T.C.
İSTANBUL BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI
SOSYOLOJİ BİLİM DALI

HİPODROMDAN BEYAZ PERDEYE: SİNEMA FİLMLERİNDE AT YARIŞLARININ BOŞ ZAMAN SOSYOLOJİSİ BAĞLAMINDA ANALİZİ

Yüksek Lisans Tezi

Tezi Hazırlayan
Melek EMİR

İstanbul, 2025

T.C.
İSTANBUL BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI
SOSYOLOJİ BİLİM DALI

HİPODROMDAN BEYAZ PERDEYE: SİNEMA FİLMLERİNDE AT YARIŞLARININ BOŞ ZAMAN SOSYOLOJİSİ BAĞLAMINDA ANALİZİ

Yüksek Lisans Tezi

Tezi Hazırlayan
Melek EMİR

Öğrenci No
2220053013

ORCID ID
0000-0002-2213-4232

Danışman
Prof. Dr. Akile Reşide GÜRSOY ŞATIROĞLU

İstanbul, 2025

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum "**Hipodromdan Beyaz Perdeye: Sinema Filmlerinde At Yarışlarının Boş Zaman Sosyolojisi Bağlamında Analizi**" başlıklı bu çalışmanın bilimsel ahlak ve geleneklere uygun şekilde tarafımdan yazıldığını, bu tezdeki bütün bilgileri akademik vev etik kurallar içinde elde ettiğimi, yararlandığım eserlerin tamamının kaynaklarda gösterildiğini ve çalışmamın içinde kullanıldıkları her yerde bunlara atıf yapıldığını, patent ve telif haklarını ihlal edici bir davranışımın olmadığını belirtir ve bunu onurumla doğrularım. 04/07/2025

Melek EMİR

T.C.
İSTANBUL BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
LİSANÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ
TEZLİ YÜKSEK LİSANS SINAV TUTANAĞI

04/06/2025

Enstitümüz ***Sosyoloji*** Anabilim Dalı ***Sosyoloji*** Programı yüksek lisans öğrencilerinden ***2220053013*** numaralı ***Melek EMİR***'in *"İstanbul Beykent Üniversitesi Lisansüstü Eğitim – Öğretim Yönetmeliği"*nin ilgili maddesine göre hazırlayarak, Enstitümüze teslim ettiği ***"Hipodromdan Beyaz Perdeye: Sinema Filmlerinde At Yarışlarının Boş Zaman Sosyolojisi Bağlamında Analizi"*** konulu tezini, Yönetim Kurulumuzun 27/05/2025 tarih ve 2025/23 sayılı toplantısında seçilen ve İstanbul Beykent Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliğinin 29. maddesinin 3. fıkrası gereğince Zoom programı aracılığıyla on-line olarak aday tarafından savunulmuş ve sonuçta adayın tezi hakkında ***"OYBİRLİĞİ"*** ile ***"KABUL"*** kararı verilmiştir.

İşbu tutanak, 1 nüsha olarak hazırlanmış ve Enstitü Müdürlüğü'ne sunulmak üzere tarafımızdan düzenlenmiştir.

DANIŞMAN
Prof. Dr. Ak*** Re*** GÜ*** ŞA***
(İstanbul Beykent Üniversitesi)

ÜYE
Dr. Öğr. Üyesi Bu*** TE*** ÇA***
(İstanbul Beykent Üniversitesi)

ÜYE
Prof. Dr. Ha*** Ya*** Cİ***
(Anadolu Üniversitesi)

Adı ve Soyadı : Melek EMİR

Danışmanı : Prof. Dr. Akile Reşide GÜRSOY ŞATIROĞLU

Derecesi ve Tarihi : Yüksek Lisans (Tezli), 2025

Alanı : Sosyoloji

Anahtar Kelimeler : Boş Zaman, At Yarışları, Kumar, Sinema, Veliefendi, Eleştirel Söylem Analizi

ÖZ

HİPODROMDAN BEYAZ PERDEYE: SİNEMA FİLMLERİNDE AT YARIŞLARININ BOŞ ZAMAN SOSYOLOJİSİ BAĞLAMINDA ANALİZİ

Bu çalışma, at yarışlarını boş zaman sosyolojisi ve kumar sosyolojisi bağlamında ele alarak, bu pratiğin sinema filmlerindeki temsillerini eleştirel söylem analizi yöntemiyle incelemeyi amaçlamaktadır. Boş zaman, modern toplumda yalnızca dinlenme ya da eğlenme amacıyla tüketilen bir alan olmanın ötesine geçerek; bireyin kimliğini kurduğu, sınıfsal aidiyetlerini ifade ettiği ve kültürel anlamlar ürettiği sosyolojik bir kategoriye dönüşmüştür. At yarışları, bu bağlamda hem serbest zaman etkinliği hem de risk, şans ve rekabet gibi kavramları içeren bir kumar biçimi olarak özgül bir toplumsal pratik oluşturur.

Tezde, at yarışları yalnızca toplumsal bir etkinlik olarak değil; aynı zamanda kültürel bir temsil nesnesi olarak değerlendirilmiştir. Bu bağlamda seçilen sinema filmleri üzerinden yapılan eleştirel söylem analizi, at yarışlarının sinemada nasıl kurgulandığını, hangi toplumsal anlamlarla yüklendiğini, karakter temsilleri aracılığıyla hangi sınıfsal ve ideolojik mesajları taşıdığını ortaya koymaktadır. Temsil edilen at yarışları; şans, kader, kayıp, umut, bağımlılık, yükselme ve düşüş gibi temalar etrafında şekillenmekte, boş zamanın bireysel ve toplumsal boyutlarını yeniden üretmektedir.

Çalışma, boş zamanın nötr ya da doğal bir kategori olmadığını; aksine ekonomik yapılar, kültürel normlar ve ideolojik süreçlerle biçimlendiğini savunmaktadır. Sinema ise bu süreçlerin yansıtıldığı ve yeniden üretildiği güçlü bir görsel söylem alanı olarak işlev görmektedir. Bu yönüyle tez, hem boş zaman sosyolojisine hem de sinema temsilleri üzerinden kültürel analizlere katkı sunmayı hedeflemektedir.

Name and Surname : Melek EMIR

Supervisor : Prof. Dr. Akile Reşide GÜRSOY ŞATIROĞLU

Degree and Date : Master's (Thesis), 2025

Major : Sociology

Keywords : Leisure, Horse Racing, Gambling Sociology, Veliefendi, Critical Discourse Analysis

ABSTRACT

FROM THE RACECOURSE TO THE SILVER SCREEN: AN ANALYSIS OF HORCE RACING IN CINEMA WITHIN THE FRAMEWORK OF THE SOCIOLOGY OF THE LEISURE

This study examines horse racing within the frameworks of leisure sociology and the sociology of gambling, focusing on how this practice is represented in cinematic narratives through the method of critical discourse analysis. In modern societies, leisure is not merely a time of rest or entertainment, but a sociological category through which individuals construct identity, express class affiliations, and produce cultural meanings. As such, horse racing emerges as a unique social practice that functions both as a leisure activity and a gambling behavior involving risk, chance, and symbolic competition.

The thesis investigates horse racing not only as a social event but also as a cultural phenomenon of representation. Through critical discourse analysis of selected films, the thesis explores how horse racing is portrayed in cinema, which social meanings are attached to it, and how themes such as luck, fate, loss, aspiration, addiction, and class mobility are constructed around it. These representations reveal the embedded ideological codes and cultural narratives that frame leisure in contemporary society.

