ÜÇ FİLMİN ÇÖZÜMLENMESİ.....</b>	<b>61</b>
<b>3.1 Ah Güzel İstanbul.....</b>	<b>60</b>
3.1.1 Filmin Kısa Öyküsü .....	61
3.1.2 Çözümlemesi .....	62
<b>3.2 Tabutta Rövaşata.....</b>	<b>71</b>
3.2.1 Filmin Kısa Öyküsü .....	71
3.2.2 Çözümlemesi .....	72
<b>3.3 Bir Aylak Adam .....</b>	<b>80</b>
3.3.1 Filmin Kısa Öyküsü .....	80
3.3.2 Çözümlemesi .....	80
<b>4. SONUÇ .....</b>	<b>87</b>
<b>KAYNAKLAR .....</b>	<b>94</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>99</b>

## GİRİŞ

Endüstri Devrimi ile birlikte çalışan insana (emeğe) daha çok ihtiyaç duyulduğu için çalışma konusunda çok fazla propaganda yapılmış; insanlar çalışmaya zorlanmışlardır; ancak bu zorlama insanoğlunun fiziki kapasitenin çok üzerinde bir zorlamadır. İşverenler, bu zorlamayla karşı mücadele veren işçi sınıfının karşısına endüstri döneminin diğer bir olgu ile “makineleşme” ile çıkmıştır. Makineler daha hızlı üretim ve daha az emek anlamına geldiğinden kısa süre içinde işverenler daha fazla makine kullanımına giderek daha az insan istihdam etmeye başlamış ve bu dönemden itibaren işsizlik ortaya çıkmıştır. İşveren bu durumdan kâr ederken, işsiz kalan işçi iş için her türlü haksızlığı sineye çekmeye mecbur kalmıştır.

Bu arada kaybolan serbest zaman elitlerin ve zenginlerin işine yaramıştır. Bütün gün çalışıp emek üreten işçi sınıfı hiçbir şeye boş zaman ayıramadığından sanat, politika ve felsefe alanında bir şey üretememesi bir yana, kendi yaşamları ve hakları konusunda bile karar alamamışlardır. Bunu fark eden işçiler oldukça çetin bir savaşa girişmiş ve bunun sonucunda bazı haklarını geri almıştır.

İlk etapta Protestan Ahlâkı ile övülen “cennet miti” ile insanlar artık kandırılmayacak hale gelince başkaldıran işçilere karşı yeni bir mit icat edilmiştir: “Sonsuz tüketim miti”. Tüketime ulaşmak isteyen kişi çalışmak zorundadır. Çalışmayan ve doğuştan zengin olmayanlar toplumdaki dışlanmalıdır, çünkü öbür türlü başkasının emeğiyle ayakta duranlar yaşayamayacaktır.

Bu sisteme karşı çıkış modernitenin aylaklarını oluşturmuştur. Ancak bir tarafta sonsuz tüketim mitine ulaşmaya çalışan toplumda kendine yer edinmeye çalışan işçi sınıfı, diğer tarafta da bu işçi sınıfının konumuna ulaşmaya çalışan alt sınıf görülmektedir.

Bauman'ın tanımına göre: “İşçi sınıfı” terimi daha iyi ve daha kötü durumda olanların görevlerinin ve işlevlerinin –farklı fakat tamamlayıcı şekilde- bölündüğü bir toplumun betimlemesine aittir. “İşçi sınıfı” toplumun yaşamında oynayacak bir rolü olan, bir bütün olarak o topluma faydalı katkısı olan ve buna uygun olarak ödüllendirilmeyi uman insanlardan oluşan bir sınıf görüntüsünü çağırıştır.

“Alt sınıf” terimi sosyal hareketliliğin –insanları hareket halinde olduğu ve her konumun anlık ve esas itibarıyla değişebilir olduğu bir toplumun- betimlemesine aittir. “Alt sınıf” henüz tırmanabilecekleri ve böylece mevcut aşğılardan çıkabilecekleri bir merdivenin alt basamağında duran ya da oraya indirilen insanlardan oluşan bir sınıf görüntüsünü çağırıştır.”



“Sınıfdışı”, sınıfların ötesinde ve hiyerarşinin dışında, ne yeniden içeri alınma şansı ne de zorunluluğu olan insanlardan oluşan bir sınıf görüntüsünü çağırıştır; diğer insanların yaşamlarına hiçbir faydalı katkısı olmayan ve genel olarak ıslah edilemez, herhangi bir rolü olmayan insanları ifade eder. (Bauman,1999:97-99)

Bir diğer toplum eleştirmeni Ivan Illich ise *İşsizlik Hakkı* adlı kitabında işsizliğin yalnızca işe yaramaz ve asalak bir yaşam olarak değerlendirilmemesi gerektiğini; aylaklığın özerk ve faydalı bir çalışma hali olarak da değerlendirilebileceği fikrini ortaya koyar. Illich’e göre en büyük sorun kurumlardır. Başta okullar olmak üzere birçok kurum faydasız olduğu halde hala varlığını sürdürmektedir.

Çalışmada sınıfdışı olarak tanımlanan aylaklar konu alınacak, Türk kültürü ve Türk Sineması’ndaki yeri tartışılacaktır. Bu çalışmada “aylak” kavramı çalışmayı tümüyle yadsıyan değil, düzenli bir işi olmayan, gündelik olarak çalışan kişi olarak kabul edilmiştir. Bir başka deyişle, aylak, zaman zaman çalışan ya da kendisinin patronu olduğu küçük işler yapan kişidir.

Çalışma kavramı genel olarak, amaçlanan bir sonuca ulaşmak için zihinsel ve bedensel çaba olarak tanımlanabilir. Ancak çalışma kavramına endüstri öncesi yüklenen anlam ile endüstri sonrası yüklenen anlam birbirinden farklıdır. İlkçağlarda tekdüze rutin iş “kölelere özgü aşağılık bir iş” olarak nitelendirilirken endüstri devrimi sonrasında bir anda “iş, emek” olarak haysiyetli bir konuma taşınmıştır. Bunun sebebi endüstri devriminden sonra artan işgücünün karşılanması için insanların yaptıkları işin kutsal bir amaca hizmet ettiğine ikna edilmesidir. Bu düzene işçiler başkaldırmış ve büyük ayaklanmalar yaşanmıştır.“Protestan Ahlakı” olarak tanımlanan bu yeni ideoloji ilk etapta başarılı olmayınca, eğitimciler tarafından yoksul çocuklara yönelik bir müfredat hazırlanmış son derece katı ve acımasız fiziksel cezalar uygulanarak tembelliğin ve aylaklığın “kötü ve günah” olduğu aşılmıştır. Belli bir zaman sonra duruma uyum sağlayan yeni işçiler kendilerine hiç boş zaman ayırmaksızın robot gibi çalışmış ve bunun karşılığında ellerine geçen düşük ücretlerle oyalanmışlardır. Endüstri devrimi ile birlikte, önüne geçilemeyen feodalizmden bıkan köylü halk, hemen hemen bütün Avrupa’da köyden kente göç ederek “başkasının yanında” çalışmaya başlamış ve kendi öz değerlerini, gerçek gereksinimlerini arkada bırakarak yeni dünyaya uyum sağlamaya çalışmıştır. Bununla birlikte kendi toprağına sahip kesim de kentli sınıfın ayrıcalıklarına kanarak toprağını satıp kente yerleşmiş, kendi ürününü yetiştirip kendi işinde çalışmak varken başkasının yanında çalışmaya razı olmuştur. Bu durumu kullanan zengin elit kesim çalışma saatlerini arttırmıştır. Yalnızca yetişkinler değil, çocuklar da bu acımasız sisteme dâhil edilmişlerdir.

Bu dönemin ilk bilinçli aylakları Fransa'da ortaya çıkan Flanör olarak adlandırılan bir sınıf ortaya çıkmıştır. Çalışmaya karşı duran ve moderniteyi eleştiren bir sınıftır. Günümüzün alışveriş merkezlerinin atası olan pasajlarda durup bekleyen ve sürekli yapılanan binalara bakarak protesto eden bir sınıftır flanörler. Ortamlarda gezinirler. Ancak herhangi bir çözüm sunmazlar. Yalnızca protesto ederler ve aslında sistemin nasıl gereksiz olduğunu anlatmaya çalışırlar. Boş zamanın tadını çıkarırlar.

Çalışma sömürsüne ilk felsefi tepkiler Marx ve LaFargue'dan gelmiştir. Marx kişisel gereksinimler için gerekli fiziksel kesintiler dışında kapitalist patronlar için çalışan kişinin durumu yük hayvanından aşağıda olduğunu, başkalarını zengin etmek için çalışan bir makineden farksız olduğunu dile getirir. LaFargue ise, günlük çalışma saatinin 3 saatten fazla olmaması gerektiğini böylece hem sıkıntıların biteceğini hem de işçi ayaklanmalarının sona ereceğini belirtmiştir. Russell ise "Aylaklığa Övgü" isimli kitabı ile artı değer kavramına karşı çıkmış, insanın tükettiğinden daha fazla üretmesinin haksızlık olduğu savıyla ortaya çıkarak LaFargue'ye benzer bir şekilde çalışmanın günlük 4 saatten fazla olmaması gerektiğini savunmuş, bir insanın yalnızca üretim adına kendi hayatını harcamasının ne kadar gereksiz bir şey olduğunu anlatmaya çalışmıştır.

Çalışmanın kutsallığını özümseyen halk fabrikalara karın tokluğuna koşarken makineleşme olgusu ortaya çıkmış ve bu da yeni bir dönemin başlangıcını oluşturmuştur: İşsizlik dönemi. Özellikle 1929 Büyük Bunalım döneminde her şeyin kötü gittiği dönemde kıtlık ve açlık insanları depresyona sürüklemiş, insanlar intihara yönelmiştir. Bu dönemde bir işi olmak zengin olmakla eşdeğerdir. Bu yüzden insanlar işverenlerin kapısını aşındırmış ve açlık sınırında ücretlerle çalışmaya razı olmuşlardır. Böylece geleneksel kölelik yerini modern köleliğe bırakmış ve boş zaman kavramı yok olma tehlikesiyle karşı karşıya gelmiştir.

1930'lu yıllarda Fordizm ortaya çıkışıyla bant üretim sistemi popülerlik kazanmış ve nitelikli işçi yerine niteliksiz, kullanıp atılabilir işçi patronların gözdesi olmuştur. Makineleşme ile birlikte robotlaşma insanların gerçeği haline dönüşmüştür. Bu konuyu en iyi ele alan sinema filmi Charlie Chaplin'in başrolünü oynadığı "Modern Zamanlar" filmidir. Charlie Chaplin herkesin görmezden geldiği aylak serseriye başarı ile canlandırmış ve tiplmesiyle dünya sinema tarihinin unutulmazları arasına girmiştir.

Flanörlerin dışında da bu sisteme tepki gösteren ve bunu protesto eden diğer aylaklar, toplumun başındaki yönetici kesim tarafından günah keçisi ilan edilerek "uzak durulması gereken insan tipi" olarak damgalanmıştır. Sistemin devamı için bu

gereklidir. Yalnızca çalışmayan, üretmeyen insanlar değil, sistemde acı çeken başarısız olan insanlar da hedef tahtası durumundadır. Çünkü onlar, sistemin mükemmel olmadığına açık kanıttır.

Aylakların hedef tahtası olmasının diğer nedenleri de sistemin dışında oldukları için ne zaman ne yapacağı belli olmayan önceden kestirilemeyen kişiler olmaları ve kaybedecek bir şeyi olmadıkları için her şeyi yapabilecek potansiyelde bireyler olmalarıdır. Modernitenin insan hayatına kasıt olduğunun yaşayan göstergeleri ve insanın kendini paralayacak kadar çalışmasının saçmalığını sorgulayan ender örnekleridir.

Durumu değerlendiren Gorz aylak kesimi kontrol altında tutmak için işsizlik maaşı verilmesi gerektiğini savunacak ancak bu maaşın durumu teşvik etmemesi için olabildiği kadar az olması gerektiğini vurgulayacaktır. Bunun dışında mevsimlik işçilerin ve günlük çalışanların sözleşme ile çalıştırılması gerektiğini ve yarı işsiz olarak nitelendirilen bu kesimin farklı değerlendirilmesi gerektiğini savunmaktadır. Sistem topluma ya tam gün çalışma ya da tam gün işsizlik dışında başka bir şey önermemektedir. Gorz boş zamanın değerinin tartışılmaz olduğunu vurgular.

Bunun dışında boş zaman kuramcılarının vurguladıkları noktalar şunlardır: Veblen'in "Aylak Sınıf" ve "Gösterişçi Tüketim" Bağlamında Serbest Zaman teorisine göre mülkiyetin ortaya çıkması ile gösteriş dürtüsü de ön plana geçmiştir. Mülkiyetin bir tür güç gösterisi olmasının büyük ölçüde altında yatan neden aylaklıktır. Bu, zengin üst sınıflara özgüdür. Alt sınıflar ise üst sınıfa imrendirilerek gelirleri ölçüsünde üst sınıflara benzemeye çalışır ve bu yüzden "daha fazla çalışmak" zorunda bırakılırlar. İşin ilginç tarafı çalışma onlar için gurur duyulacak bir şeydir çünkü para ve gösteriş gibi gurur duyulacak şeyleri yoktur.

Fromm'a göre çalışmak zorunlu bırakılmamalıdır, çünkü zaten insan can sıkıntısının getirdiği sıkıntıya dayanamaz. Ancak bu, Türk toplum yapısı için geçerli değildir. Ekonomik gücü olan kişi çalışmak yerine boş zamanını eğlenmek ve yakın çevresiyle birlikte geçirmekten hoşlanır. Çalışsa bile zaten el emeği ya da kol gücü gerektiren bir işle uğraşmaktan ziyade az emekle çok maddi kazanç elde edebileceği patronluk gibi işlere yönelmeyi tercih etmektedir.

Riesman'a göre ise, insan içinde bulunduğu toplumun normlarına uymaya takdir almak için çalışır. Bunun pazarlamacılar tarafından kullanılması farklı bir ekonomik pazar yaratır ancak kişi onaylanmak istiyorsa bu pazarlamacıların sunduğu ürünleri

almak zorundadır. Hiçbir işlevi olmasa da hiçbir işe yaramasa da. Aksi takdirde toplumda dışlanmakla tehdit edilir.

Adorno ve Horkheimer'a göre ise zehir kitlesel iletişim araçlarıyla zerk edilir. Filmlerle ve oyuncularla gerçek olmayan bir dünyanın çekiciliğine kapılan kesimler sisteme daha fazla sarılıp sistemin devamlılığını sağlar. Eğlence yoluyla bireylerin zihinlerini kontrol eden bu sistemde karşı çıkışın cezası dışlanmadır.

Baudrillard'a göre ise çalışma alanında olduğu gibi insanlar boş zamanlarını da sistemin zorlaması ile sistemin belirlediği şekilde geçirir. Bu süreçte kişi tatile gidecekse, gideceği yeri, ödeyeceği parayı kapitalist sistem belirler ve tüketir.

1950'li yıllardan sonra yoğun biçimde hayatımıza giren "modernite" ve "aylaklık" kavramları kendisine Türk Sineması'nda da yer bulmuştur. Aslında Türk Sineması varlığını büyük ölçüde bu filmlere borçludur, diyebiliriz. Çünkü Türk izleyicisini kitlesel olarak sinemaya çeken ilk film 1951 yapımı *Avare*'dir. 1960'lı yıllarda "avare furyası" diyebileceğimiz Hint yapımı *Avare*'nin birçok versiyonu ortaya çıkmış, bununla birlikte sınıf farklılıkları, reddedilme ve kaybeden gibi birçok değişik kavram Türk Sineması'nda işlenmiştir. Ancak bu kavramların temeli yine aylaklık tanımının içinde yer almaktadır.

#### **Araştırmanın Amacı:**

Bu çalışmanın amacı, Türk Sineması'nda yer alan aylaklık konulu filmlerin boş zaman kuramları göz önüne alınarak yapılıp yapılmadığını, bu çalışmaların ne denli bilinçli olup olmadığını ve tarihsel olarak nasıl bir süreci işlediğini tartışmaktır.

Tezde ele alınacak konuların, sorunsallaştırılacak soru ve sorunların genel çerçevesi şöyle çizilebilir:

- "*Aylaklık nedir?*", "*İşsizlikten farkı nedir?* ", "*Neden önemlidir?*", "*Neden otorite için tehlikeli bir kavramdır?*" gibi sorular ışığında ilk bölümde çalışmanın tanımından başlanarak boş zaman kuramları incelenecek ve günümüz çalışma sistemine nasıl gelindiğinin tarihsel aşamaları anlatılacaktır.
- Çalışmanın telkin edilmesi, endüstrileşme döneminde işgücüne duyulan ihtiyaç için yapılan propagandalar ve alt sınıfın kölelik düzeyinde çalışmanın getirdiği sıkıntılar ve hiç çalışmayan üst kesimin durumu ve eleştiriler özetlenerek anlatılacaktır.

- “Bu propagandalar günümüze nasıl geldi? Hayatımızı nasıl yönlendirdi? Ve sinemamıza nasıl yansdı? Ya da sinemamızda nasıl eleştirildi?” sorularından yola çıkılarak Türk Sineması’nda aylaklık olgusu incelenecektir.
- Bireyin endüstri sistemi çalışma biçimine bakışı, bu şekilde çalışmayı reddi ve bu yüzden yaşadığı sorunları inceleyen filmlere değinilecek, araştırma evrenini oluşturan çok sayıda film arasından 50 yıllık bir süre içinde, farklı dönemlerde çekilmiş aylaklık temasına uygun üç film analiz edilecektir: 1966 yapımı *Ah Güzel İstanbul* (Yönetmen: Atif Yılmaz), 1996 yapımı *Tabutta Rövaşata* (Yönetmen. Derviş Zaim) ve 2013 yapımı *Bir Aylak Adam* (Yönetmen. Özgür Şeyben). Türkiye’de kapitalizm oluşmaya başladığı 1960’lı yıllardan 2010’lu yıllara çalışma hayatı, değerler ve kültürel yapının nasıl bir süreçten geçtiği tartışılacaktır.
- Sonuç olarak bütün bu araştırmalardan ortaya çıkanlar tezin ana sav cümleleri olarak ortaya konacaktır. Türk Sineması’nda bilinçli olarak çalışma karşıtı filmler çekilip çekilmediği, aylaklığın getirdiği reddedilme, toplumdandan dışlanma ve yalnızlık gibi sorunların sinemaya nasıl yansıdığı, 1960’lardan günümüze değişen tüketim toplumu ve değişen algı incelenmiş-tartışılmış olacaktır.

### **Araştırmanın Önemi:**

Türk toplumun aynası olarak düşünülen Türk Sineması yapıtlarında çalışma, işsizlik ve aylaklık kavramlarının nasıl işlendiğini, Türk toplumunun kapitalist sisteme entegrasyonunun ve değişiminin Türk Sineması’na yansımalarını açısından önem arzemesinin yanı sıra aylaklık teması üzerinden Türk Sineması’nı inceleyen ilk yüksek lisans tezidir.

### **Araştırmanın Yöntemi:**

Araştırma da kullanılacak olan yöntem kuramsal tartışma ve söylem çözümlemesidir. 50 yıllık süreçte çekilen bu üç filmin seçilmesinin amacı öncelikli olarak aylaklık temasına uygun olması ve tarihsel aralıklarının birbirine uzak olmasıdır.(1966-1996-2013) Böylece filmlerin çekildiği dönemlerdeki sinemaya yansıyan algı tartışılmaktadır.

## 1. BÖLÜM

### AYLAKLIK

Bu bölümde aylaklığın tanımı, işsizlikten farkı, aylağın tüketim toplumundaki konumu, dünya ve Türk kültüründe aylak olarak algılanan kişiler ve bu kişilere toplumun bakışı sinema üzerinden incelenmiştir. Ayrıca endüstri toplumuna geçiş sürecinde sermayenin başvurduğu stratejik yöntemler sonucunda kişilerin kendi topraktan, bağ ve bahçelerinden koparılarak başkalarının yanında köle gibi çalışmaya ikna edilme olgusu ele alınmıştır. Belli bir süre sonra bu düzene karşı çıkan ve “aylak” olarak nitelendirdiğimiz kişilerin düzen için tehlike yaratmaya başladığını algılayan sistem, onları toplum tarafından dışlanmaya yönlendirmiştir.

İlkçağlardan bu yana çalışmanın değişen anlamı incelenmiş ve bir sonraki bölüme temel olacak boş zaman kuramcılarında Marx, LaFargue, Russell, Veblen, Fromm, Riesman, Baudrillard, Gorz Adorno ve Horkheimer’in bu alandaki görüşleri sunulmuştur.

#### 1.1 Aylaklık Kavramı

Sınıfdışı olarak tanımlanan insanların büyük çoğunluğunu “aylaklar” oluşturur. Aylak, “işsiz” olarak algılansa da *Büyük Larousse Ansiklopedisi*’nin tanımına göre, “*Sürekli bir işi olmayan, çalışmadan yaşayan, başıboş*” kişidir (1986: 1115). *Meydan Larousse Ansiklopedisi*’nde halk dilinde “*Sabit bir işi olmayan, gündelikçi*” şeklinde yani gündelik olarak çalışan kişi olarak tanımlanmıştır. (1992: 393) Ancak işsizden farkı *iş aramayan, yaşadığı hayatın dışına çıkmak istemeyen, boş zamanını kendi isteğine göre ayarlayan kişidir*. İşsiz Milliyet Büyük Ansiklopedi’sinin tanımına göre “*Çalışabilecek durumda olan, çalışmak istediği halde iş bulamayan kişidir.*” (1986: 2593)

Bauman’ın (2001) belirttiği gibi, “*modern olmak, kişinin sürekli bir sınır geçme durumu içinde, devamlı olarak kendisinin önünde olması anlamına gelmektedir*”. Aylak insan ise, modernizmin bu taleplerine kayıtsız kalır. Aylaklık, bu yönüyle, sistemin baskıcı öğretilerinden uzaklaşarak, özgürleşmek anlamını taşır. Sistemin dışına çıkabilmiş birey, “tercihlerle” boğuşmak, kurallara uymak için çaba sarf etmek zorunda değildir. Bu bağlamda, çalışmak, aylak insan için, kapitalizmin dayattığı rekabetten, hırstan, kendini kanıtlama çabasından uzak olmak anlamına gelmekte; Parrondo’ya göre (2002) kendini paralamadan sürdürülebilen alternatif bir yaşam biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle, kapitalist sistem için aylaklık, söz konusu yönüyle, bir karşıt kimliktir. Aylaklık

çalışmanın bir erdem olarak gösterilmesine karşı direnç sergiler. Böyle bir aylıklığın temelinde, kişinin kendi yaşamı üzerindeki hâkimiyetini kendi elleriyle bulundurma isteği yatmaktadır. (Güven, 2006: 116-117)

Ancak algılanan aylıklık farklıdır. İş arayıp iş bulamayan bazı kimseler de “aylak” kategorisinde değerlendirilmektedirler.

*“İşsizlere yönelik “tembeller”, “iş beğenmeyenler”, “beceriksizler”, “başkasının sırtından geçinenler”, “cahiller”, “potansiyel suçlular” şeklindeki kurbanı suçlayıcı çeşitli temsiller ve atıflar, işsizlik sorununu bireyselleştirerek toplumsal etmenlerinin göz ardı edilmesine yol açmaktadır.”* (Sümer, Solak ve Harma, 2013: 45)

Bu çalışmada aylıklık değerlendirilecektir. Ancak aylıklığın işsizlik ile paralel yönleri olduğu için işsizlere ve sisteme bakış açısı da önem taşımaktadır.

*“İşsizlere yönelik bu tür içsel atıflar, bazı kişilerin diğer kişilerden ve bazı gruplardan daha üstün olduğuna yönelik inançların, dolayısıyla da bu tür inançların kök saldığı toplumda hiyerarşiyi ve algılanan “güç farkını” arttırıcı yaklaşımların ya da tutumların meşrulaştırılmasında rol oynamaktadır.”* (Sümer, Solak ve Harma, 2013: 45) Bu da Veblen’in *Gösterişçi Boş Zaman* kuramında göreceğimiz ilkçağlardan itibaren mülkiyetin ortaya çıkışıyla üstünlük anlayışının değişmesi, kölelik düzeninin günümüzde farklı bir şekilde devam etmesiyle ilgilidir. Yeterli ekonomik imkâna sahip olan kişi her türlü özgürlüğe sahipken, mülkiyetten yoksun kişi sistem içinde aynı şekilde özgür olamaz; ya dışlanır, ya hor görülür.

“Çalışan ve hak eden herkese” işin olduğu gibi yanlış anlayışa dayanan yaygın görüşler, aynı zamanda ekonomik ve sosyal sistemin adil ve meşru olduğu inancına dayanmaktadır. Böylece mevcut sistem “işsizlik, işsizlerin ve çalışmak istemeyenlerin suçu” gibi ideolojiler temelinde meşrulaşmaktadır. (Sümer, Solak ve Harma, 2013: 45)

Aylıklık olgusu ve aylıklığa bakış açısı dönemlere göre farklılık göstermektedir. Endüstri devriminden önce aylıklığın Türk kültüründeki yeri ayrıdır, Endüstri devriminden sonra kapitalistleşme sürecine giren Türkiye’de aylıklığın konumu farklı bir yere taşınmıştır.

Tüketici toplumda aylak olmak, tutunamayan ve yoksul kavramlarını da beraberinde getirmektedir. *“Dilimizde “hayata tutunmak”, “bir işte tutunmak” gibi toplum içinde saygın bir yere sahip olmayı, meslekte başarılı olmayı ifade eden deyimler vardır.*

“Tutunamayanlar” ifadesi “dışlananlar” ile aynı anlama gelmektedir.” (Balcı, 2007: 80)

Kişilerin içinde buldukları durumu ifade etmek için “yoksulluk” terimi kullanılmaktadır.

Yoksul bir işçiden, yoksul bir köylüden, yoksul bir kadından söz edebileceğimiz gibi farklı katmanların ortak kümesi olan yoksullardan da söz etmek olanaklıdır. Batı dillerinde yoksul olarak ifade edilen *pauvre*, günlük konuşma dilinde bizdeki zavallılığın karşılığı olarak, mutsuz, utanç içinde, sömürülen, yoksul, fakir bir insanı betimlemek için kullanılır. Karşıt anlamı ise, hayranlık uyandıran, önemli veya zengin insandır. Birbirlerine yakın bu niteliklerin değişmeyen ortak noktası, gerekli olandan eksik olanı ifade etmeleridir. Yoksulluk zaman ve mekâna göre değişir. Hindistan’da yoksul olmakla Amerika’da yoksul olmak aynı şey değildir ya da Ortaçağ’da yoksul olmakla günümüzde yoksul olmak aynı şey değildir. Yoksulluk, toplumsal refah düzeyi, toplumun yaşam standardının mutlak ve görelisi olarak minimum bir düzeyinin altında kalan kişinin statüsü olarak tanımlanır. (Balcı, 2007: 102)

“Doğu’da bu kavramlar daha farklıdır. Doğu toplumları, yoksul ve özgür insanlara acıılmaktan çok, onları takdir eden toplumlardır. Çinliler için onlar, Lin Yutang’ın dediği gibi, toplumun ideal insan olarak tanımladığı insanlardır (...) Budizm’de dilenci, ideal yaşam biçimi içinde bir sonraki durağının neresi olduğunu planlamadan gezen, dünyevi değerlerden arınmış bir kişidir Hint kültüründe ise Sadhu adlı kutsal bir figürle karşılaşırız. Orta yaşlarında dünyevi görevlerini tamamlamış, işine ve ailesine hizmet etmiş ve bir gün her şeyi terk edip dilencilik başlamıştır” (Hodgkinson, 2007:112).

Dilenci Türk kültüründe de saygın bir yere sahiptir. “Osmanlı devlet yönetiminde dilenciler bir locaya bağlı esnaf kabul edilmişlerdir. İstanbul’da kayıtlı dilencilerin nerelerde faaliyet göstereceklerine yetkililer tarafından karar verilmiştir” (Özgün, 2013: 8).

“Badel’e göre (1996) sosyolojinin Batı toplumlarında keşfettiği yeni ekonomik ve sosyal fenomen “yeni yoksulluk” tur. Değişik pek çok tanım bulunmakla birlikte günümüzde yoksulluğun kriterleri; yeterli geçim kaynaklarından, sağlam bir sosyal statüden, egemen yaşam biçiminden yoksunluktur” (aktaran Balcı, 2007: 103).

Bauman *Çalışma, Tüketim ve Yeni Yoksullar* isimli kitabında hemen hemen bütün toplumların yoksullara karşı korku ve merhamet ile yaklaştığını ifade eder. Her ne kadar birbirine uzak görünse de aslında her iki yaklaşım da benzer bir tutumun ürünüdür:



İlki, yoksullara, düzenin korunmasının gerektirdiği şekilde sert muamele etmeyi mümkün kılar; ikincisi standartların altına düşenlerin acınacak durumlarını vurgular. Bu durum normlara uymanın, nüfusun normlara bağlı kısmının katlandığı bütün sıkıntıları anlamsız kılmıştır. Böylelikle, dolaylı bir yolla da olsa yoksullara, her şeyden sonra ve her şeye rağmen, sosyal düzenin yeniden üretiminde ve norma itaatini korunması çabasında faydalı bir rol bulunmuştur (Bauman,1999: 126).

*“Yoksullar düzen için bir tehdit ve engeldir; ayrıca normu hiçe saymışlardır”* (Bauman,1999:127). Bu yüzden ıslah edilmelidirler. Ancak her şey ilk etapta yolunda gitmemiştir:

Durumlarını takdiri ilahi olarak uysalca kabul eden ve sefaletten kurtulmak için hiçbir çaba göstermeyen yoksullar fabrikada çalışma kandırmacalarına kulak asmamışlar ve alışmaya başladıkları ve “doğal” kabul ettikleri cılız ihtiyaçları karşılandıktan sonra emeklerini satmayı reddetmişlerdir. Daimi bir emek kıtlığı başlangıçta sanayi toplumunun başına dert olmuştur. Durumlarıyla tatmin olan ya da ona boyun eğen yoksullar bu nedenle sınaî girişimcilerin kâbusu olmuştur: Ücret teşviklerine bağışık ve duyarsız olmaları ve günü kurtaracak kadar eklemek bulduklarında saatler sürecektir külfete katlanmak için sebep görmemeleri. Gerçek bir kısırdöngü: yoksulların sefaletlerine karşı çıkması isyan ya da devrim anlamına gelmiş; sefil durumlarına razı olması ise ilerlemeyi güçleştirmiş ve frenlemiştir. Yoksulları fabrikada daimi işgücü olmaya zorlamak döngüye son vermek için mükemmel bir yol gibi görünmüştür (Bauman,1999: 128).

İngiliz tarihçi E. P. Thompson İngiliz İşçi Sınıfının Oluşumu (1963) adlı kitabında işçi sınıfının Endüstri Devrimi'nin bir sonucu olduğundan bahsetmekte; *“On sekizinci yüzyıl başlarında, buharlı makineler ve fabrikalar yokken iş kavramı böyle bir çerçeveye oturtulmamıştır”* demektedir. (Hodgkinson,2007:27)

İnsanlar rastgele iş bulur ve ne bulursa onu yapardı. Evet, tabii ki insanlar hep çalışmıştır. “Ama “iş yaratma” kavramı tümüyle Endüstri Devrimi'nin getirdiği bir olgudur. Bir işverene bağlı kalmak ve para kazanmanın başka yollarının tıkanması, bu çağın insanını boyunduruğa bağlamıştır. Önceki yüzyıllarda sıradan bir insan, bugün olduğundan daha özgürdü.”(Hodgkinson,2007: 27)

1835 yılında *Philosophy of Manufactures*'ı yazan Andrew Ure, tembel bir ulusla uğraşmanın ve beyin yıkama yöntemleri ile ilgili olarak şöyle demiştir:

“Köylü ya da kentli, ergenlik çağını geçen hiç kimseyi fabrikalardaki çalışma sistemine alıştırmak mümkün değildir. Bir süre eski alışkanlıklarına karşı savaşırlar da, bu ortamda mutsuzluklarını fark ederek ya kendiliğinden işten ayrılırlar ya da işten çıkartılırlar... Onların bu inatlarının kırılması gerekir... Her iş sahibinin makinelerini ve makinistlerini belli ilkeler çerçevesinde çalıştırması şarttır; yoksa ürün mükemmelliğinin

gerekli beceri, dikkat ve işbirliğini sağlayamaz... *Kutsal Kitap*'taki gerçek, tam olarak fabrika yönetiminde uygulanması gereken bir yoldur: boyun eğme." (Hodgkinson, 2007: 31)

Böylece boyun eğme politikası benimsenmiştir. Olay dönemin yoksullarını işgücü olarak kullanmak ve olabildiğince kâr etmektir. Sefalet işsizlikle eşdeğer olarak tanımlanmıştır: korkunç bir durum, düzen karşıtlığı. Bu yüzden aylak kesim susturulması, yok edilmesi gereken kesim haline gelmiştir. Bu tehdidi bastırmanın yeni yollarını Bauman şöyle ifade etmiştir:

Bu koşullarda, sefaleti düzeltmenin ve zenginlik karşısındaki çifte tehdidi bastırmanın açık reçetesi, apaçık reçetesi yoksulları fabrikada işgücü olma yazgısını kabul etmeye teşvik etmek ya da gerekirse zorlamaktır. Bunu başarmanın en aşikâr yolu, elbette yoksulları tüm diğer geçim kaynaklarından mahrum bırakmaktır: Sunulan koşullar ne kadar iğrenç olsa da, onlara ne kadar öfkelenen de kabule et; ya da bir yardım eli uzatıldığında tüm hakkindan vazgeç! Tam anlamıyla ifade edersek, bu gibi bir "alternatif yok" durumunda, ahlâki yükümlülük vaazı gereksiz olur; tüm yoksulları fabrikaya sokma niyetinin bel bağlaması gereken şey onların ahlâki dürtüleri değildir. Çalışma etiğine ise sefalet, yetersiz işgücü stoğu ve devrim tehdidinden oluşan üçlü hastalık için neredeyse hâlâ evrensel olarak faydalı, belki de kaçınılmaz bir şey olarak bakılmıştır. Sunulan pastanın iştah açıcı kalitesizliğini örtmek için üstüne sürülen bir tür krema olması istenmiş ve umulmuştur. Tekdüze işi, ahlâki yükümlülüğün yüce mevkisine yükseltmek belki bu işe maruz kalanların öfkelerini yatıştırırken işi zorunlu kılanların ahlâki vicdanlarını da tatmin edebilir hale getirmiştir. Dönemin orta sınıflarının çalışma etiğine zaten inanmış ve yaşamlarını onun ışığı altında kurmuş oldukları gerçeği göz önüne alındığında, çalışma etiği tercihi bunu, elbette daha kolaylıkla başarmıştır (Bauman,1999: 128-129).

Yeni Protestan iş ahlâkına karşı, halktan da tepkiler gelmiştir. Hodgkinson'un aktarımıyla E.P. Thompson bu dönemdeki ayaklanmaları şöyle sıralar:

*1817 Pentridge, 1819 Peterloo ve bundan itibaren on yıl içindeki Owenite propaganda etkinlikleri, On saat Boykotu gibi sendika olayları ve 1831-32 devrim krizinden sonraki eylemlere karşı, fabrika bacaları yine de kazanan taraf olmuştur. İlerleme, insan yaşamını geriletmiş ve insan köleye dönüştürülmüştür* (2007: 34-35).

Dönemin aydınları bu konuda bir şeyler yapmalıdır. Bu asalak, ne yaptığını bilmeyen "insan"dan aşağı kesim ıslah edilmelidir. "Ağaç yaşken eğilir" misali insanlar bu şekilde eğitilmelidir. İnsanlar bunu özümsemelidir: asıl olan üretilen emektir ve insanlar bunun için yaşamalıdır.

John Locke, yoksul çocuklarını düzenli çalışma için eğitecek, yoksul çocuklarını ve ebeveynlerini de katı disiplin, ölmeyecek kadar yemek, zorunlu çalışma ve bedensel

cezanın hüküm sürdüğü islahatçılara kapatarak, “ahlâksızlık” ve “tembellik” sorunlarını ortadan kaldırmak için kapsamlı bir program tasarlamıştır. Diğer taraftan, yoksulların “kötü, perişan, hastalıklı, güçsüz ve yararsız” talihinden sızlanan Josiah Child ise “yoksulları işe koşma” vazifesini “insanın Tanrı’ya ve Doğa’ya karşı ödevi” olarak saymıştır (Bauman,1999:129).

Bununla birlikte sözleşmiş gibi diğer aydınlar da benzer görüşleri paylaşmıştır:

Aynı yıllarda Thomas Carlyle adında bir polemikçi, insan ruhunu yok eden görüşleriyle yeni bir beyin yıkama eylemine girişmiş ve “İnsanoğlu çalışmak için yaratılmıştır; düşünmek, hissetmek ya da düş kurmak için değil” şeklinde bir görüş ortaya atmıştır. Carlyle bu kadarla kalmamış: “Tembellekle geçen her anınız vatana ihanettir” sözleriyle insanlara bir vicdan sorumluluğu yüklemiştir (Hodgkinson, 2007: 33).

Böylece “*İnsanın Tanrı’ya karşı ödevi*” sözü yoksulları ahlâki olarak çalışma sorumluluğunu yüklerken, sermaye sahipleri yeni stratejiler geliştirerek işgücünü çoğaltma peşine düşmüşlerdir.

“Yoksullar aza razı olup daha fazla kazanmak uğruna kendilerini paralamadıklarında, ücretlerin asgari geçim seviyesinde tutulması, geniş biçimde paylaşılan düşünce haline gelmiş, böylece yoksullar çalışırken bile günü gününe yaşamak ve hayatta kalmak için devamlı çalışmaya mecbur bırakılmıştır. Arthur Young’ın sözleriyle; “İnsan eğer budala değilse, alt sınıfların yoksul tutulması gerektiğini, aksi takdirde asla çalışkan olamayacaklarını bilir. Dönemin bilgili iktisatçıları ücretler düşük olduğunda, yoksullar avareliğe ve cümbüşe kapıldıkları yüksek ücret dönemlerinden “Daha çok çalışıyorlar ve gerçekten daha iyi yaşıyorlar” şeklindeki hesabı alelacele çıkarmışlardır (Bauman, 1999: 129-130).