By positioning cinema as a powerful discursive arena where social realities are reflected and restructured, this study argues that leisure is a culturally and ideologically mediated field, rather than a neutral or naturally occurring domain. In doing so, it contributes to both leisure studies and cultural representation analysis, offering a multidisciplinary and critical perspective on a rarely examined intersection in Turkish academic literature.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖZ

ABSTRACT

GÖRSELLER LİSTESİ iv

KISALTMALAR v

SÖZLÜK vi

GİRİŞ 1

1. BOŞ ZAMAN SOSYOLOJİSİ, KUMAR VE EĞLENCE

1.1. Boş Zaman Kavramı ve Sosyolojik Yaklaşımlar 3

1.2. Boş Zaman Etkinliklerinin Sınıfsal ve Kültürel Boyutları 10

1.3. Eğlence, Risk ve Şansın Sosyolojik Analizi 14

1.3.1. Eğlence 14

1.3.2. Risk ve Şans 17

1.4. Kumarın Sosyolojik ve Psikolojik Boyutları 20

2. AT YARIŞLARI VE HİPODROM: TARİHSEL VE SOSYAL BİR İNCELEME

2.1. Dünyada At Yarışları Tarihi 24

2.1.1. Antik Dönemde At Yarışları 25

2.1.2. Orta Çağ'da At Yarışları 26

2.1.3. Modern At Yarışlarının Doğuşu: İngiltere Örneği 26

2.1.4. 19. ve 20. Yüzyılda Kurumsallaşma ve Globalleşme 27

2.1.5. At Yarışlarının Günümüzdeki Durumu 27

2.2. Türkiye'de At Yarışları Tarihi 27

2.3. Hipodromların Sosyal ve Mekansal Yapısı 30

2.4. Türkiye'deki Hipodromlar 33

2.4.1. İstanbul Veliefendi Hipodromu 33

2.4.2. Adana Yeşiloba Hipodromu 33

2.4.3. Ankara 75. Yıl Hipodromu 33

2.4.4. Bursa Osmangazi Hipodromu 34

2.4.5. Diyarbakır Hipodromu 34

2.4.6. Elazığ Hipodromu 34
2.4.7. İzmir Şirinyer Hipodromu 34
2.4.8. Kocaeli Kartepe Hipodromu 35
2.4.9. Şanlıurfa Hipodromu 35
2.4.10. Antalya Hipodromu 35
2.5. Sinema Filmlerinde At Yarışı Teması 35
3. ARAŞTIRMANIN ODAK NOKTASI VE AMACI
4. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ
4.1. Metin Olarak Söylem 42
4.2. Söylemsel Pratik 43
4.3. Toplumsal Pratik 44
5. BULGULAR: AT YARIŞLARININ SİNEMA FİLMLERİNDE TEMSİLİ ÜZERİNDEN ELEŞTİREL SÖYLEM ANALİZİYLE İNCELENMESİ
5.1. Secretariat 46
5.1.1. Metinsel Analiz (Textual Analysis) 57
5.1.2. Söylemsel Pratik (Discurse Practice) 58
5.1.3. Toplumsal Pratik (Social Practice) 59
5.2. Seabiscuit 60
5.2.1. Metinsel Analiz (Textual Analysis) 71
5.2.2. Söylemsel Pratik (Discurse Practice) 71
5.2.3 Toplumsal Pratik (Social Practice) 72
5.3. Let It Ride 73
5.3.1. Metinsel Analiz (Textual Analysis) 87
5.3.2. Söylemsel Pratik (Discourse Practice) 88
5.3.3. Toplumsal Pratik (Social Practice) 88
5.4. 50 to 1 90
5.4.1. Metinsel Analiz (Textual Analysis) 97
5.4.2. Söylemsel Pratik (Discourse Practice) 97
5.4.3.Toplumsal Pratik (Social Practice) 98
5.5. Atla Gel Şaban 99
5.5.1. Metinsel Analiz (Textual Analysis) 103
5.5.2. Söylemsel Pratik (Discourse Practice) 103

5.5.3. Toplumsal Pratik (Social Practice)..... 104
5.6. Ceza 105
5.6.1. Metinsel Analiz (Textual Analysis) 109
5.6.2. Söylemsel Pratik (Discourse Practice) 109
5.6.3. Toplumsal Pratik (Social Practice)..... 110
5.7. Bizim İçin Şampiyon 110
5.7.1. Metinsel Analiz (Textual Analysis) 117
5.7.2. Söylemsel Pratik (Discourse Practice) 118
5.7.3. Toplumsal Pratik (Social Practice)..... 118
6. BULGULARIN YORUMU 119
SONUÇ 121
KAYNAKÇA 124

GÖRSELLER LİSTESİ

Sayfa No.

Görsel 1. Secretariat (2010) Filminin Afişi. Afişte Bireysel Başarı, İnsan ve At Arasındaki Bağ ve Kadın Emeği Vurgulanmakta. 46

Görsel 2. Seabiscuit Filminin Afişi (2003). Afiş At Yarışlarındaki Heyecan Ve Azmi, İnsan Ve Hayvan Arasındaki Dostluğu Vurgulamakta. 60

Görsel 3. Let It Ride Filminin Afişi (1989). Afiş At Yarışlarının Maddi Boyutunu, Risk ve Kumar Oyunları İle İlişkisini Vurgulamakta. 73

Görsel 4. 50 To 1 Filminin Afişi (2009). Afiş, At Yarışlarının Heyecanını ve At Yarışlarının Sistem Dışı Unsurlar ve Taşra Kimlikleri Bağlamında Nasıl Temsil Edildiğine Dair İpuçları Sunmakta..... 90

Görsel 5. Atla Gel Şaban filminin afişi (1984). Afiş At Yarışları Sınıfsal Beklentiler ve Mizah Çerçevesinde Yansıtmakta. 99

Görsel 6. Ceza Filminin Afişi (1974). Afiş, Kumarın Yıkıcı Etkilerini İfade Etmekte 105

Görsel 7. Bizim İçin Şampiyon Filminin Afişi (2018). Afiş, İnsan ve At Arasındaki Dostluğu VE Kadın İle Erkek Arasındaki Aşkı Vurgulamakta. 110

KISALTMALAR

CDA : Critical Discourse Analysis (Eleştirel Söylem Analizi)

ESA : Eleştirel Söylem Analizi

İTÜ : İstanbul Teknik Üniversitesi

TDK : Türk Dil Kurumu

TJK : Türkiye Jokey Kulübü

TRT : Türkiye Raddyo Televizyon

SÖZLÜK

Aylak Sınıf: Thorstein Veblen tarafından geliştirilen kavram. Üretici emekten uzak duran, gösterişçi tüketimle statü sergileyen toplum kesimlerini ifade eder.

Boş Zaman: Bireyin iş, aile ve toplumsal zorunluluklar dışında, kendi isteğiyle gerçekleştirdiği faaliyetler için ayırdığı serbest zaman dilimidir.

Hipodrom: At yarışlarının yapıldığı mekânlar. Sosyal sınıfların karşılaşma alanı, temsilin ve kimliğin inşa edildiği kültürel mekânlardır.

Kumar: Risk ve şansın egemen olduğu, para ya da değerli bir ödül uğruna oynanan oyunlar bütünüdür.

Leisure (Boş Zaman): İngilizcede boş zaman kavramını karşılayan terim. Latince kökenlidir; "özgürlük" ve "izinli olma" anlamları taşır.

Risk: Sonucunun belirsiz olduğu, genellikle bir kazanç ya da kayıp beklentisiyle girilen durum. Kumar ve yarış gibi faaliyetlerin temel öğesidir.

Şans: Kişinin kontrolü dışında gelişen, sonucu belirleyici etkisi olan belirsizlik durumu. Kumar ve yarış temalarında merkezi bir yer tutar.

Yabancılaşma: Bireyin emeği, kendisi ya da çevresiyle kurduğu bağın kopması. Modern toplumda hem iş hayatı hem de boş zaman pratikleri aracılığıyla ortaya çıkar.

GİRİŞ

"Makine insanlığın kurtarıcısıdır, Tanrı insanı ücretli çalışmadan kurtaracak, ona boş zaman ve özgürlük verecektir" (Lafargue, 2016, s. 59). Boş zaman, işten arta kalan zamanın var olup olmamasıyla ilgilidir. Makineleşme ve çalışma sürelerinin kısalması ile beraber iş, tüm güne yayılan bir aktivite olmaktan çıkmış insanlar için serbest zaman oluşturmuştur.

Modern toplumlarda gündelik yaşam pratikleri giderek daha karmaşık, çok katmanlı ve ticarileşmiş bir yapıya bürünmektedir. Bu dönüşüm sürecinde boş zaman, yalnızca işten arta kalan süreyi ifade eden bir kavram olmaktan çıkmış; bireyin kimliğini kurduğu, kültürel tercihler geliştirdiği ve toplumsal aidiyetlerini sergilediği önemli bir sosyolojik alan haline gelmiştir. Boş zamanın bu dönüşümü, bireysel tercihler kadar sınıfsal, kültürel ve ideolojik yapılarla da yakından ilişkilidir.

Bu çerçevede kumar, boş zamanın özel bir biçimi olarak, modern bireyin risk, şans ve kontrol arzularının kesişim noktasında konumlanmaktadır. Kumar yalnızca bireysel bir haz arayışı değil, aynı zamanda toplumsal yapının sınırlarında gezinen bir deneyim alanıdır. Bu bağlamda at yarışları, boş zaman sosyolojisi ve kumar sosyolojisi açısından önemli bir analiz alanı sunar. Yarışlar, yalnızca bir eğlence ya da spor etkinliği değil; aynı zamanda sınıfsal ayrımların, toplumsal cinsiyet rollerinin, ekonomik beklentilerin ve başarı anlatılarının temsil edildiği kültürel bir uzamdır.

At yarışlarının bu çok katmanlı yapısı, özellikle sinema gibi güçlü bir temsil mecrasında belirginleşir. Sinema, toplumsal gerçekliklerin yeniden üretildiği bir alan olarak, at yarışlarını yalnızca görsel bir tema olarak değil; aynı zamanda ideolojik ve kültürel bir söylem aracı olarak işler. Bu tür temsillerde şans, kader, kayıp, umut, bağımlılık, yükseliş ve düşüş gibi temalar öne çıkar; birey-toplum ilişkisi, sınıf geçişkenlikleri ve boş zamanın anlamı sinemasal anlatılar aracılığıyla yeniden kurgulanır.

Bu çalışmada, at yarışlarının sinemadaki temsilleri eleştirel söylem analizi yöntemiyle incelenmektedir. Seçilen yedi film üzerinden yürütülen çözümleme, at yarışlarının nasıl yapılandırıldığını, hangi söylemsel stratejilerle üretildiğini ve bu temsillerin toplumsal yapılarla nasıl ilişkilendiğini görünür kılmayı amaçlamaktadır.

Araştırma, boş zamanın tarafsız ve evrensel bir alan değil; aksine ekonomik koşullar, kültürel normlar ve ideolojik aygıtlar tarafından biçimlendirilen bir alan olduğunu savunmaktadır.

Sinema bu anlamda yalnızca eğlence sunan bir araç değil, aynı zamanda toplumsal değerlerin, çatışmaların ve ideolojilerin üretildiği bir kültürel pratik alanıdır. Ancak Türkiye'de, at yarışlarını merkezine alan ve bu temsilleri söylem çözümlemesi yoluyla irdeleyen disiplinlerarası çalışmalar oldukça sınırlıdır. Bu tez, boş zaman sosyolojisi ile kültürel temsil analizlerini bir araya getirerek bu boşluğu doldurmayı hedeflemekte ve sinema üzerinden boş zaman pratiklerinin ideolojik yönlerini açığa çıkarmaktadır.

Sonuç olarak, bu çalışma sinema aracılığıyla temsil edilen at yarışlarının, toplumsal yapılar, sınıfsal ilişkiler ve kültürel normlar çerçevesinde nasıl şekillendiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Boş zamanın bireysel tercihlerle sınırlı olmayan, ideolojik olarak kodlanmış bir alan olduğu fikriyle yola çıkan bu araştırma; kültürel temsillerin, toplumsal gerçekliğin yeniden üretimindeki rolünü sorgulamaktadır.

1. BOŞ ZAMAN SOSYOLOJİSİ, KUMAR VE EĞLENCE

1.1. Boş Zaman Kavramı ve Sosyolojik Yaklaşımlar

Boş sözcüğü TDK sözlüğünde "herhangi bir iş yapmadan", "yapılacak iş olmama durumu", "bir işe yaramayan, yararı olmayan" şeklinde tanımlanmıştır (sozluk.gov.tr). Boş zaman da bu şekilde geçirilen, yani çalışmadan geçirilen zaman olarak tanımlanabilir. Nişanyan sözlükte boş sözcüğünün Eski Türkçe'de "serbest, salık, kayıtsız" sözcüklerinden evrildiği belirtilmiştir (nisanyansozluk.com). Boş zamanın İngilizce karşılığı "leisure" dır. Cambridge sözlüğe göre "leisure", çalışma ya da diğer görevlerin yapılmadığı zamandır (dictionary.cambridge.org).

"Leisure" (boş zaman) sözcüğü, "fırsat tanımak ya da "serbest olmak" anlamlarına gelen "loisir", "yetki vermek" anlamındaki "licence", "izin" anlamına gelen "liberty" ve "licere" kelimelerinden türemiştir. Zorunluluk içermemeyi ve özgür seçimi ifade eden bu kelimelerin hepsi birbiriyle bağlantılıdır (Hacıoğlu vd. den aktaran Köybaşı. 2006, s.47). "Leisure" (boş zaman) sözcüğünün geçmişine bakınca, Yunanca'da "skole", Latince'de "scola" sözcükleri görülür; bunların İngilizce karşılığı ise "school" yani "okul" dur. Bugün eğitim görülen veya verilen yer olan okul, kökenini "leisure" (boş zaman) kavramından almıştır (Pieper, 1952, s. 20).

Boş zaman, Ülken'in Sosyoloji Sözlüğü'nde iş dışında eğlenmeye, düşünmeye ve dinlenmeye ayrılan zaman olarak tanımlanır. Geçimini çalışarak sağlamak zorunda olan kesimlerde boş zaman oldukça kısıtlıdır. Antik çağlarda, düşünme faaliyetinin yalnızca boş zamana sahip olan soylu sınıflara özgü olduğu düşünülürdü. Modern demokrasilerin amacı ise tüm bireylere mümkün olduğunca boş zaman sağlayarak herkesin okuma ve düşünme hakkını kullanabilmesini garanti altına almaktır (Ülken, 1969, s. 50).

Hançerlioğlu, boş zamanı çalışma zamanının dışında kalan dinlenmeye ve ayrılmaya ayrılmış zaman olarak tanımlarken sınıflı toplumlarda dinlenme ve eğlenme ile çalışmanın karşıtlık içinde olmasını eleştirir. Çalışmak insanın ihtiyaç duyduğu bir mutluluk kaynağıdır ancak sınıflı toplum kötü çalışma koşulları yaratarak çalışmayı keyifsiz hale getirmiştir. Serbest zaman kavramı bir bağımlılığın sonucu ortaya çıkar (Hançerlioğlu, 2000, s.192). Marx'a göre de insanın özü çalışmadır (Marx, 2013, s. 164). Veblen'e göre de boş zaman bir iş olarak algılanır ve sömürüyle bağlantılıdır.

Boş zamanın sonucunda somut bir ürün yoktur (Veblen, 2005, s. 44). Bu nedenle boş zaman kavramı, emeğin niteliği ve toplumsal yapı ile doğrudan ilişkilidir.