Zorlama planların bir işe yaramadığını gören Rahip Andrew Townsend farklı bir öneride bulunmuştur:

“Yeni iş ahlâkının insanlara zor kullanarak öğretilmesi sorunlar yaratıyor” demiştir. “Daha kolay ve etkili bir yol, onları aç bırakmaktır. Açlık, sessiz ve sonsuz bir cezadır; aynı zamanda da, onları çalışmaya itecek en doğal motivasyondur,” demiş ve böylece düşük ücret politikası büyük bir heyecanla benimsenmiştir (Hodgkinson, 2007: 32).

Böylece olumsuz sonuçları olan iki seçenek bırakılmıştır: ya az miktarda ücret için çalışılacak ya da çalışılmayıp aç kalınacaktır: “*İnsanlık tarihinde, geçmişte olduğu gibi bugün de var olan en etkin ilke şudur: Çalışmayan karnını doyuramaz. Bu tehdit, insanı kendine yöneltilen emirlere uygun davranmaya zorladığı gibi, farklı davranmaya bile yeltenemeyeceği biçimde düşünmeye ve hissetmeye zorlamıştır*” (Fromm: 2001,111).

*“İşçi sınıfının korkunç bir şekilde sömürüldüğünün bilincine varmaması için, bir şekilde hipnotize edilmesi gerekmiştir. Carlyle’ın izleyicilerinden James Froude, “Yeteneklerinizi çok, aklınızı az kullanın” deyişiyle bu öğretiyi desteklemiştir (Hodgkinson, 2007: 34).*

Böylece yoksullara vebalı muamelesi yapılmış ve bu durum günümüze kadar gelmiştir:

Yazılı tarihte ilk kez günümüzde yoksullar açıkça bir dert ve bir bela olmuştur. Günahlarını dengelemek şöyle dursun, hafifletecek hiçbir meziyetleri yoktur. Vergi mükelleflerinin gideri karşılığında sunacak hiçbir şeyleri yoktur. Kâr getirmek bir yana, geri ödemesi bile olmayan kötü bir yatırımdır yoksullar; yanına yaklaşan her şeyi emen ve karşılığında belki de, bela hariç hiçbir şeyi dışarı fırlatmayan bir kara deliktir. Toplumun nezih ve normal üyeleri olan tüketiciler, onlardan hiçbir şey istemezler ve hiçbir şey beklemezler. Yoksullar tamamıyla yararsızdırlar. Hiç kimsenin onlara ihtiyacı yoktur. Onlara hoşgörü yok! Yoksullar çekip giderse toplum çok daha iyi bir durumda olur. Yoksullara ihtiyaç duyulmamaktadır, onlar istenmemektedir. Ve istenmedikleri için, vicdan azabı ya da pişmanlık duyulmadan terk edilebilirler (Bauman,1999: 133).

Ayrıca sistem için çok büyük bir tehdit olmuştur yoksullar. Sistemin işleyişinin mükemmel olmadığına en büyük kanıt olmuş ve bu yüzden hedef haline getirilmişlerdir:

Açlık çeken ve üşüyen kişi damgalanmıştır. O bir outsider’dır ve kimi zaman ağır suçlar bir yana bırakılırsa, outsider olmak en ağır suçtur. Sinemada o olsa olsa özgün biri, kızgın hoşgörülü mizahın konusu, genellikle de kötü ruhlu biri haline gelir; daha olaylar ilerlemeden bu kişi perdede görünür görünmez hemen kötü biri olduğu teşhis edilir ki toplumun iyi niyetli kişilere sırt çevirdiği yanılığası geçici de olsa bir kez bile ortaya çıkmasın. Gerçekte de bugün daha yüksek kademelerde bir çeşit sosyal devlet oluşturmaktadır. Kendi konumunu savunmak için ekonomi işler halde tutulmaktadır, oldukça gelişmiş teknik yüzünden ülkedeki kitleler ilke gereği üretici olarak bu ekonomide çoktan gereksiz duruma gelmiştir. Asıl besleyiciler, yani işçiler ideolojik dış görünüşün isteğiyle ekonomiyi elde tutanlar, yani beslenenler tarafından beslenmektedirler. Böylece bireyin konumu tehlikeli hale gelmektedir. Liberalizmde yoksullar tembel sayılırdı, bugün otomatik olarak zanlı durumuna düşmektedirler. Dışarıda kendisine bakılmayan kişinin yeri temerküz kampıdır, en azından aşağılık işler ve gecekondu cehennemidir. Ne ki kültür sanayi, yönetilenler için olumlu ve olumsuz yardım hizmetini becerikliler dünyasındaki insanların dolaysız dayanışması diye yansıtır (Adorno ve Horkheimer,1996: 43).

İskoç - Amerikan sanayici Andrew Carnegie, fakirlere yardım konusunda karamsar bir yaklaşım içinde olmuştur:

“Sözüm ona ‘fakirlere yardım’ hesabına harcanan bin doların dokuz yüz ellisi denize atılsa da olur” demiştir Özyaşamöyküsü’nde (1920) sadakayla beslenen ve üst baş tedarik edilen her bir ayyaş ve tembel serseri, yaşadığı mahalle ve toplum için bulaşıcı hastalık gibidir. Fakire yardım etmek, canını dişine takıp çalışan adamda aslında kolay yoldan da isteklerine ulaşabileceği izlenimini uyandırmaktan başka bir işe yaramaz (Botton, 2010: 102-103).

Bu “Sınıfdışı” kavramının ortaya çıkmasına sebep olmuştur:

“Sınıfdışı” kelimesi ilk defa 1963’te Gunnar Myrdal tarafından nüfusun büyüyen kısımlarını sürekli işsiz ve çalışamaz hale sokmasından korktuğu sanayisizleştirmenin tehlikelerine işaret etmek için kullanılmıştır; bunun sebebi kendini işsiz bulan insandaki yetersizlikler ya da ahlâksal kusurlar değil, yalnızca ve tamamıyla işe ihtiyacı olanların ve iş isteyenlerin tümüne iş bulunamamasıdır. Bu teşvik etmeyi başaramayan çalışma etiğinin sonucu değil, fakat toplumun çalışma etiğinin buyruklarına göre güvence altına almayı başaramamasının sonucudur. Sınıfdışının üyeleri, Myrdal’ın kullandığı anlamda, dışlanmanın kurbanlarıdır. Onların yeni statüsü dışarıda kalmayı tercih etmenin sonucu değildir, dışlanma iktisadi mantığın ürünüdür ve dışlananların bu mantık üzerinde hiçbir etki ve denetimi yoktur.

Sınıfdışı kavramı, daha sonra, 29 Ağustos 1977’de *Time* dergisindeki bir kapak öyküsü yoluyla herkesin ilgisini çekmiştir. Ancak bu ilgiyi gayet farklı bir anlam taşıyarak çekmiştir: “Hayal edilemeyecek kadar dik kafalı, sosyal açıdan son derece yabancı ve düşman insanlardan oluşan geniş bir grup. Onlar ulaşılamaz olanlar: Amerikan Sınıfdışı”. Bu tanımları uzun bir liste izlemiştir. Liste genç suçluları, okuldan terkleri, uyuşturucu bağımlılarını, devletten destek alan anneleri, yağmacıları, kundakçıları, canileri, bekar anneleri, pezevenkleri, uyuşturucu satıcılarını, dilencileri içermektedir: Nezih insanların açıkça korktuğu gizli vicdani yükü olan tüm isimler. (Bauman, 1999:100-101).

Çalışma etiğine karşı çıkan bu grup ulaşılmaz olarak nitelendirilir. Bu insanları ikna için hiçbir yöntem fayda vermez. Bu yüzden sınıflandırılmamışlar, “sınıfdışı” olarak tanımlanmışlardır.

## 1.2 Çalışma ve Eleştirisi

Çalışma kavramı, tarih boyunca genel olarak ekonomik kazanıma yönelik bir uğraş olarak ifade edilmiştir. “*Tarih içinde değişikliklere uğrayan çalışma süreci, önceleri ilkel toplumlarda toplayıcılık olarak ortaya çıkmış, akabinde ise üretmeyi öğrenen toplumlar tarafından pazar için mal ve hizmet üreten bir anlayışa doğru değişim*

*göstermiştir.” (Adıyaman,2010:1) “Genel anlamda çalışmak toplumsal yaşamın temel ritüelleri arasında yer alan; tarihin belli dönemlerinde farklı toplumsal gruplar tarafından gerçekleştirilen; başta din olmak üzere farklı kurumlar tarafından farklı değerler atfedilen sosyal ve ekonomik bir kavramdır.” (Bozkurt ve Ercan,2011:3) Lordoğlu ve Özkaplan’a göre “çalışma, bireyin prestij, kimlik ve belirli çevreye ait olma duygularının etkili olduğu bir kavram ve süreçler bütünüdür.” (2007:3)*

Tezcan'a göre; iş,"çalışma zamanı içinde yerine getirilen, hayatı kazanmak için başvurulmuş bir etkinliktir. Geçim sağlama, hayat kazanma yoludur". Yalın ve Özdemir'e göre; "kişilerin hayatlarını sürdürebilmek için seçtikleri temel uğraşı alanı, yasal güvence altına aldıkları bir faaliyet alanıdır." (Kır, 2007:310)

Günümüz toplumlarında "çalışma" insanlar için yaşamın tek merkezi ve ana eksenidir. Bu eksen içinde Bauman'ın deyişiyile "adeta izin verilen tek bağımsız faaliyet "çalışma" olmaktadır. Aile, toplumsal yaşam ve mülkiyet, tamamen çalışma yaşamı ile belirlenir hale gelmiştir. Bireysel yaşamda insanın yaptığı iş ve sahip olduğu meslek, kişinin statüsünü ve özsaygısını belirleyen unsurlar olarak görülmeye başlanmıştır." (Lordoğlu ve Özkaplan,2007:3) Miller (1980) çalışmayı bir işyerinde gerçekleştirilen çeşitli aktiviteler olarak ifade etmiştir. Donald ve Havinghurst, (1959) çalışmayı topluma yararlı olma ve hizmette bulunma aracı olarak ele almışlardır. (...) Shimmin ise, bu yaklaşımların aksine çalışmayı, "yapılmasından hoşlanılmayan bir eylem olarak" ele almıştır. (aktaran Keser, 2005: 363)

Ulaştığımız kaynaklara göre Antik Yunan kültüründe de "çalışma" işkence gibi görülmüş, Shimmin'in tanımladığı gibi "yapılmasından hoşlanılmayan bir eylem olarak" düşünülmüştür. İlkçağ döneminde avcılık ve toplayıcılıkta geçiren insan yerleşik düzene geçtiğinde işbölümü ortaya çıkmış ve bu farklı sorunları beraberinde getirmiştir. Bunlar kölelik ve iş gücünün ücretlendirilmesidir. Yapılan işin küçümsemesi ya da abartılması bu dönemde ortaya çıkmıştır.

Yunan kültürel değerleri, askerlik, büyük ölçekli ticaret, sanat, heykel, mimarlık gibi işlere değer verirken, zihinsel emek ve yoğun el emeği gerektiren işlerle ekonomik ihtiyaçlar nedeniyle ya da iş gücü sahibinin emrinde yapılan işleri küçümser ve sosyal yapı bu bakış açısıyla şekillenirdi. Fransızcada "çalışma" (travail) kelimesinin üç çatallı "palium" anlamında kullanılacak ve ilerleyen yüzyıllarda bir çeşit işkence anlamına gelen "work" şekline dönüşecektir. (Bozkurt ve Ercan,2011:6)

Çalışma kavramının ortaya çıkışı aynı zamanda “çalışma kavramına”da olumsuz, iyi, kötü gibi farklı değerler yüklemiştir.

Çalışmak iyidir, çalışmamak kötüdür. Bu önermenin ve bu emrin bu kadar açık olmasını sağlayan dolaylı varsayım ise çoğu insanın çalışma yeteneğini satmak zorunda olduğu ve gerçekte hayatlarını bu yeteneği satarak ve karşılığında hak ettiklerini alarak kazandıklarıdır; onların sahip oldukları şey, geçmiş çalışmaları ve çalışmaya devam etme hevesleri karşılığında aldıkları ödüldür. (Bauman,1999:14)

Bu değerlendirmelerin zaman içinde değişiklik gösterdiğini biliyoruz. *Örnek olarak eski Yunan toplumundaki kölelik kurumu verilebilir.* (Lordoğlu ve Özkaplan, 2007: 5) *“Antikçağ’da “çalışmak” insanlığın haz prensibine uygun olarak yapageldiği bir faaliyet de mevcuttur. Boş zaman ve çalışma dışı zamanda yapılacak faaliyetler de mevcuttur. Böylelikle seçkinler, seçkin olmayanları çalıştırarak boş zamanlarında meşgul olabilecekleri “seçkin işler” (sanat vs.) peşinde koşabilirler.”* (Bozkurt ve Ercan, 2011: 9)

*“Gerek Antik Çağ, Eski Yunan Medeniyetlerinde gerekse Roma İmparatorluğu döneminde filozofların ortak düşüncesi “çalışmanın kölelere özgü, aşağılık bir iş olduğu” yönündedir.* (İyem, 2011: 16) *Yunan çağı, bu sıfatla, başka faaliyetlerin gelişimi adına çalışmanın yüceltilmediği toplumların bir idealini temsil eder.”* (Meda, 2004: 38)

M. Ö. Dördüncü yüzyılda yaşamış Yunanlı filozof Aristo'nun görüşüne göre, finansal ihtiyaç kölelere ve hayvanlara mahsustu. Kol emeği, aklın tüccar yarıları gibi, psikolojik bozukluğa yol açardı. Yurttaşlara, müziğin ve felsefenin armağan edeceği yüksek zevkleri yaşama fırsatını ancak, özel bir gelir ve boş geçen bir yaşam verebilirdi. (Botton, 2008:109)

Çalışma bir zorunluluk gereği beden üzerinde bir denetim kurma sürecidir. O dönemde zorunluluk ve özgürlük birbirine zıt iki kavram olarak algılanmakta ve özgür insanların zorunlulukların esiri olamayacağı görüşü savunulmaktaydı. Nitekim dönemin filozof ve düşünürleri hemen hemen her konuda anlaşmazlığa düşmelerine rağmen çalışma eyleminin kölelere özgü değersiz bir uğraş olduğu konusunda hem fikirdirler (Ünal ve Çelik, 2010:220).

Çalışma kavramının özellikle ilkçağlardan sonra daha farklı şekillerde anlamlandırıldığı görülmektedir.

*“Antik Çağ’da özellikle bedensel çalışmaya atfedilen olumsuz anlam, Avrupa Ortaçağı’nda, Hıristiyanlığın ilk dönemlerinde de, tüm kutsal kitaplarda bahsi geçen “ilk günah” nedeniyle bir kefaret ödeme biçimi olarak devam eder. (Bozkurt ve Ercan, 2011: 9) Böylelikle “Topraktan gelen insanoğlunun tekrar toprağa dönene kadar yiyecek bulmak için ter dökmesi”nin Tanrının Adem ile Havva’nın itaatsizlik ve nankörlüklerini cezalandırmak için insanlığa hediye ettiği bir lanet olduğu düşüncesi Ortaçağ’ın temel dayanaklarından biri olur.” (Bozkurt ve Ercan, 2011: 10)*

*“İbraniler, çalışarak yani cezalarını çekerek günahlarından arınacaklarını düşünürken; Hristiyanlığın ilk dönemlerinde çalışmak şeytani düşünceleri yok eden bir etkinliktir. Protestanlık etiği ya da püritanist etiği 16. yüzyıldan itibaren gelişmeye başlayan modern Avrupa’nın çalışma paradigmalarının zeminini oluşturur “(Bozkurt ve Ercan, 2011:9- 11).*

Çalışmanın değişen kavramı Luther ile başlamıştır. Bu çalışma faaliyetine bakış açısını değiştiren önemli bir dönüm noktasıdır:

*“Luther’e göre her insan bir meslek için “çağrılmıştır” ve her iş ya da meslek Tanrının gözünde eşit değere sahiptir. İnsan sadece temel ihtiyaçlarının karşılanması için çalışmalı ve kesinlikle kazandığını da biriktirmemelidir”. (Bozkurt ve Ercan, 2011: 11) Kazandığını biriktirmemek ayrı bir olgudur. Böylelikle işçi hem işverene bağımlı kalacak hem de hiçbir malvarlığına sahip olmayacaktır.*

*“Luther, temelde Aristo’nun toplumsal yapılanma ile ilgili fikirlerinden etkilenmiş, ancak her türlü çalışma ve mesleğin Tanrı gözünde eşit ve sevap sayıldığı düşüncesi ile de çalışma kavramına tarihte ilk defa olumlu bir anlam yüklemiştir.” (Bozkurt ve Ercan, 2011: 11)*

Yüklenen olumlu anlam ile birlikte “çalışma” kutsallaştırılmıştır.

İşin düzenlenmiş, namuslu ve coşkulu bir heyecan ile yapılmasını kutsal bir ödev gibi göz önüne almış ve insanın selametinin her şeyden önce, düzenlenmiş ve akla uygun bir hayat sürmekten ibaret olduğunu öğütlemiş, sufi idealinden insanı döndürmüş, onu dünyaya çok bağlamış fakat dindar ödevlere doğru götürmüştür. (Türkdoğan, 1985: 65)

Nitekim reform öncesine kadar geçen sürede serfleşen esirler ile zanaatkârlar ve diğer gruplardan oluşan büyük halk çoğunluğu için düşünülen iş, ameli iş iken, elit kesim için en iyi iş, Tanrı yolunda düşünmek idi.” Luther kaçınılmaz bir düşünsel değişim süreci başlatmıştı. “Luther’le birlikte, sadece dinle ilgili işlerin değil, her işin aslında Tanrı için yapıldığı, çalışmanın her türlüşününün iyi olduğu fikri yerleşmeğe başladı. Giderek Kalvin



tarafından geliştirilen bu fikirle fazilet ve çok çalışmak eşdeğer anlam taşıyan kavramlar haline gelmiştir.

Ne var ki bu çalışma erdemi gene de aslında yaşamak için zaten çalışmak zorunda olan yığınlar için getirilmekte, egemen katlar içinse, temelinde mülkiyet kavramı yatan tanrısal yetkiler tanınmaktaydı. Böylece iş-boş zaman ilişkisi üzerine gelişen düşünceler Kuzey Avrupa'da başlamakta olan ticaret ve giderek endüstri devriminin hazırlanmasında etkili olmuştur. "Protestan Ahlâk" denilen bu yeni görüşte boş zaman kaybedilen zamandır. İş; sıhhi, yüceltici, ahlâki bir egzersizdir. Böylece geliri genellikle geniş topraklara dayanan, vaktini değişik seviyelerde devlet yönetimi, fikir ve sanat üretimi, bu çeşit üretimi desteklemek ve eğlence ile geçiren, saray çevresi ve aristokrasisinden oluşan boş zaman sınıfı (*leisure class*), endüstri devrimi ile yerini çalışkan ve çalışma seviyesini elde ettiği kâr ile ölçen burjuvaziye bırakmaktadır. Burada da çalışma ve çalışkanlık kavramının aslında çalıştırma çalışkanlığı mahiyetinde olduğu unutulmamalıdır. Nitekim oluşmakta olan işçi sınıfı için, işin manası gene de ekmek parası için emek satmak olmuştur (Erozan, 1974: 9).

Kapitalizm tanım olarak çeşitli düşünce gruplarına göre farklı anlamlar taşıyan ve bu gün bütün dünyada geçerliliği olan, izlenilen bir kavram olarak kendini göstermektedir. Kimileri kapitalizmi "köşedönmeçilik, talan, üçkağıtçılık" olarak tanımlarken Marxist ekol ise "sömürü" olarak tanımlamıştır. Fakat bu tanımlara ek olarak Weber'in getirdiği tanım diğerlerinden farklı ve daha geniş bir anlam içermektedir:

Toplumların sahip olduğu kültürel özelliklerin, o topluma üye bireylerin çalışma kavramına ilişkin sahip oldukları değerler ve bu kavrama atfettikleri önem, diğer bir deyişle sahip oldukları çalışma ahlâkı üzerinde etkili olabileceği görüşünü savunan Alman sosyolog Max Weber'e göre kapitalizmin Protestanlık inancının yaygın olduğu toplumlarda ortaya çıkmasının nedeni, bu inancın bireylere "çalışma"ya yönelik olarak farklı değerler aşılması ve böylelikle bu tür toplumlarda farklı bir çalışma ahlâkı anlayışının oluşmuş olmasıdır. Weber çalışmaya yönelik bu değerler sistemini "Protestan Çalışma Ahlâkı" şeklinde tanımlamıştır.(Ünal ve Çelik, 2010: 219)

Martin Luther liderliğinde Hristiyanlığa yeni soluk getirmek amacıyla kurulan Protestanlık, kelime anlamı olarak "*başkaldırı, itiraz*" anlamlarına gelir. Weber Protestan Ahlâk öğretisinde Calvinciliğin "İlahi Takdir" öğretilerine dayanarak bir ilahi öğreti yayınlamıştır.

Bu ilahi öğreti beş noktada özetlenebilir:

- 1-Dünyayı yaratan ve yöneten, insanların tam olarak kavrayamayacağı mutlak bir Tanrı vardır.
- 2-Her birimizin kurtuluşu ya da helâkı Tanrı tarafından önceden belirlenmiştir. Bunu değiştirmek mümkün değildir.
- 3-Tanrı dünyayı kendi şanı için yaratmıştır.
- 4-İster seçilmiş ister lanetlenmiş olsun bireyin temel ödevi Tanrı için çalışmak ve Tanrı'nın hâkimiyetini kurmaktır.
- 5- İnsan için kurtuluş sadece tanrısal merhametle mümkündür. (Can, 14.11.2013)

Bu ilkelerle hareket eden Protestanlar dünyayı ilkelerde geçen gereklilikleri yerine getirmek için çalışmalarını sürdürmüşlerdir. *“Protestanlığın bu ilkeleri de en çok kapitalizmin işine yaramış çünkü ortada sürekli çalışmak isteyen, çalışmayı bir ibadet gibi gören insanlarla karşı karşıya kalmıştır.”* (Can, 14.11.2013)

*“Uygun, edepli ve övülmeye değer davranışlar için sunulan diğer ahlâki prensipler gibi çalışma etiği de, hem yapıcı bir görüş hem de yok olan hizmetlere yönelik bir reçetedir. Etik cihadın hedefi olan insanların sahip olduğu tutkuların, tercihlerin ve alışkanlıkların meşruluğunu tanımaz.”* (Bauman, 1999: 21) Bu da yaşam tarzlarına müdahale etmeyi gerekli kılmıştır. En önemli müdahale de boş zamana yapılmıştır.

Doğru davranış yolunu gösteriyordu, ama hepsinden önemlisi, etik eğitim için belirlenmiş insanların eğitim dışındayken ve zorlama olmadan yapabilecekleri her şeye şüpheyle bakıyordu. Onların eğilimlerine güvenilemezdi; istedikleri gibi davranmakta serbest kaldıklarında, kendi arzu ve hevesleriyle baş başa bırakıldıklarında çaba sarf etmektense açıklıktan ölürler, kendilerini geliştirmeye uğraşmaktansa pislik içinde yaşarlar, bir anlık, geçici bir eğlenceyi daha uzak fakat kalıcı bir mutluluğa yeğ tutarlar, sonuçta iş yapmak yerine hiçbir şey yapmamayı tercih ederlerdi. Tüm bu iğrenç, denetimsiz dürtüler, doğmakta olan endüstrinin karşı çıktığı, savaştığı ve sonunda yok etmek zorunda olduğu “geleneğin” bir parçasıydı. (Bauman, 1999: 21)

*“Bauman’a göre çalışma etiğinin dayandığı temel düşünce, kişinin yaşamak ve mutlu olmak için başkalarının değerli bulduğu ve karşılığını ödemeye hazır olduğu bir şey yapması gerektiğidir.”* (Balcı, 2007: 34)

Daha önce de belirtildiği gibi, çalışma etiği, kişinin sahip olduğuyla yetinmesini ve böylece daha fazla yerine daha aza razı olmasını yanlış ve ahlâki açıdan zararlı bulmaktadır.

Çalışma etiği “daha fazla çalışmak için güç toplamak nedeniyle değilse, dinlenmenin yakışık olmayan bir davranış olduğunu ileri sürer. Bir başka deyişle çalışmak, başlı başına bir değer ve asalet verici bir faaliyettir”

Akal'a göre “bütün bireylerin kendilerini tamamen ücretli işe adanmaları ve bunu da kişisel tatmin ve eşit görmeleri bir başka deyişle çalışmanın kutsanması, moderniteye özgüdür. Ücretli işin yaşamın sadece bir aracı olarak görülmeyip resmen kutsanması, modern istihdam toplumlarını diğer toplumlardan ayırır.” (...)İlkel toplumlardaki avcılık ve toplayıcılıkla geçinen insanların kendine ayırdığı boş zaman modern yaşamla tarzıyla birlikte yok olmuştur. “Antropologlar, avcılık ve toplayıcılık sistemlerinin geçinme faaliyetlerine bir günde çok zaman harcadıklarını -yaşayan Avustralya yerlileri örneğinde, aralıklarla süren ve zorlayıcı olmayan, aşağı yukarı dört beş saatlik çalışma- ve bu kabile sistemlerinde “çalışmanın” istihdam toplumlarındakiyle hiç de aynı anlama gelmediğini göstermişlerdir.”(Balci, 2007: 34)

Russell'in önerdiği şekilde günde dört saatten fazla çalışmayan mutlu bir toplum aslında avcılık ve toplayıcılıkla geçinen toplumdur.

Bu toplumlardaki çalışma (yani yaşamda gerek duyulan şeylerin üretimi) aralıklı ve süreksizdir: gerekli bulunmadığı anda bitiyordu. Yaşamın ayrı bir alanında –bir “ekonomide”- ücret karşılığı yürütülen bir faaliyet değildi; işçi olmak toplumsal olarak atfedilmiş bir statü değildi. Çalışmak “bir iş” ile meşgul olmak anlamına gelmiyordu ve olumlu bir statü sağlamıyordu. “İşçi” ve “çalışan” gibi terimler ya da “çalışma hakkı”, “emeğin kutsallığı ve “işsizlik trajedisi” gibi deyimler bu sistemlerin üyeleri için tamamen anlamsızdı. Rousseau Clastres'a göre, arkaik toplum, ihtiyacını karşıladıktan sonra, aylıklığa, oyuna, şenliğe ayıracağı zamanı, ürün fazlası elde etmek için harcamaya ya da bağımlı çalışmaya yanaşmayan toplumdur. Arkaik toplum adeta bir anti-üretim makinesi gibi çalışır, üretmek onun en son kaygısıdır. Yaşamak açısından zorunlu olanı karşılayabilmek için, günde çalışmaya ayrılan üç ya da dört saat yeterlidir.

İnsanoğlu, herkesin eğlence için zamanı olduğu avcı-toplayıcı devletten, sadece yönetici seçkinlerin eğlenceye zamanı olduğu tarım devletine ve daha sonra da hiç kimsenin eğlenceye zamanı olmadığı bir iş ahlâkının hüküm sürdüğü sanayi devletine geçmiştir. (Balci, 2007: 34-35)

İş/çalışma alanındaki dönüşümler 18. yüzyılla büyük bir ivme kazanmasıyla 1700'ler boyunca Püriten iş etiği, iş ve aile sorumluluğu Luther'in dinsel yorumu ekseninde yeniden yapılanmasıyla birlikte boş zaman “günah” haline gelmiştir: Juniu'ya göre (2000) Boş vakti "başıboşluk" ve "israf" zamanı olarak gören püritenizm, aylıklığı, hedonizmi, harcamayı, başıboşluğu günah olarak nitelendirdi. Çalışmaya, tasarrufa, çilecilığe, hazzi ertelemeye kutsiyet atfederek sermaye oluşumunu teşvik eden Protestan iş etiğinin, çalışma ilişkilerini belirlemesi, dolaylı olarak iş dışı alanı (özel/sosyal alanı) da püriten

öğeler doğrultusunda reorganize etmiş oluyordu. Endüstri devrimi, çalışma saatlerinde kayda değer bir artış getirdi. Ana hedef üretimi artırmak olduğundan, işçilerin sömürülmesi, güç ve elverişsiz koşullara maruz kalmaları bu dönemde yaygınlık kazandı. Başka bir deyişle sömürü düzeni illegal bir anlam kazanmıştır. “Çalışma hayatı Püritenizmin yanı sıra Taylorist ilkeler doğrultusunda giderek kuralcı, eşgüdümlü, metodik ve baskıcı bir niteliğe kavuştu. 19. yüzyıl Batı Avrupa’sında yaşayan insanlar belki de tarihin en ağır ve güç çalışma koşullarına tanık oldular. Bu insanlar çalışmanın erdemine ve kutsiyetine koşullandırılmışlardı.” Ancak ödeyecekleri bedel tahmin ettiklerinden çok daha büyük olacaktı. Çalışmadan kazanç sağlayan, kâr elde eden çıkar grupları ve patronlar da kitlesel çalışmayı organize ederek endüstri toplumunu bir çalışma kampına dönüştürdüler. Bu zamana dek en büyük erdem kabul edilen ve yalnızca zengin ve seçkinlere özgü olan tembellik, artık bir hastalık olarak kabul edilir oldu. (Aytaç, 2002: 236)

Böylece tarihin ilk aşamalarından beri, farklı dönemlerde, farklı biçimlerde olmak üzere köleleşmiş olan emek, sanayi devrimi birlikte gerçek anlamda kölelik dönemine girmiş oldu.

*Makine ile üretim dönemine girilmekle, giderek daha çok ve hızlı üretim, daha az emek istihdam edilerek gerçekleştirilir oldu. Böylece, üretim artarken, sermaye sahibinin eline geçmiş olan emeğin iş bulma olanakları görece gerilemeye başladı. Bu da sermaye sahiplerine yaradı. Sermaye sahipleri bolluk ve israf içinde yüzerken, bu bolluğu yaratan güçler, kölelik için birbiri ile yarışır hale geldi. Üretim ve bolluk arttıkça istihdam olanakları daraldığından dolayı, emek, üretilip işsiz kalmakla üretmeden işsiz kalmak arasında sıkışıp kaldı.(Önder, 1997: 75)*

Sanayi Devrimiyle fabrikalar çoğalmış, makine gücü karşısında insanların emek, iş, çaba sarfiyatı daha da azalması beklenirken çalışan insana ihtiyaç daha da artmıştır. Bu yüzden sanayi kentleri kurulmuş ve çalışmak için insanlar köylerinden, yurtlarından ayrılarak bu kentlere göç etmeye başlamıştır. Bunu da tetikleyen feodalizmdir.

Türk kültüründe ise, aylıklığın birkaç çeşidi vardır. Aylıkların sosyal konumları da aylıklık çeşidine göre değişmektedir. Üretim dışında olan serseriler ve dilenciler toplumda kendine yer bulamazken, kendine dine adayanlar son derece saygın bir konumdadır. Aslında burada yine bilinçli-bilinçsiz ayrımı görülmektedir.

*“Maddenin imkânlarından, zevk, güç ve sahip olunabilecek şeylerden bilinçli bir şekilde uzaklaşmayı amaç edinmiş olan dervişler, yaşadıkları hayatın dünyadan vazgeçerek de yaşanabileceğini gösterirler.”* Sistemden tamamen kopan bu grup toplum içinde hep saygı görmüştür çünkü *“dünyaya bağlılığı ve insanın esiri olduğu şeylerin sorgulanmasına*

*vesile olmuşlardır. Gerek yaptıklarına inanılan kerametleri ile sağaltım uygulamaları ile bir yere bağlı olmayan mülksüz halleriyle daimi barışı ve halktan olanı telkin eden yaşantılarıyla kültür tarihimizin önemli şahsiyetleri, isimsiz manevi önderleri olmuşlardır* (Işık, 2013:71)

Buna karşılık Özbek'e (1999) göre *"çalışabilecek sağlık ve güçte olduğu halde çalışmayıp tembellik eden başıboş gezen kişilerin toplum için bir tehlike unsuru taşıdığı ve bu tehlikenin önünün alınması ya da kontrol altında tutulması gerektiği düşüncesi gerek Osmanlı, gerekse Avrupa devletlerinde eskilere uzanan bir anlayışının gereğidir."* Koçu'ya göre (1966) *"her kötülüğün anasının tembellik olduğu ve serseriliğin de bundan kaynaklandığına ilişkin inanış, Katolik ve Protestan düşüncesinde olduğu gibi İslam düşüncesinde de çalışmanın kutsallığına olan inancı diri tutmuştur."* (Özgün, 2013)

Bunun üzerine *"dilenciler ve serseriler yani çalışabilecek sağlık ve güçte oldukları halde çalışmayıp tembellik eden ve başıboş gezen kişiler, toplum açısından tehlike unsuru kabul edilmiş ve kontrol altında tutulmak istenmiştir."* (Düzbakar, 2008: 293) *Bilindiği gibi dilenciler esnaf olarak kabul edilirler ve bir loncaya bağlı bulunurlardı.* (Demirtaş, 2006: 84) *"İstanbul'da kayıtlı dilencilerin nerede faaliyet göstereceklerine yetkililer tarafından karar verilmiştir."* (Özgün, 2013: 21)

Tanzimat'ın ilanından sonra Osmanlı devletindeki değişim sürecinin daha kapsamlı bir hale gelmesiyle, devletin Batı'ya uyum süreci temel bir sorunsal olarak iyice belirginleşmiştir. Serserilik, Osmanlı devletinde siyasal gücün belirlediği sosyal ve kültürel değişime uygun bir şekilde tekrar tanımlanmış, toplumun Batılı ölçülere göre yeniden düzenlenmesi kapsamında değerlendirilerek, hedeflenen insan tipine ulaşılması ve Batılı bir toplum görüntüsünün kazanılmasında ilk ele alınan sorunlar içinde yer almıştır. Devlet, işsiz güçsüz gezen bu kişileri cinsiyet ve istihdamlarına göre ıslah ederek sadece ebeveyn terbiyesini üstlenmekle yetinmemiş, aynı zamanda temel argümanlarını topluma uyarlayarak, toplumsal dokunun estetize edilmesi için büyük çabalar harcamıştır. (Özgün, 2013: 52-53)

### **1. 3 Boş Zaman Üzerine**

#### **1. 3. 1 Marx ve Boş Zaman**

Marx emek gücün sahibi olan işçinin sermayeye sattığı bir mal olduğunu bunu da yaşamak için sattığını belirterek, çalışma dışı zamanların önemini vurgular.

*“Marxist kuram için boş zaman, toplumun temel bir sorunsalını oluşturmak yerine daha çok alt yapısal sorunların çözümü ile gerçeklik kazanacak bir boyutunu içerir. Çalışmaya yönelik sorunların aşılması dolaylı olarak bağımlı sınıfın lehine sonuçlanacaktır.”* (Aytaç, 2002: 238) Marx’a göre, *“artı emek yaratmak için gerekli emek-zamanı azaltmak değil, toplumun gerekli emeğini belirli bir asgari dereceye düşürmek söz konusudur artık. Bu azaltmanın dolaylı sonucuysa, toplumun tüm üyelerinin, herkese tanınmış olan boş zaman ve olanaklar sayesinde, sanat, bilim vb. alanlarındaki eğitimlerini geliştirebilmeleridir.”* (Marx, 1997: 26)

Çalışma yaşamın bir parçası değildir, olsa olsa yaşamı feda etmektir. Kendisi için ürettiği şey, dokuduğu ipek, çıkardığı altın değil ücrettir. Taş taşıyan, altın çıkarıcı, iplik dokuyan işçilerin yaşamı bu işlerin bittiği yerden başlar. Gerçek yaşam boş zaman yaşanan hayattır. İş yalnızca yaşamın sürdürülmesi için bir araçtır. Dolayısıyla Marx’a göre iplik eğirmenin işçinin gözünden anlamı yemek yemesini, yatağa uzanmasını sağlayan şeyi kazanmasıdır. (Morva, 2006:113)

Marx’a göre köleliğin ortaya çıkışı işbölümüyle başlar.

Marx’a göre işbölümü, ayrı ayrı bireylerin ya da tek tek ailelerin çıkarısıyla, birbirleriyle ilişki içindeki tüm bireylerin ortak çıkarı arasındaki çelişkiyi yaşamı uyku, yemek ve benzeri şeylerin getirdiği fiziksel kesintiler dışında kapitalist için çalışmakla geçen kişi yük hayvanından bile aşağıdır. Kendi dışına yönelik zenginlik üreten bir makinedir yalnızca.” (Marx, 1997: 27)

İşbölümü insana kendi işinin nasıl kendisinin karşısında yabancı bir güç gibi dikildiğini, insan tarafından denetlenmek yerine nasıl insanı köleleştiren bir güç olduğunu gösteren ilk örnektir: “Çünkü iş paylaşılmaya başlar başlamaz her insanın da kendi tikel, kendine ayrılmış, ona zorla kabul ettirilen ve kendini kurtaramayacağı bir etkinlik alanı olur. Avcıdır, balıkçıdır, çobandır ya da eleştirel eleştirmendir.

Ve eğer geçim araçlarını yitirmek istenmiyorsa bunu sürdürmek zorundadır; ama kimsenin başka bir işe meydan vermeyen bir etkinlik alanınının olmadığı, herkesin istediği herhangi bir dalda kendisini geliştirebildiği komünist bir toplumda, toplum genel üretimini düzenler, böylece bir gün bir şey, ertesi gün başka bir şey yapabilirim, sabahleyin avlanır, öğleden sonra balığa çıkar, akşam sığır yetiştirebilir, akşam yemeğinden sonra da eleştiri yapabilirim, ama hiçbir zaman ne avcı, ne balıkçı, ne çoban ne de eleştirmen olmam gerekmez.” (Marx, 1997: 24)

Marx’ın savunduğu bu düşüncelerin ileride resmi ideolojisi komünizm olan toplumlarda ne denli gerçekleştirilebildiği de ayrı bir tartışma konusu olmuştur.

Ancak mesleklerin gereksizliği üzerine getirdiği öngörü oldukça ilgi çekicidir. Marx işgününün kısaltılması gerektiğini üzerine basarak vurgulamaktadır:

Marx'a göre kapitalist sistemin sömürüye izin veren bir iç dinamiği vardır; işveren, işçiyi çalıştırmakla elde ettiği gelirin çok daha azını işçiye vermekte, aradaki farkı da "kar" adı altında cebe indirmektedir. Söz konusu kar kapitalist terminolojide işverenin "risk almış olması" ve "girişimciliği" dolayısıyla hak ettiği bir ödüdür; ancak Marx, bu terimlerin açıkça "hırsızlık" dememek için başvurulan birer örtmece olduğunu ileri sürmüştür. (Botton, 2010:82-83)

Marx ezilen, sömürülen işçi sınıfını ve onların boş zaman haklarını savunarak burjuvaziye karşı tutumunu sürdürmüş ve üst sınıf aylaklığını yerden yere vurmüştür.