Boş zamanın ortaya çıkışı insanlık tarihinde artı ürünün oluşmasıyla bağlantılıdır. İnsanlar yiyecek üretiminin sırrını çözdükten sonra yerleşik hayata geçebilmek için konut inşa etmelerini sağlayacak boş zamana sahip olabildiler. Öncesinde yiyeceğe ulaşmak günlük bir uğraş olduğundan insanlar boş zamana sahip değildi. Tarımın gelişmesiyle fazla üretimi depolayarak düşünme ve deney yapma için zamana sahip oldular. Bu sayede de kentler oluştu, yazı bulundu, sanat ve bilim gelişti (Harris, 1994, s. 8). Öncesinde insanlar ihtiyacı olduğu kadar besin ile yetinirken tarımın gelişmesiyle insanın ihtiyaç duyduğundan fazlası üretilmeye başlandı, bu fazla ürünün yani artı ürünün çoğalmasıyla kentler gelişti ve büyüdü, ayrıca işbölümü de güçlendi. İşbölümü uzmanlaşmaya, uzmanlaşma da icat ve keşiflere sebep oldu. Ticaret ve alışveriş gelişti, zenginlik belli ellerde toplandı. Mal, mülk, sosyal sınıf ve tabakalaşma kavramları gelişti (Güvenç, 1979, s. 195). Bütün bunlar serveti elinde bulunduran sınıflar için iş dışında sahip olunan bir zamana işaret ediyordu. Sanayi devrimi ile ortaya çıkan makineleşme ile beraber iş saatleri de kısıtlanmaya başladı ve işçi sınıfı için de iş dışında zaman ortaya çıktı. Boş zamanın oluşması da zaman içerisinde boş zaman aktivitelerinin ortaya çıkmasına sebep oldu. Bunların tümü artı ürünün oluşması sayesinde gerçekleşti.

Boş zaman, bireyin iş, aile ve toplum zorunlulukları dışında, kendi isteğiyle gerçekleştirdiği bir faaliyettir. Bu faaliyet, dinlenme, eğlence, bilgisini genişletme veya kendiliğinden sosyal katılım sağlama amacıyla yapılabilir; aynı zamanda yaratıcı yeteneklerini özgürce kullanma fırsatı sunar. Boş zaman, bireyin günlük hayattaki zorunlu faaliyetlerinin tam karşıtı olarak konumlandırılır. Bu bağlamda, boş zamanla çelişen başlıca etkinlikler arasında temel iş hayatı, ek gelir sağlamak için yapılan geçici işler, ev işleri ve bahçe bakımı gibi ev içi sorumluluklar, yemek yapma ve banyo gibi kişisel bakım gereklilikleri, ailevi ve dini törenler ile sosyal zorunluluklar (ziyaretler, yıl dönümleri, dini görevler) ve son olarak okul ya da meslek için gerekli çalışmalar sayılabilir. Dumazedier bu kapsamlı yaklaşımıyla, modern boş zaman kavramını yalnızca mesleki uğraşların değil, aynı zamanda gündelik yaşamın tüm zorunlu yükümlülüklerinin karşıtı olarak tanımlamaktadır (Dumazedier, 1967, s. 13-16). Bu

perspektif, boş zamanı bireyin özgür iradesiyle seçtiği ve kendini geliştirdiği bir alan olarak öne çıkarmaktadır.

Dumazedier'e göre boş zamanın üç temel işlevi bulunmaktadır: dinlenme, eğlence ve kişisel gelişim. Dinlenme, bireyin yorgunluğunu atmasını ve enerjisini yenilemesini sağlar. Eğlence ise monotonluktan kurtulma ve yaşama neşe katma işlevi görür. Kişisel gelişim boyutunda ise birey, sosyal etkinliklere katılarak kendini geliştirebilir, mevcut becerilerini ilerletebilir ve çeşitli bilgi kaynaklarından faydalanarak yeni ufuklar keşfedebilir (Dumazedier, 1967, s. 14-16). Boş zaman arzusu, bireylerin yaşam koşulları ne olursa olsun temel bir ihtiyaç olarak varlığını sürdürür. Zaman kısıtlılığı, maddi imkânsızlıklar veya diğer engeller nedeniyle boş zaman etkinliklerine katılım pratikte sınırlansa da, bu özlem psikolojik olarak her daim canlı kalır. Özellikle kentleşme ve sanayileşmenin yaygınlaştığı modern toplumlarda bu ihtiyaç giderek daha belirgin hale gelmektedir. Endüstriyel yaşamın getirdiği rutinler ve kentsel ortamın stresi, bireylerde boş zaman arayışını yoğunlaştırmakta, dinlenme ve kişisel gelişim fırsatlarına duyulan talebi artırmaktadır. Dolayısıyla, toplum ne kadar modernleşirse, boş zamanın bireysel ve toplumsal yaşamdaki önemi de o ölçüde artış gösterir (Dumazedier, 1967, s. 8-9). Bu bağlamda boş zaman, fiziksel ihtiyaçların yanında bilişsel ve sosyal ihtiyaçların da karşılandığı bir alan olarak tanımlanmaktadır.

Lefebvre'in gündelik hayatın eleştirisinde (Lefebvre, 2010) Marksist yabancılaşma kavramı çok önemlidir. Ona göre, yabancılaşma kavramı ile gündelik hayat sosyolojisi, bilim halini alır. Marx'a göre işçinin kendi emeğinin ürününden ve yaşamsal faaliyetlerinden kopuşu, kaçınılmaz olarak insanın hem kendisine hem de diğer bireylere yabancılaşmasına yol açar. Bireyin kendi özüne yabancılaşmasıyla paralel olarak, toplumsal ilişkilerde de bir kopukluk ve mesafe oluşur. Daha derinde, insanın türsel niteliklerinden uzaklaştırılması olgusu, bireyler arasındaki ilişkilerin yanı sıra, insanın kendi doğasıyla olan bağının da zayıfladığını gösterir. Başka bir deyişle, yabancılaşma sadece üretim süreçleriyle sınırlı kalmaz; insanın hem diğerleriyle hem de kendi öz varlığıyla kurduğu ilişkiyi derinden etkiler (Marx, 2013, s. 83). Lefebvre, Marx'ın yabancılaşma teorisini sistematik bir çerçevede analiz ederek dört ana kategoride ele almaktadır. İlk olarak, işçinin ürettiği nesneye yabancılaşmasını vurgular ki bu, bireyi nesneleştiren dışsal güçlerin etkisiyle ortaya

çıkar. İkinci boyutta, üretim sürecinin ve emeğin doğasına yabancılaşma yer alır; burada iş bölümü ve parçalanma süreçleri etkilidir. Üçüncü aşamada, insanın türsel varlığına yabancılaşması söz konusudur ki bu, insani niteliklerin ve özgül ihtiyaçların giderek yitirilmesi anlamına gelir. Son olarak, doğal varlığına yabancılaşma ise temel biyolojik ve doğal ihtiyaçlarla olan bağın kopuşunu ifade eder (Marx, 2013, s. 80-82). Bu kapsamlı sınıflandırma, yabancılaşma olgusunu hem nesnel hem de öznel boyutlarıyla bütüncül bir şekilde kavramamızı sağlayarak, Marx'ın analizlerini daha anlaşılır ve sistematik bir hale getirmektedir (Lefebvre, 2010, s. 68). Bu yaklaşım, modern toplumlardaki yabancılaşma deneyimlerini çok boyutlu olarak değerlendirebilmemize olanak tanımaktadır.

Boş zaman kavramını anlamak için onu çalışma gerçekliğiyle ilişkili olarak incelemek esastır. Bireyler, mesai saatleri sonrasında dinlenme, rahatlama ve kişisel gelişim faaliyetlerine yönelirler. Fabrika işçisinin vardiya bitimiyle, ofis çalışanının mesai saatinin tamamlanmasıyla başlayan bu süreç, hafta sonları daha belirgin hale gelir. Çalışma ritmi ile boş zaman arasındaki bu diyalektik ilişki, bireylerin zaman yönetimi stratejilerini büyük ölçüde şekillendirir. Ayrıca, toplumsal konum ve mesleki statü gibi faktörler, boş zaman kullanım alışkanlıklarını ve beklentilerini doğrudan etkiler (Lefebvre, 2010, s. 35).

Modern toplumda boş zaman faaliyetleri genellikle teknolojik araçlarla (radyo, televizyon) ve spor etkinlikleriyle ilişkilendirilir. Boş zamanın temel özelliği, gündelik yaşamın rutinlerinden (iş, aile sorumlulukları vb.) radikal bir uzaklaşmayı gerektirmesidir. Bu süreçte kaygıların, yükümlülüklerin ve zorunlulukların askıya alınması beklenir; eğlence, oyalanma ve dinlenme ön plana çıkar (Lefebvre, 2010, s. 38). Bu noktada da bireylerin toplumsal konumları önöem kazanır ve boş zaman aktiviteleri de bu temelden şekillenir.

Modern çalışma yaşamının parçalı ve atomize yapısı, derin bir yabancılaşma deneyimine yol açmaktadır. Bu yabancılaşma hali yalnızca üretim süreçleriyle sınırlı kalmayıp, boş zaman faaliyetlerine de sirayet etmektedir. İronik bir şekilde, bireyler boş zaman elde etmek için çalışmakta, ancak bu boş zamanın tek işlevi çalışmadan kaçış olarak belirmektedir ki bu, kısır bir döngü yaratmaktadır (Lefebvre, 2010, s. 44-46).

Boş zaman, çalışma ve özel yaşam arasında diyalektik bir bütünlük ortaya çıkar; bu üç unsur birbirini tamamlayan ve şekillendiren küresel bir sistem meydana getirir. Özetle, çalışma hayatı, boş zaman, aile ve özel yaşam birbirine bağlı bir bütün teşkil eder. Bu karmaşık yapıya "bütünlük" veya "küresel yapı" adı verilebilir. Gündelik yaşamın sosyolojik analizi, iş hayatı, aile ilişkileri ve boş zaman etkinliklerinin birbirleriyle olan çok boyutlu etkileşimlerini kapsamlı bir şekilde incelemeyi gerektirir. Bu inceleme sadece yabancılaşma gibi olumsuz unsurları değil, aynı zamanda yeni ihtiyaç biçimlerini, tatmin yollarını ve yaşamdaki olumlu dinamikleri ortaya çıkarma amacını da içerir (Lefebvre, 2010, s. 46-48). Bu yaklaşım, modern bireyin yaşam pratiklerini bütüncül bir perspektifle ele alırken, toplumsal yapıların dinamik karakterini ve bireysel deneyimlerin çok katmanlılığını göz önünde bulundurur.

Parker'a göre boş zaman, çalışmanın ve sosyal zorunlulukların dışında kalan, bireyin özerk kararlarıyla biçimlendirdiği bir yaşam alanıdır. Bu zaman dilimi yalnızca kişisel tercihleri değil, aynı zamanda kolektif etkileşimleri ve toplumsal dinamikleri de şekillendirir. Bu bağlamda boş zaman kurumları üç temel rol oynar: bireysel ihtiyaçların karşılanması, sosyal çatışmaların yönetimi ve kamu politikalarının uygulanması (Parker, 2022, s. 12). Bu nedenle, boş zaman, toplumsal ilişkilerin yeniden üretildiği bir süreçtir.

Boş zaman, modern endüstriyel toplumların önemli sosyal kurumlarından birini oluşturmaktadır. Toplumsal tabakalaşma, bireylerin boş zaman etkinliklerini şekillendiren temel faktörlerden biridir - bireylerin sınıfsal konumları ve statüleri boş zaman tercihlerini belirlemektedir. Günümüzde, ticarileşen boş zaman sektörünün genişlemesi, bireylerin boş zaman değerlendirme alışkanlıklarında köklü değişimlere yol açmıştır. Sanayileşmiş toplumların karakteristik özelliklerinden biri, fiziksel ihtiyaçların karşılanmasından ziyade zaman yönetimi sorunlarının ön plana çıkması ve bu durumun boş zaman kullanım alışkanlıkları üzerinde yarattığı etkilerdir. Çeşitli sanayi toplumları arasında boş zaman kullanımına ilişkin bazı farklılıklar gözlemlense de, bu toplumlar arasındaki benzerlikler farklılıklardan çok daha belirgindir (Parker, 2022, s. 28).

Sanayi toplumlarında boş zaman olgusu çok boyutlu bir nitelik taşır. Birincil olarak, endüstriyel üretim sisteminin doğurduğu bir tepki ve artan bireysel özgürlük alanının sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Ancak boş zaman, yalnızca çalışma hayatının yarattığı boşluğu dolduran bir unsur değil, aynı zamanda üretim odaklı değer sistemine alternatif bir ahlaki çerçeve sunmaktadır. Bu durum, toplumsal sınıf yapısında önemli dönüşümlere yol açabilecek potansiyele sahiptir. Modern üretim tekniklerinin sağladığı verimlilik artışı, boş zaman etkinliklerinin örgütlenme biçimlerini de derinden etkilemiştir. Endüstriyel çalışma yaşamının standartlaşma, rutinleşme ve sermaye yoğun üretim gibi özellikleri, boş zaman alanına da sirayet etmiştir. Bu süreçte, aktif katılımcıların yerini giderek edilgen izleyiciler almış, bireylerin boş zamanlarını yönetme kapasiteleri çeşitli mekanik ve sosyal süreçler tarafından sınırlandırılmıştır. Öte yandan, boş zaman endüstrisinin gelişimi, bu alanın yalnızca var olan ihtiyaçları karşılayan değil, aynı zamanda yeni ihtiyaçlar yaratan ve bunların karşılanma biçimlerini belirleyen bir güç haline gelmesine neden olmuştur. Bu kurumlar, bireylerin boş zaman tercihlerini şekillendirmede giderek daha belirleyici bir rol üstlenmektedir (Parker, 2022, s. 29). Bu nedenle sanayi toplumlarında boş zaman, hem bireysel ajandanın sınırlandığı hem de kültürel taleplerin sistematik olarak yönlendirildiği kurumsallaşmış bir alan haline gelmiştir.

Boş zaman sektöründeki girişimciler, esnek ve sınırsız bir pazar potansiyeline sahip olmakla birlikte belirgin risklerle karşı karşıyadır. Bir yandan tüketicilerin eğlence için harcama limiti bulunmazken, diğer yandan medya etkisiyle hızla değişen talep dalgalanmaları ve yoğun rekabet ortamı girişimcileri zorlamaktadır. Devlet, bu sektörü çeşitli düzenlemelerle (içki satış saatleri, yayın lisansları, içerik denetimleri gibi) sıkı bir şekilde kontrol altında tutmaktadır. Aynı zamanda toplumsal gruplar, kumar gibi uygunsuz buldukları boş zaman faaliyetlerini sınırlamak için aktif mücadele vermektedir. Bu durum, boş zaman alanında iki temel görüşün çatışmasına yol açmaktadır: Bir tarafta zararlı olduğu düşünülen ticari faaliyetleri sınırlamayı savunan korumacı yaklaşım, diğer tarafta ise başkalarına zarar vermeyen her türlü eğlence hakkını savunan özgürlükçü yaklaşım yer almaktadır. Sonuç olarak, boş zaman ekonomisi yüksek kazanç potansiyeli barındırsa da, hem devlet denetimleri hem de toplumsal baskılar nedeniyle belirgin riskler taşımakta ve sürekli bir dönüşüm içinde bulunmaktadır (Parker, 2022, s. 33-34). Bu bağlamda boş zaman sektörü,

ekonomik çıkarlar ile ahlaki ve ideolojik denetim mekanizmalarının sürekli çatışma ve uzlaşma hâlinde olduğu dinamik ve gerilimli bir alan olarak şekillenmektedir.