Marx'a göre burjuvazi, tarih boyunca fakirleri hep ezmiş olan efendi sınıfının yeniden vücuda gelmiş haliydi. Burjuvazi'ye göre daha insancıl görünüyör olabilirdi, ancak o medeni yüzeyi kazıdığımızda kayıtsızlık ve bencillik açığa çıkıyordu. *Kapital*'in ilk cildinde (1887) Marx, işçi sınıfının dilinden burjuvaziye sesleniyordu: "*Ömek bir vatandaş, Hayvanları Koruma Derneği'nin bir üyesi, tepeden tırnağa kadar kutsallık ve asaletle kuşanmış olabilirsin. Ama sen, benim gözümde, göğsünde yürek taşımayan bir yaratıktan fazla bir şey değilsin.*" (Botton, 2010: 82-83)

### 1.3.2 Lafargue : "Tembellik Hakkı"

Diğer bir sistem karşıtı söylem Marx'ın damadı LaFargue'den gelmiştir. LaFargue *Tembellik Hakkı* isimli eserinde (1883) durumu alaycı bir üslupla ele almış ve eleştirmiştir: Çağın çalışma yüzyılı olduğunu iddia edenlere bunun aslında acının, sefaletin ve çürümenin çağı olduğunu ifade eder.

LaFargue, *Tembellik Hakkı* adlı eserinde, Villerme'nin *Pamuk ve İpek Fabrikalarındaki İşçilerin Maddesel ve Ruhsal Durumlarının Tablosu* adlı eserinden yararlanarak şu bilgiyi aktarır: "*Kürek mahkûmları günde 6, Antillerdeki köleler 9 saat çalışırken, 1789 Devrimi'ni gerçekleştirmiş ve insan haklarını ilan etmiş Fransa'da atölye işçileri günde 16 saat çalıştırılmaktadır.*" (Balcı, 2007: 34-35)

Bu çelişki üzerine çalışma denilen çılgınlığa karşı insanoğlunun karşı koyması gerektiğini savunur. Çalışmanın tümüyle yadsınması yerine herkesin çalışmasını, buna karşı çalışma sürelerinin günde en fazla 3 saatle sınırlı tutulmasını önerir. Geriye kalan zaman ise, insanların yaratıcı etkinliklerde bulunmaları için serbest bırakılmalı, baskıcı ve müdahaleci etkilerden arındırılmalıdır. (Aytaç, 2002:239)

Lafargue insanlığın avcılık toplayıcılık dönemindeki üç saatlik çalışma sürecini yeniden yaşama geçirilerek daha mutlu bir yaşam önerir. Yaşam standardı para ile değil rahatlık ile ölçülür. En büyük fakirlik mutsuzluktur. Çalıştıkça fakirleşilir.

Bu derece yoğun ve yıpratıcı çalışma insan doğasını yozlaştırır, kişiyi ele geçirerek hareket alanını daraltır. Kapitalist bir sömürü olarak yutturulan İnsan Hakları'na mesaiyi günde üç saatle sınırlayan bir yasa koymak için İşçi sınıfının ayaklanması bu dünyada devrim yaratacak ve modern şartlar altında servis edilen köleliğin son bulmasını sağlayacaktır. (LaFargue, 2013: 49)

### 1.3.3 Veblen: “Gösterişçi Tüketim” Bağlamında Boş Zaman

*“Sosyal evrim, toplumun tabiatının ve düşünce alışkanlıklarının, toplu yaşam koşullarının baskısı altında, seçici bir şekilde adaptasyonuna uğrama sürecidir. Düşünce alışkanlıklarının değişimi, belirli gelenek veya kanunların yerleşmesi sürecine karşılık gelir. Gelenek ve kanunların yanında, çok daha önemli bir değişim daha yaşanmıştır.”* (Veblen, 2005: 146) Boş zamanın gaspı. Bu çok farklı ihtiyaçları beraberinde getirmiş ve bazı filozoflar tarafından “açlık ve sefalet olarak nitelendirilmiştir.

Duruma göre değişen ihtiyaçlar insan alışkanlıklarını değiştirmekle kalmamış, bu değişen ihtiyaçlar aynı zamanda insan doğasında da bazı değişimlere yol açmıştır. *“Değişen yaşam koşulları, insan yapısının belirleyicisi olmuştur.”* (Veblen, 2005: 146)

*Veblen'e göre, toplumların tarihsel aşamasında mülkiyetin ortaya çıkması ile gösteriş dürtüsü de ön plana geçmiştir. Mülkiyetin bir tür güç göstergesi olmasının amacı da pratik aylıklıdır. Mülkiyeti ele geçirmenin yolu ise, verimli ekonomik alanlarda çalışmak değildir. Bu, üst sınıfın felsefesidir ancak orta ve alt katmanlar için verimli ve ekonomik alanlarda çalışmak zorunluluk ve ödevdir. “Bu tür görevler üst sınıf katmanlarında bulunan asil ve soylu kişilerin göreceği işler değildir ve olamaz da. O kadar ki toplumsal sınıflar arasındaki temel farklılık, bu sınıflardaki bireylerin çalışıp çalışmama veya çalışılan işkolları ile belirginleşmektedir.* (Önder, 1997: 74)

*“Emek alt sınıflar için herkes tarafından kabul edilen ve onaylanan bir yaşam tarzı olduğundan, işlerinde etkin olma yönünden öykünmecî bir gurur duyarlar; bu da, çoğu zaman kendilerine açık olan tek öykünme biçimidir.”* (Veblen, 1997: 29) Bu üst kesim için geçerli değildir.

Çünkü bu sınıfta da insanları çalışkanlığa ve tutumluluğa götüren teşvikler yok değildir; ama bu teşviğin etkisi, parasal edinim yolundaki ikincil taleplerle öylesine büyük ölçüde



belirlenmiştir ki, para edinme yolundaki her türlü eğilim tam anlamıyla ezilir ve çalışkanlık yönündeki teşviğin de hiçbir etkisi kalmaz. (Veblen, 1997: 30)

Veblen ikinci sınıfta yer alan paralı üst sınıf için “Aylak Sınıf” tanımlaması yapar. Veblen aylaklık terimini “üşengeçlik ya da hareketsizlik” olarak değil zamanın üretici olmayan tüketimi anlamında kullanmaktadır: “Zaman; ücreti işin değersiz olduğu hissiyle (1) ve aylak bir hayatı karşılayabilecek parasal kanıtı olarak (2) üretici olmayan bir biçimde kullanılır.” (Veblen, 2005: 44)

Veblen tüketici toplum olarak üst sınıf aylakları gösterir. Bu sınıfın çalışmak, statü gibi sorunları olmadığı için gösteriş yoluyla kendilerini tatmin ettiklerinin altını çizer.

Veblen’in Gösterişçi Tüketimi aylak sınıfın yeni yaşam tarzlarını inceler. Veblen, bu yeni yaşam tarzını bir tüketim zinciri olarak tanımlar; eğlence biçimleri, giyim kuşam, süs eşyaları ve her nevi gösterişli alışveriş bu tüketim zincirini oluşturan unsurlardır. İnsanların kimlik ve aidiyet belirlenimlerini, onun aracılığı ile gerçekleştirdiği düşünülen işteki roller gibi klasik formasyonun yerine Veblen, önemli bir ayrıntı olarak tüketim kavramını koyar. (Hürmeriç ve Baban, 2012: 91-92)

Tüketim toplumu ile birlikte üst sınıf aylaklar için alt ve orta sınıfın kendini paralamasına ve boş zamanının gaspına karşı çıkan Veblen *Aylak Sınıfın Teorisi* isimli kitabında sistemin değişmesi gerektiğini savunur.

Veblen’in söz konusu tüketim kuramı, daha sonra tüketim kültürü ve tüketici davranışı alanlarına ilham olmuş ve özellikle postmodernizme ilişkin tartışmalarda söz konusu edilmiştir. Modern dönemin ilk zamanlarından itibaren tüketim insanların yaşamlarında önemli bir figür olarak durmuş ve tüketim artık insanların kendilerini ifade edebilme biçimi, sosyal statüsü, yer edinme araçları olarak karşımıza çıkmıştır. Bu noktada, tüketim statüsü gruplarını oluşturan insanların sosyal kimlik duygusuna da sahip olmalarını beraberinde getirmiştir. Veblen’in tanımlamaya çalıştığı söz konusu sınıf, diğerlerinden farklılığını ortaya koymak için tüketim aracılığı ile kendini ifade etmeye çalışan bir burjuvadır. Veblen söz konusu araştırmada, grubun zengin üyelerini araştırmış ve onların Avrupa’nın aristokrasi sınıfını izlediğini tespit etmiştir. Veblen’e göre bu sınıfın kendini ifade etme biçimi “gösterişçi tüketim” şeklinde olmuştur. Bu kuram “zamanını etkin ve üretken olarak kullanmayan” bir sınıfın oluşması ile paralel bir gelişim göstermiştir. Gösterişçi tüketim, meta üretiminin genişlemesi ile ilgilidir. Böyle bir tüketim içinde ayrıcalıklı kılınan metalar, farklılaşmanın belirtendir. Bu metalar, toplumun aylak sınıfını, diğerlerinden farklı gösterir, kimin ne giyeceği, ne içeceği, nerede oturacağı ayrıntılı olarak farklılaşma ve ait olma üzerine inşa edilmiştir. Aylak sınıfın toplumdaki konumu içinde buldukları tüketim pratikleri ile belirlenirken, grup kabullerinde de, bu pratikler

belirleyici durumdadır. Bu centilmenlerin böyle her şeyin iyisini özgürce tüketebilme zorunluluklarıyla yakından ilişkili olarak, bunların en uygun şekilde nasıl kullanılacağını bilmek gibi bir zorunlulukları vardır. Boş vakitlerinde dolu hayatları gerektiği gibi yaşanmalıdır; asil tavırları ve yaşam tarzları, gösterişli işsizlikleri ve gösterişli tüketim standartları ile uyum içinde olan unsurlardır.(Hürmeriç ve Baban, 2012: 91-92)

#### **1.3.4 Russell : Aylaklığa Övgü**

Russell Aylaklığa Övgü adlı eserinde (1935) insanların çok küçük yaşlardan beri çalışmaya programlandığını ancak çalışmanın erdem olduğuna inanmak yüzünden çok büyük zararlar doğduğunu ve mutluluğuna giden yolun çalışmanın örgütlü bir düzen içinde azaltılmasından geçtiğini savunur. (Russell, 2008: 11)

İki tür çalışan vardır: çalışan ve çalıştıran. Çalışanlar çok para kazanamazlar ve bedensel işgücüyle para kazanmak zorundadırlar. Çalıştıranlar ise zihinsel işgücüyle çok daha fazla para kazanabilirler. Ancak bunların dışında çok daha saygı gören sınıf "aylak sınıfı"dır. Ancak bunlar yoksul aylak değil, toprak mülkiyetini ellerinde bulundurmalarıyla, yaşama ve çalışma hakkını kendilerine imtiyaz diye verdikleri başka insanlardan bu imtiyazlara karşılık para alan zengin sınıfıdır. Bunların aylaklığı ise başkalarının emeği sayesinde mümkün olabilmektedir. En büyük korkuları başkalarının da kendileri gibi aylak kalmasıdır. Çünkü o zaman başkalarının emeğine dayalı rahat yaşamı sürdüremezler. (Russell, 2008: 12-13) "Çok çalışmak bir vatansız olarak görevinizdir şeklindeki masal, daha çok zenginlere yarar getirir. Ancak emeğin yüceliğini savunurken, o zenginler bu anlamda kendilerini bu yüce erdemden yoksun bırakmaktan gocunmaz." (Hodgkinson, 2007: 33)

Uygarlığın başlangıcından Endüstri Devrimi'ne kadar insan, çok çalışmak suretiyle kendisinin ve ailesinin geçimi için gerekli olandan ancak biraz daha fazlasını üretebilirdi. Ancak bir şekilde üst yönetimler tarafından yok edilerek yine üreten insan en kötü koşullara mahkûm ediliyordu. Çalışmanın istenilir bir şey olduğunu doğal karşılanması bu sistemden kalma bir alışkanlıktır ve alışkanlıktan doğma bu inanç endüstri dönemi öncesine ait olduğu için modern dünyaya uydurulamamıştır. (Russell, 2008: 12-13)

Russell insanın kendi ürettiğinden fazlasını tüketmesinin adaletsizlik olduğunu savunur: Kişi ne iş yaparsa yapsın başını bir çatı altına sokmasına karşılık bir şey sağlamalıdır. Çalışmanın ancak bu kadarı görev sayılmalıdır.

Russell, LaFargue'e benzer bir şekilde gelişen teknolojinin yardımıyla, günlük iş saatinin dörtten fazla olmaması gerektiğini savunur. Çünkü böylece hem her şeyin

herkese yetecek kadar bulunacağını hem de ortada işsizlik diye bir şey kalmayacağını öne sürer.

### 1.3.5 E.Fromm : “Yabancılaşmış Boş Zaman”

*Fromm'a göre “iş insan için kaçınılmaz bir zorunluluk değildir. Çalışma insanı doğanın tutsaklığından kurtaran, onu toplumsal ve bağımsız kılan bir şeydir.”* (Fromm,1996: 166)

*“İnsan sonunda parasal ya da başka bir ödül olmasa bile insan, enerjisini anlamlı bir biçimde kullanmaya can atar, çünkü etkin olmamanın getirdiği can sıkıntısına dayanamaz.”* (Fromm,1996: 269)

*“Ancak modern üretim tarzına geçilmesiyle İş'in anlamı ve işlevi değişir. “İş kendi başına doyurucu ve zevkli bir etkinlik olmak yerine, bir göreve bir saplantıya dönüşür. Çalışarak zenginleşme olanağı arttıkça, iş de zenginlik ve başarıya giden yolun tek aracı olup çıkar.”* (Aytaç, 2002:243)

Ancak kişi iş yaşamında edindiği edilgen, güvensiz ve itaatkâr tavrı gündelik yaşamına da taşımakta ve bunu doğal karşılamaktadır. Gündelik hayatta yalnızca bir tüketimci, bir kredi kartı, bir bozuk paradır ve yalnızca bunun için çalışmaktadır. Kurumlar ona tüketim ve seçme hazzını sundukları için bu kurumlara bağımlıdır ve içinde bulunduğu durumu sorgulamamaktadır. Boş zamanlarını da yine kendisine önceden belirlenmiş seçenekler arasından seçtiği için bu konuda da özgür değildir.

### 1.3.6 D.Riesman :“Başkalarınca Yöneltilmiş” Boş Zaman

Riesman 1950 yılında yazdığı Kalabalık Yalnızlık adlı eserinde “Başkalarınca Yöneltilmiş İnsan” tanımını yapar. *“Geleneksel toplumdan Modern topluma geçişte alt kültürlerin geleneklerinin sosyalizasyonları azalır. İnsan kendini “kişi” olarak tanımlamakta güçlük çeker; davranışlarında başkalarının onaylayıp onaylamayacağını göz önünde tutar.”* (Oskay, 1982:51) İnsan hayatının bütün evrelerinde kişinin verdiği kararlar çevre onayı gözetilerek alınır. İş seçimi, eş seçimi, arkadaşlık ve sosyal ortamlara geçiş kararları mevcut değer yargıları çerçevesinde uygulanır.

Bu yeni insan modeli günümüzde ana babaların yanı sıra arkadaşlarının aracılığı ile edinir kültürünü. Bu kültürlenmeyi, işinde çalışma hayatında üstleri ile arkadaşları ile ya

da kitle iletişim araçları ile sürdürür. Buna zorunludur.

Bu zorunluluk Riesman'a göre toplumsal yaşamın yeni özelliklerinden kaynaklanmaktadır. Gelenek-yönetimli insanları kültürlendiren aileleri vaktiyle, yaşadıkları kültürlerini onlara bir tüm olarak görüp algılamayı öğretebilirken, çağdaş toplumda başkalarınca-yönetimli kişilik döneminde, aileler de bir bütün olarak algılayabilecekleri bir kültür içinde yaşamadıkları için, bu olanaktan aile de yoksun bulunmaktadır. Konuşma biçimleri, giyim kuşama ilişkin beğeniler değiştiği, toplumsal ilişkiler ise, kimin kim olduğunu saklayacak kadar anonimleştiği için çocuklara belirli ve bütünlüklü bir kültür aşılama hem olanaksız, hem de gereksizdir. Bunun yerine, yeni insan'a nerede ve kimlerle olursa olsun çevresindekilere uyması; başkalarınca görülmediği zaman ihlal edebilecek de olsa, herkesin uyduğu kurallara herkesin göreceği yerlerde uyar gözükmeye gerektiği öğretilmektedir. (Oskay, 1982: 51-52)

Bu da değişik pazarlama stratejilerinin sürekli gündemde olmasını sağlamıştır.

Aydoğan'ın yorumuna göre Riesman sürekli başkalarının onayına ihtiyaç duyan bu bireyin kendisini bir tür "dostluk pazarında" sunulmama, ötekilerin onamalarını alarak piyasa değerini arttırmak üzere kendini bir alışverişin öznesi olarak konumlandığını belirtir. Riesman "dostluk pazarı"nın çok geniş ilişki ve etkileşim ağlarına sahip olduğunu, bu pazarın para kazanmak, tatillere çıkmak, kendini ifade etmek, statü kazanmak vb. değişik dost arama yöntemlerini içerdiğinden söz eder.

Riesman, eğlenceye katılımın günümüzde bir zorunluluk haline geldiğini ancak bunun kendiliğinden oluşmadığını, "ötekilerin dışında kalmamak için yapılan, serbest zamanını nasıl geçireceği de dahil olmak üzere hiçbir şeyi grubundan saklamadan yapan bireyin mahremiyetini elinden alan bir durum olduğunu belirtir. (Aytaç, 2002: 245 )

Çocukluk döneminden itibaren "popülerlik" in peşinden gitme olgusundan bahsedilebilir (Herkesin seyrettiği çizgi film, herkesin giydiği spor ayakkabı). Bireyin popüler olandan geri kalmamak için ekonomik gücünün çok üzerinde şeyleri almaya çalışması ve gençlik döneminde bu tür şeyler için çalışması sırf bu yüzden aylıklık hakkından vazgeçmesi buna en yakın örneklerdendir. Günümüzde de teknolojik gelişmelerle alışverişin artması, internet bankacılığı ve e- ticaretin gelişmesiyle satış üzerine kurulu sosyal medyanın ortaya çıkması Riesman'ın kuramını destekler niteliktedir. Facebook'ta beğen butonu, Twitter'da paylaşılan video, fotoğraf ve yazılar hatta takipçiler bile Başkalarınca Yöneltilmiş İnsan'ın alışveriş yapması, buna bağlı olarak çalışması ve sistemin devamı içindir.

### 1.3.7 Adorno ve Horkheimer: Kültür Endüstrisi ve Boş Zamanın Tecimsel Manipülasyonu

Adorno ve Horkheimer'a göre kültür endüstrisi yoluyla bireyin zihni yıkanarak sisteme uyum sağlar hale getirilir. Böylece bu kitleye sunulan ürün istenilen şekilde tüketilecek ve çarklar sistemin istediği şekilde dönecektir. Bu endüstri gerçek olmayan bir dünya ile kitlelere sunduğu gereksiz ürünleri tükettirecek ve bu ürünler için bu kitle daha fazla çalışmak zorunda kalacaktır. Bu da boş zamanın gaspı demektir.

Adorno ve Horkheimer'a göre herkese birden neyin isnat edileceğini herhangi bir sesli filmde, herhangi bir radyo yayınından anlamak mümkündür. Kültür sanayince açıklanan her şey, insanları, kaçınılmaz şekilde bütün bunların yapılış nedeni olarak yeniden üretir. Aklın basit yeniden üretim süreci, üstelik genişletilmiş yeniden üretime götürmeyi bile, bu üretimin, prodüktörden kadın derneklerine kadar, tüm acentelerince denetlenir. (Adorno ve Horkheimer, 1996: 15)

Eğlence geç kapitalizm koşullarında çalışmanın uzatılmasıdır ve mekanikleştirilmiş çalışma süreciyle yeniden başa çıkmak için bu süreçten kaçmak isteyenlerce aranmaktadır. Ancak bu mekanikleştirme tatilci ile mutluluğu üzerinde öyle bir otorite kurmuştur ki, çalışma sürecinin taklitleri dışında onun başka bir şeyle karşılaşmasını önlemek için eğlence metalarının fabrikasyon üretimini ayrıntılarıyla belirlemektedir. Sözde içerik soluk bir ön plandan başka bir şey değildir; akılda yer edenler norm haline getirilmiş icraatların otomatik olarak birbirini izlemesidir. Fabrika ve bürodaki çalışma sürecinden kaçmak, sadece boş zamanlarda bu sürece intibakla mümkündür. Eğlence can sıkıntısı halinde donuklaşmaktadır, çünkü eğlence olarak kalması için tekrar çaba gerektirmemelidir, ve bu yüzden hiç sapmadan eskimiş, köhne çağrışımlar dahilinde hareket etmektedir. İzleyici kendi düşüncelerine ihtiyaç duymamalıdır: ürün her tepkiyi önceden belirler, ama kendi somut bağlamı vasıtasıyla değil –çünkü bu bağlam düşünmeyi gerektirdiği zaman yozlaşır-, tersine sinyaller vasıtasıyla. Zihinsel katkıyı öngören her mantıksal bağdan özenle kaçınılır. Gelişmeler bütün düşüncesinden değil, mümkün olduğunca bir önceki durumdan dolayı vuku bulmalıdır. (Adorno ve Horkheimer, 1996: 27)

*Eğlencenin kaçış olduğu doğrudur, ama iddia edildiği gibi değersiz, bayağı gerçeklikten değil, bu gerçekliğin hala tüketilemediği son direniş düşüncesinden.* (Adorno ve Horkheimer, 1996: 36)

Kimse kaçmasın diye herkes için bir şeyler öngörülmüştür, farklar tasviye edilerek birbirine uydurulmuş ve çekici kılınmıştır. Halkın ihtiyaçlarını seri niteliği taşıyan bir hiyerarşiyle karşılaştırmak özelliklerin sırf matematiksel olarak yazıya dökülmesine

yaramaktadır. Herkes önceden belirlenmiş düzeyine göre adeta kendiliğinden davranmalıdır ve kendi tipi için seri halde çıkarılan ürünler kategorisine el atmalıdır. Birer istatistik malzemesi olarak tüketiciler, propaganda mekânlarından artık bir farkı kalmayan araştırma mekânlarının haritalarında gelir gruplarına göre ayrılmakta ve kırmızı, yeşil mavi alanlara dağıtılmaktadır. (Adorno ve Horkheimer, 1996: 11)

Tocqueville'a göre, (1864) egemen artık, benim gibi düşünmelisin ya da ölmelisin demiyor. Tersine şöyle diyor: Benim gibi düşünmemekte serbestsin, yaşamın, malın mülkün bana aittir, ama bugünden itibaren sen aramızda bir yabancısın. Uyum sağlamayan her şey başına buyruk kişinin acizliğinde devam eden ekonomik bir acizlikle cezalandırılır. İşyerinden kaçmış bu başına buyruk kişi çok kolay yetersizlikle suçlanır. Bugün arz talep mekanizması maddi üretimde çökmeye yüz tutarken bu kişi egemenler yararına üstyapıda denetim olarak işlev görür. Tüketici olanlar işçiler, memurlar, çiftçiler ve küçük burjuvalardır. Kapitalist üretim onları beden ve ruhlarıyla o şekilde içine alır ki, kendilerine sunulan şeylere hiç direnmeden kapılırlar. Yönetilenlerin kendilerine yönetenlerce aşılana ahlâk anlayışını her zaman onlardan daha çok ciddiye alması gibi bugün aldatılan kitleler de başarı mitine başarılı olanlardan daha çok kapılmaktadır. Kitleler yönetenlerin isteklerini benimsemekte, köle haline gelmelerine neden olan ideolojiye inatla sarılmaktadır. (Adorno ve Horkheimer, 1996: 22-23)

“Adorno, popüler sanatın çağdaş biçimi olarak algılanması olasılığına karşı ‘Kültür Endüstrisi’ ile ‘Kitle Kültürü’ arasında bir ayrıma gittiğini anlatır. Kültür endüstrisi, eski olanla tanıdık olanı yeni bir nitelikte birleştirirken tüketicileri manipüle ederek kendisine uyum sağlamaya zorlar.

### **1.3.8 Gorz : Özgürleşim Alanı Olarak Boş Zaman**

Gorz sanayi toplumlarının krizi modern toplumların yapılarında, çalışma hayatında ve iş örgütlerinde endüstriyalizmin ötesine giden köklü dönüşümlere yol açtığını iddia etmekte ve bu dönüşüme alternatif politikalar geliştirmeye çalışmaktadır. (Parlak, 2004: 95).

Bu dönüşümle birlikte, sosyalist projeleri hayata geçirecek sınıf bilincine sahip iş-odaklı devrimci proletarya tarihe karışırken; onun yerine nüfusun büyük bir çoğunluğunu oluşturan işsizlerin, gizli işsizlerin, güvencesiz, yarı-zamanlı işlerde çalışan, geçici ve mevsimlik işçilerin ve iş-tatmini sağlayamayanların oluşturduğu bu yeni sınıfı, “işçi olmayan sınıfsız sanayi-ötesi yeni proletarya” (*non-worker, non-class post-industrial neo proletarya*) yükselmektedir. Gorz, yeni işçi sınıfının sanayi-ötesi sosyalist bir toplumsal düzen kurulmasında tarihi bir rol oynayacak bir potansiyele sahip olduğunu ileri sürmektedir. (Parlak, 2004: 102).

Gorz bu tezinde sosyalizmi ön plana çıkarırken bir yandan da sistem dışı olmanın var olan potansiyeli olumsuz etkilediğini de gözler önüne sermektedir.

Gorz, *Kapitalizm, Sosyalizm ve Ekoloji* adlı eserinde (1993) görelî olarak çalışma sürecinde bir dönüşüm yaşandığı ve bunun yeni bir “çalışma etiği” oluşturulmasını şart koştuğunu belirtir. (Aytaç, 2002: 249) Özellikle mevsimlik işçilerin son derece kötü koşullar altında çalıştırıldığının altını çizen Gorz işin sömürü boyutundan kölelik boyutuna geldiğini belirtir.

Gorz, Lafargue'nun “Tembellik Hakkı” manifestosunu bugüne taşıyarak, çalışmanın kutsiyetine, hayatın temel gayesi yapılmasına, birey ve toplumsal kesimler için bir kimlik oluşturacağı savına karşı çıkar. Modern dünyada, toplumsal kimliğin belirmesinde çalışma ve mesleğin önemi görelî olarak azalırken, bireylerin boş zamandaki aktivitelerinin ve tüketim performanslarının sosyal statü ve kimlik oluşumunda daha belirleyici olduğunu vurgular. Ona göre, bireyin özgürleşmesi, katılımı ve özgür istencinin oluşumunda “boş zaman” varoluşsal bir öneme sahiptir. Boş zamanın artmasıyla gelecek daha fazla özgürleşim, sağlıklı sosyal tercihlerin oluşumuna, yerleşik düzenin dayatmaları karşısında düşünsel ve eylemsel tepkimede bulunma olanağını artıracaktır. (Aytaç, 2002: 249)

Gorz'un savunduğu teze göre işsizler toplum için bir tehdit yaratmaktadır. Gorz, Bauman ve Adorno Horkheimer'a tezat olarak sistem eleştirisi yapmak yerine sistemin yanındadır ve sosyal güvenliği devreye sokarak bu sınıfın denetim altında tutulması gerektiğini savunur.

Bunların düzeni bozmaması için, belirli bir gelir ödenmesi yararlıdır. Ayrıca devletin sosyal alandaki yükünün azaltılması gerekir. Bu görüşün en önemli savunucularından biri, Milton Friedman'dır. Friedman'a göre asgari gelir güvencesinin amacı, yoksullara mevsimlik, düzensiz, marjinal ve az ücretli işleri kabul ettirmektir. Eğer sosyal yardımların miktarı yüksek olursa kimse bu işlere gönüllü olmayacaktır. Sosyal yardımların miktarı düşürülürse ve yoksulluk düzeyi arttırılırsa, yoksullar ek gelir temini için bu işleri yapmaya mecbur kalacaktır. Yani asgari gelir güvencesi, kötü işleri sübvansedecektir. İşverenlerin vereceği ücret de yüksek olmayacaktır. (Balcı, 2007: 67)

Gorz, 1982 yılında *Autogestion* dergisinde yapılan söyleşide sanayileşmeci toplumun toplumsal bakımdan gerekli emek miktarının hızla azalışa geçtiği ve herkesin bundan yararlanabileceği olgusunu gizlemek için elinden geleni yaptığını söyler. Dileyen herkese daha çok boş zaman önerecek yerde, tam gün çalışma ya da tam gün işsizlikten fazla bir seçenek önerilmez. Bu da boş zamanı bir felaket bir ölüm gibi sunmanın bir yoludur. İskandinav ülkeleri dışında, işsizlere, emeklilere, emekliliği gelenlere, kendi kendilerine

üretim yapma imkânını da yasaklamaktadırlar. Çünkü kendi gereksinimleri ve kendi çevreleri için üretecekleri her şey meta üretiminin çıkışlarını azaltacaktır. “Tam gün çalışma” ya da “işsizlik” seçenekleri arasında kalmış insanlar hala işi tercih etmektedirler. (Gorz, ve ark, 2000:138)

Ancak bu, onların çalışmanın kutsallığına inandıklarını ve bu yüzden çalışmak istedikleri anlamına gelmez, Bu da ayrı bir şizofrenidir.

Tersine, Birleşik Devletler’de ve Kuzey Avrupa’da görüldüğü ve Guy Aznar’ın *Tous à mi-temps! (Hepimiz Yarım Güne!)* adlı kitabında sözünü ettiği kamuoyu yoklamalarının gösterdiği gibi faal nüfusun çok önemli bir bölümü, ücretli işlerine oranla özerk faaliyetlerine daha çok önem veriyorsa bu, boş zaman isteği çok güçlü ancak karşılanmamış demektir. Dolayısıyla kültürel dönüşüm asıl burada. Ama toplum hala gerek toplumsal bakımdan gerekse politik bakımdan bu dönüşümün ortaya çıkmasını engelliyor.(...) Her türlü şıkta, teknolojik evrim muazzam miktarlardaki emeği ortadan kaldırıyor ve toplumu bir seçiş karşısında bırakıyor: Çok eşitsizlikçi ve her zaman üretenci işsizlik toplumu, ya da herkesin hayatında, bağımsızca belirlenmiş ve metalaşmamış faaliyetlerin ekonomik amaçlı ücretlendirilmiş işe üstün gelebileceği boş zaman toplumu. (Gorz, ve ark, 2000:138)

Gorz, toplumun “*dehşet verici ölçüde şizofrenik*” bir şekilde yaşadığını, kişisel ilişkilerin asla eşit mübadele içinde olmak değil de karşılıklı olarak alınandan daha fazlasını verme isteği üzerine kurulu olduğunu, bunun da bir yarışmaya dönüştüğünü vurgular. Bu düzen, kişisel ve duygusal ilişkilere de yansımaktadır.

### **1.3.9 Baudrillard : Tüketim Alanı Olarak Boş Zaman**

Baudrillard Riesman’a benzer bir şekilde yalnızlaşan tüketim toplumu üzerinde durmuş ve ‘Simulakra ve Simulasyon’ isimli kitabında bahsettiği gibi bilgi çağıyla yaratılan ‘yapay gerçeklikte’ birey, ‘virtüel ‘avatarı’ ile bütünleşmekte ve kimliğinden uzaklaşmakta olduğunu ele almaktadır. Bu yapay gerçeklikte birey, kendi kendisinin kölesi olmuştur. Artık tüm sistem ve düzen değişmiştir.

*“Baudrillard’a göre bu tüketim toplumunda her şey metalaşmıştır ve meta değeriyle dolaşımındadır. Boş vakit de, kapitalist pazar açısından bir “meta değeri”ne sahiptir. Ona göre, boş vakit birey için bir statü/kimlik üretimi anı olduğundan işlevseldir.”* (Aytaç, 2002). Onun dışında herhangi bir anlam taşımamaktadır. Yalnızca başkalarına gösteriş amacı taşımaktadır. *“Boş vaktin tüketilmesi bir tür “potlatch”tır. Boş vakit, potlatch’ta bir “anlamlandırma” ve “gösterge” değiş tokuş malzemesidir. Boş vaktin meşruiyeti, değer üretiminin mantığında gizlidir”* (Aytaç, 2002).



Boş vaktin başkalarınca yönlendirilmesi ve tükettirilmesi söz konusudur. Emek artık ekonomik bir uğraş olmaktan çıkmış ve statü sembolü olmuştur. İnsanlar artık kendi değerleriyle değil statüleri ve prestijleriyle ölçülmektedirler. Birey seri üretim ağının bir elemanı haline dönüştüğünden bu anlamda özgünlüğünü kaybetmiş durumdadır.

Günümüzde yükümlülüklerin değiş tokuş edildiği bir çalışma sisteminden söz etmek daha doğrudur. Bilimsel üretim adlı idealizme özgü bir deyim olan (“*doğru işe doğru adam*”) sistemi artık yoktur. Bundan böyle birbirlerinin yerini alabilecek bireyler yoktur. Buna karşılık belli bir çalışma süreci için varlıkları zorunlu hale gelmiş bireyler vardır. (Adanır, 122)

Artı-değer artık sona ermiştir. Ücret denilen şeye bir son verilmiştir(yani emek denilen şeyin satışına). Bu eylem yani yazgısal bir sürece dönüşen üretimle onun içinde cinsel bir organ gibi devinen emek adlı kutsal eylem insanların yaşantısında iz bırakacaktır. Hayır, emekçi artık bir insan değildir. Hatta artık bir erkek ya da bir kadın bile değildir. Ona cinsiyet kazandıran şey kendisini bir amaçla sınırlandıran emeğidir. Cinsel bir tanım çerçevesinde kadın erkekten cinselliğiyle zenci diğerlerinden derisinin rengiyle nasıl ayrılıyorsa o da aynı şekilde ayrılmaktadır. Bütün bunlar yalnızca ve yalnızca artık birer göstergedir. (Adanır, 2010:120)

Baudrillard tüketim toplumunun tükettirmeye çalıştığı ürünlerin gereksizliği ve niteliksizliğinden de bahseder. Ancak tüketim için üretim gereklidir ve sürekli üretim için yine işgücü gereklidir. Bu da boş zaman israfı demektir.

Bir sonraki bölümde sinemada aylaklık kavramı incelenecek, “avare”liğin Türk Sineması’na yansımaları ayrıntılı bir şekilde ele alınacaktır.

## 2. BÖLÜM

### SİNEMADA AYLAKLIK

“Üretim, “boş zaman”, “aylaklık” gibi olgular sanatın pek çok dalında olduğu gibi sinemada da ilgi görmüş, bu temalar üzerine pek çok film gerçekleştirilmiştir. Çalışmada konu gereği, özellikle “aylaklık” kavramı ayrıntılı biçimde ele alınmıştır.

#### 2.1 Dünya Sineması’nda Boş Zaman ve Aylaklık

Bu bölümde incelenecek olan, 1951 yılında çekilen, yönetmenliğini Raj Kapoor’un yaptığı *Avare*’de yine sistem eleştirisi yapılmaktadır ve bu film Charlie Chaplin’in Şarlo’sunun Hint versiyonu sayılabilir. Türkiye’de ise her ikisinin karşımı olan bir “Turist Ömer” karakteri vardır. Başrol oyuncusu Sadri Alışık’ın hemen hemen bütün filmlerinde aylaklık teması işlense de Şarlo ve Raj tiplmelerine en yakın karakter “Turist Ömer”dir.

Bunun dışında İtalyan yönetmen Fellini’nin 1953 yapımı filmi *Aylaklar*’da bahsettiğimiz örneklerin dışında olumsuz anlam yüklenen bir tema işlenir. Hikâyede dört kahraman bir kasabada yaşamakta ve birbirlerinin yakın arkadaşıdır. 30’lu yaşlarda evli ve çocuklu olmalarına rağmen aileleri ile birlikte yaşayıp çalışmazlar. Ailelerinin baskısı altında mutsuz bir yaşam sürmekte ve kasabayı terk etme isteğini sürekli olarak tekrar etmektedirler ama cesaretsizliklerinden ötürü başaramazlar. Yönetmenliğini Gabriele Salvatores’in yaptığı 1991 yapımı İtalyan filmi *Akdeniz*, Yunan adasında unutilan birkaç İtalyan askerinin öyküsü anlatılır. Filmde hem sistem karşıtlığı hem de savaş karşıtlığı vardır. Üniformalarını çıkarıp ada halkıyla bir araya gelince askerler aslında yaşamın çok güzel olduğunu keşfederler.

Başrolünü Adrien Brody’nin oynadığı yönetmenliğini Greg Pritikin’in yaptığı 2002 yapımı Amerikan filmi *Dummy*’de ise vantrilok olarak çalışmak isteyen kendi halinde Musevi asıllı Steven’in hikâyesi anlatılır. Steven 40’lı yaşlarında ailesiyle birlikte yaşamaktadır. Yine kendisi gibi işsiz kız kardeşi ile ailesi tarafından aptal muamelesi görmekte ve aşağılanmaktadır. Senarist yargılamanın eleştirisini yaparken, kahramanlarına iş bulup evlendirerek onları bir üst statüye taşır.

James DeMonaco’nun yönetmenliğini yaptığı 2013 tarihli Amerikan filmi *Arınma Gecesi*’nde ise “dışarıdaki”ne ait bir hikâyeye sunulur izleyiciye. Amerikan hükümeti

cezaya çarptırılan suçluların sayısı kontrol altına alamamakta, bu nedenle de hapisaneler kapasitelerinin bir hayli üzerinde sayıda suçluyu barındırmaktadır. Bu soruna çözüm olabilecek çare ise yılda bir gece 12 saat boyunca suçlu ne yakalanacak ne de cezalandırılacaktır. Polise başvurulmayacak, hastanelerden de yardım istenmeyecektir. Bu 12 saat boyunca suçlular ya da sokaktakiler, bir şekilde suçtan etkilenen insanlar ya da sıradan vatandaşlar tarafından cezalandırılacaktır. James ve Mary o geceyi tamamen güvenli evlerinde geçirmeyi planlarken, merhametli kızları sokaktaki savunmasız bir zenciye eve alır ve zenciye öldürmek isteyen bir grup serseri tarafından tehdit edilir. Film *aslında suçlu kim* diye sormaktadır. Sokakta kendi kendine dolaşan kimsesiz bir kişi mi, onu öldürmeye çalışan caniler mi?