Boş zaman kavramı üç temel boyutta incelenebilir. Birinci yaklaşım, günlük yaşamın zorunlu ihtiyaçlarının giderilmesinden sonra artakalan serbest zaman ve fiziksel alan olarak tanımlanabilir. İkinci perspektif, bireylerin kendi gelişimlerine ve haz almalarına yönelik bilinçli olarak ayırdıkları zaman dilimlerini ve mekânları kapsar. Üçüncü bakış açısı ise, toplumsal uyum, ortak çalışma, empatik anlayış gibi kolektif amaçların yanı sıra bireylerin bedensel ve ruhsal sağlığını güçlendirmeye yönelik işlevsel etkinlikler bütünü olarak ele alınabilir. Bu üçlü çerçeve, boş zaman olgusunun bireysel ve toplumsal yaşamdaki çok yönlü önemini ortaya koymaktadır (Rojek, 2005, s. 30).

Boş zaman, bireylerin özgür iradeyle katıldıkları etkinlikleri kapsayan sosyal bir olgudur. Bu olgunun anlamı ve uygulanış biçimi, toplumsal ideolojilerin ve bireylerin bu ideolojiler tarafından şekillendirilme süreçlerinin bir sonucu olarak ortaya çıkar. Boş zaman faaliyetleri, sınırlı kaynakların paylaşımı etrafında gelişen bir mücadele alanı oluşturur. Kaynakların kıtlığı, hem çatışmaları tetikleyebilir hem de kolektif dayanışmayı güçlendirebilir. Boş zaman ilişkileri, kaçınılmaz olarak güç dinamiklerini içerir. Güç ilişkileri, bir yandan sınırlayıcı etkiler yaratırken diğer yandan yeni olanaklar sunabilir. Modern toplumlarda boş zaman anlayışı, bireyci yaklaşımlar ile toplumsal bütüncüllük fikirleri arasında gerilimli bir ilişki içindedir. Bu iki temel yaklaşım, boş zaman kaynaklarının dağıtımı, erişilebilirliği ve toplumsal değeri konusunda birbirinden radikal biçimde farklı varsayımlar barındırır (Rojek, 2005, s. 47). Dolayısıyla boş zaman, yalnızca bireysel tercihlerin yansıması değil, aynı zamanda toplumsal eşitsizliklerin ve ideolojik yönlendirmelerin şekillendirdiği bir pratik alanıdır.

Boş zaman, hem kurumsal yapıların ve pratiklerin oluşturduğu somut bir sistem hem de kültürel anlamların üretildiği sembolik bir temsil alanıdır. Bu çift yönlü doğası gereği, boş zaman pratikleri ve temsilleri toplumdaki güç ilişkilerinin nasıl kodlandığını ve yeniden yorumlandığını açığa çıkarır. Tüketim kültürünün egemen olduğu modern toplumlarda, boş zaman etkinliklerini tanımlayan işaretler ve temalar giderek çeşitlenerek yaygınlaşmakta, aynı zamanda toplumsal mitlerin oluşum

sürecine katkıda bulunarak bu pratiklerin nasıl algılandığını ve içselleştirildiğini şekillendirmektedir (Rojek, 2005, s. 124). Bu nedenle boş zaman, basit bir eğlence ve dinlenme alanı olmanın ötesinde, kültürel iktidar mücadelelerinin, anlam müzakere süreçlerinin ve kimlik inşalarının kesiştiği karmaşık bir sosyal alan olarak karşımıza çıkar.

Sonuç olarak, boş zaman kavramı tarihsel, kültürel ve sosyolojik bağlamlarda çok katmanlı bir biçimde evrilmiş; üretim ilişkileri, toplumsal sınıf yapıları ve ideolojik yönelimlerle iç içe geçmiştir. Antik dönemlerden günümüze uzanan süreçte, artı ürünün ortaya çıkışıyla birlikte boş zaman yalnızca bir dinlenme süresi değil, aynı zamanda düşünsel üretim, bireysel gelişim ve toplumsal kimliğin inşasına olanak tanıyan bir alan haline gelmiştir. Marx ve Lefebvre gibi düşünürlerin yabancılaşma kavramı ekseninde vurguladığı gibi, modern endüstriyel toplumlarda boş zamanın içeriği ve anlamı, kapitalist üretim sisteminin çelişkileriyle belirlenmektedir. Dumazedier'in üçlü işlevsel modeli ve Parker ile Rojek'in kurumsal ve ideolojik çözümlemeleri, boş zamanın sadece bireysel tercihlerin değil, aynı zamanda toplumsal yapıların, güç ilişkilerinin ve kültürel temsillerin de bir yansıması olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda boş zaman, hem özgürlüğün hem de yeniden üretilen tahakküm biçimlerinin mekânı olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla, boş zaman kavramı sadece iş dışındaki serbest zaman dilimlerini değil, aynı zamanda modern bireyin gündelik yaşam içindeki konumlanışını, arzularını ve direniş potansiyelini anlamak açısından da analitik bir çerçeve sunmaktadır.

1.2. Boş Zaman Etkinliklerinin Sınıfsal ve Kültürel Boyutları

Marx'a göre boş zaman, işçi sınıfı için "emek gücünün yeniden üretimi" idi. İşçilerin çalışma saatleri ve izin günleriyle ilgili Marx'ın yaşadığı dönemde olmayan haklarından bahseden Dumazedier, 100 yıl önceki gibi ücretli köle olsalar da işçilerin artık bir şeyler yapacak ve hayal kuracak zamanları olduğunu söylüyor (Dumazedier, 1967, s.7).

Boş zaman, işçi sınıfının yaşam kültüründe merkezi bir role sahiptir. İş, aile ve siyaset gibi temel toplumsal meselelerle karmaşık bir şekilde bağlantılıdır. Bu nedenle, söz konusu meselelerin yeniden değerlendirilmesi gerekmektedir. Toplumsal

gerçekliğimizi anlamaya yönelik hiçbir kuramsal yaklaşım, boş zamanın bu meselelerle olan ilişkisini göz ardı ederek geçerli olamaz (Dumazedier, 1967, s 3-4). Boş zaman faaliyetleri ve deneyimleri, toplumsal eşitsizliklerin yeniden üretildiği karmaşık bir sistem içinde şekillenir. Temelde, ekonomik kaynakların ve sosyal statünün dağılımındaki dengesizlikler, bireylerin boş zaman olanaklarına erişimini belirleyen ana etkenlerdir. Bu sistemde, avantajlı konumdaki gruplar hem maddi kaynaklara daha kolay ulaşabilmekte hem de toplumsal saygınlık açısından öncelikli pozisyonlar elde etmektedir. Boş zaman kavramının kökeni, tarihsel olarak ekonomik fazlanın ortaya çıkışı ve lüks tüketim fikriyle yakından ilişkilidir. Toplumdaki çeşitli kontrol mekanizmaları ise, bireylerin boş zamanlarını nasıl geçirmeleri gerektiğine dair normlar oluşturarak bu pratikleri düzenlemektedir (Rojek, 2005, s. 145). Bu bağlamda boş zaman, sadece bireysel tercihlerin değil, aynı zamanda toplumsal güç ilişkilerinin ve ekonomik eşitsizliklerin yansıdığı bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır.

1980'lerin ortasında Boş Zaman Çalışmaları alanında etkisini gösteren Marksist yaklaşım, boş zaman olgusunu somut toplumsal dinamiklerle açıklıyordu. Bu perspektif, öncelikle sınıfsal eşitsizliklerin bireylerin boş zaman olanaklarına erişimini nasıl yapısal olarak belirlediğini ortaya koyuyor, egemen sınıfların boş zaman etkinliklerinin biçim ve içeriğini nasıl sistematik şekilde düzenlediğini gösteriyor ve boş zaman ilişkilerindeki ideolojik manipülasyon mekanizmalarının tarihsel kökenlerini açığa çıkarıyordu. Marksist analiz, boş zaman pratiklerinin ve biçimlerinin anlaşılmasında eşitsizlik, iktidar mücadeleleri ve ideolojik tahakküm mekanizmalarını merkezi kavramlar olarak öne çıkarıyor, boş zamanın görünürde masum faaliyetlerinin ardındaki sınıfsal gerçekliği teşhir ediyordu (Rojek, 2005, s. 65). Bu yaklaşım, boş zamanın salt bireysel tercihler alanı olmadığını, aksine toplumsal çelişkilerle yüklü bir mücadele alanı olduğunu vurgulayarak alana eleştirel bir perspektif kazandırmıştı.

Marksist perspektif, boş zaman çalışmalarına önemli teorik katkılar sunmaktadır. Bu yaklaşım, boş zaman pratiklerini ekonomik yapı ve sınıf ilişkileri bağlamında ele alarak, güç ve ideoloji kavramlarını merkeze yerleştirir. Tarihsel materyalist yöntem sayesinde, boş zamanın kapitalist üretim ilişkileri içindeki konumunu analiz eder ve bireylerin boş zaman deneyimlerinin nasıl toplumsal olarak şekillendiğini ortaya koyar. Özellikle sınıfsal eşitsizliklerin boş zaman fırsatlarına

erişimdeki belirleyici rolüne dikkat çekerken, aynı zamanda ütopik bir özgürleşme perspektifi de sunar (Rojek, 2005, s. 72). Bu bağlamda Marksist perspektif, boş zamanın üretim ilişkilerinin ve sınıfsal konumların belirleyici etkisi altında şekillenen tarihsel ve ideolojik bir olgu olduğunu vurgular.

Üst sınıflar üretici emekten kaçınır, çünkü üretici emek güçsüzlük ve bir efendiye bağlılık olarak görülür. Zenginliğin bir kanıtı basit görevlerden kaçınmadır. Veblen, servet sahibi sınıfları aylak sınıflar olarak tanımlar. Aylaklık (yani boş zaman) zenginliğin ve gücün en temel kanıtıdır. Emekten kaçınma ne kadar zenginlik göstergesiyse, emek de o kadar yoksulluk ve efendiye tabiyet göstergesidir (Veblen, 2005, s. 40). Aylak sınıfın uğraşları savaş, devlet, spor ve dindir. Veblen'e göre bu meslekler yağmacılığın doğasında vardır, üretici emek ise yoktur. Üst sınıflar açısından emekten kaçınma aynı zamanda terbiyenin de bir gereğidir ve zenginliğin kanıtıdır. Veblen ayrıca ikinci bir aylak sınıftan bahseder. İkincil aylak sınıf tabirini fakir olmasına rağmen emekten kaçınan insanlar için kullanır. Ayrıca sonradan fakirleşen kişiler de emeğinden utanç duyarlar (Veblen, 2005, s. 42-44). Veblen, aylaklığı zamanın üretici olmayan tüketimi olarak tanımlar. Boş zaman, biş iş olarak algılanır ve sömürüyle bağlantılıdır ve sonucunda somut bir ürün yoktur.

Çalışan sınıflar, yaşamlarını sürdürebilmek için gerektiği kadarını tüketirken, aylak sınıf için gösterişçi tüketim söz konusudur. Lüks tüketim, rahatlık, belli yiyecek (havyar gibi) ve içeceklere erişim ancak aylak sınıf için söz konusudur. Pahalı keyif ve eğlencelerin göstergeleri aylak sınıf için üstün olmanın, zenginliğin ve efendiliğin işaretleridir. Aylak sınıf ayrıca tükettiği pahalı şeylerin kalitesi ile ilgili de uzmanlaşır (şarap gibi) ve bu da onun için bir statü göstergesidir (Veblen, 2005, s. 59-60). Hayat tarzı, değerler ve itibar bakımından aylak sınıf sosyal yaşamın en tepesindedir. Aşağıdaki tüm sınıflar için de bu yaşam tarzına uymak itibar sağlamak için zorunludur. Modern toplumlarda üst sınıfların sahip olduğu normlar alt sınıflara doğru genişletilir. Bir üst sınıfın yaşamı taklit edilmeye çalışılır. İyi bir isim kazanmanın yolu aylaklık ve gösterişçi tüketime bağlıdır (Veblen, 2005, s. 66).

Parker, serbest zaman etkinliklerinde sınıfsal farklılıkları analiz ederken aile için serbest zaman etkinliklerini ele almıştır. Ona göre araştırmalar, bireylerin boş zamanlarını nasıl değerlendirdiklerinin büyük ölçüde içinde bulundukları sosyal

sınıfla bağlantılı olduğunu göstermektedir. Bu farklılıkların temelinde genellikle mesleki koşullar, eğitim düzeyi ve ekonomik imkanlar yatar Bu konuda kesin bir genelleme yapmak güçtür, zira birbiriyle çelişen pek çok etmen söz konusudur. Örnek olarak konut koşulları ele alındığında orta sınıfa mensup ailelerin yaşam alanları, işçi sınıfına kıyasla genellikle hem bireysel hem de ortak kullanım için daha ferah ve düzenlidir. Bu durum aile üyelerinin boş zamanlarını ev içinde geçirme eğilimini artırabilir, ancak bu zamanın mutlaka birlikte geçirileceği anlamına gelmez. Öte yandan, dar gelirli ailelerin yaşadığı küçük ve kalabalık mekanlar, dinlenmeye ve keyifli vakit geçirmeye pek elverişli değildir. Bu nedenle bireyler ya yalnız kalmak için dışarı çıkmak zorunda kalır ya da mecburen tüm aileyle sıkışık bir ortamda vakit geçirirler. Dış mekan etkinliklerinin (ulaşım, bilet ücretleri vb.) ev içi alternatiflere göre daha masraflı olması, orta sınıfın bu tür aktivitelere daha fazla katılımını açıklayan önemli bir etkendir. Sinema, spor karşılaşmaları gibi ticari etkinliklerin yanı sıra golf, davetler gibi sosyal faaliyetler de çoğunlukla bireysel veya çiftlere yönelik tasarlandığından, çocuklu aileler için uygun olmayabilir. Bu durum özellikle orta sınıf babaların sosyal hayatını kısıtlayıcı bir faktör olarak görülebilir. Ancak unutulmamalıdır ki çocuklarla vakit geçirmek ve onlarla ilgilenmek, ebeveynler için bir tür dinlence sayılabilir. Üstelik orta sınıf aileler, bakıcı hizmeti alabildikleri için, kendi sosyal yaşamlarını büyük ölçüde koruyabilmektedir (Parker, 2022, s. 85-86). Özetle, sosyoekonomik statü; konut koşullarından etkinlik maliyetlerine, aile içi dinamiklerden bireysel tercihlere kadar boş zaman kullanımını şekillendiren çok yönlü bir etkiye sahiptir. Hem fiziksel hem de ekonomik imkanlar, ailelerin hem bireysel hem de kolektif serbest zaman deneyimlerini doğrudan belirlemektedir.

Parker, ayrıca cinsiyetler arası boş zaman farklılıklarına da değinmiştir. Parker, boş zamanı cinsiyetler açısından değerlendirdiğinde, toplumda kadın ve erkeklerin boş zaman kullanımları arasında belirgin farklar bulunduğunu ifade eder. Bu farklılıklar, tarihsel süreçte şekillenen toplumsal cinsiyet rollerinden kaynaklanır. Kadınların ev merkezli yaşam tarzı, eğitim olanaklarının kısıtlılığı, ev ve çocuk bakımından sorumlu tutulmaları gibi faktörler, boş zaman dağılımını etkilemektedir. Boş zaman alışkanlıkları, aile yapısıyla doğrudan ilişkilidir. Geleneksel ailelerde katı rol dağılımı varken, modern ailelerde daha esnek bir yaklaşım görülür. Demokratik aile yapısında, eşler hem bireysel hem de ortak boş zaman aktivitelerine yer verebilmektedir.