## 2.2. Hint Filmi *Avare* ve Filmin Türk Sineması'na Etkileri

1951 yapımı Hint filmi *Avare*'nin Türkiye'de 1960'lı yıllarda çekilen *Avare* filmleriyle karşılaştırılması ve bu filmin Türk Sineması'na etkilerinin incelenmesi "aylaklık" olgusunun sinemada nasıl ele alındığını görmeyi kolaylaştıracaktır.

### 2.2.1 *Avare* ve Raj Kapoor

Hintli yönetmen Raj Kapoor Charlie Chaplin'den etkilenerek Bollywood'a sıradan insanı kazandırmıştır. Bose'ye göre (2006) Raj Kapoor "Büyük Hint şovmeni" olarak tanımlanır ki Hindistan'ın en ünlü aktör, yönetmen ve stüdyo sahiplerinden biridir. Başarısının altındaki en büyük etken, babası Prithviraj Kapoor'dur. Kapoor'lar Hindistan sinemasının ilk sinemacı hanedanıdır. Oğul (Raj) Kapoor oyunculuk kariyerine babasının tiyatrosunda 1935'te başlamıştır. 1947'de üç filmde oynadıktan sonra 1948'de Raj Kapoor (RK) stüdyosunu kurmak için Prithvi Tiyatrosu'nu terk etmiştir. İlk filmi *Aag (Yangın)*'dir. RK asıl ününü 1951 yapımı *Awara (Avare)* filmi ile kazanmıştır. Film sadece Hindistan'da değil, Türkiye ve SSCB de dahil tüm Doğu'da büyük iş yapmıştır. (İri, 2013:26)

Türkiye'de filmin iş yapmasının en önemli nedenlerinden biri dramatik yapısı, diğeri de dönemin seslendirme sanatçıları Adalet Cimcoz ve Reşit Gürzap tarafından seslendirilmiş olmasıdır. Dublajda karakterler Türk isimleri ile seslendirilmiştir. Türkiye'de 1955 yılında vizyona giren *Avare*, Türk sineması için sık sık başvuru alan önemli bir kaynak olmuştur. "Yıllar boyunca çeşitli biçimlerde defalarca adapte edilmiştir. *Suphi Kaner'in yönettiği Aşkın Kudreti (1959), Semih Evin'in Avare (1964), Mehmet Dinler'in Ağla Gözlerim (1968), Remzi Jöntürk'ün 1970 ve 1978 yıllarında iki defa çektiği Avare filmleri, Raj Kapoor'un filminin doğrudan uyarlamaları ve türevleridir*". (Engin, 2013: 119)

### Filmin konusu:

Raj; (Raci) varlıklı bölge hakimi (Hakim Raghunath Türkçeye “Hakim Mithat” olarak çevrilmiştir) babası tarafından sefil bir hayat yaşamaktadır. Babası yıllar önce eşini kendisini aldattığı şüphesiyle evden atmıştır. Raci okulda okumakta, annesiyle birlikte yaşamaktadır. Okulda en yakın arkadaşı Rita’dır. (Türkçeye “Selma” olarak çevrilmiştir.) Bir gün annesinin para kazanmak için çok yorulduğunu düşünüp boyacılık yapmaya karar verir. Ancak bu yüzden okula geç gitmesi öğretmeni tarafından hoş karşılanmaz. Öğretmeni tarafından hakarete uğrayan Raci, öğretmenin kaydını sileceğini söylemesi üzerine okuldan ayrılır. Selma’yı görmek ister ancak Selma’nın annesinin ve babasının ölümünden sonra amcası Hakim Mithat tarafından evlat edinilmiş ve kaydı başka bir okula alınmıştır.

Okuldan ayrılan Raci sokaklarda Jagga’yı (Kaya) tanır. Kaya ona suç işlemeyi, çalmayı öğretir. Önceleri buna karşı çıkan Raci annesinin aç kalmasına razı olmaz ve ekmek çalmaya çalışır. Ancak ekmekçiye yakalanıp islahesine gönderilir. Islahesinde kendine verilen ekmeği görünce gülmeye başlar. Burada kurumlara büyük eleştiri vardır. Aynı eleştiri 1936 tarihli Charlie Chaplin filmi *Modern Zamanlar*’da görülmektedir. 1920’lerin ekonomik bunalımını ve makineleşmeyi eleştiren filmde sokaklarda ekmek bulamayıp hapse atıldıktan sonra hapiste rahat yaşama koşullarına ulaşan Charlie Chaplin buradan ayrılmak istemez ve bunu açıkça ifade eder. Avare’deki Raci de, “12 sene önce bu ekmeği çalmadan bulabilseydim hiç şüphe yok ki birçok defa burayı ziyaret etmek zorunda kalmayacaktım” demektedir.

Sokaklarda Raci hayatını devam ettirebilmek için küçük suçlar işler ve baba figürü olarak da Kaya’yı bulur. Kaya’nın asıl amacı Raci’yi desteklemek değil yıllar önce kendisini suçsuz yere mahkum ettiren Raci’nin babası Hakim Mithat’tan intikamını almaktır. Kaya’nın ailesi suçludur. Bu da Kaya’nın suçlu olduğu anlamına gelir. Sırf bu önermeye dayanılarak hapse mahkûm ettirilen Kaya öfkeli ve Raci’yi yetiştirerek Mithat’ın bu teorisini çürütmek istemektedir.

Yıllar sonra hapislerde yetişen Raci çocukluk aşkı Selma ile karşılaşır. Selma bir avukattır, durumu iyidir. Toplumda oldukça iyi bir yere sahiptir. Raci kendini ona layık görmemektedir. Bir seferinde kendisini serseri diyerek şaka yapan Selma’yı boğmak ister. Aşağılık duygusu ileri derecededir. Ama oldukça elit ve temiz bir ortamda yetişen Selma durumu algılayamaz.

Raci tesadüfen Kaya ve annesinin konuşmalarına şahit olur. Annesinin ve kendi başına gelenlerin sorumlusunun Kaya olduğunu anlayınca Kaya'yı öldürür. Hapise atılan Raci kaçarak babası Mithat'ı öldürmeye gelir. Tam öldürecekken Selma'nın duvardaki çocukluk fotoğrafını görür ve geri adım atar. Bunun üzerine üstünlük Mithat'a geçer. Selma'nın çocukluk fotoğrafı film boyunca masumiyeti simgelemektedir. *Fotoğraf onun içine düştüğü ikilemin (iyi-kötü insan) göstergesi olur.* (Büker ve Balcı, 2013: 138) Ne zaman kötü bir şey yapsa, hırsızlık gibi fotoğraf ters çevrilir. Ama onun dışında fotoğrafla konuşulur. Fotoğraf çocukluk döneminin masumiyetidir. Sınıfsal farkların olmadığı, statünün sorgulanmadığı yılların en güzel hatırasıdır.

*Statü sahibi olamamış bireyler toplumların gözünde birer "hiç"tir, onlara sert muamele edilir, renkli kişilikleri görmezden gelinir ve kimlikleri horlanır.* (Botton, 2010: 16) Raci bunun acısını yıllar boyunca çekmiştir. Selma ona şaka yaptığı zaman şiddetle tepki vermesi bu yüzdendir.

Mahkemeye çıkarılan Raci kendini savunur. Kişiler suçlu olarak doğmazlar onları suça iten çok farklı nedenler vardır. Bu kalıtımsal da değildir. Kendi inançları sorgulamak durumunda kalan Hakim Mithat bunu Raci'ye de söyler. Filmin finalinde Raci suçundan dolayı hapise gönderilir ve avukatlığını yapan sevgilisi Selma onu bekleyeceğine söz verir.

Tüm film boyunca antitezi oluşturulmaya çalışılan tez, filmin başlarında "*Hırsızın oğlu yine hırsız olur*" şeklinde kısa bir şekilde özetlenmektedir. Filmde genellemelerin, peşin hükümlerin yanlış olduğu, kişiliğin babadan oğla geçmediği, daha genel çerçevede çevreden ve yaşanan olaylardan etkilenecek şekilde şekillendiği belirtilmektedir. Baş kahraman Raci kaderin hep kötü yüzünü gösterdiği biridir. Ancak Raci bu yönüyle ve filmdeki sevimliliğiyle seyircinin sevgisini kazanmıştır. Baş kahramanın yoksulluğu, sınıflar arasındaki farkları vurgulaması ve olayların gelişiminde sınıfsal çelişkilerin belirleyici öğeler olarak tasvir edilmesi filmin gerçekçi özelliklerini güçlendirmektedir. (Engin, 2013: 115)

Filmin tutulması yalnızca başrol oyuncusunun sevimliliği ile ilgili değildir. Filmin senaryosu ve idealist yaklaşımı da bunda rol oynamıştır:

Aslında Kapoor, Chaplin ve dönemin Hollywood yıldızlarına takıntılıdır. İlk filmlerinde İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin etkileri görünse de sonraki filmlerinde sahip olmanın ya da olmamanın sosyalist damgasını taşıyan bir hissiyat vardır. Khan gibi Kapoor da komünist sempatisini sürekli inkar etmesine rağmen Avare'nin senaryosu Marksist bir yazar olan Khwaja Ahmed Abbas tarafından kaleme alınmıştır. Filmin ticari bir filmde

beklenmeyecek kadar ilerici olması Abbas sayesinde. Abbas'ın bir Marksist olarak fikirleri yazılarında mutlaka okunur ve böylece Kapoor, Abbas'ın iyimser ülküleri dolayısıyla popülist izleyiciye ulaşabilmiştir. (İri, 2013: 26)

*Hindistan'da neo-realist sinemanın temsilcilerinden biri olan K. A. Abbas daha sonraki yıllarda Raj Kapoor için başka senaryolar da yazmıştır.* (Engin, 2013: 115)

*Avare* çekildiği dönemde Hindistan'da beklediği ilgiyi görememiştir. Bunun sebebi bu tezde savunulan konu olan tembellik hakkının savunulmasıyla değil, kast sistemine karşı çıkması ve sistemin acımasız bir şekilde eleştirmesi ile ilgili olduğu ileri sürülebilir. Çünkü bunun üzerine kurulmuş düzenin bir parçası olan yapı bunu görmezden gelmeyi daha uygun görmüştür.

*“Avare ilk kez gösterime girdiği Beyoğlu Saray sinemasında uzun süre kapalı gişe oynadı. Daha sonra başka salonlarda ve Anadolu'da da gösterime girdiğinde aylarca perdeden inmedi; sinemaların önünde uzun kuyruklar oluştu”* (Engin, 2013: 116).

Film daha sonraki yıllarda (1960, 1968 ve 1982) ülke çapında yeniden sinemalarda gösterilmiştir. 1982 yılında siyah-beyaz olan film renklendirilmiş ve bu şekilde gösterime giren film, bir yıla yakın bir süre İstanbul, Ankara ve İzmir gibi şehirlerin yanı sıra Anadolu'nun kent ve kasabalarında beyazperdeli dolaşmış ve uzun süre afişte kalmıştır.

Ertem Eğilmez'in 1974 yılında çektiği *Mavi Boncuk* filminde Raj Kapoor'un *Avare* eserinden bahsedilmektedir. Yaşar (Münir Özkul) geçmişte sinemaların önünde bilet satarak paralar kazandığından söz ederken, *“Eski filmlerin afişleri... Hayatımızı kurtaran filmlerin... Hey gözünü sevdiğimin 'Avare' filmi... Tam on dört hafta oynadı. Oğlumu bu filmle kazandığım parayla büyüttüm.”* diyerek filmin kazandığı başarıya işaret etmektedir.” (Engin, 2013: 117)

*“Avare ve onu izleyen diğer Hint filmleri tecrübesi, Türk sinemacılarına halkın kültürüne uygun filmler üretmeleri için güçlü bir örnek oluşturmuştur. Bu filmler aynı zamanda Türkiye'de sinemaya gitme alışkanlığının artmasında etkili olmuştur. Daha önce hiç sinemaya gitmeyen kişiler Avare ve benzeri Hint melodramları sayesinde sinemaya devam etmeye başlamışlardır. Halkın talep ettiği filmleri üretmeye başlayan sinemacılar da bunun karşılığını gişe başarıları ile almışlardır. Bu başarılar dolaylı da olsa film üretiminin artmasına ve sinema sektörünün genişlemesine katkıda bulunmuştur.”* (Engin, 2013: 121)

## 2.2.2 Avare Filminin Türk Sineması'na Etkileri

Türkiye'de 1960'ların toplumsal hayatı gibi, sineması da 27 Mayıs 1960'ta yapılan askeri darbenin ve darbe sonrasında kabul edilen 1961 Anayasası'nın etkilerini taşır.

27 Mayıs'ın topluma getirdiği geniş çaptaki tartışma ortamı, yeni Anayasa'nın kimliği, canlanan yayın hayatı, hızla dilimize kazandırılan özellikle Marksist kuramların ve görüşlerin temel kitapları, toplumda birden yeni, taze rüzgârların esmesi ile sonuçlanmış, bu yeni oluşumları birden tüm sanat yaşamına da yansıtılarak, hemen her alanda (yazın, sinema, tiyatro, müzik, vs.) canlı, yoğun, verimli bir döneme giden yolları açmıştır. (Dorsay, 1989: 12)

*“Sansürün eski keskinliğini yitirmesi, toplumdaki değişime zemin hazırlayan taleplerin bildik konuların dışında gerçekleştirilen filmlerle örtüşme olanağı bulması, farklı düşünüp, farklı film çekme eğilimindeki yönetmenlere tasarladıkları projeleri gerçekleştirme olanağını kolaylaştırmıştır.”* (Evren, 1997: 7) Bu farklı konulardan biri de “aylaklık”tır.

*“Canlanan sinema yaşamıyla birlikte, yapım evleri de çoğalmış, sinemaya klasik sermayenin dışında değişik şeyler üretmek isteyen sermaye kaynakları girmiş, siyasal film deneneysel deneyecek denli cüretli biçimsel çabalara, gerçek-üstücü çıkışlardan alabildiğine bireysel denemelere, çok çeşitli şeyler üretilmiştir.”* (Dorsay, 1989: 12)

1961 yılında sinemaya uyarlanan *Avare Mustafa*, 1960'lı yılların avare furyasının başlangıç filmidir. Film Orhan Kemal'in *Devlet Kuşu* adlı romanından uyarlanmış, Memduh Ün tarafından yönetilmiş, filmin başrolünü Ayhan Işık ve Fatma Girik paylaşmıştır.

Avare Mustafa askerden sonra iş bulamamış, günlerini arkadaşlarıyla kahvede geçirmektedir. Komşu kızı Aynur'a âşıktır ama ona sunabilecek hiçbir şeyi yoktur. Evlerinin karşısındaki arsada, bir apartman inşaatına başlayan karaborsacı Zülfikar'ın kızı Hülya, gördüğü anda Mustafa'ya tutulmuştur. Bu öylesine bir tutkudur ki, Zülfikar, Mustafa'yı kızıyla evlenmeye zorlar. Delikanlı buna yanaşmak istemez, ama annesinin baskısıyla, önce karaborsacının yanında çalışmayı, sonra da kızıyla evlenmeyi kabul eder. İlk etapta her şey iyi gider. Artık iyi bir işi, iyi kıyafetleri ve gelecek güvencesi olan biridir. Ancak Zülfikar'ın gözü Mustafa'yı tutmamıştır. İlk önce Mustafa'yı zenginlik hayalleri ile Hülya ile evlenmeye zorlayan arkadaşlarından

ayırır. Daha sonra fabrikadaki mesaisini arttırır. Hülya ile dışarıda harcadıkları her kuruşu hesabından keser. Artık dışarıya çıkması da kolay değildir. İşsiz zamanlarında dışarıya çıkıp bağırdığı, ceketini omzuna attığı, arkadaşlarıyla kahvedeki sohbetleri artık geçmişte kalmıştır. Artık paranın kölesidir. Kayınpeder ve kayınvalide ile yaşamak da ayrı bir eziyettir. Her an sözlü sömürüye maruz kalmaktadır.

Ailesini görmeye gittiğinde ailesinin de memnun olmadığını görür. Mustafa'ya yeni taleplerle gelirler. Mustafa artık ne yaparsa yapsın onları mutlu edemeyeceğinin farkındadır. Aynur ile buluşur. Durumu anlatır. Zenginlik hayallerinin onu getirdiği yer çok farklıdır. Mustafa kendini satmıştır. Aynur'un onu küçümsemesi Mustafa'yı çok kızdırır. Hülya'yı terk eder.

Eski arkadaşlarıyla buluşur. Eski hayalleri bir köfteci dükkânı açmaktır. Bu hedef üzerine yoğunlaşırken Hülya'dan haber gelir. İntihar etmiştir. Zülfikar Mustafa'dan kızını son bir kez görmesini ister. Para teklif eder. Mustafa parayı reddeder. Önemli olan insanlıktır. Dükkân için hâlâ para bulunamamıştır ama önemli olan umuttur. Mustafa ait olduğu yaşam tarzına geri döndüğü için mutludur.

Orhan Kemal bu kitabında da, sanayileşme sürecinde kendine yer bulamamış, aylak, yoksul ama fazla çaba harcamadan zengin olma hayalleriyle yaşayan insanları anlatmış ve kapitalistleşme sürecinin Türkiye'sinde rant dönemini ve köleliğe giden yolu ustalıkla anlatmıştır.

Filmde oldukça çarpıcı sahneler vardır. Pazarda küfecilik yapan Mustafa'nın arkadaşı belli bir ücret karşılığında bir adamın yükünü taşımaya kabul eder. Ancak küfeye çok fazla yük bindirilir. Küfeci yeter dedikçe daha fazla yük biner. En sonunda sırtındaki küfeyi yere atar. Bunun üzerine yüklerin sahibi ile kavgaya tutuşurlar. Durumu gören Aynur küfeciden yana taraf tutar. Taşıyabileceğinden fazla yük konulacağını ifade eder. Mustafa'nın da durumu küfeciden farksızdır. Konfor için çok fazla yük altına girmiştir. Bu durum LaFargue'nin *Tembellik Hakkı*'ni anımsatsa da, filmin genel olarak Veblen'in "Gösterişçi Tüketim" kuramı üzerinden okunmasını kolaylaştırmaktadır. Yani mülkiyet ve gösteriş. Aile bireylerinde bu olgular daha fazla göze çarpmaktadır. Hepsinin beklentisi özünde aynıdır. Toplumda daha iyi bir yere sahip olmak. Mustafa'nın küçük kardeşi dolmakalem istemektedir; okulda havalı olacaktır. Kardeşleri tayyör, rügan çanta, kılık kıyafet peşindedir. Anne ve baba da kendi konforlarını düşünmektedir. Konuya komşuya hava atmak da ayrı



bir zevktir. Film aynı zamanda dönemin mahalle ilişkilerini ele almakta ve eleştirmektedir.

Filmin yönetmeni Memduh Ün, filmin senaristi ile aynı fikirde değildir. 14 Şubat 2011'de *Hürriyet Gazetes'i*ne *Avare Mustafa* filminin başrol oyuncusu Fatma Girik ile verdiği bir röportajda, gerçek hayatta iki çocuğunun da problemlili olduğunu söylemiştir: "*Benim iki çocuğum var, ikisi de problemlili. Oğlum entelektüel ama hiçbir iş yapmaz. Ben bir iş yapıyorum, topluma bir şey veriyorum. Oğlum hiçbir şey vermez. Fransız Filolojisi bitirmiş bir adam, hiç olmazsa öğretmenlik yap! Ama yok ne yazık ki...*" (Yılmazeler, 2011:Şubat 14) Bir başka deyişle, Memduh Ün'e göre çalışmamak problemlili olmaktır.

### 2.2.3 Türk Filmi *Avare*

Başrolünde Sadri Alışık'ın oynadığı 1964 yapımı *Avare* filmi, 1951 yapımı Hint filmi *Avare*'den (*Awaara*) ilham alınarak çekilmiştir. Ancak birebir aynı değildir.

#### Filmin konusu:

İyi bir aileye mensup olan Mithat (Kenan Pars), ailesinin kendisine uygun görmediği bir genç kızla evlenmek ister (Nedret Güvenç). Düğün günü Mithat'ın annesi, genç kızın hayatında görmediği ve ölü bildiği babasını getirip genç kız ile yüzleştirir. Mithat'ın annesine göre adam adı bir suçlu, bir alkolik ve aynı zamanda katildir. Bu dünür aileye yakışmaz. Bu genç kız da bu adamın kızı olduğuna göre o da bu aileye layık değildir. Kızın babası duruma isyan eder ve Mithat'ın annesine : "*Hayatımda birçok suçlu, kötü insan gördüm ama senin gibi canavarını görmedim.*" der Ayrıca bu işlerde kızının bir suçu olmadığını, kendisini de bu hale hayat şartlarının getirdiğini ifade eder. Mithat kızı yalancılıkla suçlar ve onunla evlenemeyeceğini söyler.

Kız oradan ağlayarak ayrılır, bir işe girer. Yıllar sonra çocuğuyla birlikte (Sedat) fakir bir ortamda yaşadıklarını görürüz:

"Anne Sedat'a okula gitmesini, serseri olmamasını söyler. Sedat "*serseri*"nin anlamını sorar. Anne: "*İşsiz, güçsüz, başıboş, aklına edeni yapan*" diye yanıtlar. Aynı tanımı Hintli anne de dile getirir. Bu tanım oğulların ilgisini çeker. Avareliğin eğlenceli olduğunu düşünen oğullar anne sözü dinlemez ve kötü yola düşerler." (Büker ve Balcı, 2013: 137)

Hasta annesinin aç kalmasını istemeyen Sedat da ekmek çalar. Her iki filmde de kahramanlar suçludur ancak suçlu olmalarının nedeni onların bu suça itilmeleridir.

Fakirlik, hastalık, imkânsızlık onları hırsızlığa, kötü yola iter. Her iki filmde de Sedat ve Raci çocukluk arkadaşlarının resimlerini hatıra olarak alır.

Ama *Avare*'de Sedat'ın çocukluk arkadaşına olan aşkı yüceltilmez. Örneğin Sedat yolda çantasını çaldığı kadından hoşlandığında, genç kadının çantasını geri verdiğinde çocukluk aşkını anımsar. Eve gelir ve fotoğrafa bir an göz atar. Başka bir eylemde bulunmaz. *Awaara*'da kadın ikonik bir gösterge olarak mitleştirilir. Nargis ve Raj Kapoor'un (Raj ve Rita'yı oynayan oyuncuların) romantik aşkı yüceltilir. (...) Oysa *Avare*'de ikonik göstergeye dönüşen avarenin (avareyi oynayan Sadri Alışık'ın) kendisidir. *Avare* söylediği şarkılarla, davranışlarıyla İstanbul'la birlikte ikonlaşır. (...) *Awaara*'da oyuncuların jestleri, davranışları bir tablo gibi, özellikle de kadınların duygularını vurgulamak için resmedilirken *Avare*'de Sadri Alışık İstanbul caddelerinde başıboş gezen bir serseri olarak resmedilir ve yüceltilir. (Büker ve Balcı,2013:138)

*Avare* filminin sonu Hint filmine göre mutlu biter. Hint filminde görülen annenin trajik ölümü ve Raci'nin arkasında gözü yaşlı bir kız arkadaş bırakıp hapse gitmesi Türk filminde yoktur. Sedat'ın annesi ve babası tekrar bir araya gelir.

Sedat sevdiği kızla evlenir, çocukları olur. Babasız büyüyen avare hem anne hem de babasına kavuşur. Film de hasretliği sona erdirir ve geniş aileyi kurar. Bir anlamda avare tam anlamıyla tam dönüşüme uğrar, toplumla bütünleşir. Aile hem kutsanır hem de avarelik son bulur. *Avare* var olan değerleri benimser. (Büker ve Balcı, 2013: 138)

Böylece Sedat düzenli bir yaşama sahip olur ve toplumda sınıf atlar. Artık bir statüsü vardır.

Sadri Alışık'ın bu filmde kullandığı bir cümlesi çok ünlü olmuştur. Sedat sokakta oturup bir köpekle konuşmaktadır. Oradan geçen bir adam köpeğe tekme atınca, adamla kavga eder ve adamı yere devirir. Köpeği göstererek arkadaşına selam vermesini ister. Adam şaşırarak Sedat'ın arkadaşı olarak gösterdiği şeyin yalnızca bir köpek olduğunu söyler. Sedat adama ünlü sözünü söyler. "*Sokak köpeklerine selam vermek adam olmaya çeyrek var demektir.*"

### **2.3 Aylaklığın Türk Sinemasına Yansıması**

Hint filmi *Avare*'nin kazandığı başarıdan sonra Türk yapımcıları kolları sıvamış ve benzer filmler çekilmiştir. 1960'lı yıllarda hem hemen bütün ünlü oyuncular *Avare* temalı filmlerde rol almış ve kariyerlerini sağlamlaştırmıştır.

### 2.3.1 1960'lı Yıllar: Avare Furyası

#### 2.3.1.1 Tam bir Tembellik Manifestosu: *Efkârlıyım Abiler*

Sadri Alışık ve Filiz Akın'ın başrolünde oynadığı *Efkârlıyım Abiler* Türker İnanoğlu tarafından yönetilmiş ve senaryosu Safa Önal tarafından yazılmıştır.

#### Filmin konusu:

Gönlübol Arif hapisaneden çıkar, hapisanenin önünde arkadaşları onu beklemektedir ama amcasının arabası onu alır. Amcası çok sert kuralları olan biridir. Arif'in külhanbeyi tarzı konuşması ve kıyafetleri hoşuna gitmez. Arif'in arkadaşlarını da hiç beğenmez. Amcanın istediği şey Arif'i içinde bulunduğu kötü durumdan kurtarmaktır. İki seçeneği vardır: ya Arif'i kurtarmak ya da onu reddetmek.

Arif'in ilk düşüncesi Boğaz'a gitmek, arkadaşlarıyla keyif yapmaktır ama amcasının onun için planları farklıdır. Fabrikasında çalışacaktır, dolgun maaş alacak, giyinip kuşanacak sonra da evlendirilecektir.

Arif duruma tepki verir: "*Amcacım, ben bir marazda adam dövdüm hapse girdim, şimdi sen bana bir ceza daha veriyorsun*" der. Arif'in tepkisi kuşatılmayadır. İş ve evlilik yoluyla sürekli denetlenecek ve hayatı cehenneme çevrilecektir. Arif amcasıyla inceden alay eder. Amcasına göre Arif babasına çekmiştir. Babası da Arif gibidir. Zamanında fabrikayı kapatıp meyhane açmıştır. Arif "*Sen onun gibi olabildin mi?*" diye sorar zenginlik önemli değildir. Önemli olan hayatın tadını çıkarabilmektir.

Jean-Jacques Rousseau, İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı ve Temelleri Üzerine Konuşma (1754) adlı eserinde, "Acaba?", diye soruyordu, "Herkesin düşünmeye alıştığının tam tersi olmasın? İkel ve yabancı işçiyle modern işçi karşılaştıracak olursak, yabancı işçi daha zengin olmasın sakın?"

Rousseau'nun savı zenginlikle ilgili bir teze dayanıyordu: zenginlik, illa ki çok şeye sahip olmak anlamına gelmiyordu aslında. Zenginlik, sahip olmak istediğimiz şeylere sahip olmak demektir. Varlıklı olmak mutlak bir kavram değildi, arzuya bağlı ve göreceliydi. Paramızın yetmediği bir şeyi arzuladığımızda fakirleşiyorduk; kaynaklarımız her ne olursa olsun. Ve elimizdekilerle de yetinebiliyorsak eğer zengindik aslında, sahip olduklarımız ne kadar az olursa olsun. (Botton, 2010: 72)

Ancak Gönlübol Arif buna karşı çıkmaktadır. Zaten bu yüzden ismi Gönlübol'dur. Önemli olan "gönül" zenginliğidir. Amcasının arkadaşlarını "*Bu şehirde yaşatmam, sürdürürüm hepimiz*" şeklindeki tehdidi işe yarar ve Arif amcasının sözünü dinlemeye karar verir. En azından bir süre için.

Arif amcasının zoruyla takım elbise giyer ve fabrikaya gider. Kapısını açan şoföre: “*Selam davasına belin kırılacak be*” der. Arif’in tepkisi haksız değildir. Çünkü Arif gibi keyifçiler statü endişesi, mal mülk kaygısı ve kariyer sorunu olmadan yaşarlar. Halbuki sistem içinde düzenli bir hayatı olan kişilerin sorumluluğu büyüktür ve ekonomik gereksinimler için çalışmak zorunda kalmakta ve buradan gelen paraya bağımlı olarak yaşamaktadırlar. Bu da işleri elinden alınmasını diye her türlü köleliğe razı bir işçi sınıfı yaratmıştır.

Çoğu zaman çalışma kavramı ile karıştırılan iş Endüstri Devrimi ile ortaya çıkan ve insanlar arasındaki modern çalışma ilişkisini tanımlayan bir kavramdır. Endüstri Devrimi ile birlikte, önceleri kendisi ve ailesi için üreten birey belli bir işverene, belli bir ücret karşılığında ve işverenin koyduğu çalışma esasları çerçevesinde emeğini kiralamaya başlamış yani çalışma faaliyeti ücret karşılığında yapılarak iş’e dönüşmüştür. (Bozkurt ve Ercan, 2011: 4)

Amerika’da 1907 yılında *Three Acres and Liberty* başlıklı bir kitap yayınlanmış ve okurların hayal gücünü etkisi altına almıştır. Kitabın yazarı Bolton Hall, insanın başka bir insan yararına çalışmasının tuhaflığını anlatarak söze başlar, sonra da okurlarına özgürlüklerine yeniden kavuşabilmeleri için iş yerlerini ve çalıştıkları fabrikaları terk etmelerini önerir. Orta Amerika’dan makul bir fiyata yaklaşık on iki dönümlük arazi, kolayca dört kişilik bir ailenin karnını doyuracak, küçük ve konforlu bir evi dayayıp döşemelerine yeterli olacak, böylece onları patronlarına yalakalık ve dalkavukluk etme gazabından kurtaracaktır. (...)

Hall’in hizmet ettiği bu düşüncenin 19. yüzyıldan sonra bu denli yaygınlaşmasının nedeni, insanların artık kendi çiftliklerinde ve küçük aile işletmelerinde çalışmak yerine giderek artan bir oranda bir başkası için çalışmaya başlamış olmasıdır. İnsanlar artık, bir maaş karşılığında zekâlarını ve işgüçlerini satmaya başlamışlardır. 1800 yılında Amerikan işçilerinin yalnızca % 20’si bir işverenin güdümündeyken bu oran 1900’lerde % 50’ye, 2000’de ise % 90’a ulaşmıştır. İşverenler ayrıca gün geçtikçe daha çok kişiyi çalıştırmaya başlamış, 1800 yılında 500’ün üzerinde insan çalıştıran işletmelerde çalışan işçi oranı yalnızca % 1 iken, 2000’e gelindiğinde bu oran % 55’i bulmuştur. (Botton, 2010: 112-113)

Türkiye’de de tam olarak gerçekleşemeyen toprak reformu, feodalizm ve şehir propagandası insanları göçe zorlayarak topraklarından etmiştir. Bunun sonucu olarak kırsal alandan göçenler bağımlı bir yaşam olan şehir yaşamına adapte olmuş ve taşıdığı sorumluluklardan dolayı köle hayatını kabul etmek zorunda kalmıştır. Ancak kendisine sunulan kariyer ve maddi güç etiketlerinin propagandası altında konumunu sorgulayamaz hale gelmiştir.

Arif işinin başına gider. Amcası Arif'i Avrupa'da iktisat tahsili görmüş birisi olarak tanıtır. Arif muhasebe yardımcısı olarak işe başlayacaktır. *“Bir işe girmek, tüm toplumsal ve bireysel kaygılarımızın sona ereceği nokta olarak bu çağın en korkunç mitlerinden biridir. Anne, babalar, politikacılar, endüstri patronları hep aynı baskıyı yapar. (...) Böyle bir mit yaratılmıştır: “İş bulmak cennetin kapılarını açmaktır!”* (Hodgkinson, 2007: 25) Arif ilk iş olarak ayakkabılarını çıkartır. Ayaklarını masanın üzerine koyar. Akşam vakti arkadaşlarının yanına gittiğinde Hacivat gibi yürüdüğünü ve sorunun ne olduğunu sorarlar. Arif, ayakkabıları göstererek: *“Alın giyin şunları, biriniz kapıya kadar yürüyebilirse helal olsun be!”* der. Balık vardır o akşam, arkadaşları balıkçıya yardım etmiştir, bir de helalinden 2,5 atmıştır. Arkadaşlarının keyfi yerindedir. Ancak Arif yemek istemez. Kafası bozuktur. Ertesi gün hepsini amcasının fabrikasında işe davet eder. İstedikleri kadar maaş verecektir.

Ertesi gün işyerindeki odasında şarkı söyleyip nargile içerken arkadaşları gelir. Birlikte içip şarkı söylemeye başlarlar. Kokoreç, karpuz ve beyazpeynir yiyerek meşk ederlerken amca gelir ve Arif'in arkadaşlarını kovar. Buna çok sinirlenen Arif de oradan ayrılır. Eski kıyafetlerini giyerek tekrar arkadaşlarının yanına gider. Arkadaşlarıyla kaldıkları yerden devam ederler.

Arif, özlediğini deniz kenarında beklerken bir ağlama sesi duyar. Fatoş (Filiz Akın) üvey anne dayağından kaçtığı için orada olduğunu söyler. Ona üzülmemesini, artık bir evi ve bir işinin olduğunu söyler. Kıza acıyan Arif onu kulübesine alır. Aklına başka bir şey gelmemesini ve kapıda nöbette olduğunu söyler. Ertesi gün birlikte işportacılığa başlarlar. Leke çıkaran sıvı tanıtımı yapan Arif daha sonra Fatoş'a sattığı şeyin çeşme suyu ve sabun tozu olduğu söyler. Bu sahne yine Raj Kapoor'un ünlü filmi *Shree 420*'deki Raj karakterini anımsatır. Raj kendi propagandasını yapan politikacının önüne atılarak emperyalist sistemi eleştirir. Çok iyi bir konuşmacı olduğundan politikacıları dinlemeye gelenler Raj'ı dinlemeye başlar. En sonunda bütün bunların çözümü olarak diş tozunu sunar. Diş tozunu büyük ölçüde satan Raj daha sonra tozun deniz kumu olduğunun anlaşılması üzerine temiz bir dayak yer. Ancak Türkiye'nin şartları ve Sadri Alışık'ın yalnızca apolitik güldürü sineması yapması olayı yumuşatarak vermesini gerekli kılar.

Fatoş ile sevgili olduktan sonra amcasına gitmeyi düşünür Gönübol. Hayalinde iki katlı bir ev, eşi, çocukları ve bahçedeki çiçekler vardır. Arkadaşlarına söylediğinde arkadaşları onun için üzülür. Onlara göre “kaymış” tır. Ancak tam evleneceği sırada Fatoş ortadan kaybolur. Arif her yerde onu arar, aşk acısı çekmektedir. Bir gün

arkadaşlarından biri Gönlübol isimli bir kitap getirir. Arif kitabı okur ve bir anlam veremez. Fatoş'un yazara bu hikayeyi anlattığını düşünür ve Fatoş'un yerini bildiği düşüncesiyle kitabın yazarı Meral Soydan'ı görmeye gider.

Meral Soydan'ın evine gittiğinde orada Fatoş'u görür. Ancak Fatoş onu tersler. Bir başka zaman gelmesi gerektiğini misafirleri olduğunu söyler. Fatoş misafirlerine kitabını yazmak için isimli Meral Soydan olarak değiştirdiğini söyler.

GÖNLÜBOL ARİF: "Bize oynadın demek, aramıza insan evladı gibi girip, mavalını okudun. Hırsızlamaya getirip kalplerimizi çaldın ve alay ettin hepimizle ha. Hepsini de o kitap için yaptın ha. Hey yavrum hey"

MERAL SOYDAN: "Merak etme. Kitabın satışından hissene alacaksın. % 20 vereceğim sana."

GÖNLÜBOL ARİF: "Yaaa, merakımdan geldim zaten. Para davasına geldim. Şuraya bak be. Paraymış, para neymiş önce onu anlat da bilelim. Yazık be, yazık hiç tanımamışsın bizi. İnsanlıktan nasibini almadan gitmişsin aramızdan. Artık iflah etmezsin sen. Çekilin be."

MERAL SOYDAN : "Lafını bil, yoksa karışmam."

GÖNLÜBOL ARİF: "Afedersin yanılmışım, sen Fatoş olmazsın be, sen olsan olsan o züppe Meral olursun o kadar. Başına çal paranı. Senin yaptığın kalleşlik payıyla ödenmez anlıyor musun? Aldattın bizi be aldattın! İhanet derler buna ulan ihanet! "

MERAL SOYDAN: "Bir roman için gerçek doküman sadece. Gayem buydu."

GÖNLÜBOL ARİF: "Arkadaş ben buyum, işim de şu. Kalem davasına düştüm aranıza deseydin ya. Vicdan mı seninki be, haysiyet mi? Haysiyetsiz nane. Hey yavrum hey! Meral diye biri..."

MİSAFİR 1: "Daha konuşturacak mısın bu sersemi?"

GÖNLÜBOL ARİF: "Hoop hop fırlıdak Ferhunde, o dilini teneke makasıyla keserler sonra. Almara Bar'da ilken Hançer Ali'nin vurulmasında şahit gittiğin günleri unutma a cife (leş, pislik). Şu lacivertli ile evlendiğin zaman kurtuldun diye sevinmiştik, pişman etme bizi."

MİSAFİR 2: "Defol, bize hakaret edemezsin, yoksa polis çağırır, seni doğduğuna pişman ederim."

GÖNLÜBOL ARİF: "Sen de mi buradaydın Bolparmak Rıza! Banka veznedarlığı ne oldu? Tahliye oldun demek. Bir çanta parayı yiyemeden koluna takmışlardı bileziği."

MİSAFİR 2: “Yalan iftiraydı, hepsi.”

GÖNLÜBOL ARİF: “Oturup bunları yazacağına, biz gariban takımının gözyaşlarıyla alay et, iyi mi? Asıl hikaye bunlarda abla, bunlarda. Bizde hicaza ah çekmekten başka ne var ki? Hadi oynayın çaçanızı, çalın alafranganızı. Biz de Çakır'ın meyhanesinde “Hicran yine Hicran mı bu aşkın sonu söyle şarkısına atalım kendimizi. Bakma ağladığıma Fatoş, Fatoş öldü diye ağlıyorum, Denizkızı Fatoş, hey yavrum hey”

Gönlübol Arif kabadayı duruşu, kendine özgü argo sözleriyle yine moderniteye meydan okumuş; modernite şakşakçılarının aslında sistemde en fazla ezilenler olduğunu ortaya koymuş ve emperyalist yaklaşımı reddetmiştir. Filmin sonu mutlu biter. Amca artık emekli olacağını, fabrikanın idaresini Arif'e bırakacağını söyler. Fatoş Arif'e döner. Amca Arif'in arkadaşlarını da işe aldığını söyler. Hep beraber arabaya binip giderler.

Gönlübol Arif yine kendi işinin patronu olacak, birinin altında çalışmayacaktır. Arkadaşları ve eşiyle birlikte özlediği hayatı yaşayacak ve düzenli bir hayatı olacaktır.

### **2.3.1.2 Avare Kız**

Yine bu dönemde çekilen bir başka film *Avare Kız*'dir. 1966'da çekilen *Avare Kız*'in senaryosu Bülent Oran tarafından yazılmıştır, filmin yönetmeni ise Ülkü Erakalın'dır.

#### Filmin konusu:

İki kız kardeş (Ajda Pekkan ve Fatma Girik) bebekken ayrılmıştır. Bebeklerin amcası (Turgut Özatay) ailenin servetini ele geçirmek için aileye katılacak olan bebeği çalmayı tasarlar. Ancak bebekler ikizdir. Köşkte çıkan yangında ikizlerin anne ve babası ölür. İkizlerin biri amcası tarafından, diğeri tiyatrocü bir çift tarafından evlat edilir ve büyütülür. Birbirlerinden haberi olmadan büyüyen ikizlerden biri zengin olduğu için çalışmaz, diğeri ise dansözlük, oyunculuk, palyaçoluk gibi işler yapar. Avare kız olarak nitelendirilen zengin kız kardeş değil, kendine göre yaşayan, gündelik işlerde çalışan Fatma'dır. Fatma rüyasında gördüğü bir adama (Ekrem Bora) âşık olur. Dansını gören Ekrem onu pavyonunda çalıştırmak ister ancak Fatma buna karşı çıkar. Fatma'nın babasını ikna etmeye çalışan Ekrem yine başarısız olur. Babası Fatma'nın başka birinin emrinde çalışmak istemediğini söyler. Bu yönüyle Avare Mustafa'yı andırmaktadır.

Bir süre sonra Fatma ikna olur ve Ekrem'in gazinosunda çalışmaya başlar. Ancak Ekrem'in Fatma'ya olan ilgisini gören kardeşi Ayla, Fatma'yı kıskanır.

"Gösteri sonrası Fatma'nın odasına gelen Ayla avareyi küçümser, onun düzgün davranışları karşısında duyduğu şaşkınlığı dile getirir. Tam bu sırada Fatma avarenin içindeki "asaleti" vurgular: "*Terbiye dersle öğrenilmez, insanın içinde olur*" der. Ayrıca Ayla'ya sevdiği erkek için kaygılanmamasını, kimsenin erkeğinde gözü olmadığını söyler, Ekrem'i ona bırakacağı konusunda söz verir. Fatma tüm bu oyunları düzenleyen Tilki Recep'in itiraflarıyla gerçeği öğrenir. Miras yoluyla kendisine kalan serveti, esenlikli yaşamı seçmez, sevdiği erkeği, parayı kız kardeşine bırakarak avareliğe döner. (...) Erkeğine bağımlı olan Ayla'nın ayrılık acısına katlanamayacağını düşünür. Onu "zayıf" ve dayanıksız bulur. Avare kadını bağımsız, inatçı, gururlu, özgür olarak nitelendirebiliriz." (Büker ve Balcı, 2014: 166)

LaFargue şöyle bir saptamada bulunur: "*Ticaret üzerine bir makalenin yazarı, tembelliğin kökünü kazımak ve ondan kaynaklanan gurur ve bağımsızlık duygularını dizginleyebilmek için, fakir insanları on dört saat çalışmak zorunda olacakları dehşet evlerine hapsetmeyi önerdi.*" ( 2010: 23).

Bizim için bu öneriden çok, tembelliğin yol açtığı gurur ve bağımsızlık duygusu önemli. Avare kadın olduğunda erkek olduğunda da başkalarının altında sorumluluk alarak çalışmak istemez, özgür olmak ister. Filmin sonunda paraya, üne, esenlikli yaşama arkasını dönerken elinde içki bardağı vardır ve ikiz kardeşi ve Ekrem'e şunları söyler: "*Buraları size göre değil, beni sevindirmek için sarıl Ekrem'e, bana bakma, bir bardak içkiye bakar benim neşem.*" (...) Avare kız erkeklerin egemen olduğu mekanda yalnızlığı seçerken, seçiminin bedelini "yoksulluk" ve yalnızlıkla ödemeyi göze almaktadır. Ona haz veren şey Ekrem'in kollarındaki Ayla'dır. Başkalarının mutlu olması için aslında kendisini de feda etmemektedir. Bu fedakârlıktan çok güç gösterisidir. Güçlü olduğu için kendinden daha güçsüz olana yardım ederek haz almaktadır. (Büker ve Balcı, 2014: 167)

### **2.3.1.3 Türk Sineması'nın ilk Kaybeden Karakteri: Ofsayt Osman**

*Şaka ile Karışık* filminin Ofsayt Osman tiplemesinde tutunamayan karakter çok iyi anlatılmaktadır. Çalışmayı doğrudan eleştiren bir film olmamasına rağmen bu karaktere burada yer vermemizin nedeni statü ve para, yani modernite karşısında direnen bir birey olmasıdır.

Modernite bireye "kendini inşa etme" görevi yüklemiştir. Toplumsal kimliği, sıfırdan olmasa bile, en azından temelinden itibaren oluşturma görevi. Bireyin bir zamanlar, soylu, esnaf, ücretli asker, zanaatkâr, çiftlik kiracısı ya da işçisi olmayı gayet açık ifadelerle tarif eden kurallara uyma sorumluluğu, artık toplumsal tanımın kendisini tercih etmeyi ve



bunun toplumsal olarak tanınmasını ve uygun bulunmasını sağlamayı da kapsayacak şekilde genişletilmiştir.

Başlangıçta, bu yeni, modern görevin üstesinden gelmenin başlıca aracı olarak çalışma sunulmuştu. Peşinde koşulan, gayretle inşa edilen sosyal kimlik, çalışma meziyetlerini, sahasını ve iş kariyerini ana belirleyiciler olarak almıştı. Kimlik bir kere seçildikten sonra, tüm yaşam için, ilk ve son kez oluşturulmalıydı ve böylece, esas itibarıyla, en azından işti, meslekti, ömür boyu çalışmaydı. Kimliğin inşası, açıkça tanımlanmış bir dizi aşamadan geçerek sağlam ve devamlı olmalıydı ki bu da iş kariyeriydi. İş kariyerinin sabit yolu ile ömür boyu süren kimlik inşasının ön koşulları birbirine iyi uymuştu. (Bauman,1999: 44-45)

Hayatı hep talihsizliklerle geçmiş, bir türlü istediği noktaya gelememiş bir karakterdir Osman. Ancak dışlanması büyük ölçüde statüsüzlüğü ve parasızlığı ile ilgilidir. Kurallara okulda boyun eğdirmeye başlayan sistem belli bir algı yaratarak yetişkinliğimiz döneminde bize nasıl davranmamız konusunda komut vermektedir: “Okul her bir başarı seviyesi için, söz konusu oyunun erken dönemlerinde kurulu düzen için kendilerinin iyi birer hizmetçi olduklarını kanıtlayanları seçip ayırmaktadır.” (Illich, 2013: 51) Ancak okula gidemeyenler de vardır, Osman gibi. Osman kendisiyle konuşmaya gelen milyoner kızına hayat hikâyesini anlatır. Tam okula gideceği gün kayıtlar kapanır ve kendi deyimiyle ofsayta düşer. Bir şekilde her seferinde açıkta kalır. Bu yüzden sisteme yabancısıdır bu yüzden dışlanmaktadır.

Filmin başında kendini “*müdavim akşamcılardan Hulusi Reis*” olarak tanıtan anlatıcı Ofsayt Osman’ı şöyle tanımlar:

“Bu film yenik, ezik ve beceriksiz bir gencin hikâyesidir. Adı Osman’dı. Bütün ömrü boyunca hiç gol olacak bir iş yapamadığından Ofsayt Osman demişlerdi adına. Kazandığı birkaç kuruşla gününü gün etmesini bilen, hayatı hep iyi tarafından görmeye çalışan, can düşmanını kendisiyle alay eden ipsizi bile yürekten seven sevimli bir serseriydi Osman. Ofsayt Osman, beceriksiz Osman. Etrafındakiler de severlerdi Osman’ı. Severlerdi ama kimsecikler ciddiye almazdı garibi. Osman mı, Ofsayt Osman mı, bırak be anam on para etmez itin biridir derlerdi. Hani insan yerine bile koymazlardı Ofsayt’ı. Yerde çiğnenen bir izmarit kadar kıymeti yoktu fakirin”

Birinci bölümde Bauman’ın tanımladığı “yeni yoksulluk” Ofsayt Osman’dır bir anlamda. Aç kalma, açıkta kalmadan çok görmezlikten gelinme, bir kenara itilme.

Meyhanede şarkı söyledikten sonra Osman’a değil, oradaki bir kabadayıya alkış tutmaları Osman’ı hüzünlendirir.

“- O mu söyledi şarkıyı ben mi be?”

- Başlama yine.

- Yahu ne talihtir be. Hayatta ne yaptımsa parsayı hep başkaları topladı. Ofsayt Osman'a da hep avucunu yalamak düştü iyi mi?

- Boşuna Ofsayt Osman dememişler...

- Yani bir şey değil de bir Allah'ın kulu çıkıp bana bir aferin sallasa. Allah'ıma kitabıma canımı veririm be.

- Üzülme be ben varım ben. Nah topunu bir araya koy tırnağın etmezler senin.

- Sağ ol, sağ ol ama valla mı?

- Hem vallahi hem billahi.

- Allah be, Allah büyük be. Elbet bir gün görecek bu fakir kulunu. Ofsayt Osman diyecek Osman diyecek bir gol attıracak ki herkesin feleği şaşacak. Böyle ulan yani gayet de büyük bir iş olacak yani. Gazeteler böyle diyecekler, Ofsayt Osman diyecekler erkekmiş yani ya. Herkesin alay ettiği böyle herkesin rakı ısmarlayıp şarkı söylediğine sonra tekmeleyip böyle meyhaneden kovduğuna yerlerde izmarit topladığına bakmayın, diyecekler. Osman yani ya ekstra adammış da biz bilmezmişiz diyecekler. Allah be, Allah büyük be.”

Mahkemede geçen son sahnesinde ise ele aldığı değerler kapitalizme terstir:

“Sizler hepiniz hakem olun ağabeyler. Ya bu maç be tıpkı bir maç yani böyle hayat sahasında oynanıyor, oyuncularını bizleriz topumuz da namusumuz, vicdanımız, insanlığımız. Ben Osman, Ofsayt Osman söyleyin be Allah rızası için söyleyin be gene mi atamadım golü ha? Bu da mı gol değil be? “

İzleyicilere dönerek sorar:

“Bu da mı gol değil be?”

“Gol.”

Ağlayarak tekrar sorar:

“Bu da mı gol değil be?”

“Gol.”

“Adaletine, insanlığına kurban olayım hakim bey, Bu da mı gol değil?”

Hakim elini masaya vurarak bağırır:

“Gol.”

Savunduğu değerler namus, vicdan ve insanlıktır. Hâkime de “*adalet ve insanlık*” kelimelerini kullanır. Osman kendisine verilen parayı küçük bir kızın ameliyatı için kullanmış bunun için bedel ödemekten çekinmemiştir. Sosyal Konumu, parayı ve rahatlığı reddetmiş kendi bildiğini okumuş ve kazanmıştır. Burada da bazı değerlerin korunması gerektiği bunlar savunulduğu zaman başarıya ulaşılacağı savunulmaktadır.

Ofsayt Osman tipi yerli film izleyicisinin çok sevdiği “fakir adam” tipidir. Fakir fakat nüktedan, haksever, fedakâr ve sevmesini bilen adam (...) Ofsayt Osman o kadar sevilmiştir ki aldığı ücret bu tiplmesiyle 30.000 liraya yükselmiş ve en ünlü jönpromiyeler kadar kazanan bir yıldız oyuncu olmuş, böylelikle halkın hafızasına yerleşmiştir iyice. (Öztürk, 1998: 9)

“Engin Ayça’ya göre Yeşilçam, kendi yazısız kuralları, eğilimleri ve kalıplarını belirleyerek, uygulamıştır. Yeşilçam’ın yaptığı çalışmalarda birincil ölçüt halkın filmleri tutmasıdır. Halkın tutması içinse filmlerin halkın “beklenti, kültür ve mitos”larına denk düşmesi gerekmektedir. Yeşilçam bunu gerçekleştirdiği için hem popüler hem de ticari bir sinema olmayı başarabilmiştir.” (Bilgiç, 2002: 122)

Halk bu aylak filmleri sevmiştir. Çünkü “aylaklık” halk hikâyelerinde ve masallarında çok fazla işlenen bir konudur. Bunların başında Keloğlan gelmektedir. “*Keloğlan bu dünyayı çok da ciddiye almayan, maddi kazanımlar uğruna haksızlık yapmayan ve bu kazanımlar için kendisine kötülük edenlerle, var olan haksız toplum düzeniyle mücadelesi neticesinde muradına eren bir avare tipi bize sevdirmiştir.*” (Bulut, 2013: 84) Keloğlan karakteri Türk Sineması’nda Sadri Alışık’ın oynadığı saf, temiz ve duygusal adamı çağrıştırmaktadır. Sisteme karşıdır, sistemi eleştirir ve en sonunda başarılı bir şekilde sonuca ulaşır.

### **2.3.1.4 Türk Flanör: Turist Ömer**

Sadri Alışık’ın duygusal karakterleri canlandırdığı 1960’lı yıllarda yalnızca duygusal filmlerle değil Turist Ömer gibi gülmece bir karakter ile de sürdürmüştür. Turist Ömer’in ortaya çıkışı 1963 yılında *Helal Olsun Ali Abi* filmiyle olmuştur. Filmde yardımcı oyuncu olarak görülmüştür.

Turist tıraş olmaz, gri pantolon, ekose gömlek, delik fötr şapka, ökçesi basık pabuç giyer. Espri yapar, karşısına çıkanları sözle, nükteyle “harcar” Ama turist yardımseverdir, gelecekte ne olacağını pek düşünmez, çalışmaz, işsizdir.(...) “Sadri’li filmler” 1963’te çok fazla rağbet görünce bir yıl sonra *Turist Ömer* serisi başlar ve bu filmler Sadri’ye yeni ufuklar açar. (Öztürk, 1998: 9)

Yaklaşık on yıl boyunca arka arkaya *Turist Ömer* filmi çekilmiştir. Turist Ömer evsizdir, yurtsuzdur ve mutludur. Almanya'ya, Arabistan'a dahası uzaya gider, ama her zaman başka insanlarla tanışır, başka hikâyeler yaşar. Hiç de mutsuz ve umutsuz olmaz. Herhangi bir turist değildir. Bauman'ın deyişiyle efendisizdir (denetim dışı ve çerçeve dışıdır, başıboştur), modernliğin kaldıramayacağı bu durum onu tehlikeli kılmaktadır, çünkü o denetim ağından kaçabilmektedir. Ama bu kesinlikle kendi seçimi ve isteğiyle gerçekleşmemektedir (Büker ve Balcı, 2013: 145).

Turist Ömer filmleri Yeşilçam'ın ürettiği diğer pek çok popüler film gibi Türkiye'nin 1950 sonrası toplumsal, ekonomik ve kültürel ilişkilerine egemen olan kavramların üzerine kurulmuştur. Toplumsal hayatı yönlendiren, çeşitli alanlarda ve görünümde ortaya çıkan bu kavramlar Türkiye'nin kapitalizmle tanışmasının da bir sonucudur aynı zamanda. Bu tanışmanın da içinde yer aldığı değişim çeşitli sancılar yaratmış, toplumun sahip olduğu değer sistemlerinde aşınmalara, kimlik bunalımlarına yol açmıştır. (Bayram, 2006: 104)

Richard Sennett *Karakter Aşınması- Yeni Kapitalizmde İşin Kişilik Üzerindeki Etkileri* isimli kitabının önsözünde şu sorulara cevap arar:

*“Sabırsız, mevcut ana odaklanan bir toplumda, hangi özelliğimizin kalıcı değer taşıdığına nasıl karar verebiliriz? Kısa vadeye kilitlenmiş bir ekonomide nasıl uzun vadeli hedeflere sahip olabiliriz? Her an parçalanmış veya sürekli olarak yeniden şekillendirilen kurumlarda, karşılıklı sadakat ve bağlılık nasıl sürdürülebilir?”* ( 2013: 11)

Burada önemli olan Bauman ve Gorz gibi tanınmış sosyologların da Sennett'in görüşlerine benzer görüşler ortaya atmasıdır. Sennett'in *Karakter Aşınması* 1998 yılında, Gorz'un *Yaşadığımız Sefalet*'i 1997 yılında, Bauman'ın *Bireyselleşmiş Toplum*'u 2001 yılında basılmıştır. Ancak daha da önemlisi bu görüşlerin Türk Sineması'nda 1950'li yıllardan itibaren işlenmeye başlanmış olmasıdır.

Sadri Alışık, oyuncu olmasının getirdiği karakter aşınmasını sinemaya yansıtır: Tiyatroda istediği halk adamını canlandırmaktır ama olmaz.

Sinema bin beterdir. Yeşilçam'ın günü gününe uymamaktadır ve bir aktör o çeşitlik, o bilinmezlik içinde kendine yol ararken şanslılıklarla, zorluklarla, engellemelerle karşılaşmaktadır. Alışık tam üç kez başrole yükselmiş, sonra oradan inmiş ve yeniden başrole çıkmıştır. (...) 1945'te başrol oynar, 1950'li yılların başında örneğin bir *Soygun* filminde 10-12 dakika gözükür. Aynı dönemde çekilen *İstanbul Geceleri*'nde görüntüsü bundan da azdır. Bu iniş çıkışlar Turist Ömer'le son bulur. (Öztürk, 1998: 5)

Turist Ömer sınıfsal olarak da, kültürel olarak da tanımsızdır filmlerde. Hep işsizdir, parasızdır, evini ailesini görmeyiz. Giyim biçimi de böyledir. Ne olduğu, başka bir deyişle kimliği belirsiz bir görünüm ortaya çıkar. Biraz kentliden biraz köylüden, biraz varlıklından biraz yoksuldan ödünç alınmış, bütününe bakıldığında belirli bir kimliğe uymayan, İstanbul gibi bir resimdir. Bir yandan üst sınıflara özgü giyim kalıplarına öykünen, diğer yandan da bu kalıpları bozan, böylece toplumdaki yerini gizleyebileceği bir kimlik ararken büsbütün kimliksizleşen bir tip ortaya çıkar. Turist Ömer'in lakabı da bu kimliksizleşmeyi pekiştirir: "turist". Turist, gittiği, bulunduğu yere yerleşmemiş, bu nedenle o yeri dönüştürmeye ve kendini o yere göre dönüştürmeye ilişkin açık talepleri olmayandır. Turist Ömer'in (...) kimliğini belirten başlıca öğeleri de görmeyiz filmde. Hem lakabı hem de yerleşik hayata ilişkin verilerin bulunmaması bu kimliksizlik durumunu, tanımsız, belirsiz olana ilişkin güçlendirir. (Bayram, 2006: 107)

Nigar Pösteki'nin yorumuna göre Turist Ömer flanördür. *"Flaneur sözcüğü Fransızca'da "avare, gezgin" demektir. Ancak yalnızca gezmez, avare avare dolaşırken aynı zamanda çevresinde gördükleri ile ilgili düşünür, yorumlarda bulunur, anlamlandırmaya çalışır."* (2013: 173).

Kapitalizm ve sosyalizm ikisi de kalkınmacı, ikisi de üretkenlikle işliyor ve ikisi de "devletli" ikisi de "anlamsız bir zaman planlamasına" kafayı takmış, artı değer birinde sermayenin kişileşmesi olan patrona, diğerinde aklın kişileşmesi olarak parti devletine (bürokrasiye) akıyor. Flanöre bu kalıp dar gelir. Kendini sokaklara, caddelere, pasajlara atar, yürümeye başlar. Kalabalıklara dalar, insanlarda, onların yüzlerinde, gözlerinde bir çıkış arar, sessiz bir dille sorar; neden çalışıyorsunuz? Bu telaş bu hız neden? Nereye koşuyorsunuz? Zamanınızı kim çaldı? Yanıtsız kalan sorulara verdiği yalnız kalan yanıtlarıyla aylak böyle doğar. (Çetinkaya, 2012: 23)

Turist Ömer bilinçli bir aylaktan çok sistem içine girmeye çalışan beceriksiz ve saf bir tiptir. Flanöre benzeyen yanları vardır. Ama Türk tipi bir flanördür.

*"1965'te ilk kez 200'ün üzerine çıkan (214) film sayısı, 1966'da rekor bir sayı olan 238'e tırmanacaktır. (...) 1960 başlarının heyecanlı, cüretkar, yenilikçi döneminin imalat usulü seri halinde yapılan filmlere dönüşmesi, seyirciyi de salonlardan kaçırmaya başlamıştır. Çare olarak, 1950'lerde ilk kez denendiği halde, sonradan savsaklanan "renkli" filmlere el uzatılır. (...) Sonraki yıllarda fark edileceği gibi, sinemacılarımız, özellikle 1960'ların ilk yarısında eriştikleri siyah-beyaz estetik olgunluğunu, kurmayı bildikleri ışık-gölge dünyasını, renkli sinemada artık kolay kolay yakalayamazlar."* (Dorsay, 1989:13)

1970'li yıllardan itibaren farklı bir dönem başlamıştır. Emeğin yükselişi, işçi sınıfının sesini duyurmaya başlaması üzerine aylaklık konulu filmler demode kalsa da "Fakir

ama gururlu genç” gibi yeni tanımlarla Türk Sineması ayakta kalmaya çalışır. Bu dönemde akılda kalan en ünlü aylıklık filmlerinden biri *Ah Müjgan Ah*'tir. Filmde mahallede ufak tefek işler yaparak geçinmeye çalışan Hüsnü ile Müjgan'ın hikâyesi anlatılır.

*Ah Müjgan Ah*'ta Hüsnü Müjgan'a deli gibi aşık olan işsiz-güçsüz, parasız bir gençtir. Kimsesizdir. Müjgan da onu sevmektedir. Ancak annesi daha rahat bir yaşam için kızının aklına girer. Önceleri şiddet uygulayan anne daha sonra duygu sömürüsü yaparak kızını kendi eliyle bir fabrikatörle evlendirir. Hüsnü çok üzgündür. Bir arkadaşının desteğiyle bir gazinoda iş bulur. Hep Müjganı anlatmaktadır. Kocasını Müjgan'dan ve annesinden bıkip evden atınca Müjgan Hüsnü'ye sığınır. Hüsnü eski olayları hatırlatır ve Müjgan'ı terk eder. Onu ilk etkilendiği eve götürmüştür. Evi satın almıştır. Artık bir evi ve bir işi vardır bir statüsü vardır ama eski mutluluğu elinden gitmiştir. Finalinde evi ve arabayı Müjgan'a bırakır ve gecenin karanlığında eski hayatına yol alır. Gerçekte eski hayatını seçmiştir ve mutlu günlerini aramaktadır.

Yeni tüketim biçimlerine duyulan tepkinin bir yansımasıdır film. Fakir ama gururlu genç iş bulamaz, iş bulamayınca sevgilisiyle evlenemez. Ama sisteme uyum sağlar, çalışır, toplumda kabul görür ve belli bir noktaya geldiği zaman sevgilisiyle evlenmeye hak kazanır. Ancak fakir ama gururlu genç de tüketimin ne olduğunu öğrenmiştir ve çoktan her şeyi tüketmiştir.

Sinemamız için altın çağ olarak tanımlanacak bu dönemden sonra Yeşilçam belki de tarihinin en büyük kriziyle karşı karşıya kalmıştır. Televizyonun en yakın komşularımızdan çeyrek asır sonra da olsa gündelik yaşama adım atması, Yeşilçam'ın elinden tek ve en ucuz eğlence olma onurunu alarak sinemaya karşı bir başka seçeneği hem de bedava ve oldukça rahat olanını oluşturmuştur. O güne dek “halkın sineması” olduğu iddia edilen Yeşilçam ürünleri, beyaz ekranın çoğu yabancı kaynaklı dizilerine yenik düşmüş, hatta tümüyle tutsak olmuştur (Evren,1997: 7).

*“1974-75’lerde TV’nin yaygınlaşmasıyla birlikte insanların evlerine kapanıp TV’nin tam anlamıyla tutsağı olması, sinemayı 16 mm’lik seks filmlerinin veya ucuz, ithal malı erotizm ve karate filmlerinin kaplamasıyla sonuçlanmış, “kötü film iyi filmi kovmuştur”.* (Dorsay, 1989: 21)

1974 yılından başlayarak altı yıl süren “seks filmleri furyası” ülke çapında bir seyirci patlaması meydana getirmiştir. Bu izleyici topluluğu genelde lumpen kesimdir. Sokaktaki seyircidir. Sinema salonları sahipleri ve işletmecileri bir “altın çağ” yaşarken, yıllar öncesinin has seyircileri olan “aile”yi ise sinemadan kaçıracaktır. (Özgüç, 1993: 51)

Böylece Türk Sineması krize girecek ve aile filmleri çok az çekilecektir. Bu dönemde Kemal Sunal, İlyas Salman gibi oyuncular ön plana çıkacak, aylıklık konulu filmler yerini dönemin ideolojisi “köşe dönmeçilik, voliyi vurmaçılık” konulu filmlere bırakacaktır.

### **2.3.2 1980’li Yıllar ve Türk Sineması’nın İlk Tüketici Aylağı**

*80’li yılların başında Yeşilçam’da değişim rüzgârları bir öncekilere oranla biraz sert esmeye başlamıştır. Yeşilçam’ın içinden yetişip, Yeşilçam’a alternatif yönetmenler, çoğunlukla kırsal kesimin sorunlarına şaşırtıcı bir gerçekçilikle üstesinden gelinmeyi çok kısa sürede “saygınlık” adı altında gerçekleştirme olanağını bulmuştur* (Evren, 1997: 10).

1980’li yıllar kolektif bilinçten bireyselleşme doğru atılan adımdır bir anlamda. İnsanlar hem bireyselleşmiş hem bencilleşmiştir. Savunulan değerler büyük ölçüde yok olmuş ve bu sinemaya da yansımıştır. “1980’li yıllar, Türk Sinemasının geniş bir kitleye seslenen büyük bir popüler sanat olmaktan yavaş yavaş çıkıp çok daha kişisel, özgün, bireyci ve dolayısıyla çok daha küçük seyirci gruplarına seslenen bir uğraş haline gelmesinin öyküsüdür”. (Dorsay, 1995: 21-22)

Tüketim toplumunun ilk tüketici aylakları ise 1980’li yıllarda karşımıza çıkar. *Faize Hücum* filminde kendi halinde emekli bir memur olan Kamil Bey’in hikayesi anlatılmaktadır. Kamil Bey, ülkesinin çalkantılı ekonomik günler yaşadığı dönemde birden ortaya çıkan yüksek faiz akımına kapılarak, emekli ikramiyesini, üç aylık maaşı ve tek mal varlığı olan babasından kalan evi, bankerlere yatırmış ve evin faiziyle yaşamaya başlamıştır. Usta’nın yorumuna göre: “*Tüketici aylak, kira ya da faiz gibi bir gelirin olanaklarına göre yaşayan, hangi markayı tercih edeceğini ya da vaktini hangi eğlenceli şey için harcayacağını hesaplamak dışında bir şey düşünmeyi gereksiz bulan biridir.*” (2005: 5) Kamil Bey yıllarca memur maaşıyla kıt kanaat geçinmiş, emeklilik dönemini rahat geçinmek isteyen biridir. Ancak çarpık ekonomik sistemin ona getirisi, umduğu gibi çabucak zengin olmak yerine bir "bankerzede" olmaktır. Filmde ayrıca Kamil Bey’in İş ve İşçi Bulma Kurumu’nda çalışan kızının gözlemlerine yer verilmiştir. Her gün binlerce kişi kurumun kapısında bekler ama kurum da işsizleri yok saymaktadır. Bir gün kendisine sert tepki gösteren işsiz bir kadına “*Biz hiçbir şey yapmıyoruz, yalnızca kayıt tutuyoruz*” diyerek durumu anlatmaya çalışır. Aslında işçi kurumunda çalışan kişi de gizli işsizdir. Kurumlar var olduklarını göstermek dışında başka bir şey yapmazlar.

*“1989’da Yabancı Sermaye Yasası’nda yapılan değişiklikle artık sinemamızı koruyan duvarlar tümüyle yıkılmış, yabancı şirketlere ülkemizde doğrudan doğruya şirket kurup, dağıtım ve gösterim olanakları tanınmıştır.”* (Evren, 1997: 10)  
*“Amerikan dağıtım kuruluşlarının yasal kolaylıklar sağlanarak gelip yerleşmesi, Türk Sineması için son derece kaygı verici olmuş ve sinemanın geleceğine, varlığına yönelik ciddi bir tehdit unsuru olarak yerini almıştır.”* (Karakaya, 2002: 196) *“Salonlar ele geçirilmiş ve zorlukla üretilen az sayıda film dahi gösterim olanağı bulamamıştır. 1989’dan itibaren yılda en az 100 film üreten sinemamız, bundan böyle yalnızca 10-13 film üretecek, ürettiklerinin büyük bir çoğunluğunu ise sinemalarda gösterme olanağına sahip olamayacaktır.”* (Evren, 1997: 10)

Gösterim koşullarının iyileşmesi, salonlardaki fiziki değişim ve işletme anlayışının artması, bunlara bağlı olarak izleyicinin yeniden salonlara dönmesi, ilk bakışta yayılmacı sinemanın olumlu getirileri gibi algılanmıştır. Oysa ki yapılan yatırım, yalnızca Hollywood Sinemasının ürünlerinin daha çok izleyiciye ulaşmasını sağlamak ve kar oranlarını yukarıya çekmek için yapılmıştır. Türk Sineması’nın yayılmacı sinema adına yapılmış yatırım ve geliştirilmiş pazarlama girişimlerinden bir çıkarı yoktur. (Karakaya, 2002: 196)

*“Türk filmi, Türkiye’de gösterilmeme ile karşı karşıya kalmıştır. Büyük kentlerdeki sinemalarda aylarca hiçbir Türk filmi gösterilememiştir.”* (Evren, 1997:10)

### **2.3.3 1990’lar Türk Sineması Krizi ve Tabutta Rövaşata**

İzleyici açısından değerlendirildiğinde, 1990’lı yıllarda farklı bir izleyici kuşağı yetişmiştir. *“Kendi kimliğine ve kültürüne yabancılaşmış, Türk Sineması yapıtlarına karşı ön yargılarla dolu bu kuşak seçimini büyük oranda Hollywood filmlerinden yana yapmıştır. Hollywood Sinemasının varlığı Avrupa ve Üçüncü Dünya Sinemalarına olduğu gibi Türk Sinemasına da, son derece büyük zararlar vermiştir”.* (Karakaya, 2002: 196)

1990’lı yıllara bu can sıkıcı gelişmelerle giren Türk sineması artık yalnızca yönetmen ve yapımcıların çabasıyla ayakta. Bu dönemde Derviş Zaim’in çektiği *Tabutta Rövaşata* ile aylıklık yeniden doğar. Zahit Atam’a göre:

Mal mülkten, bir ekmek kapısından yoksun olduğu için, Mahsun sığıntı gibi yaşar, ara sıra sığınmak için belediye otobüsünü bile geçici olarak “kamulaştırır”. Hisar’ın diğer insanlarıyla arasında temel farklılık, herkesin kendince bir sığınağı varken, Mahsun’un hiçbir şeyinin olmamasıdır. Mahsun’un fazla bir beklentisi yoktur, kahvede çay içebilmek, karnını doyurmak, donmayacak havalarda inşaatta yatmak, donulacak gibiyse bir sığınak olarak “artık ne bulursa” bir taşıt. Dayak, hapisane, kovulmak, tehdit kar etmez, yapacak bir şeyi yoktur. Gerçek bir kaybedendir Mahsun. Ama bu tip insanlar için



rahatlıkla kullanılacak “güvenilmez, ne yapacağı belli olmaz” nitelermeleri onun için geçerli değildir. Bir kere şiddete başvurmaktan kaçınır, hayvanlara bile zarar vermek istemez. Dostlarına karşı kendi bildiğince vefalıdır. Statüko karşısında ise yeri yurdu belli birisidir, inşaatta yatar, Hisar’da dolaşır, çaldığı arabayı geri getirir, aldığı gibi bırakmayı ister. Bu paradoks ona yüklenen anlamları ters yüz eder, itibarsızlığına karşın güvenilir bir karakterdir. *Tabutta Rövaşata* bu anlamda bu koşullara rağmen, insan olarak kalabilmiş bir insana saygı duruşu gibidir. Mahsun’u sevdiren, statükoyla alay eder, haytalığa sıcak bakar, mevkili insanlara karşı uzaktır ve hayatı filmin tümüne sinmiş bir şekilde alaycı bir dille aktarır. *Tabutta Rövaşata*, “Beyaz Türklerin” dünyasında bir esmerdir, ama Beyazların insani normlarına sahiptir, çelişik bir karakterdir. Bizzat filmin yapıldığı dönemdeki Türkiye gibi. Filmin dili de, ele aldığı karakter gibi, tümüyle enteresandır.” (2010: 233-235)

Ancak dönemin yapısı oldukça farklıdır. Bir anda hayatımıza giren özel televizyonlarla birlikte algı da değişmeye başlamıştır. Televoleler, magazin programları ve yarışmalarla bir tüketim çılgınlığı başlamıştır ve tüketici aylak kavramı bu sefer gerçek anlamıyla ortaya getirilir.

Walter Benjamin’in *Pasajlar* adlı yapıtında flaneur olarak bahsettiği, modern zamanın aylak kişisinin tam tersi bir tiptedir tüketim toplumunun aylak kişisi. Flaneur, bir şey almak için çıkmaz sokağa, ama bir tüketici aylak sadece bir şey almak için sokağa çıkar. Flaneur, yürüyerek gider her yere ve her şeyi izler, düşünür, araştırır. (...) Tüketici aylağın etrafı “şey”lerle çevrilidir ve o “şey”lere göre yaşayarak şeyleşmenin güzergâhındadır. Bir flaneur, yalnızlığı kabullenmek ve kalabalık içindeki bu yalnızlığın melankolisini, kendisine ve hayata katlanarak kabullenmek zorunda kalırken, tüketici aylak her zaman kendisini unutturacak tüketim araçlarının güdümündedir ve hep neşeli olmanın yollarını arar. Kendisiyle uğraşması kilolarıyla uğraşmanın ötesine pek geçmez. Tüketici aylakların tüketim çılgınlığını karşılamak için çalışan kesimin daha fazla üretim yapması, yeni daha fazla çalışması gerekir. (Usta, 2005: 5)

Mankenler, futbolcular, şarkıcılar gece kulüplerinde gezerken çekilirler. Üstleri başları programlarda konu edilir. Modaya göre giyinmeyen eleştirilir. Tek bir gece kulübüne gidilir. O mekana alınmayan itibarsızdır. Kozmetik olmazsa olmazdır. Kadınlar fit ve güzel, erkekler yakışıklı ve zengin olmak zorundadır. Ve bütün bunlar dönemin TV başındaki gençleri ve çocuklarına adeta zerk edilir.

Gerçek anlamda kapitalist eleştirisi yapan aylak tarihe gömülmüştür. Tüketici aylak iktidarın belirlediği tüketim kılıfını giyerek kendi doğasına ihanet eder. “*Kapitalizmin dayattığı “gösterişçi” ya da “tüketici” diyebileceğimiz aylaklık türüne karşı, hür insan olma azmindeki aylakçılığın erdemi, Kafka’nın tüm kötülüklerin kaynağı olarak*

*gördüğü aylıklıkla tüm erdemlerin tacı olarak gördüğü aylıklığın karşı karşıya gelmesi gibidir. Biri insanı köleliğe, diğeri özgürlüğe götürür.” (Usta, 2005: 8)*

#### **2.3.4 2000’ler ve Tüketim Toplumu**

2000’li yıllara gelindiğinde dijital kültür ile tanışan toplum, artık sinemaya gitmeyi dışlayacaktır. Ancak burada dışlanan sinema değildir. Köşebaşında satılmaya başlanan korsan CD’ler, 2000’lerin ikinci yarısı ortaya çıkan dijital yazılı-görsel basın ve *Youtube* gibi video kanalları sinema salonlarını büyük ölçüde öldürse de, taleplerden dolayı parlayan TV dizileri sektörü bu işten kazançlı çıkacaktır. Korsan CD’ler Türkiye’de büyük ölçüde yabancı sinemayı öldürmüştür. Böylece 1989’da “Büyük Felaket” olarak adlandırılan Sermaye Piyasa Kurulu’nun sinemamızı yıkan duvarları yeniden örülmeye başlanmıştır. Oyuncuların ve magazin programlarının tanınmış simalarının yaptığı girişimler ve tanıtımlar sonucu Türk Sineması yeniden izleyicisiyle barışmış ve Türk filmleri yeniden izlenme rekorları kırmaya başlamıştır.

Amerikan filmlerinin sürekli kendini tekrar eden sıkıcı kalıplarına karşılık tanidik simaların yaptıkları komik, esprili ve sıcak filmler Türk izleyicisine samimi gelmiş ve yeniden yıldızını parlatmıştır.

2000’li yıllar daha önce görülmedik oranda tüketimin ve savurganlığın yılları olmuştur. TV’de yayınlanan magazin programlarının da etkisiyle mankenler, film yıldızları, sunucular ve programcılar “*daha fazlasını iste*” sloganıyla hayatımıza girmiş ve “*kim ne kadar kazanıyor, kim nerede nasıl tatil yapıyor*” propagandaları hayatımıza girmiştir. Büyük ölçüde pazarlama stratejisi güdülen bu programlar işe yaramış ve Türk halkı daha önce görülmediği üzere çalışmaya, üretmeye ve daha fazlasını tüketmeye programlanmıştır.

Tabii böylesi çalışkan, iyi çocuklarla dolu bir dünyada gerçek anlamda aylıklara yer yoktur. Ancak 2000’lerin sonunda yeni bir karakter ortaya çıkacaktır: Recep İvedik. İlk olarak 2008’de hayatımıza giren Recep İvedik daha çok çocuklar tarafından beğenilmiş ve devam filmleri çekilmiştir.

Ancak Recep İvedik sistem eleştirisi yapan, keyfine düşkün bir karakterden çok gariban memleket insanını konu edinmiştir. Bu yönüyle 1960’lı yılların alafrangayı eleştiren alaturka insanı canlandırması aylıklık filmleriyle aynı çizgide olsa da onlardan birçok yönden ayrılır. Gerçekçilikten uzak, karikatürize bir karakterdir.

“Karakteri canlandıran Şahan Gökbakar’ın deyimiyle Recep İvedik, 2000’li yılların Şaban’ıdır; Recep İvedik filmlerinin afişlerindeki slogana bakılırsa, “bir halk kahramanı”dır “ (Pekman ve Tüzün, 2012: 11)

İvedik karakteri, filmlerde tüketim toplumu ve tüketim kalıplarıyla hayli sorunlu bir ilişki içinde resmedilir, kâh evindeki televizyonu yerden yere vurur, kâh gittiği reklam şirketinde çalışma ortamını alt üst eder ve ulusal küresel farkı gözetmeksizin patronların kafasına şaplağı yapııştırırken, kendisini bir halk kahramanı olarak tahayyül etmiş olabilir. (Pekman ve Tüzün, 2012: 25)

Ancak bir halk kahramanından çok alay edilecek güldürü nesnesi olmaktan ileriye gidememiştir. Ergen mantığıyla yazılmış senaryosu, abartılı makyajlı başrol oyuncusu ve tek bir alanda yapılan 20 dakika üzerinde çekilen planlar ve dramatik yapısıyla dönemin kafa karışıklığının aynası gibidir. 1960’lı yıllarda çekilen Turist Ömer de sanatsal olmaktan uzak ticari bir film olmasına rağmen dönemin getirdiği sıcaklığı, insan sevgisini ve misafirperverliği yansıttığı için hâlâ TV kanallarında kendine yer bulabilmektedir.

İkinci devam filminde ninesinin Recep’i çağırıp hayatıyla ilgili üç önemli değişiklik yapmasını ister: Birincisi iş bulunacak, ikincisi evlenilecek, üçüncüsü de saygınlık kazanılacaktır. İlk iki madde statü ile ilgili, sonuncusu da zaten Recep’te olan bir şeydir, Recep’e göre. Nine oldukça ağır, hakarete varan laflar eder. Tipik Türk annesidir. Recep tepki gösterir ancak ninesi olduğu için saygı göstermek zorundadır. Recep filmin başından sonuna kadar verilen görevleri yerine getirmek için uğraşır ancak başarılı olamaz. Ninenin ölümüyle de her şey rafa kalkar.

2010’lu yıllarda bu konuya hemen hemen hiç yer verilmez Türk Sinemasında. 2013 yılında çekilen *Bir Aylak Adam* bilinçsiz bir karşı çıkışı anlatır. Tamamen tüketici aylaktır, “esas oğlan”. *Bir Aylak Adam* yönetmen Özgür Şeyben’in ilk filmidir ve kendi imkânlarıyla çekilmiştir. Aynı 1990’lı yıllarda çekilen Derviş Zaim’in *Tabutta Rövaşata*’sı gibi. Yapımcılar bu konuya yatırım yapmak istememiş, senaryoyu/temayı ilgi çekici bulmamıştır.

Bir sonraki bölümde *Ah Güzel İstanbul*, *Tabutta Rövaşata* ve *Bir Aylak Adam*’ın çözümlemeleri yapılarak aylaklık tanımının nasıl bir değişimden geçtiği daha ayrıntılı bir şekilde anlatılacaktır.

### 3. BÖLÜM

#### TÜRK SİNEMASI'NDAN ÜÇ AYLAKLIK FİLMİNİN ÇÖZÜMLENMESİ

Bu bölümde 50 yıllık bir süre içinde, farklı dönemlerde çekilmiş üç film analiz edilecektir: 1966 yapımı *Ah Güzel İstanbul* (Yönetmen: Atif Yılmaz), 1996 yapımı *Tabutta Rövaşata* (Yönetmen: Derviş Zaim) ve 2013 yapımı *Bir Aylak Adam*. Türkiye'de kapitalizm oluşmaya başladığı 1960'lı yıllardan 2010'lu yıllara çalışma hayatı, değerler ve kültürel yapının nasıl bir süreçten geçtiği tartışılacaktır.

##### 3.1 *Aah Güzel İstanbul* (1966)

###### Filmin Künyesi:

**Yönetmen:** Atif Yılmaz

**Oyuncular:** Sadri Alışık (Haşmet), Ayla Algan (Ayşe), Diclehan Baban, Feridun Çölgeçen, Danyal Topatan

**Senaryo:** Safa Önal

**Görüntü Yönetmeni:** Gani Turanlı

**Yapımcı:** Nusret İkbal (Be-Ya Film)

**Türü:** Komedi

###### Aldığı Ödüller:

San Remo'da düzenlenen "Bordighera Güldürü filmleri Şenliği'nde (1967) "Gümüş Ağaç Plakası" özel ödülü.

##### 3.1.1 Filmin Kısa Öyküsü

Haşmet İbriktâröğlü eski zenginlerdendir. Malını mülkünü satıp yedikten sonra, çatı arasında tesadüfen bulduğu seyyar fotoğraf makinesiyle geçimini sağlamakta ve küçük bir barakada yaşamaktadır. Gündüz fotoğraf, akşam arkadaşları ile kafa çeker. Bekardır. Kendisi ile evlenmek isteyen talipleri vardır. Ama ilgilenmez, hayatından memnundur.

Bir gün artist olma hayaliyle yanıp tutuşan Ayşe adında bir genç kız fotoğraf çektirmek üzere Haşmet'e gider. Konuşmalarından Ayşe'nin saf olduğunu sezen Haşmet Ayşe'ye yardımcı olmak ister. Akşam arkadaşlarıyla durumu paylaşan Haşmet genç kıza kendisini yapımcı olarak tanıtan kişinin kadın satıcısı olduğunu öğrenince, ertesi gün Ayşe'nin kaldığı pansiyona gider ve durumu kıza anlatmak

isterken pansiyon polis tarafından basılır. Baskından sonra Haşmet Ayşe'yi alıp evine götürür. Evine dönmesi için onu ikna etmeye çalışır. Ancak Ayşe artist olmak için direnmektedir.

Ayşe'nin bu uğurda başından çok şey geçer ve Haşmet her seferinde onu kurtarır. Bu süreçte Haşmet Ayşe'ye âşık olur. Evlenmeye karar verirler.

Haşmet iş aramaya başlar. Birkaç başarısız denemeden sonra başkasının yanında çalışamayacağını anlayan Haşmet'in aklına başka bir şey gelir. Kendine göre basit ama akılda kalıcı bir beste yapar ve bunu Ayşe'ye verir. Ayşe besteyi seslendirir ve büyük başarı kazanır. Ancak kazandığı şöhret ve para onun Haşmet'i unutmasına sebep olur. Haşmet'i arayıp sormayı bırakır. Durumdan çok etkilenen Haşmet arkadaşlarının etkisiyle kendisine çoktan beri talip olan mahallenin zengini bir kadınla evlenmeye razı olur.

Evleneceği gün Ayşe'nin intihar ettiği gazeteden okuyan Haşmet çiçek alarak hastaneye gider. Hastane odası gazetecilerle doludur. Durumu reklam olarak kullanmaya çalışan Ayşe Haşmet'i görünce ağlamaya başlar ve utandığını söyler. Haşmet'ten kendisini affetmesini ister. Haşmet Ayşe'yi himayesine alır ve yeniden evlenmeye karar verirler.

### 3.1.2 Filmin Çözümlemesi

Film Haşmet Bey'in izleyiciye bakarak hayat hikâyesini anlatmasıyla başlar. Dedesinin dedesinin sarayda ibrikçibaşılı olduğunu, babasının zengin bir hovarda olduğunu, bir yalıda dünyaya geldiğini, annesinin o bir yaşındayken yakışıklı bir zabitle kaçtığını, babasının içki yüzünden servetini büyük bir kısmını yitirdiğini, geri kalan kısmını da kendisinin batırdığını ve şimdi çok rahat olduğunu anlatır.

İbriktar 1986 basımlı Büyük Larousse Ansiklopedisine göre "*eskiden saray ve konaklarda el ve yüz yıkanacağı zaman ibrikle su döken görevli*"dir. Türk Dil Kurumu'na göre "Sarayın leğen, ibrik vb. eşyalarından sorumlu olan görevli"dir Genel olarak padişahın sorumludur. Günlük olarak bir ya da iki kere büyük abdestini yapan padişahın ibriğini tutmakla görevli olan ve boş zamanı çok olan kişiye işaret eder. Başka bir anlamı da argoda "bokyedibaşı" olarak ifade edilen her şeyden anlayan, her işe karışan ancak oturduğu yerden hiçbir şey yapmayan kişidir. Böylece Haşmet'in aileden gelen bir aylak olduğu ifade edilmektedir.

Mesleğinin “seyyar fotoğrafçılık” olduğunu söyler. Başka bir meslek yapabilecek kadar yeteneklidir ama önemli olan “kendi başına buyruk” olmaktır. “İki üç kuruş için hürriyetini satacak” adamlardan değildir. Haşmet Bey esner ve görüntü mekân konusunda bizi aydınlatır, onun geceyi meyhanede geçirdiğini anlarız. Kamera tabelayı gösterir. Tabelada “gündüz çorbacı, gece meyhaneci” yazmaktadır.

Bu uzunca sahnedeki gerçeklik, Sadri Alışık, uyku mahmuru Haşmet İbriktâroğlu’nu canlandırırken, yorgunluğunu ancak sadece dün akşamın değil, yılların, tüm bir hayatın yorgunluğunu gözlerindeki mahmur ifadeyle verir. Seyirciye dönük olarak anlatması ise İstanbul’da geçen bir aşk masalı izlemeye hazırlar seyirciyi. Masalın hem anlatıcısı hem de yıldızı Sadri Alışık’tır, Haşmet İbriktâroğlu görünümünde. (Kara, 2008: 98)

Semt sakinlerinden ona talip olan kadınları görürüz. Önce iki fakülte bitirmiş, evinde Fransızca dersi veren Leman Hanım geçer. Leman Hanım Haşmet Bey’in edebiyat bilgisini vesikalık çektirmeye giden öğrencilerinden öğrenmiş, Haşmet Bey ile pek alakadar olmuştur ama Haşmet Bey’in ağızındaki sigara yamulur, Haşmet’e göre okumuş kadınla yuva kurmanın pek çok zorlukları vardır. Bir sonraki talipli han hamam sahibi Belkıs Hanım’dır. Haşmet’i pek yakışıklı ve kibar bulur ama Haşmet yüz ifadesini ekşitir, ona göre zengin kadınla da evlenilmez. Sonuncusu ise Kasap Salih kızı Tombul Ayten’dir. Bütün gün pencerede koca beklemektedir. Kasap Salih kızını Haşmet’e vermek istemektedir. Ama Haşmet’e göre o da bir “esnaf kızı”dır. Zorluk çıkarır evlenince.

Veblen aylağı asla üşengeç, hareketsiz olarak nitelendirmez, yalnızca onun üretici olmadığını vurgular. Veblen’in tanımından oldukça farklı bir görünüm sergileyen ülkemiz avareleri çok da kesin sınıfsal ayrımların olmadığı evrenlerde üst sınıflarla iç içe yaşarlar. Üst sınıfın üyeleri avareyi dışlamazlar, onu dürüst ve erdemli bulurlar (Büker ve Balcı, 2013: 131).

Kahvedeki insanların selamlarından Haşmet Bey’in sevilen bir insan olduğunu anlarız. Eski zengin olmasının bir önemi yoktur. Varlıklı dostları onu unutmuş olsa da ailesinin namı hâlâ buralarda yaşamaktadır.

Haşmet karakterinin en önemli aksesuarı günde iki paketi bulan Sipahi sigarasıdır. Ağızdan düşürmediği bu sigarayı içine çekişi, dertlenişi sırasında oyuncunun bu duyguları yansıtırken sigaranın ağızında oluşu, bu sahneleri kuvvetlendirmektedir. Karşıya geçmek için iskelede beklerken, geçmiş, dedelerini düşünüp İstanbul’un, Boğaziçi’nin güzelliğine dalıp içlenmesi sırasında ağızındaki sigara ona eşlik etmektedir. Atalarından bahsederken, “mağrur ve akıncı” diyerek Osmanlı geçmişiyle övünür ancak iskeleye uzatılan köprünün sesiyle kendine geldiğindeyse “Ah yorgun Haşmet, miskin Haşmet”

diyerek de kendi kendisinden olan memnuniyetsizliğini dile getirir. Burada oyuncunun sigarasını eline alıp esnemesi, miskinliğini, yorgunluğunu, vurgular (Kara, 2008: 99).

Haşmet kendi deyimiyle “*dükkânını*” açmaktadır. İstanbul Hatırası yazılı bez panosunu açar ve sandalyelerini dizer. Yıllar öne Hamdullah amcasının sefirligi sırasında Fransa’dan aldığı aile yadigârı fotoğraf makinesinin hayatını kurtardığını anlatır. İlk olarak iki asker gelir fotoğraf çektirmeye. Mersin’in köyünden olduklarını söylerler. Haşmet her ikisinin de şanslı olduğunu; başlayacak ve bitirecek işleri olduğunu söyler. En önemlisi de işlenecek toprakları vardır. Haşmet’te her ikisi de yoktur. Kentte bağımlı bir yaşam yaşamaktadır. Kendine ait toprağı yoktur.

Ayşe’nin fotoğraf çektirmek için, Haşmet’in karşısına ilk çıktığı sahne, filmin önemli sahnelerinden biridir. Ayşe safça artist mecmualarında okuduklarını anlattıkça Haşmet endişelenir. Aynanın karşısında poz vermek için prova yapan bu genç kız Haşmet’in hiçbir imasını anlayamaz. Ayşe kendisiyle alakadar olan Oğuz Baranlı isimli bir yapımcıdan bahseder. Sirkeci’de Medeniyet Pansiyonu’nda kalması için Ayşe’ye yardımcı olmuştur. Haşmet’in pozlandırma süresini ayarlarken söylediği tekerleme, aynı zamanda Ayşe için bir uyarıdır: “*Al artist hanımın resmini kutuya/ aman düşmesin kirlı suya/ karanlıktan çıkıp fotoğraf haline gelsin/ inşallah ötekilere benzemesin*” Ancak Ayşe bunu algılayamayacak kadar saftır. Haşmet Ayşe’nin anne ve babasını sorduğunda verdiği cevap çarpıcıdır. Babası kaza geçirmiştir ve işsizdir. Ayşe’ye göre kardeşleri çalışmaktadır ve Ayşe kaçtığı için bir boğaz eksildi diye sevineceklerdir.

Akşam arkadaşlarıyla meyhaneye gittiğinde arkadaşları Haşmet’i sevinçle karşılar. Arkadaşlarından biri: “*İşe daldın desek o da değil. Senin meslek güneşle birlikte bitiyor maalesef*” der. Haşmet “*Niye maalesef, dünyada çalışmaktan başka yapacak işimiz yok mu be?*” diye cevap verir. Haşmet boş zamanını kendine göre ayarlamayı sever. Çalışmayı sevmez. Filmin başında “*Tembel Haşmet, miskin Haşmet*” diye kendi kendine konuşması bundandır. Her ne kadar çalışmaya bilinçli olarak bir karşı çıkışı varsa da zaman zaman çalışması gerektiğini düşünmekte ve bundan azap duymaktadır.

Arkadaşlarıyla kolaycılık konusunu tartışır. Haşmet kolaycılığı “*milli hastalık*” olarak tanımlar. Konu Ayşe’ye gelir. Ayşe “*Artist olmak için İzmir’den kaçan çocuk*”tur, Haşmet’e göre. Sonra “*genç kız*” olarak tanımlar onu; daha sonra da “*bizim kız*”. Oğuz Baranlı’nın kim olduğunu arkadaşından öğrenir. Figüranlık bürosu olduğu söylenen Oğuz Baranlı ama aslında kadın satıcısıdır. Arkadaşına göre Ayşe sinema perdesinde değil randevuevinde parlayacaktır. Haşmet duruma çok üzülür.

Ertesi gün soluğu Medeniyet Pansiyon'da alır. Pansiyonun tabelasına ima ile *"Bu da medeniyet"* diye söylenir.

*"Ayşe'nin geçici olarak kaldığı pansiyonun adının "Medeniyet Pansiyonu" olması ve buranın pansiyondan ziyade bir "batakhane" olması medeniyetin, modernizmin açık bir dille eleştirilmesidir"* (Kara, 2008: 122). Kapıdan içeri girerken *"Her şey hiç gayret etmeden yolunda gitse"* der. Bu tembelliğine rağmen böyle bir maceraya girişmesi aslında Ayşe'ye duyduğu ilgi ile orantılıdır. Kendine itiraf edemese de genç kıza tutulmuştur.

Ayşe'ye durumu anlatmaya çalışırken pansiyonun polis tarafından basılması her ikisinin de ahlâk zabıtası tarafından polise götürülmesi filmin en eğlenceli bölümlerindendir. Ahlâk zabıtasına yaşının ve içtimai mevkisinin randevuevinde basılmasına mani olduğunu söyler. Polisin *"Ne iş yaparsın?"* sorusuna verdiği *"Seyyar fotoğrafçiyim"* cevabı karakoldakileri güldürür. Bu sahne "statü" kavramına bir vurgu kabul edilebilir. Çünkü, kapitalistleşmeye başlayan Türkiye'de eski dönemde olduğu gibi artık insanlar kişilikleriyle değil konumları ve nüfuzlarıyla ön plandadır.

Ayşe ile birlikte zührevi hastalıklar hastanesine sevk edilen Haşmet'in eski mahalle arkadaşı Düriye durumu kurtarmak için *:"Bu kadar kolay para kazanmak için bu pislik çekilir"* der. Haşmet kendi kendine söylenir: *"Bu kadar pislik çekilmez be Düriye."* Düriye eski dostlarını görünce çekinir, utanır. Onu bu durumda görmelerini istemez. Haşmet de, ister kolay para kazanma, ister zor para kazanma durumu olsun insanın yüklenebileceğinden fazlasını yüklenmesine karşıdır. Haşmet'e göre olay para ya da statü değildir. Rahatlıktır ve rahatlık ancak iç huzurdan geçer. Haşmet'in düşünceleriyle toplumun düşünceleri birbirine terstir.

Ayşe kendisini üç gün boyunca kapıda bekleyen Haşmet'e *"Seni de işinden gücünden ettim"* der. Haşmet *"Çalışmamak için bahane arıyordum zaten"* diye cevap verir. Ayşe'nin *"Yorgunsun tabii"* sözüne, *"Bütün ömrümce çalışmadan yaşamamanın yollarını aradım. Belki de onun için yorgunumdur"* diye cevap verir. Ayşe'nin kısa yoldan artist olup fazla çalışmadan para kazanmak ideali Haşmet'in bu düşüncesiyle örtüşür. Haşmet tembelliğini özümsemiştir. Kendini başkalarına farklı göstermeye, beğendirmeye çalışmaz.

Ayşe'yi evine götürdüğünde Ayşe'nin hayal kırıklığı ağzından dökülür: *"Aa bildiğimiz gecekondu bu ayol, İzmir'den bu yüzden kaçmıştım. Düşe düşe yine gecekonduya düştük desene"*. Gecekondunun içindeki kitapları incelerken Haşmet'e sözle sataşır:



*“Sokak fotoğrafçısı olmak için bu kadar kafa patlatılması lazım geldiğini bilmiyordum.”* Burada hafif bir kıskançlık da sezilmektedir. Ancak saflığından dolayı Haşmet’in geldiği yeri, entelektüel kapasitesini algılayamayacak bir düzeydedir.

Piyanodan bahsederlerken Haşmet anneannesini anlatır. Dedesinin öldüğü günlerde ağladığı görülmesin diye ışığı kapatıp müzik odasında oturduğunu söyler. Ayşe’ye *“Sen zamane kızısın eski zaman zarafetini anlayamazsın”* der. Burada tüketim toplumuna yapılan bir eleştiri sezilmektedir. Tüketicilik hayatın her alanında. İkili ilişkilere de yansımıştır. Eski dönem aşkları ve şimdiki aşklar bir değildir.

Ücret ve serbest zaman artışı, özgürleşmeci yeni bir kültürü arayabilen insan haline dönüşme yeteneği gösterememiştir. Yakınlarına karşı bile acımasız, kimseye dost olmayan, kimseye inanmayan, her mutluluğu tüketim kapasitesini arttırmakla elde edebileceğinden kuşku bile duymayacak kadar yabancılaşmış, yalnızlaşmış, inançsızlaşmış yeni bir insan ortaya çıkmıştır. Günümüzün ortalama Amerikalısı bu insandır. Şimdilerde bizde de yaygın insan tipi olmak üzeredir. Hiçbir insani değer bu yeni insan için saygıdeğer değildir. Dostluk, uzun süreli beraberliklerini haklı kılacağı sadakat biçimleri, insanca duygular, sanatta ve düşüncede evrensel değerler bu yeni insan için demode şeylerdir. Bu yeni insan için nelerin henüz demode olmadığını gösteren magazin sayfaları da onlara yol göstermektedir (Oskay, 1998: 192).

Ayşe’nin okuduğu artist mecmualarının, romanların ve izlediği filmlerin hayattan çok farklı olduğunu ve bunu Ayşe’ye nasıl anlatacağını düşünen Haşmet çaresizdir. Ona göre bu tür şeyler kötüdür, aşağılıktır. Ayşe gibilerinin kafasını çürük ümitlerle doldururmaktadırlar.

*“Kültür sanayi hiç durmadan söz verdiği konularda tüketiciyi aldatmaktadır. Müşteriye kaçmak istediği tekdüze günlük yaşamın övgüsünü sunmaktadır”* (Adorno ve Horkheimer, 1996: 30).

Haşmet, *“Ah ihtiyar medeniyet çocuklarına sağlam yepyeni bir dünya kurmaktan bu kadar aciz misin? Bizi yabancı diyarlardan getirttiğin süslü yalanlarla mı besleyeceksin?”* sözleriyle de yalnız modernizme değil, kültür emperyalizmine de karşı olduğunu hissettirir.

Haşmet Ayşe’yi evine dönmeye ikna etmeye çalışır. Ancak Ayşe kendi gerçeğini anlatır. İşsiz bir baba, ağabeyleri, yengeleri sekiz kişi aynı evde ve hepsi işçi. Ayşe’yi de işçi yapmak istemektedir. *“Allah’ın günü şafakla kalk o pis kokulu pas yüzlü fabrikaya git, istemiyorum”* diyerek ağlar. Ayşe tekdüze fabrika işçisi olarak çalışmaya karşıdır. Onun istediği; hayatın gerçeğinden kaçmak ve beyazperdede

görünmektir. Bunun için yeterli olmadığı Haşmet tarafından anlatılmak istense de onun tek umudu, tek amacı budur. Kendini güzel bulmakta ve bunun dışında hiçbir şeye önem vermemektedir.

Haşmet'in arkadaşlarının eve gelmesiyle coşan Ayşe kendi yöresine ait bir şarkı söyler: "*Ben bir küçük cezveyim, elden ele gezmeyim*". Şarkı adeta artist olmaya gelen ve telef olan genç kızların şarkısı gibidir. Ayşe şarkıcılığı konusunda Haşmet'in akşamcı arkadaşlarının onayını da aldıktan sonra kendine güveni artar. Bir sonraki adım artistlik değil, ses sanatçılığıdır. Haşmet yine Ayşe'yi uyarır ama yaşının ve tecrübesizliğinin getirdiği cesaret ve hırs onu bu yoldan alıkoymayacaktır.

Haşmet kâbuslarında kendisine talip olan kadınları görür. İlk esnaf kızı tombul Ayten'dir. Orta halli bir aileden geldiği için babasının evinde görmediğini kocasının evinde görmek ister. "*Orta halli aileden gelme kız yükselmek ister, sinema, tiyatro, eldiven, manto ister*". Haşmet kendini bir işyerinde çalışırken, dosyaların arasında kaybolmuş olarak görür. Çalışmak zorunda kalacak ve bu Haşmet için bir işkence olacaktır. Eşi ve çocukları ile birlikte vitrinlere bakarken Ayşe'yi vitrinde bir cansız manken olarak görür. Cansız manken canlanır ve Haşmet ile alay edercesine dilini çıkartır. Haşmet "*Pist pist!*" yaparak Ayşe'yi uzaklaştırmaya çalışır. Bir sonraki aday iki fakülte bitirmiş Leman Hanım'dır. Arkadaşlarıyla istemeye giderken, Haşmet içinden kaçmayı düşünmektedir. Ona göre bu kadınlar ne rahat verir ne de uyku bırakır. Gecenin bir vakti ansiklopedi karıştırmak zorunda kalmak gibi bir riski vardır. Ansiklopedide Ayşe'nin bir fotoğrafını görür. Rüyasında "*İmdat!*" diye bağırır. Bir sonraki adım han hamam sahibi Belkis Hanım'dır. Belkis Hanım hoştur, mihrap yerindedir. Ama onunla evlenmek için ya jigolo olmak gerektir ya da köle, Haşmet'in de artık jigololuk yaşı geçtiğine göre ona köle olmak düşer. Belkis Hanım Haşmet'in kravatını çekiştirir. Bu haliyle Ortaçağ köleleri gibidir. Ayşe arkasından "*Miyav!*" diye bağırır. Haşmet terli bir şekilde uyanır. Her üç rüyada da Ayşe kurtarıcıdır.

Ayşe de rüyasında Haşmet'i görmektedir. Ayşe dansöz kıyafetiyle sahneye çıkar. Ortalık karanlıktır. Bir anda ışık yanar Haşmet gelmiştir. Ayşe'ye "*Utanmıyor musun sen bu kılıkla dolaşmaya?*" der. Haşmet gittiği zaman Ayşe'nin gözü pavyondaki resimlere takılır. Resimlerde kadınlar "meta" olarak resmedilmiştir. Masaların üzerinde yenilmiş yemekleri gördüğü zaman Ayşe erkekler dünyasında meze olduğunu anlar ve Haşmet'e döner.

Haşmet ve Ayşe evlenmeye karar verirler. Haşmet değişmeli ve iş bulmalıdır. Büyük bir heyecanla giyinir ve iş aramaya gider. Artık kötü alışkanlıkları bırakacak ve bir

aile babası olacaktır. “*Miskinliğe paydos, kaytarmak yok*” diyerek iyimserlikle işe koyulur.

Ancak Hodgkinson’un söylediği gibi: “*Bir işe girmek, tüm toplumsal ve bireysel kaygılarımızın sona ereceği nokta olarak bu çağın en korkunç mitlerinden biridir. Anne, babalar, politikacılar, endüstri patronları hep aynı baskıyı yapar. (...) Böyle bir mit yaratılmıştır: “İş bulmak cennetin kapılarını açmaktır!”* ( 2007: 25)

İlk iş olarak eski hatırlı dostlarından birinin müdür olduğu bankaya gider. Beklerken oldukça sıkılır. Sürekli sayılan paralar, daktilo ve telefon sesleri Haşmet’i bunaltır. Eski dostu ile karşılaştığında acelem var diyerek ortamdan kaçır. İlk iş Sipahi sigarasıdır. Bir sigara yakar ve tekrar yola koyulur. Ambar memurluğu işine soyunur ancak eski dostu kendisini tanımaz. Sıkıntıdan kendini yeniden meyhaneye atan Haşmet burada liseden arkadaşı Hıyar Şakir ile karşılaşır. Hıyar Şakir arkadaşlarını Haşmet ile tanıştırır. Şakir’e göre Haşmet gerçek paşazadelerdendir. Arkadaşları Paris sosyetesini yakından takip eden züppe kentsoylu tiplerdir. Haşmet’i aşağılayarak süzerler. Şakir Türk müziğini alafrangalaştırmaktan bahseder. Halkın zevkini batılaştırmak, bayağılaştırmaktan kurtarmak istemektedirler.

Haşmet o gün eve sarhoş döner. İş bulamamıştır. Ayşe’ye kolay yoldan para kazanmanın yolunu bulduğunu söyler. Eski alaturka şarkılara uyduruk sözler yazacak ve bu şarkılar Ayşe tarafından servis edilecektir. Ayşe varoş kıyafetleri ile şarkısını söylemeye başlar: “*Ayşe benim adım, gecekonduda yaşarım. Dokuz kardeşiz biz, yedisi benden küçük*” aralarda veremli kardeşine atıfta bulunarak seyirciye tükürür. İzleyiciler yeni bir şey görmenin şaşkınlığı içinde gülmekte ve eğlenmektedirler. Ancak izleyici yabancı okullardan mezun, kendi kültürüne uzak, dönemin zengin elit züppe takımıdır. Haşmet utanç ve huzursuzluk içinde Ayşe’yi seyredir. Kendi eliyle piyasaya sürmüştür Ayşe’yi. Bu ona acı verir. Ayşe’yi uyarmaya çalışır ancak Ayşe dinlemeyince araya mesafe koyar. Buna çok alınan Ayşe evi terk eder. Haşmet bunu “*Şehnaz Longa’nın intikamı*” olarak yorumlar. Türk müziğine ihanet etmiştir.

Ayşe artık ünlü bir şarkıcı olmuştur. Haşmet yaşamına seyyar fotoğrafçı olarak devam etmektedir. Ayşe son model arabasıyla karda fotoğraf çekmeye çalışan Haşmet’in yanına gelir. Yeni plak doldurtmuştur. Film teklifleri almıştır. Ancak Haşmet arabanın parasını nasıl ödeyeceğini sorar. Ayşe rahattır. Taksitle ödeyecektir. Ayşe’nin tecrübesizliği ve cehaleti, sınıf atlama çabası Veblen’in gösterişçi tüketim kuramını hatırlatmaktadır:

Veblen, kapitalizmin hedonist ve irrasyonel özelliği üzerinde durur. Ona göre, kapitalizm, insanı haz nesnesi olarak gören bir anlayışa sahiptir. Buna göre insan, zevki tüketim yoluyla maksimize etme, zahmeti ise çalışmayı en aza indirmek suretiyle minimize etmek ister. Oysa Veblen'e göre, bilimi, kültürü, teknolojiyi, ortaya çıkaran, insanı doğanın basit bir parçası olmaktan kurtaran, doğayı değiştiren bir varlık yapan, insanın "iş yapma içgüdü"dür. Kapitalizm, bireyi tüketmeye koşarak, onun diğer insani/sosyal boyutunu yadsır. Boş vakti de, benliğin sunulan, gösterişçi tüketimde bulunma ve alt sınıftan insanların tüketimci atraksiyonlar göstererek sınıf atlama isteklerine karşılık buldukları bir alan olarak kurgulama çabasıdır (Aytaç, 2002: 241).

Haşmet Ayşe'ye plağının tutmayacağını çünkü halkın artık bu tür saçmalıkları onaylamayacağını söyler. Ayşe halkı aşağılar. Halkın zevki yoktur ama Avrupa'da Amerika'da büyük sükse yapacağından emindir. Haşmet Ayşe'nin ortada kalacağından korkmaktadır ama Ayşe onu dinlemez.

Ancak Ayşe'nin hayatında işler iyi gitmemektedir. Plağı tutmamıştır. Yabancı dilde şarkı söyleyemez. Sosyetenin maskarası olmuştur. Yeniden Haşmet'e gider ve ondan beste ister.

Haşmet çok sinirlenir. Onun aşkı yüzünden bu tür maskaralıklar yaptığını, onun için kendisini bile harcadığını söyler. Han-hamam sahibi Belkis Hanım'la Ayşe'yi unutmak için evlenmeye razı olur. Nikâh günü oldukça isteksizdir. Arkadaşının getirdiği gazetede Ayşe'nin intiharını öğrenince hastaneye koşarak gider. Ancak Şakir bu durumu kullanmaktadır. Magazinciler odasını doldurmuş ve Ayşe kendisine önceden yazılmış yazıları okumakta gazetecilere bilgi vermektedir. Haşmet'i karşısında görünce her şeyi magazincilere itiraf eder. Haşmet Ayşe'yi yeniden himayesine alır ve birlikte vapurda giderken Ayşe anahtar soruyu sorar: "*Ne yapacağız şimdi?*" Her ikisi de işsizdir. Haşmet "*Korkma, iki kişiyiz, birlikteyiz ve birbirimizi seviyoruz*" der. "*Dünyada her zaman inanılacak sağlam şeyler bulunur*".

Haşmet İbrikaroglu moderniteye ve yeni çalışma düzenine sırtını dönen bir karakterdir. Gelenekselcidir. Dönemin "sözde aydın"larını inceden alaya almaktadır. Zengin olmak, statü sahibi olmak gibi bir derdi yoktur. Hayattan istediği huzur ve rahattır. Bu yüzden kendisini beğenen mahalle kadınlarına yüz vermez. Ayşe ile karşılaşınca, her ne kadar kültürel farklılıklar olsa da, benzer yönleri olduğunu görmüştür. Ayşe de bir bakıma endüstri devrimi sonrasında insanlara dayatılan tekdüze iş kavramına karşıdır. 1960'lı yıllarda Türkiye'de yerleşmeye başlayan magazin kültürünün büyümesine kapılan Ayşe, içinde bulunduğu ailesel ve ekonomik sorunlardan uzaklaşmak için artist olmaya çalışmaktadır. Ancak başarılı

olamamıştır. Ayşe 'de kendini bulan Haşmet ona yardım elini uzatır ve yeniden bir araya gelirler ancak film belirsizlikle biter. Tıpkı aylıklığın yapısında olduğu gibi. Bir dakika sonra ne yapacağı asla kestirilemeyen yapıya sahip olan aylaklar ile ilgili birçok filmde bu vardır: sonunun belirsizlikle bitmesi. Sevgililer bir araya gelir ancak bu kesin bir mutlu son değildir...

## ***Tabutta Rövaşata (1996)***

### Filmin Künyesi:

**Yönetmen:** Derviş Zaim

**Oyuncular:** Ahmet Uğurlu (Mahsun), Tuncel Kurtiz (Reis), Ayşen Aydemir (Eroin bağımlısı kadın), Mahmut Benek, Barış Celioğlu, Ali Fuat Onan, Şerif Erol, Hasan Uzma, Ahmet Çadırcı, Nadi Güler, Figen Evren, Raşit Çivi, Ömer Metin Kocaman, Hakan Karadağlı, Fahrettin Özkan, Derviş Zaim, Yüksel Çavuşoğlu, Bülent Güneri, Uğur Algan, Osman Canik

**Senaryo:** Derviş Zaim

**Görüntü Yönetmeni:** Mustafa Kuşçu

**Yapımcı:** Ezel Akay - Derviş Zaim

**Türü:** Dram

### Aldığı Ödüller:

- 1996 - 33. Antalya Film Festivali - En İyi Film (Derviş Zaim)
- 1996 - 33. Antalya Film Festivali - En İyi Senaryo (Derviş Zaim)
- 1996 - 33. Antalya Film Festivali - En İyi Erkek Oyuncu (Ahmet Uğurlu)
- 1996 - 33. Antalya Film Festivali - En İyi Kurgu (Mustafa Preşeva)
- 1997 - 9. Ankara Uluslararası Film Festivali - En İyi Erkek Oyuncu (Ahmet Uğurlu)
- 1997 - 16. Uluslararası İstanbul Film Festivali - Jüri Özel Ödülü (Derviş Zaim)
- 1997 - 16. Uluslararası İstanbul Film Festivali - Fipresci Ödülleri Ulusal Yarışma / Onat Kutlar Ödülü (Derviş Zaim)
- 1997 - Türk Eleştirmenleri Birliği - En İyi Oyuncu (Ahmet Uğurlu)

### **3.2.1 Filmin Kısa Öyküsü**

Mahsun Boğaziçi'nde, Anadolu Hisarı yakınlarında yaşayan kimsesiz bir kişidir. Bazen teknede yatar, bazen sokakta. Bazen de araba çalar. Arabalara tutkundur. Ancak araba çalmasının gerçek sebebi geceyi sıcak bir yerde geçirebilmektir. Bunun dışında Reis adında saygı duyduğu bir balıkçı ve kendisi gibi kimsesiz olan arkadaşı Sarı vardır. Çok soğuk bir günde teknede yatan Sarı'nın donarak ölmesinden sonra Mahsun soğuk kış günlerinde sokakta yatamayacağını anlayıp araba çalma işlerine

hız verir. Arabayı çaldıktan ve gezdikten sonra yerine bırakmaktadır ama araba sahiplerinin şikâyetlerinden dolayı Mahsun polis şiddetine de maruz kalmaktadır. Duruma el koyan Reis kahvehaneciyi ikna eder ve Mahsun kahvehanede tuvaletçi olarak işe başlar. Artık bir işi, geceyi sıcak geçirebileceği bir odası vardır.

Sürekli kahveye takılan ve uyuşturucu bağımlısı bir genç kadına platonik olarak aşık olan Mahsun, kadının kendini evsiz olarak tanıtmayı üzerine kahvehaneye ait odalardan birini verir. Ancak kadının uyuşturucu parası için bu odada fahişelik yaptığını öğrenince hayal kırıklığına uğrar. Yine kadını uyuşturucu krizine girdiği bir dönemde Reis'in teknesiyle taşırken kaza yapması sonucu tekneyi batırır. Bu kaza sonucu tuvalet bekçiliği işinden olan Mahsun tekrar eski yaşamına, bir başka deyişle sokağa döner.

Televizyonda gösterilmekte olan Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel'e hediye olarak gönderilen ve Rumelihisar'da bakılan tavuskuşları hakkındaki haberi merakla dinleyen Mahsun, bu tavuskuşlarından birini çalar. Mahsun tavuskuşuyla konuşur. Güzelliğine hayrandır. Onu diğerlerinden ayırdığı için pişmandır. Onunla kent içinde dolaşır. Ama en sonunda polisler tarafından yakalanır. Yakalanmasa tavuskuşunu pişirip yiyeceğini itiraf eder. Kahvehanedekiler Mahsun'un yakalanışı TV'den hayretle izlerler. Ancak artık bir evi vardır. "Seni yerim sosis" sesiyle film biter.

### 3.2.2 Filmin Çözümlemesi

"Aylaklık" olgusunu ele alırken "statü" kavramından yararlanılabilir. Statü, "kişinin toplumdaki konumunu ifade etmektedir. Sözcüğün kökeni Latince "ayakta duruş" anlamına gelen *statum* fiilidir" (Stare fiilin geçmiş zamanda çekilmiş hali) (Botton, 2010: 7). "Günlük dildeki kullanımda statü kavramı, Latince 'standing' (mertebe) sözcüğünden kaynaklanır; ve basit olarak; kişinin toplumdaki konumuna (evli, yüzbaşı, vb.) işaret eder" (Turner, 2001: 11). Fakat daha geniş anlamıyla statü kişinin dünyanın gözündeki değerini, önemini ifade eder.

"Yüksek statünün getirileri pek keyifli olur. Yüksek statü bize para, özgürlük, mekân, rahatlık, zaman kazandırmanın yanı sıra bizi belki de en az bunlar kadar önemli bir hisle donatır: başkaları tarafından önemsendiğimiz ve değerli insan muamelesi gördüğümüz hissî" (Botton, 2010: 7). Mahsun karakterinde statü olmadığı için çoğu zaman toplumdaki dışlanır, hastalıklı hayvan muamelesi görür. Ama bu durumla pek ilgilenmez, durumunu değiştirmeye, para kazanmaya çalışmaz. "Paranın esiri" değildir. "Tabutta Rövaşata işte tam bu kavramla ilgilidir. Burada gördüğümüz aylaklık hali kapitalistleşmiş toplumda rasyonalite ve maddiyatçılığa, homo

*ekonomikus'a teslim olmamış bir insanın, bir karakterin ruh halidir*" (Aslan, 2012: 434). Ancak bunun da bir bedeli vardır: "Çevresi tarafından önemsiz görüldüğü için sürekli hor görülen, aşağılanan bir insanın hikâyesidir. Tam anlamıyla itibarsızlığın insanıdır, bir yandan ondan her şey beklenir, öte yandan her suç işlendiğinde ilk sorgulanan Mahsun'dur." (Atam, 2011: 463)

Aylaklığın ve kimsesizliğin duygusal bir dille anlatıldığı bu film dönemin teknik ve politik imkânsızlıklarına rağmen kendine sinema salonu ve izleyici bulabilmiş ve Türk Sineması'nın en başarılı yapıtları arasına girmiştir.

Film balıkçıların ağlarını toplamasıyla başlar. Mahsun uzaktan tekneyi izlemektedir. Reis Mahsun'a "Balıkları lokantaya satacağız, bir şey çıkmaz" der. Mahsun hayal kırıklığı içinde beklerken kendisi gibi berduş olan arkadaşı Sarı gelir, dökülen üstü başı ve eksik dişleriyle balıkları sorar. Mahsun bir şey çıkmadığını söyler. Mahsun'un gözü sahilde park halinde olan arabalara takılır. Mahsun ile Sarı sahilde ateş yakıp ısınırlar.

Gece vakti Sarı ile Mahsun konuşurlar. Sarı kayıkhanede uyuyacaktır. Mahsun karşı çıkar, hava çok soğuktur. Sarı kayıkhaneye, Mahsun ise bir inşaata gider. Bir tenekenin içine ateş yakar ve kolilerin üzerine kendine yatak yapar. Tam uykuya dalmışken polis tarafından uyandırılır. Polis ona kaybolan bir arabanın hesabını sormaktadır. Polis tarafından dövülür. Mahsun kahvede olduğunu ve arabayı çalmadığını söyler. Kahvecinin şahitliği ile durumu kurtaran Mahsun kayıkhaneye yatmaya gittiğinde yüzüne damlayan yağmurla kendine gelir. Ya soğukta uyuyacak ya da araba çalacaktır. Mahsun araba çalmaya karar verir. Arabada ısındıktan sonra Sarı'nın yanına gider. Sarı kayıkhanede uyumaktadır. Sarı'ya araba olduğunu ve onunla gelebileceğini söyler. Sarı uyumak istediğini söyleyince Mahsun Sarı'ya "Ne halin varsa gör, geber" der.

Hisarın diğer insanlarıyla arasındaki temel farklılık, herkesin kendince bir sığınağı varken Mahsun'un hiçbir şeyinin olmamasıdır. Kahvede çay içebilmek karnını doyurmak, donmayacak havalarda inşaatta yatmak, donulacak gibiyse bir sığınak olarak "artık ne bulursa" bir taşıt tüm isteği budur. Dayak, hapisane, kovulmak, tehdit kâr etmez, yapacak hiçbir şeyi yoktur. Gerçek bir kaybedendir Mahsun. Ama bu tip insanlar için rahatlıkla kullanılabilir "güvenilmez, ne yapacağı belli olmaz" nitelendirmeleri onun için geçerli değildir. (Atam, 2011: 463)

Mahsun aykırı bir karakterdir; nitekim böyle bir karakter için üzerinde durmasına gerek olmayacak bir trafik kazası sonrasında genel beklentilere uygun olmayacak biçimde davranır:



Mahsun arabayla yola koyulur ancak yolda bir köpeğe çarpar. Mahsun köpeği alıp veterinerine götürür. Veteriner'in "Sen mi çarptın?" sorusuna "Evet" cevabı veren Mahsun sonra "Hayır, patron çarptı" der. Toplum içinde statüsü olmadığını farkındadır ve köpeği ihmal etmemeleri için durumu statüsü olan bir karaktere atfeder. Veteriner köpeğin bakımı ile ilgilenirken Mahsun ortadan yok olur. Sabahleyin arabayı aldığı yere bırakan Mahsun arabada bulunduğu bir mendille arabanın direksiyonunu, kapı kolunu ve farlarını temizler. Köpeğe çarptığı için arabanın farları kan içindedir. Derviş Zaim, Mahsun'un, çaldığı arabayla köpeği veterinerine götürdüğünü verirken; orada Mahsun'un, kurumsal/sisteme dayalı tüm bağlantılarında ortadaki tipler farklıdır, düşmanlık üretecek bir yüz biçimleri vardır, insanı anlamaya değil de yargılamaya hazırdır dilleri. Kaldı ki onları hegemonik kılan en önemli şeylerden biri de bu dildir (Aslan, 2012: 440).

Kahvede otururken gelen balıkçı arkadaşı ona polis tarafından arandığını söyler. Sarı'nın yattığı yere giden Mahsun Sarı'nın öldüğünü görür. Bu soğuk, karanlık ve acımasız şehirde geceleri ısınabilmek için tek bir şans vardır; araba çalmak. Polis korkusundan Sarı'nın cenazesine de gidemez Mahsun. Birkaç kişilik cenazede içkiler mezara dökülür. Aralarında bir tür ritüeldir bu.

*Tabutta Rövaşata* filminde mezarlar yaşamla ölüm arasındaki ince çizgiyi göstermesi açısından önemli bir simgeye dönüşmektedir. Mezarlık, Türk toplumsal yapısı temelinde kavramsallaştırmayla "aylak"ların, "evsiz"lerin ve "yersizyurtsuz"ların yaşamla ölüm arasındaki ince çizgiye yakın oldukları alanlardır. (...) Mezarın üzerine şarap dökme-rakı içme ritüelleri ise evsiz-yurtsuzluğun "özgürlük" alanı olduğu gibi, bu aynı zamanda toplumsal olanla, "normal" olanla sınır çizme gerçekliğini de yansıtmaktadır. O alan "aylak" olanın, "öteki" olanın kendisi için çizdiği özgürlük alanıdır. Sosyal boyut ortadan kalkmıştır. Toplumsal değerler ve statünün çizdiği kültürel ritüellerin tamamıyla anlamsızlaştığı bir "norm dışı" alandır (Aslan, 2012: 441).

Sahilde yapılan keyifli bir sohbet sonrası Mahsun içki almak üzere büfeye yollanır. Ancak yolu yine polisler tarafından kesilir. Bu kez karakola çekilip falakaya yatırılır. Reis ile dertleşen komiser çalıntı arabalar yüzünden çok fazla şikayet aldıklarını söyler. Mahsun için de: "Ben dayak atmaktan sıkıldım, o dayak yemekten sıkılmadı, ben hapse atmaktan sıkıldım, o hapiste yatmaktan sıkılmadı, gardiyanlar sıkıldı, savcılar sıkıldı, hâkimler sıkıldı, memleket sıkıldı bu hayta sıkılmadı" der. İçişleri müsteşarına ait bir arabayı çalması bardağı taşıran son damla olmuştur. Üstelik arabayı aynı yere bırakması komiserin göre polislerle dalga geçmekle eşdeğerdir. Burada yine bir statü endişesi söz konusudur. Mahsun'un zor şartlar altında yaşaması, yatacak yer bulamaması sorun değil, komiserin ve polislerin işini doğru yapıp yapmamasının sorgulanması işin en can alıcı yanıdır. Komiser Reis'ten Mahsun'a göz kulak olmasını ister. Reis yanaşmayınca Reis'i tehdit eder.

Mahsun nezaretten çıktıktan sonra Sarı'nın mezarını ziyarete gider. Diğer mezarlar daha gösterişli iken Sarı'nın mezarında sadece isminin yazılı olduğu bir taş ve toprağa saplanmış olan içki şişeleri vardır. Sarı'nın mezarı da, yaşamı gibi kimsesizdir.

Mahsun bir gün yine sahilde gezinmekteyken mekâna gelen habercileri görür. Fonda mehter marşı çalınmaktadır. Sunucu Cumhurbaşkanı Demirel'e armağan edilen tavuskuşları hakkında konuşmaktadır. Kameraman tarafından olay yerinden uzaklaştırılan Mahsun kahvehaneye gider. Kahvehanede tavuskuşları ile ilgili haberi ilgi ile dinleyen Mahsun, kahveciden borçları ile ilgili ikaz alır. Eğer borçları ödemezse kahvehaneden bir daha içeri adımını atamayacaktır. Mahsun dışarı çıkar. Eline bir taş alır. Kapanmakta olan kahvehaneye doğru sallanır sonra yön değiştirir taşı denize doğru atar. Özünde kimseye zarar veremeyecek bir karakterdir. Şiddete başvurmadan kaçınır, öyle ki kendisini dövmek isteyen Reis'e bile karşı koymayacaktır.

Yine dışarıda ellerini ısıtmaya çalışırken oradan geçen bir resmi kurum otobüsünü şoförünün dalgınlığından faydalanarak kaçıtır. Geceyi otobüsün arka koltuğunda, evinin rahatlığında geçiren Mahsun'u kâbusları yalnız bırakmayacaktır.

Mahsun'un dışarıda geçirdiği soğuk geceler, Mahsun'un sağlığını daha da bozacak ve onu daha zor yaşam koşullarına mahkûm edecektir. Durumu fark eden Reis Mahsun'u doktora götürür ancak Mahsun'un akciğerleri kötü durumdadır ve ilaç kullanması gerekmektedir. Yemek ve ısınacak yer bulmakta zorlanan Mahsun'un düzenli olarak bu ilaçları nasıl kullanması gerektiği de ayrı bir sorundur.

Yine duruma el koyan Reis, Mahsun'un borçlarını öder ve kahvehane sahibinden Mahsun'a iş vermesini ister. Reis'in önerisi "*Bir tas çorba içsin, bir dam altında uyusun*"dur. Kahvehanecinin önerisi Mahsun'un hapisanede kalması yönündedir. En azından sıcak yemeği olacaktır ve herkes ondan kurtulacaktır. Ancak Reis, onun hiçbir hapisane tarafından kabul edilmediğini söyler. En son, yattığı hapisaneyi soymuştur. Kahvehaneci şüphededir. Hapisaneyi soyan adam kahvehaneyi de soyabilir. Ancak Reis'in verdiği esrarlı sigaralar sayesinde yumuşayan kahvehaneci teklifi kabul eder ve Mahsun kahvehanede tuvaletçilik yapmaya başlar. Mahsun'a kahvehanede bir oda da verilir. Artık hem işi, hem yemeği, hem de başını sokabilecek bir odası vardır. Mahsun tuvalette beklerken gazetedeki araba ilanlarını inceler. Elinde tuttuğu anahtar onun artık bir mekânla ilişkisinin olduğunun sembolüdür.

Mahsun tuvalet bekçiliği yaparken, kahvehanede zaman zaman gördüğü ve platonik olarak aşık olduğu eroinman kadın gelir. Kolonyayı alır. Tuvalet kabininin içinde eroin hazırlar ve enjekte eder. Bu sırada kapı önünde beklemekte olan Mahsun saçlarını tarayarak düzeltmektedir. Kadın dışarı çıkar ve parayı ödemediğinden gider. Mahsun tuvalet kabinine girdiğinde kadının sarı fularını unutmuş olduğunu görür.

Ertesi gün yine tavuskuşlarının bulunduğu Rumeli Hisarı'na gider. Hisara parmaklıkları atlayarak girer ve tavuskuşlarından birini yakalar. Sarılır, sever.

Mahsun her ne kadar sıcak çorba içecek, ısınacak bir yer bulduysa da alışmış olduğu eski yaşantısını da özlemektedir. Geceleri sıcak odasında, araba çalıp gittiği yollarının, İstanbul'un hayalini kurar. Kuşkusuz, hayalini kurdukları arasında, eşarbını tuvalet kabininde unutan eroinman kadın da vardır.

Ertesi gün o sarı fuları tuvalette yıkar. Müşterilerinin laf atmalarına aldırılmaz. Kadın geldiğinde fuları ona geri verir ancak kadın fuların kaybolduğunu farkına varamayacak kadar uyuşturucunun etkisindedir. Mahsun'a bundan sonra orada olup olmadığını sorar. Mahsun artık tuvalette çalışmaktadır ve üst odalardan birinde yatmaktadır. Mahsun, aşık olduğu kadının eroin çekmek için tuvalette unuttuğu eşarbını "sembolik bir değer" olarak saklayıp kendisine vermiştir. Mahsun yitirdiğimiz değerlere karşı bir "isyan"ın dönüşen kültürel değerlere karşı direnişin pasif kişisidir. Bedenin öne çıkarıldığı, aşkların geçicilik ve tüketimlik meta haline geldiği "aşırı bireyselleşmiş" çağın bir topluluk insanıdır, bir değer unsurudur. (...) Buna karşılık Mahsun, doğal ve içten davranarak, D. Riesman'ın "başkalarınca yönelimli" olarak eleştirdiği modern toplumsallığın "araçsal ilişkilerinin" dışında "uygar ilgisizliğin" dışında bir değerler manzumesi serilmemektedir (Aslan, 2012: 443).

Mahsun kazandığı ilk parayla içki alır ve arkadaşlarıyla Sarı'nın mezarına gider. Mahsun'un hayatında yaşadığı en güzel günlerden biridir.

Mahsun'un kendisine duyduğu ilgiyi fark eden eroinman kadın, duygu sömürüsü yaparak kalacak yerinin olmadığını söyler. Arkadaşlarında kalmaktadır. Mahsun gülümseyerek: "*Ama arkadaşlar iyidir*" der. Kadın arkadaşların her zaman evde olmadığını bazen kalacak yer bulamadığını söyler. Bunun üzerine Mahsun ona kalacak yer gösterir. Ancak kahvecinin bundan haberi yoktur.

"*Ama arkadaşlar iyidir*" cümlesi *Ekşi Sözlük* ve sosyal medyada kendine yer bulmuş ve klasik haline gelmiştir. *Ekşi Sözlük*'te bu madde, aycan14 nickli yazar tarafından "*normal şartlarda asla tahammül gösteremeyeceğiniz kişiye, aşırı yalnızlık ya da çaresizlikten dolayı katlanmak zorunda kaldığınızda kendi kendinize telkin ettiğiniz cümle.*" olarak tanımlanmıştır.

Mahsun'un kalabalık içindeki yalnızlığı, görünmezliği ve çaresizliği bu cümle ile ifade edilir. Aslan, cümleyi Türk toplumunun *"kalabalıklara" karışamayacak kadar güvenlik duygusu arayan bir gerçekliği olarak tanımlar* ( 2012: 449).

Kahvehaneci Reis'e neden Mahsun'a sahip çıktığını sorar. Reis babasının eski bir hikâyesini anlatır. Babası bir gece saat 3-4 gibi kuytu bir sokaktan geçmek zorunda kalmış. 20 yıl önce dar bir sokakmış, bir tek arabanın geçebildiği sokakta, sokağın başında bir masa varmış, masanın başında bir adam. Çorba içiyormuş. Babası arabadan inip ne yaptığını sorduğunda adam silahını çekip Reis'in babasını vurmuş. O yüzden Reis dar bir yola girdiğinde, o yolda bir masa ve o masada çorba içen birini gördüğünde fena olurmuş.

İlerleyen sahnelerde eroinman kadın, Mahsun'un kendisine gösterdiği odada uyuşturucu parası için fuhuş yapmaktadır. Mahsun'un durumu fark ettiğini gören kadın ona bir miktar komisyon vermek ister. Mahsun durumdan nefret eder ve parayı geri çevirir. Kadın ona ilaç parası olduğunu söyler. Mahsun'un üzüldüğünü gören kadın paraları ve anahtarları masanın üzerine bırakır. Çok üzülen Mahsun gece içki içer, araba çalar ve tavuskuşlarının bulunduğu yıkıntılara gider. İçlerinden birini alır ve arabaya koyar. *"Ancak seni alabildim, seni diğerlerinden ayırdığım için özür dilerim. Hepinizi birden götürmek isterdim ama izin vermiyorlar. Artık hiçbir şeye izin vermiyorlar diyerek ağlar."* Burada bir sosyal zemin üzerinde giderek yalnızlaşan/imkânsızlaşan bir gerçeklik içinde yok olup giden bir gerçekliğe işaret etmektedir (Aslan, 2012: 440). Arabayı bıraktıktan sonra tavuskuşu ile birlikte otostop çeker. Kimse onu almaz. İnsanların şaşkıncu bakışları arasında otobüse biner. Tuvalet kapısının önünde tavuskuşu ile birlikte otururken eroinman kadın gelir ve onu Taksim'e götürmesi için yalvarır. Kriz geçirmektedir. Uyuşturucu temin etmesi gerekmektedir. Mahsun öfke ile onu müşterilerinin götürmesini söyler ve kadını dışarı atar. Kendisine verdiği paraları da yüzüne fırlatır. Ancak sonunda çaldığı bir arabayla kadını oraya götürür. Kadın uyuşturucuyu temin ettikten sonra ayakta duramayacak hale gelmiştir. Mahsun arabayı bıraktıktan sonra bu kez Reis'in teknesini çalar. Teknenin kamarasına da kadını yatırır. Bir tarafta İstanbul'u bir tarafta kadını seyretmektedir. Kadın uyurken yüzünde bir tebessüm belirmiştir. Mahsun kadını defalarca öperken dümeni boş bırakmıştır. Tekne bir dubaya çarpar ve paramparça olur. Mahsun kendini denizde bulur. Kızı ameliyata alırlar. Mahsun'u polis sorgusuna. Mahsun Reis'in teknesini çaldığını kabul etmez.

Kahvehaneye gittiğinde battaniyesinin dışarı atılmış olduğunu görür. İşten atılmıştır. Yağmurdan ıslanmıştır. Onu alıp kayıkhanedeki muşambalardan birinin içine koyar yine. Sığındığı eski inşaata Reis'ten kıyasıya dayak yer ama hiç karşılık vermez.

Sahilde yine kendisi gibi arkadaşlarla tanışır. Büfeden çikma ekmek alır. Sahilde balık tutmaya çalışır. Kısaca her şey eskiye dönmüştür Mahsun için. Yine tavuskuşlarının bulunduğu mekâna gider. Yakaladığı bir tavuskuşunu keser. Oradaki görevli tarafından yakalanır ve dövülür. Mahsun her darbeye polisi, Reis'i, arkadaşlarını ve kendisine kötü davrananları hatırlar. “*‘Kaybeden’ sözcüğü, yalnızca başarısız olmuş insanları değil, aynı zamanda başarısızlığı yüzünden dünyanın sempatisini kazanma şansını da kaybetmiş insanları ifade eder*” (Botton, 2010: 175).

Kahvede haber dinleyenler Mahsun'un haberi geçince ilgiyle izlerler. “*İşsizim, cebimde üç kuruşum yok, açım, tavuskuşlarını görünce dayanamadım, yakalanmasaydım yiyecektim.*” demektedir.

“*Mahsun profili, filmde bir flanörden ziyade “imkânsız yoksulluk” diyebileceğimiz, sistemden sosyal, siyasal ve ekonomik olarak dışlanan, hiçbir şekilde mücadele gücü kalmayan”, mağdur, madun bir özne olarak sunulmaktadır*” (Aslan, 2012: 444). Mahsun tipik bir sınıfdışı karakterdir. Bauman'ın tanımıyla “*diğer insanların yaşamlarına hiçbir faydalı katkısı olmayan ve genel olarak ıslah edilemez, herhangi bir rolü olmayan insanlardan biridir*” (1999: 98-99).

“*Mahsun, statüko karşısında yeri yurdu belli birisidir, inşaatta yatar. Hisar'da dolaşır. Çaldığı arabayı geri getirir, aldığı gibi bırakmayı ister. Bu paradoks ona yüklenen anlamları ter yüz eder, itibarsızlığına rağmen güvenilir bir karakterdir*” (Atam, 2011: 463).

*Tabutta Rövaşata'da Mahsun, “yerinden çıkmış” ve anakronik bir görüntü sergileyen “tavus kuşu” gibi “imkansız” bir gerçekliği yaşamaktadır. Suner'in ifadesiyle , izleyici yani bizler bu imkansızın dışında değil “içinde”yizdir. “Mahsun'un konumu doğrudan bir toplumsal eleştiriyi olanaklı kılmaz”; ancak, Mahsun “temsil etmeyen bir özne” olarak aramızda durduğu sürece bizim için bir bilinmezliktir, risktir, “normalleştirilmesi” gereken bir anomalidir. Mahsun'un bu hali, bizim kaçıp gideceğimiz, yok sayacağımız bir durum değildir. Film bir toplumsal eyleme hissine olanak veremeyecek kadar, “vicdan”larımızda dehşetengiz bir huzursuzluk yaratmakta, benlik duygumuzu biteviye rahatsız etmektedir. (Aslan, 2012: 453)*

Her şeyin para ile ölçüldüğü bir ortamda yalnız başına ayakta kalmaya çalışan sınıfdışı kişidir Mahsun. Bauman'ın ifadesiyle sınıf dışı kişiler :”*yokluklarında güzel*

*olan manzarayı bozan lekeler, bahçenin uyumlu güzelliğine hiçbir şey katmayıp diğer bitkilerin besinlerini yiyen çirkin hatta obur, yabani otlardır. Onların ortadan kaldırılması herkesin yararınadır.”* (Bauman,1999:98)

*The Theory of the Leisure Class* adlı eserinde Thorstein Veblen, paranın on dokuzuncu yüzyılda yeni bir işlev edindiğini, toplumların insanları değerlendirirken başvurdukları temel ölçüt haline geldiğini anlatır: “*Zenginlik, toplum içinde saygı görmenin temel ölçütü olmuştur. Malvarlığına sahip olmak, saygıdeğer bir duruş sahibi olmak için bir gerekliliğe dönüşmüştür. Kişinin adı ve sanını hakkıyla koruyabilmesi, mal mülk edinmesine bağlı... Görece yüksek bir zenginlik standardına sahip olmayan kişiler ise, toplumun diğer üyelerinden sınırlı bir saygı görmeye mahkum olacaklar; sonuç olarak bir süre sonra kendilerine olan saygılarını da yitirip acı çekecekler.*”

Veblen, ticarete dayalı bir toplumda, kişinin fakir ama erdemli olabileceği düşüncesinin barınamayacağını ima eder. Veblen’e göre aklını hiçbir şekilde parasal konulara yormayan bir insan bile toplumun eleştirel bakışından sıyrılabilme için, zengin olmanın ve zenginliğini sergilemenin gerekli olduğunu hisseder, eğer bu yönde başarı sağlayamazsa da endişe ve suçluluk hissinden kurtulamaz (Botton, 2010: 217).

*“Tabutta Rövaşata bu anlamda bu koşullara rağmen, insan olarak kalabilmiş bir insana saygı duruşu gibidir. Mahsun’u sevdirebilir, statükoyla alay eder, haytaliğe sıcak bakar, mevkiili insanlara karşı uzaktır ve hayatı filmin tümüne sinmiş bir şekilde alaycı bir dille aktarır”* (Atam, 2011: 463).

Mahsun, Bauman’ın “sınıfdışı” olarak nitelendirdiği insanlardan biridir ve otoriteye göre ıslah edilmelidir. Burada otorite polistir. Mahsun arabaları çalarak polislin itibarını yerle bir etmektedir. Hiçbir şey için değil, Mahsun gibi bir insan tarafından madara edilmek polis için utanç kaynağıdır. Bu yüzden tehditle şantajla kahvehanede işe alınması sağlanacak; ilk etapta sıcak bir yer ve bir kap yemek bulduğu için sevinen Mahsun belli bir zaman sonra gerçekte ait olduğu ortamı özlemeye başlayacaktır. Rumelihisarı’nda denize karşı içki içmek, tutkun olduğu arabaları çalmak ve en önemlisi boş zamandır...

## **Bir Aylak Adam (2013)**

### Filmin Künyesi:

**Yönetmen:** Özgür Şeyben

**Oyuncular:** Umut Oray (Mehmet Murat Özyurt), Ani Haddeler Pekman (Mehmet'in Ablası), Özgür Mumcu (Ömer), Hasan Deniz (Osman), Mustafa Deniz Doğan (Mehmet'in Eniştesi), Gülüm Baltacıgil, Dizem Kaftan

**Senaryo:** Özgür Şeyben

**Kameraman:** Özgür Şeyben

**Yapımcı:** Kosmos Productions

**Türü:** Dram

### **3.3.1 Filmin Kısa Öyküsü**

Mehmet Murat Özyurt, hiçbir iş yapmadan yaşayan 30'lu yaşlarında genç bir adamdır. Gününü kendisi gibi arkadaşlarıyla birlikte alışveriş merkezlerinde, açılışlarda, kokteyllerde geçirmektedir. Günlük yiyecek ihtiyacını alışveriş merkezlerindeki promosyon ürünlerinden karşılamakta; kitapçılarda kitap okuyup bitirmektedir. Kendisiyle röportaj yapan kişiye hayatını anlatır: Kendisinden büyük bir ablası vardır. Annesinin ölümünden sonra ablası ile eniştesi içinde yaşadığı evi ona sattırmaya çalışmaktadır. O buna karşı çıkmaktadır. Lise mezunudur. Kısa bir süre çalışmıştır ancak askerlik dönüşünden sonra bu işleri bırakmıştır. Hayattan beklentileri azdır. Bir ev kızının beyaz atlı prensini bekler gibi, bir romanda okuduğu mavi yağmurluklu kızı aramaktadır.

### **3.3.2 Filmin Çözümlemesi**

Film karlı bir günde İstanbul'dan bir manzarayla açılır. Mehmet Murat açılışı yazmış olduğu bir şiirle yapar. Şiirin adı *Karıncalar*'dır.

Karıncalar  
Ne kadar çok karınca var  
Ve ne çok seviyorlar  
Görmeden, hissetmeden nasıl da seviyorlar  
Karıncalar bilmeden severler  
Ellerinde paketleriyle her akşam evlerine giderler  
Yerler,yatarlar, sevişirler

Sonra bir bunaltı anında  
Hiç beklenmedik bir günde  
Sevdiklerini terk ederler  
Ben karınca değilim  
Çünkü onlar, bilmeden severler  
Bense çok iyi bilirim  
Ve bildikçe karıncalanır ellerim,  
Dilim susar, gülüm solar, kapanıverir defterim.

Burada endüstri tarzı çalışmaya bir eleştiri vardır. Karınca “çalışkan” olarak nitelendirilen bir hayvandır ve günümüz ortalama insanını simgelemektedir. Murat’a göre günümüz sıradan sistem insanı ne yaparsa yapsın ne yaptığını bilmeyen kişidir, bir gün öleceğini düşünmeden yaşayan, kendini düzenin anlamsız akışına kaptırmış olan zavallı insandır. Filmin sonlarına doğru arkadaşlarından birinden Murat’ın “en nefret ettiği hayvanın” karınca olduğunu öğreniriz.

Ayrıca ölüm olgusunun şiiirde yer alması rastlantı değildir. “*Çünkü toplumun kötü davrandığı kişiler için, herkesin kaçınılmaz bir biçimde aynı sona varacakları düşüncesi, bir savunma, bir öçtür*” (Botton, 2010: 268).

Bir sonraki sahne Murat’ın evinin kapısıdır. Murat sabahleyin elinde çantasıyla evden çıkar. Gelen bir servis arabasına biner. Araba bir süpermarket arabasıdır. Murat markete girer ama orada çalışmak için değil. Promosyon ürünlerin tadına bakar. Market çalışanları ile sohbet eder ve satınalmamız çıkıştan çıkarak marketten ayrılır. Bir sonraki durak elektronik ve bilgisayar dükkânlarıdır. Burada maillerine bakar. Bilgisayarlarda oyun oynar. Büyük ekran televizyonlarda TV seyredir. Kitapçıya gidip burada saatlerce oturarak kitap bitirir.

Riesman, *The Lonely Crowd* adlı eserinde, toplumsal sistemin giderek yapay, sahte ilişkilere dayandığını ve bireyin kalabalık içinde yalnızlığını anlatır. Sosyal ilişkiler ve anlam örgüleri, gerçek değerlerini yitirmektedirler. Yalnızlık, yabancılaşma, iğreti ilişkiler genel sistemin varlığını tehdit etmektedir. Her şeyin alınır satılır hale geldiği ve piyasa değerinin olduğu bu toplumda, sosyallik üniteleri ve boş vakit geçirme biçimleri de bu yapaysılığın tüm uzantılarını taşımaktadır. İlişkiler, “başkalarınca yönelimli” bir değer taşımaktadır. Birey dışı manipülatif aygıtlar, boş vaktin kullanım değerini de dönüştürmektedir (Aytaç, 2002: 244).

Murat bilinçli bir flanör olmaktan çok bilinçsiz, toplum kurallarına uygun hareket eden ne yaptığını bilmeyen bir karakterdir. Bilinçli olarak “çalışma” kavramına karşıdır ama kapitalist toplumun bütün nimetlerinden de faydalanmaktadır.



Murat ailesini anlatmaya başlar. Babası klasik bir Türk erkeğidir. İşe gider, işten gelir çocukları ile ilgilenmez. Bu yüzden Murat da, ablası da, anneye düşkündür. Ablasının evlenmesinden sonra ablasını kendisinden uzaklaştıran eniştesiyle çatışmıştır; o yüzden ablasıyla da pek görüşmemektedir. Eniştesinin köy kökenli olması ve oldukça düşük standarda sahipken bir anda kentte ortalamanın üzerinde gelire sahip olması Murat'ı oldukça rahatsız etmiştir. Abla ve enişte ile yapılan röportajlarda eniştenin Murat'ı değiştirmeye çalıştığını ancak Murat'ın buna karşı tavır koyduğu görürüz. Murat eniştesini ablasına layık görmez. Her ne kadar ablasıyla olan evliliği boyunca biraz yontulsa da Murat'a göre iflah olmaz bir "odun"dur.

Murat alışveriş merkezlerinde turlara devam eder. Musluklara, doğalgaz kombilerine bakar. Restaurant bölümünde hiçbir şey yemeden içmeden oturur. Ücretsiz deneme bölümünde masaj koltuklarında masaj yaptırır. Koltuklarda oturur. Bu haliyle birini bekler gibidir. Ama kimseyi beklediği yoktur. Alışveriş merkezinin tuvaletine gider, burada traş olur. Akşam vakti oldukça şık giyinerek arkadaşlarıyla buluşur. Bir filmin açılışına giderler. Burada ücretsiz dağıtılan şaraplardan içerler. Magazin basınının ünlü simaları kendilerini gösterirken Murat arkadaşlarıyla eğlenir. Akşam da eve gider, evde haberleri seyrederek.

Murat hayatını anlatmaya devam eder. Babası emekli olduktan sonra evde oturmayı kendine yedirememiş ve özel bir ilaç fabrikasında iş bulmuştur. Ancak bir gece dönüşü araba kazasında hayatını kaybetmiştir. Babanın ölümünden sonra depresyona giren Murat lisede bir yıl kaybeder ve üniversiteye devam etmez. Ama pişman değildir. Ona göre üniversite mezunları konuşulamayacak kadar kültürsüzdür; *"bütün dertleri ev alalım, arsa alalım, yazlık alalım"*dır.

Baudrillard, kapitalist etiğin her yerde geçerli olduğunu ileri sürmektedir.

Baudrillard'a göre "Çalışma alanında olduğu kadar, boş vakit ve tatillerde de aynı "zorlama ahlâkı" geçerlidir. Çalışmadan elde edilen tatmin bir bakıma boş vakit etkinlikleri ve tüketimden elde edilen "tatmin praksi" ile aynıdır." Murat'ın arkadaşları sistemin esiridir. Yine Baudrillard'a göre "Tüketim nesnesine sahip olmak için çalışmaya zorlanmak ayrı bir kötülüktür.(...) Eksiksiz yaşamaya özgü bu gülüş ve bu neşe hepsi birlikte aslında ödev, fedakârlık, çilekeşlik ilkesine adanmanın belirtisidir". Ancak telkin edilen insanlar bunu algılayamayacak kadar köleleştirilmiştir. (Aytaç, 2002: 250).

Illich'in görüşüne göre okul dolaylı ya da dolaysız olarak nüfusun büyük bir bölümünü çalıştırmaktadır. *“Okul, ya insanları yaşama bağlamakta ya da bazı kurumlarda çalışmalarının uygun olacağına onları inandırmaktadır”* (2013: 65). Okul endüstri tipi çalışmanın en temel yapısıdır. Çocukların nasıl düşünmesi gerektiği, neye ve nasıl güvenmesi gerektiği öğretmenler tarafından önceden belirlenmiş bir müfredata göre öğretilir. Çocukların zihni şekillendirilir. *“Halbuki pek çok öğrenme, kendiliğinden olmaktadır ve pek çok planlı öğrenme bile programlanmış eğitimin sonucu değildir”* (2013: 26).

Yine Illich'e göre; *“Okulun gerçek amacı melon şapkalı adamların kendilerine işçi yaratmak için düzene uygun kafalar oluşturmak ve zavallı ve malına mülküne el konulmuş insanlar grubu için umut ışığı olan ve asla sona ermeyecek tüketimin dünyasal bir cennet mitini övmektir”* (2013: 63).

Burada Murat filozof Illich'e yakın düşünce ve perspektifiyle kendini ortaya koyarak protest bir yaklaşım sergilemektedir. Kurumlara ve endüstri biçimi yaşam tarzına. Ama yine de endüstri biçimi yaşam tarzının kalbinin attığı İstanbul Şişli ve Osmanbey'den kopamaz.

Murat bunlar dışında onlarla ortak konuşacak bir şey bulamaz. Servis sabah gelip işten alır akşam, işe bırakır. Murat'a göre bu hizmet değildir. Çalışan işçinin sadece kendine çalışmasını ister. Sabahleyin işe gelirken işçinin araba kullanması işe olan odaklanmasını bozabileceğinden işveren servis isminde bir çözüm bulmuştur. İşverene göre bir çalışan sadece işine odaklanmalıdır. Ne sinema, ne tiyatro, ne de bunun gibi kültürel aktiviteler, hiçbir şey bir işçinin hayatını meşgul etmemelidir. Böyle olunca da insanlar boş kafalı bir şekilde hayatlarını sürdürmekte ve Murat ile konuşacak ortak bir nokta bulamamaktadırlar. Murat'a göre onlar *“Tahsilli cahiller grubu”*dur. Murat onlardan değildir. Sanatın her dalına ilgi duymakta bu konuda okumakta ve kendini geliştirmiş olmakla övünmektedir. Ona göre tahsil işi okula gitmekle olmaz. Murat para-pula önem vermez, para kazanmaya, tüketmeye zorlayan, gösteriş yarışına iten kapitalizme karşıdır. Murat'ın seçtiği yaşam tarzı aylaklık her ne kadar karşıt kimlik olarak görülse de seçtiği mekânlar (alışveriş merkezleri) ve davranış tarzı (potansiyel tüketici ) sistem dışı değildir ve bu yönüyle de iktidar ve kapitalizmin korktuğu bir aylaklık türü değildir. Çünkü kapitalizmin nimetlerinden faydalanmakta ve hayatından memnun bir adam profili çizmekteyse de *“İşsizlik ekonomik olduğu kadar toplumsal ve duygusal bir şiddettir ve psikolojik etkisi “içe çökme”, “hadım edilen kendilik”, “yitirilen özsaygı” ve “aşınan karakter”*

*olarak tezahür etmektedir.*” (Sümer, Solak ve Harma, 2013: 17). Murat'ta da aynı sorunlar göze çarpmaktadır.

Liseyi bitirdikten sonra Murat bir mali müşavirlik bürosunda ofis boy olarak işe girmiş; ancak bir süre sonra yapılan iş tekdüze gelmeye başlamıştır. Ancak bu işte biraz para biriktirmiştir. Annesinden de aldığı birkaç kuruşla birlikte paraları bankaya yatıran Murat bankanın batmasıyla paraları kaybetmiştir. Ama bir şey diyememektedir. Çünkü birçok insanın milyarlarca lirası gitmişken Murat'ın 7500 Mark'ı yok olmuştur. Ama bunu Murat'a göre kimse önemsemez. *“Avare özgürdür ama bir açıdan da “küçük insan”dır”* (Büker ve Balcı, 2013: 133). Murat'ta da bu vardır. Kendisini *“önemsiz biri”* olarak görmektedir. Başkalarının perspektifiyle kendini değerlendirmektedir.

Murat Ağrı'da askerliğini yaparken annesinin vefat haberini almış ve yıkılmıştır. Bu anısını anlatırken annesinin resmini alır ve öper. Hayatta duyduğu tek sevgi, annesine olan sevgidir. Annesinin ölümünü kabullenemeyen Murat her gün mezarının başına gitmiştir. Bir süre sonra durumu fark eden hocalardan biri onu *“Ölüyü rahatsız etmek iyi değildir,”* diye uyarılmış; bir süre sonra ziyaretlerini seyrekletiren Murat, belli bir zaman sonra eski yaşantısına dönmüştür.

Annenin ölümünden sonra ablasıyla miras konusunda arası açılan Murat ablasının eve göz dikmesinden rahatsız olduğunu vurgulamaktadır. Ablası evi satıp kendi payını almak isterken Murat her yere yakın olan Osmanbey'deki evi satıp ücra bir yere gitmek istememektedir. Evde annesinin hatırası da vardır. Onu da bırakıp gidemez.

Murat duvarda asılı olan gitarı alıp kendi yöresine ait bir türküyü seslendirir. Seslendirdiği türküden aslen Artvinli olduğunu öğreniriz. Ama doğma büyüme İstanbulludur.

Bir kameraman Murat'ın ablasının evine gider ve gizli çekimle Murat ile ilgili bilgi almaya çalışır. Ablası Murat'ı akıl hastası olarak görmektedir. Psikolog, psikiyatrist, ilaçlar, hocalar gibi çözümler bir işe yaramamış ablasının emekleri boşa çıkmıştır. Murat annesinin ölümünden sonra eve kapanmış, annesi ile birlikte ölmüş bir daha da hayata dönememiştir. Ama bütün bunların altında yine miras kavgası vardır. Ablası evin satılmasını ve kendi payını almak istemektedir. Murat isterse ablasının evinde yaşayabilir. Çamaşırı bulaşığı yıkanır, akşamları evde sıcak yemek yer. Ancak yaklaşım oldukça tutarsızdır. Murat ne yetmişin üzerinde bir ihtiyar, ne de on yaşında çocuktur. Ablası kendi istekleri için duygu sömürsü de yapmıştır ancak bir

işse yaramamıştır. Ablası ve eniştesi Murat'ı kendi çıkarları için kendilerine bağımlı kılmak istemektedir. Ancak Murat düşündükleri kadar aptal değildir. İnsanlara esnek ve itaatkâr olmalarının telkin edildiği, her beş dakikada bir başkalarıyla ağız birliği ederek fikir değiştirmenin hoş görüldüğü bir dünyada, bireyci birinin baş ağrıtaacağı açıktır. Bu nedenle, “*ödlek, yapmacık, itaatkâr olan, boyun eğen, oyunu kuralına göre oynayan, kendini ortama uyduran ve en sonunda, çalkantı yaratmadan kendine bir yer edinmeyi başaran tipler Murat gibilere tercih edilir*” (Maier, 2006: 15-16).

“*Toplumun “boşta gezen” olarak gördüğü işsizler hem ekonomik şiddetin kurbanı hem de bir nevi “günah keçisi” olmaktadır*” (Sümer, Solak ve Harma, 2013: 17). Eniştesi için Murat'ın en büyük sorunu çalışmamasıdır. Bedava bir yaşam yaşamaktadır. Kendisi gibi arkadaşlarıyla bütün gün dolaşmaktadır. Hâlbuki kendisi ile birlikte çalışsa parayı başkasına vereceğine Murat'a verecektir.

Film Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam* romanıyla bazı yönleriyle benzerlik gösterse de kitabın uyarlaması değildir. Aylak Adam'daki C. Karakteri ile Mehmet Murat Özyurt arasında çok fark vardır. “*Karıncalar bilmeden severler*” sözü *Aylak Adam*'daki C.'ye aittir. Fabrikalarda çalışan insanları karıncaya benzetmesi ve bundan rahatsız olması, babasına duyduğu nefret yüzünden onun yaptığı işlerden uzak durmaya çalışması C.'nin özelliklerindedir. Ancak Mehmet Murat'ın barışçıl, kendi halinde kişiliği ile C.'nin huzursuz ve sıkılgan kişiliği arasında çok önemli farklar vardır. C.'nin ailesinden kimsenin hayatta olmaması ve oldukça zengin bir mirasyedi olması onun daha rahat hareket etmesini sağlarken, Mehmet Murat'ın yalnızca annesinden kalan bir eve sahip olması (ki o da ablasıyla ortak bir evdir) işini zorlaştırmaktadır. Mehmet Murat parasızlık ve statüsüzlük nedeniyle kimseyle birlikte olamazken, C. parası ve asaleti nedeniyle fahişeler başta olmak üzere her sınıftan kadınla birlikte olabilmektedir. C. kendinin ve çevresinin bilincinde bir aylak olup bunu ifade etmekten çekinmezken, Mehmet Murat da içinde bulunduğu durumu farkındadır ancak tam olarak kendini anlatmaktan acizdir. Bu yüzden gittiği yerlerdeki insanların kötü davranışlarına maruz kalmaktadır. Gittiği yerler de zaten kokteyl açılışları ve film galalarıdır. Mehmet Murat'ın annesine duyduğu sevgi ile C.'nin teyzesine duyduğu sevgi arasında da bir paralellik vardır. Ancak C.'nin teyzesini babasıyla birlikte yakalaması sonucu kadınlara duyduğu güvensizlik Mehmet Murat'ta yoktur.

Murat'ın hayatında da sevgi vardır. Ama âşık olduğu kimse yoktur. Bir romanda okuduğu ve beğendiği bir “*mavi yağmurluklu, uzun saçlı kız*” tanımlaması hoşuna gider. Mehmet Murat'ın adını hatırlayamadığı söylediği roman Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam*'ıdır. C. sokakta gördüğü mavi yağmurluklu bir kızın peşine düşerken kız

otobüse atlar ve oradan uzaklaşır. Otobüse yetişmeye çalışan C. kendini bir taksinin önüne atar ancak kendisine kaza yaptıracığı öfkesiyle sinirlenen taksi şoföründen ve arkadaşlarından dayak yer. Mehmet Murat'ın hayatında şiddet yoktur ama C.'den daha tembeldir. O aşkın kendisine gelmesini "mavi yağmurluklu kız" ile tanışacağı günü beklemektedir.

*Bir Aylak Adam* filminde çalışmaya karşı bir tepki görmekteyiz. Ancak Murat'ın bu karşıtlığı sisteme ve yaşadığı çevreye karşı değil, büyük ölçüde ailesine karşıdır. Kendisini küçük bir çocuk olarak gören ablası ve mirası paylaşmak istemediği için kendisine ters düşen eniştesi Murat'ın mücadele alanlarını oluşturmaktadır. Okullara ve kurumsallaşmaya karşıdır ancak alışveriş merkezlerinden çıkmaz. *Tester* ve promosyon ürünleri ile geçinir. Ancak tam olarak nasıl geçindiği havada kalmış bir konudur. İncelediğimiz diğer örnekler küçük çapta işler yaparak da olsa bir şekilde para kazanırlarken Murat'ın Osmanbey'deki evini nasıl döndürdüğü tartışma konusudur. Kendi içinde tezattır.

## SONUÇ

Türk Sineması'nda boş zaman kavramının miladı Hint filmi *Avare* ile başlar. 1950'li yılların ikinci yarısından 1980'li yılların ilk yarısına kadar efsane olan Hint yapımı *Avare* filmi özellikle Türk filmlerinin altın yıllarını yaşadığı 1960'lı yılların ilham kaynağı olmuştur. Türk sinemasında *Avare Mustafa* ile başlayan avare filmler furyası 1960'lı yılların ana temasını oluşturmuştur. Sınıf farklılıkları, kimlik sorunları, zengin ama kibirli -fakir ama gururlu genç gibi birçok kavram beyaz perdeye taşınmış, gündeme getirmiştir.

Dönemin toplumsal karakteristiği olan sanayileşme ve köyden kente göç, kentlerde geniş yığınların birikmesine ve işsizliğe yol açmış; Türk sinemasının birçok filminde bu dönemde işsiz kalan kesim ile şehirde yaşanan aylaklık eleştirilmiş ve ilginç mesajlar verilmiştir.

1970'li yıllarda emek ve işçi kavramlarının ön plana çıkması ile aylaklık kavramı olarak biraz demode kalmışsa da, bu dönemde Sadri Alışık'ın başrolünde oynadığı *Turist Ömer* komedi filmleriyle kavramın devam ettiği görülmektedir.

Televizyonların evlere girmesiyle bütün dünyada olduğu gibi Türkiye'de de krize giren sinema sektörü, çareyi pornografik filmlerde bulmuştur. 1970'lerin ikinci yarısından 1980 darbesine kadar devam eden bu dönemden sonra Türk Sineması birçok yenilik ile karşılaşmış, pek çok alanda olduğu gibi sinema sektöründe de emperyalist düzen ile baş edilememiş, bireysel konuların işlendiği sıkıcı "sanat filmleri"yle izleyiciyi kendisine küstürmüştür. 1989'da bazı eleştirmenlerin deyimiyile "Büyük Felaket" gerçekleşmiş ve Yabancı Sermaye Yasası'nda yapılan değişiklikle yabancı şirketlere ülkemizde doğrudan doğruya şirket kurup, dağıtım ve gösterim olanakları tanınmıştır.

Bu dönemden sonra Türk yapımcıların üretilen filmler için sinema salonu bulamaması, yönetmenlerin film için yapımcı ya da sponsor bulamaması ve izleyicinin Türk Sineması'na küsmüş olması sektörü iyice krize sokmuştur. Eurimages (Avrupa Sineması Destek Fonu) yardıma yetişmiş ancak bu fonun yaptığı katkılar Türk sinemasının yabancı sinemalar karşısında varlığını korumasını ve gelişmesini sağlayamamıştır.

Ancak bütün bu olumsuz gelişmeler sürerken 1951 yapımı *Avare* filmi 1980'li yıllarda renklendirilmiş olarak izleyiciyle buluşmaya devam etmektedir. 1961 yapımı *Avare Mustafa*, Kemal Sunal'ın yorumuyla *Devlet Kuşu* adıyla yeniden yorumlanmıştır.

1990'lı yıllarda hem Yabancı Sermaye Piyasası'nın etkisiyle, hem de kendi kültürüne uzaklaşmış yabancı hayranı izleyicinin etkisiyle can çekişen Türk Sineması'nda bu dönemde çekilen filmler de yabancı yapımcıların etkisiyle sinema salonlarında kendine yer bulamamıştır.

*Tabutta Rövaşata* hiçbir sponsor ve yapımcıya bağımlı olarak çekilmediği için tam yönetmenin istediği gibi bir film olmuş, filmin samimiyeti ve sıcaklığı Türk izleyicisi tarafından yakın bulunmuş ve bir başyapıt olarak Türk Sineması'na adını yazdırmıştır. Filmin mesajları ve çekildiği mekânlar seyirciler tarafından oldukça ilginç bulunmuştur ve film sosyal medyada hâlâ paylaşılmaktadır. Kaybeden, marjinal, öteki gibi birtakım kavramları sinemaya sokmuş ve günlük dilde tartışılır hale getirmiştir.

*Tabutta Rövaşata*'nın Mahsun karakteri diğer aylaklardan oldukça farklıdır. Bütün bu sınıfların dışında kendi küçük hayatında yaşamaya çalışan, yalnızca günlük gereksinimlerini karşılamaya yönelik araba çalan, âşık olduğu kız için her şeyi yapan samimi, sıcak ve hüznüldür. Ancak Mahsun karakterinde de bir bilinçten söz edilebilir.

2000'li yıllarda TV sektörünün gelişmesi ile başlayan TV dizileri sektörü hem yönetmenleri hem de set çalışanlarını hem de oyuncularını maddi olarak rahatlatarak, Türk filmlerine küsmüş Türk halkını en ucuz eğlence biçimi TV dizileri ile tanıştıracak ve yabancı film sektörünü öldürecektir. Öyle ki izleyici artık Türk dizilerini tercih edecektir. Eğitimli yeni nesil yönetmenler ve set çalışanları ile çekilen bu diziler zengin prodüksiyonlarıyla 2010'lu yıllarda yalnız Türk izleyicisinin değil, Türkiye'nin komşularının, Avrupa'nın ve hatta 1990'lı yıllarda Türkiye'ye pembe dizi satan Meksika'nın bile ilgisini çekecektir.

2000'li yıllarda korsan CD satışının yabancı filmlerin gişe satışını etkilemesi sonucunda Türk filmleri daha iyi iş yapar hale gelmiştir. Türk Sineması atağa geçmiştir. Ancak dönem eski dönem değildir. Türkiye kapitalistleşme ve küreselleşme sürecinde daha farklı değerler peşinde koşmaktadır. 1960'lı yılların "mahalle kültürü", "delikanlılık", "namus", "şeref", "haysiyet", "insanlık" gibi birtakım

kavramlar yerini “mal-mülk”, “para-pul”, “kariyer”, “prestij” gibi birtakım kavramlara bırakmıştır. Bu kavramlarla beslenen sistemin kuralları açıktır: “*Çalış, boyun eğ, düşünme yap, düşünme çalış, çok çalış, çalış çalış çalış*”tır.

Bu yeni temalar 2000’li yıllardaki TV filmlerinin genel temasını oluşturur. Arzulanan nesne için kariyer (sistemin içinde iyi bir çocuk olmak için eğitim) para (çalışma) itibar (sistem içinde konum) gereklidir. Bunlar olmadan birey toplum içinde kabul görmez. İtibarsızdır, görmezden gelinir.

2000’li yılların TV dizilerinin büyük çoğunluğunda köyden kente gelen kız, ya da ailesinin baskısıyla yaşayıp çalışmayan kız okula dönmesi ve çalışması için uyarılır. Gözlerinin açılması için çalışılır. Filmlerin ana fikrine göre bu, onun kendi ayakları üzerinde durmasını sağlayacak ve hayata bağlayacaktır. Erkekler için durum biraz farklıdır. Çalışmayan erkek ya serseridir ya tecavüzcü. Filmin sonunda ya hapse düşer ya da öldürülerek cezalandırılır.

İşsizliğin ekonomik koşullar ve istihdam yetersizliği nedeniyle çok yüksek olduğu bir ülkede hâlâ işsizlere sorunlu gözü ile bakılması sisteme duyulan güvenle ilgilidir. Sistem o kadar sağlamdır ki, dışında kalanlar beceriksizdir düşüncesi ile yola çıkılmaktadır. Ancak sistem de kendini korumaya yönelik çözümler üretmektedir. Kişisel gelişim seminerleri ve kitapları sorunun sistemde değil kişinin kendisinde olduğunu dikte eden bir anlayışa sahiptir. Bunun dışında tüketicinin çok fazla seçme olanağının olması, parayı kazandığı an arzularına ulaşılacağına empoze ettirilmesi hem sistemin hem de tüketicinin işine gelmektedir. Ancak kariyerin yalnızca yaldızlı yönü sunulmakta, çileli yönleri es geçilmektedir.

Birinci bölümde bahsettiğimiz kuramlar açısından ele alındığında, LaFargue ve Russell’in kuramları Türk Sineması’nda doğrudan ele alınmaz çünkü endüstri devrimi sonrası ortaya çıkan yeni çalışma düzeni Türkiye’de 2000’li yıllar öncesi tam oturmamıştır. 2000’li yıllar sonrası Türkiye’de de bu tür bir filmin ilgi çekici olmayacağı düşüncesiyle çekilmediği ileri sürülebilir. Ancak bu iki kurama en yakın filmler başrollerinde Sadri Alışık’ın oynadığı *Serseri* ve *Efkârlıyım Abiler* filmleridir. *Serseri*’de hayata küskün, kendine ve çevresine kötü davranan bir adam karakteri çizilirken, *Efkârlıyım Abiler*’de çalışmayı sevmeyen bir külhanbeyi resmedilir. Her ikisinin de ortak özelliği, küçük çaplı işler olsa da, kendilerine ait işleri yapmak istemeleri ve bu iş için birkaç saatten fazla ayırmak istememeleridir.



Veblen'in "Aylak Sınıf" ve "Gösterişçi Tüketim" kuramı Türk Sineması'nda en fazla işlenen boş zaman kuramıdır. Rahat bir yaşama özenen genç kız ya da genç adam kendisinden zengin bir aylakla evlenerek hayatını kurtaracağını düşünür ancak sorun hüsrarla sonuçlanır. Alt sınıfta kalan erkek ya da kadın çok çalışarak eski aşkının bulunduğu seviyenin üzerine çıkarak intikam alır. "Yoksul ama gururlu genç" tanımlaması buradan çıkmıştır. En bilinen örneği *Ah Müjgan Ah* (1970) ve *Vefasız* (1972) filmleridir.

Fromm'un ve Baudrillard'ın bahsettiği şekillerde boş zaman kuramlarının somut örneklerine Türk Sineması'nda yer almamaktadır.

Gorz'un "Özgürleşim Alanı Olarak Boş Zaman" kuramı bize 1990 yılında Şahin Gök'ün yönetmenliğinde çekilen *Eskici ve Oğullarını* hatırlatır. Orhan Kemal'in romanından uyarlanan filmde mevsimlik işçi olarak Adana'ya pamuk toplamaya giden bir ailenin dramı söz konusudur. Ancak yalnızca beyana tabi olarak sözleşmesiz olarak yapılan anlaşmada paralarını alamayan aile çalışma sırasında ağır hastalanarak sağlığını kaybeder. "Değer mi?" sorusunu sormaktadır. Film savaşta bacağını kaybeden ve bundan dolayı evlatlarına kan kusturan bir adam olan Eskici'den kurtulmaya çalışan iki kardeşin verdiği kararla başlar. Şehir değiştirerek babalarının baskısından kurtulmayı düşünürlerken yalnız kalacağını anlayan Eskici dükkânını ve evini satarak onlara katılmaya çalışır. Ancak hatalı bir karardır. Çünkü kendi işini bırakır ve başkasının yanında çalışmaya gider. Film "ne yaparsanız yapın kendi işinizi yapın" mesajını vermektedir. Ancak burada söz konusu olan filmidir. Romanı biraz daha farklıdır.

Riesman'ın "Başkalarınca Yöneltilmiş Boş Zaman" kuramı da Türk Sineması'nda bol bol ele alınır. Marka kıyafetler, ünlü gece kulüpleri eleştirel bir dille işlenir. Başrol oyuncusu bu parayı elde etmek için ya çalışacak ya da çalacaktır. *Dağınık Yatak*'ta kendini zengin arkadaşlarına uymaya zorlayan jigolo (Ümit Belen) sevgilisine marka mayo aldırarak için ısrar eder. Ancak bunun için daha çok çalışmak yani şirinlik yapmak zorundadır.

Adorno ve Horkheimer'in "Kültür Endüstrisi ve Boş Zamanın Tecimsel Manipülasyonu" boş zaman kuramı *Ah Güzel İstanbul*'da ve 1980'li yılların Ahu Tuğba'lı, Serpil Çakmaklı'lı filmlerinde bolca işlenir. En çarpıcı örneği ise *Fidan*'dır. TV'deki şaşalı hayatı özenen genç kızlar bir şekilde çarkın içinde kaybolup giderler. Düşükleri çukurdan sisteme karşı gelmek uyuşturucuları olan TV ve magazin dergileri sayesinde akıllarına gelmez.

Görüldüğü gibi Türk kültürüne ve yapısına uygun olan boş zaman kuramları Türk Sineması'nda yer almaktadır. Boş zaman Türk Sineması'nda ayrı bir yere sahiptir.

İkinci bölümde incelediğimiz aylaklık temalı filmler perspektifinde olguyu değerlendirdiğimizde birinci bölümde Bauman'ın "yeni yoksulluklar" kavramı altında tanımladığı "sınıfdışı ve *outsider*" kavramları kültürel olarak insanlık ve yardımlaşma değerlerine bağlı olduğumuz için çok nadir olarak toplumumuzda görülmekte olduğunu, çalışmamızda yalnızca Ofsayt Osman ve Mahsun karakterlerinde yer almakta olduğunu görmekteyiz. Ofsayt Osman talihsiz ve karikatürize bir karakterdir. Ancak Sadri Alışık'ın genel olarak bütün filmlerinde olduğu gibi insanların kariyer, statü ve maddi güç peşinde koşmalarını eleştirir. Mahsun ise aldırma zırhını bürünmüş yalnızca yaşam savaşı vermektedir. Isınabilmek ve biraz sevgi onun istediği şeylerdir.

Çalışmamızda yalnızca bir adet kadın aylaklığı vardır: *Avare Kız*. Bunun dışında esas kahraman olarak aylak kadın göremeyiz. Bunun nedeni de genellikle kadınların ücretsiz aile işçisi olarak görülmesi ve erkek egemen toplumda "erkek çalışır" mantığının ön planda olmasıdır. 1980'li yıllara kadar kadının ekonomiye dışarıda çalışarak katılması geleneksel olarak uygun bulunmazken (Türk filmlerinde de bu anlayışın örneklerini bol miktarda görürüz) 1980'li yıllardan sonra değişen algı ile birlikte kadının evde oturması eleştirilir bir duruma gelmiştir. "Ev kızı" aşağılayıcı bir tanımlama olurken, "ev kadını" eşinin üzerinden geçinen parazit tanımlaması ile farklı bir anlam yüklenmiştir. Bu tema özellikle TV dizilerinde işlenmiştir ancak kadının bağımsız çalışması ya da kendi isteğiyle çalışmaması konusunda *Avare Kız* dışında Türk Sineması'nda tek bir film bile çekilmemiştir.

Tanzimattan 1990 yılına kadar aylaklığı konu alan birçok roman yazılmış olmasına rağmen sinemaya uyarlanan roman sayısı çok azdır. Bu konuda verebileceğimiz tek örnek Orhan Kemal'in *Devlet Kuşu*'dur. İlk olarak 1960'larda *Avare Mustafa* olarak sinemaya uyarlanmış, ikincil olarak 1980'lerde Kemal Sunal'ın başrolünü Ayşen Gruda ile paylaştığı *Devlet Kuşu* olarak çekilmiştir.

*Mermer Köşkün Sahibi* ve *Aylaklar* gibi çok başarılı örnekler varken bu konuda yalnızca Türk Sineması'nda değil, TV dizisi olarak çalışma yapılmamış olması yine değişen algının eseridir. Son dönemde birçok şey gibi, sistemin işine gelmeyen şeylerin başında gelen işsizlik ve aylaklık teması yok sayılmaktadır.

Üçüncü bölümde 50 yıl aralığında ele aldığımız üç film, *Aah Güzel İstanbul*, *Tabutta Rövaşata* ve *Bir Aylak Adam*'da aylaklık temasının nasıl işlendiğini ve 50 yıl içinde nasıl bir değişim gösterdiğini inceledik. 1966 yapımı *Aah Güzel İstanbul*'da kendinin ve çevresinin farkında, emperyalizm karşıtı bilinçli bir aylak görmekteyiz. Bir İstanbul beyefendisi olan Haşmet İbrikarolu'nun kendi isteği ile başkasının yanında çalışmak istememesi ve fazla çalışmaktan kaçınması, tüketim toplumuna ve tüketim çılgınlığına karşı koyması 1960'lı yılların karakteristiğidir.

1990'lı yıllarda çekilen *Tabutta Rövaşata* ile tüketim toplumunda can çekişen ancak ihtiyacından fazlasında gözü olmayan bir aylakla karşılaşmaktayız. Mahsun karakteri filmde mutluluğu, sevgiyi ve sıcaklığı arar. Tek tutkusu arabalardır. Ancak yalnızca ısınabilmek için arabaları çalar. Bunu sözel olarak ifade etmese de Mahsun karakterinde de bilinçten söz etmek mümkündür. Çevresindeki her şeye sevgiyle yaklaşmıştır.

Özgür Şeyben'in 2013 yılında gerçekleştirdiği *Bir Aylak Adam*'ı ise kültürlü olduğunu iddia eden ancak kapitalist toplumun nimetleriyle yaşayan bir karakter çıkartır karşımıza. Kendi içinde tezattır. Asalak bir yaşam yaşamaktadır. Diğer filmlerde gördüğümüz aylaklık biçimi kendine yetecek kadar kazanma, kendi işinin patronu olma gibi bazı yetiler bu karakterde yoktur. 2010'lu yılların anlayışını açık bir şekilde anlatmaktadır. Kendisine hasta gözüyle bakan bir abla, kendisi gibi arkadaşlar, onu horlayan, alay eden gençler Murat'ın çevresini oluşturur. Murat bir şeyleri anlamış gibidir ama tam olarak açıklayamaz. "En sevmediği hayvan" karınca'dır. Çünkü yalnızca çalışır. Kendine göre kendisi önemsiz biridir. Hayatında aşk yoktur. Son derece tatsız bir hayatın içinde ömür tüketmektedir. Yaşamının hiçbir amacı yoktur. Bilinçsizdir.

1960'lı yılların bilinçli, kapitalizme meydan okuyan, emperyalizme karşı bilinçli aylağından 2010'lu yılların asalak, bazı şeyleri anlamış ancak tam olarak oturtamayan, karşı çıkamayan aylağına kadar incelediğimiz bu çalışmada Türk Sineması'nda boş zaman kuramlarının var olduğunu ve bunların büyük ölçüde bilinçli olduğunu görmekteyiz. Ancak zaman ile değişime uğrayan her şey gibi fikirler de değişime uğramıştır.

Bir diğer önemli nokta da karakterlerimizin yaşamındaki sevgidir. 1960'lı yıllarda hemen hemen çekilen bütün filmlerde aşk vardır. Konu kahramanın aşık olmasıyla başlar, aşık olduğu kişiye ulaşabilmek için kendini değiştirmeye çalışmasıyla devam eder. 1990'ların *Tabutta Rövaşata*'sında da aşk vardır. Bütün imkânsızlıklar içinde

Mahsun sevgisini göstermeye çalışır. Ancak 2010'lu yılların *Bir Aylak Adam*'ında hayatında ne aşk, ne de insan sevgisi vardır.

1990'lı ve 2010'lu yılların başına kadar yapılan yabancı patentli magazin programları ve yarışmalar ile tüketim toplumu teşvik edilmiş, apolitik gençler yetiştirilmeye gayret edilmiştir. Maddiyatın ve fiziksel görünüşün ön plana geçtiği bu dönemde itibar için en önemli şeyin zenginlik ve nüfuz olduğu vurgulanmış ve "insanlık", "onur", "dayanışma", "mücadele" ve "saygı" gibi kavramlar tarihe gömülmüştür. Eleştirinin yerini hakaret, hoşgörünün yerini acımasızlığın aldığı bu dönemde geleneksel değerler bitirilmeye çalışılmış ve bunların yerine "tüketim miti" icat edilmiştir. Sistem karşıtı aylakların yerini otoritenin korkmadığı tek aylak türü olan tüketici aylak almış ve bu sistemin işine gelmiştir. Hiçbir şeyi sorgulamayan, yalnızca kendisiyle uğraşan bu aylak tipi de 2013 yapımı *Bir Aylak Adam* ile Türk Sineması'nda kendine yer bulmuştur.

## KAYNAKÇA

- Adanır, O. (2010) Fikir Mimarları Dizisi-22 Baudrillard. İstanbul: Say Yayınları
- Adıyaman M (2010) Türk Hukukunda Çalışma Hakkı ve Korunması. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya, Türkiye.
- Adorno T ve Horkheimer M. (1996) Aydınlanmanın Diyalektiği. İstanbul: Kabalcı Kitabevi.
- Aslan C. (2012) İmkânsızlığa Rövaşata. Hüseyin Köse, Flanör Düşünce içinde İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Atam, Z (2010) "Yeni Sinemanın" Dört Kurucu Yönetmeni: Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, TC Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Türkiye.
- Atam, Z. (2011) Yakın Plan Türkiye Sineması, Dört Kurucu Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaimağaoğlu. İstanbul: Cadde Yayınları
- Aytaç, Ö. (2002) Boş Zaman Üzerine Kuramsal Yaklaşımlar. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 12(1), s. 231-260.
- Aytaç, Ö. (2006) Tüketimcilik ve Metalaşma kışkırcısında Boş Zaman. Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitü Dergisi, Cilt 11, s. 27-53.
- Balcı Ş.(2007) Tutunamayanlar ve Hukuk. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Bauman, Z. (1999) Çalışma, Tüketimcilik ve Yeni Yoksullar. İstanbul:Sarmal Yayınevi
- Bayram N (2006) Varlıklı ve Egemen Olmayan Bir Aylak: Turist Ömer, Kurtuluş Özyazıcı (ed) Kahkaha ve Hüzün:Sadri Alışık içinde ,Ankara: Dost Kitabevi.
- Bilgiç, F. (2002)Türk Sinemasında 1980 Sonrası Üslup Arayışları. Ankara: TC Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Botton, A. (2008) Çalışmanın Mutluluğu ve Sıkıntısı. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Botton, A. (2010) Statü Endişesi: İstanbul Sel Yayıncılık.
- Bozkurt, T. ve Ercan, N. (2011) Çalışma Kavramı'nın Çalışma İlişkilerinin Sosyo-Psikolojik Evrimi, İstanbul-Beta Yayınları.
- Bulut, Y (2013) Keloğlan'ın Avareliği. Emine Gürsoy Naskali (ed) Avare Kitabı İçinde, İstanbul: Kitabevi Yayınları. s.77-86
- Büker ve Balcı (2013) Sinemada Avare Tipi(Türk Sineması'nda Avare), Emine Gürsoy Naskali (ed) Avare Kitabı İçinde. İstanbul: Kitabevi Yayınları. s.131-167.

Büyük Larousse Ansiklopedisi, (1986) "Aylak", cilt 3, s.1115.

Büyük Larousse Ansiklopedisi, (1986) "İbrikar ", cilt 11, s. 5544.

Can, B. Çalışmanın kutsanması tembelliğin yerilmesi.

<http://www.on5yirmi5.com/yazar/bilal-can/107865/calismanin-kutsanmasi-tembelligin-yerilmesi.html> erişim: 14.11.2013.

Çetinkaya, H. (2012) Devletsiz Düşünce,Flanör Düşünce. Hüseyin Köse, Flanör Düşünce içinde İstanbul: Ayrıntı Yayınları. s.21-43.

Demirtaş, M. (2006), Osmanlı Başkenti'nde Dilenciler ve Dilencilerin Toplum Hayatına Etkileri, Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi, Sayı: 20, s. 81-98.

Dorsay, A. (1989) Sinemamızın Umut Yılları: 1970-80 Arası Türk Sinemasına Bakışlar. İstanbul: İnkılap Yayınevi.

Düzbakar, Ö. (2008). Osmanlı Devleti'nin Dilencilere Bakışı (Bursa Örneği). Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 1(5), s. 290-309.

Engin, K. (2013)Sinemada Avare Tipi (Raj Kapoor'un Avare Filmi ve Türk Sineması'na Etkileri) Emine Gürsoy Naskali (ed) Avare Kitabı İçinde . İstanbul: Kitabevi Yayınları. s.107-122.

Erogan, T. (1974) Boş Zaman Davranışında Sosyal Farklılaşma, Mimarlık Dergisi sayı 9, s.9-13.

Evren, B. (1997) Değişimin Dönemecinde Türk Sineması, İstanbul: Antrakt Sinema Kitapları.

Fromm, E. (2001) İtaatsizlik Üzerine. İstanbul: Kariyer Yayıncılık.

Güven, Ö. (2006) Uzay Yolunda Bir Aylak: Turist Ömer, Kahkaha ve Hüzün Sadri Alışık Editör:Kurtuluş Özyazıcı, Ankara: Dost Kitabevi,s. 115-129

Gorz ve ark (2000), Postmodernist Burjuva Liberalizmi, Çev.: Yavuz Alogan, İstanbul: Mavi Ada Yayınları.

Hodgkinson,T (2007) Tembel Ayaklanması, Yan Gelip Yatmanın Manifestosu. İstanbul: E Yayınları.

Hürmeriç ve Baban (2012) Simmel, Veblern ve Sombart'ın Penceresinden Hedonik Tüketim: Ütopyada Negotium ve Otium, Global Media Journal Dergisi, Bahar 2012 sayısı, s.87-101.

Illich, I.(2013) Okulsuz Toplum, İstanbul: Şule Yayınları.

Işık,C.(2013)Dervişler:Dünyadan Geçen Aylaklar, E.G, Naskali (ed), Avare Kitabı içinde, İstanbul:Kitabevi Yayınları, s.61-73.

İri M. (2013) Bollywood Sineması: Hindistan'ın Hareketli Resim Sanayii Üzerine Notlar, Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi Hakemli Akademik Yayını, Haziran sayısı, s.21-35.

İyem, C. (2011) Yeni Çalışma Etiği ve Boş Zaman Çalışanları Türkiye'deki Profesyonel Futbolcular Örneği. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya, Türkiye.

Karakaya, S. (2002) Doksanlı Yıllarda Türk Sinemasındaki Değişim: Arayış Sineması ve Popüler Sinema Karşıtlığı ve Euroimages Etkileri, yayınlanmamış doktora tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kara, N. (2008) Türk Sineması'nda Erkek Yıldız Olgusu, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Türkiye.

Keser, A. (2005) Çalışmanın Değişen Anlamı ve Çalışmaya İlişkin Yeni Trendler, Sosyal Siyaset Konferansları Dergisi, sayı 49, s. 361-377.

Kır,İ. (2007) Yükseköğretim Gençliğinin Boş Zaman Etkinlikleri: KSÜ Örneği, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, cilt 17(2) s. 307-328.

Lordoğlu K. ve Özkaplan N. (2007) Çalışma İktisadı, İstanbul: Der Yayınları.

LaFargue, P. (2013) Tembellik Hakkı. İstanbul: Alakarga Yayıncılık.

Maier, C (2006) Merhaba Tembellik: İşyerinde Olabildiğinde Az Çalışmanın Yolları ve Gerekliliği. İstanbul: Merkez Kitapçılık ve Yayıncılık.

Marx, K.(1997) Boş Zaman Üzerine Seçmeler, Cogito-Çalışmak Yorar(Çeviren Alp Tümertekin),sayı: 12, s.23-28.

Meda, D. (2004) Emek, Kaybolma Yolunda Bir Değer mi? İstanbul: İletişim Yayınları.

Meydan Larousse Ansiklopedisi(1992), "Aylak", cilt 2, s. 393.

Milliyet Büyük Ansiklopedi(1986) "İşsizlik", cilt 7, s. 2593.

Morva, A. (2006) Bir Serbest Zaman Etkinliği olarak Sinema, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Hakemli Dergisi, sayı: 27, s.113-124.

Oskay, Ü. (1982) David Riesman'ın Görüşleri, Ankara Üniversitesi Basın Yayın Yüksekokulu Yıllık Dergisi sayı 7 s.49-69.

Oskay, Ü.(1998)Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Önder, İ. (1997) Tembellik Hakkı, Cogito-Çalışmak Yorar(Çeviren Alp Tümertekin), sayı: 12, s.73-77.

Özgüç, A. (1993) Başlangıcından Günümüze 100 Filmde Türk Sineması, Ankara: Bilgi Yayınevi Sinema Dizisi.

Özgün, C. (2013) Osmanlı Devletinde Serserilik Algısı ve Sorunu Üzerine Tespitler, E.G, Naskali (ed), Avare Kitabı içinde, İstanbul:Kitabevi Yayınları, s. 5-58.

Öztürk, M. (1998) Şakayla Karışık: Sadri Alışık, Mizah Kültürü Dergisi. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları s. s.2-11.

Parlak, Z. (2004) Sanayi Ötesi Toplum Teorilerinin Eleştirel Bir Değerlendirmesi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 2004-2, s. 95-125.

Pekman, C., & Tüzün, S. (2012). Recep İvedik:" Kahraman"dan" Ürün" e. İletişim dergisi, (17). s.11-25.

Pösteği N (2013) Yeşilçam'da Avareler: Turist Ömer'in Göçebeliği, Emine Gürsoy Naskali (ed) Avare Kitabı İçinde İstanbul: Kitabevi Yayınları. s.173-190.

Russell, B. (2008) Aylaklığa Övgü. İstanbul: Cem Yayınevi.

Sümer S., Solak N., Harma, M. (2013) İşsiz Yaşam (İşsizliğin ve İş Güvencesizliğinin Birey ve Aile üzerindeki Etkileri), İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Sennett, R. (2013) Karakter Aşınması, Yeni Kapitalizmde İşin Kişilik Üzerindeki Etkileri, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Turner, B. S. (2001) Statü: Ankara: Ütopya Yayınları.

Türkdoğan, O. (1985) Max Weber Günümüzde ve Türkiye'de Weber'ci Görüşler. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları.

Usta, B. (2005) Aylakça Bir Yazı. Varlık Dergisi 2005/07 s.5-8.

Ünal A. ve Çelik İ.T. (2010) Çalışma Ahlakı Kavramına Kültürel Bir Bakış ve Türkiye'de Çalışma Ahlakı Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü dergisi, Cilt:8, Sayı: 1, s. 219-220.

Veblen T. (1997) Açıkça Görülen Serbest Zaman, Cogito-Çalışmak Yorar (Çeviren Alp Tümertekin), sayı: 12, s.29-46.

Veblen T. (2005) Aylak Sınıfın Teorisi. İstanbul: Babil Yayınları.

Yılmazlar P. (2011, Şubat 14)"53 yıldır sevgiliyiz." Hürriyet Gazetesi <http://www.hurriyet.com.tr/magazin/magazinhatti/17013775.asp> (15 Haziran 2014).

## İkincil Kaynaklar

Badel, M (1996) Le droit social a l' epreuve du revenu minimum d'insertion. Bordeaux: PUB, s.471.

Bose M (2006), Bollywood: A History, Stroud Gloucestershire (England): Tempus Publications.



Donald, M., Havinghurst, R. (1959) "The Meaning of Leisure", *Social Forces*, Vol: 37.

Miller, G. (1980) "The Interpretation of Nonoccupational Work in Modern Society: A Preliminarydiscussion and Typology." *Social Problems*, Vol: 27.

Juniu, S. (2000) "Downshifting: Regaining the Essence of Leisure" *Journal of Leisure Research*, Vinter, v.32, i1.

Tocqueville A. de (1864) *De la Democratie en Amerique*. Paris Band 2. s.151.

## **ÖZGEÇMİŞ**

Ayça Coşkuner 1980 yılında İzmir’de doğdu. 2002 yılında Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi’nden mezun oldu. İlk yüksek lisansını İstanbul Teknik Üniversitesi Acil Durum ve Afet Yönetimi alanında 2007 yılında tamamladı. TV sektöründe grafiker olarak çalıştı. Uzmanlık alanları motion graphics ve animasyondur.

## **RESUME**

Ayça Coşkuner was born in Izmir in 1980. She was graduated from Maltepe University Faculty of Communication in 2002. In 2007 she completed her first master's degree from Istanbul Technical University in the field of Emergency and Disaster Management. Later she worked as a graphic artist in the TV industry. Her areas of expertise are motion graphics and animation.