Ekonomik imkanların sağladığı bakıcı hizmeti gibi destekler de bu sürece katkı sağlar. Günümüzde geleneksel cinsiyet rolleri giderek esnemekte, kadınlar ve erkekler geçmişte "karşı cinsin alanı" olarak görülen aktivitelere daha rahat katılabilmektedir (Parker, 2022, s. 87-88). Bu durum, toplumsal cinsiyet eşitliği açısından umut verici bir gelişme olarak değerlendirilebilir.

Sonuç olarak, boş zaman etkinlikleri, bireysel tercihler gibi görünse de, temelde sınıfsal, kültürel ve ideolojik dinamikler tarafından şekillendirilen toplumsal pratiklerdir. Marx ve Dumazedier'in yaklaşımları, boş zamanın üretim ilişkileriyle olan bağını ve işçi sınıfı için emek gücünün yeniden üretimi işlevini ortaya koyarken; Veblen, boş zamanı toplumsal statü gösteren bir araç olarak tanımlayarak, aylak sınıfın gösterişçi tüketim kalıplarını çözümlemiştir. Rojek'in Marksist çerçeveden sunduğu analizler ise boş zamanın görünürdeki tarafsız doğasının ardında işleyen ideolojik manipülasyonları ve eşitsizlikleri gün yüzüne çıkarmaktadır. Parker'ın çalışmaları, sosyoekonomik statünün ve cinsiyet rollerinin boş zaman pratiklerini nasıl derinden etkilediğini gözler önüne sererken; konut koşulları, bakım hizmetlerine erişim ve toplumsal beklentiler gibi değişkenlerin bu etkinlikleri hem bireysel hem de kolektif düzlemde nasıl farklılaştırdığını göstermektedir. Bu bağlamda, boş zaman yalnızca bir dinlenme veya eğlenme alanı değil, aynı zamanda sınıf, cinsiyet ve ideoloji temelli ayrışmaların yeniden üretildiği, anlamların inşa edildiği ve statülerin müzakere edildiği kültürel bir mücadele alanıdır.

1.3. Eğlence, Risk ve Şansın Sosyolojik Analizi

1.3.1. Eğlence

Homo ludens (oyun oynayan insan) kavramı, insanın yaratıcılığını yansıtır ve sanattan bilime kadar tüm yenilikçi süreçlerde algılarımızı biçimlendiren faaliyetleri içerir. Homo faber (üreten insan) ise bu yaratıcı düşünceleri gerçeğe dönüştürmek adına gösterilen somut çabaları ve üretkenliği temsil eder (Rojek, 2005, s. 46). Oyun oynayan insan, eğlenen insan olarak görülebilir. Eğlence, oyun oynamanın meşru bir sebebidir ve oyunların temel işlevlerinden biri keyif vermektir. Buna karşılık, ciddi faaliyetlerde bulunurken bireylerden belirli bir disiplin beklenirken, oyun söz konusu olduğunda kişi, kendisine haz vermeyen bir oyuna katılmayı reddetme özgürlüğüne

sahiptir. Hatta bu reddediş, "hoşlanmıyorum" gibi son derece kişisel ve basit bir gerekçeye dayanabilir (Goffman, 2018, s. 18).

Podilchak'a göre eğlence kavramı üç temel boyutta analiz edilebilir: Birinci olarak *aktivite* boyutunda eğlence, bireylere neşe ve keyif veren etkinlikleri -özellikle oyunsu davranışlar ve kolektif eğlence pratikleri - kapsar; ikinci olarak *zihinsel durum* boyutunda, bireyin neşe arama ve eğlence üretme eğilimini yansıtan bir ruh halini ifade eder; üçüncü olarak ise *deneyimsel* boyutta, doğrudan yaşanan haz ve neşe duygusunun kendisini temsil eder. Dolayısıyla gündelik kullanımda eğlence, bireyin bir etkinliğe katılımı sonucunda ortaya çıkan ve hem önceden var olan psikolojik yatkınlıklardan hem de etkileşim sürecinde gelişen dinamiklerden beslenen nitelikli bir yaşantı olarak karşımıza çıkar (Podilchak, 1985, s. 686). Bu çok boyutlu yapı, eğlence olgusunu salt bir davranış kalıbı olmanın ötesinde, bireysel ve sosyal süreçlerin kesişiminde konumlandırır.

Eğlence kavramının yalnız başına mı yoksa yüz yüze sosyal etkileşimle mi ortaya çıktığı henüz net değildir. Podilchak, makalesinde eğlenceyi yalnızca anlık yüz yüze etkileşimlerle sınırlandırmıştır. Dolayısıyla, bireyler balık tutmak, yürüyüş yapmak, kitap okumak gibi yalnız yapılan aktivitelerden keyif alabilir, fakat bu etkinlikler ancak başkalarıyla etkileşime geçildiğinde eğlenceli hale gelir. Örneğin, balık tutma arkadaşlarla yapıldığında, yürüyüş sevilen biriyle paylaşıldığında, okunan kitap başkasıyla tartışıldığında veya bir oyuncak çocukla birlikte oynandığında eğlence deneyimlenir. Bu ayrım, yalnızca semantik bir detay değil, eğlencenin sosyal temelini vurgulamak içindir. Eğlence, bireylerin katı kurallardan uzak, özgürce etkileşim kurabildikleri bir sosyal bağlamda ortaya çıkar. Boş zaman aktiviteleri, kişilere ne yapacaklarına, kiminle yapacaklarına ve ne kadar dahil olacaklarına karar verme özgürlüğü tanıyarak, bu tür bir sosyal örgütlenmeyi kontrol etme fırsatı sunar. Eğlenceyi açıklarken Podilchak altı temelden bahsetmiştir. Bunlar belli bir aktiviteye etkin katılım, eğlenceye adanmışlık hissi, bireyler arasında karşılıklı olumlu duygusal bağlar, katılımcılar arasında eşitlik, seçim özgürlüğü ve katılımcıların etkinliğe işbirliği içinde katkı sağlamasıdır (Podilchak, 1985, s. 687-688). Bu nedenle, eğlencenin ortaya çıkabilmesi, çoğu zaman başkalarıyla kurulan etkileşime bağlıdır.

Devletlerin toplumsal refahı ölçme ve artırma çabaları, 1930'ların Büyük Buhranı'na kadar uzanan bir tarihsel arka plana sahiptir. 2008-2009 küresel ekonomik krizinde birçok hükümet, vatandaşların mutluluğunu artırmaya yönelik politikalar benimsemiştir. Fincham'ın da sorguladığı gibi, eğlencenin toplumsal yaşamdaki rolü göz ardı edilemez. Nitekim boş zaman, kültür ve tüketim arasındaki karmaşık ilişkiler ağı, kapitalizmin eğlence alanlarını nasıl şekillendirdiğini ve bu sektörlerin evrimini ortaya koyarken, aynı zamanda eğlence anlayışının hegemonik yapısına dair iç görüler sunmaktadır (Fincham, 2018, s. 2-7). Fincham'ın görüşüne göre boş zaman ile eğlence arasında otomatik bir bağ kurmak doğru değildir; boş zaman faaliyetleri eğlenceli unsurlar içerebileceği gibi tamamen eğlenceden yoksun da olabilir. Eğlencenin gerçekleşebilmesi için özel mekânların ve uygun koşulların oluşturulması gereklidir, çünkü her eğlence türünün kendine has zamanları ve mekânsal karşılıkları bulunmaktadır. Ayrıca Fincham, eğlenceyi asla toplumsal bağlamından soyutlamaz; tam aksine, eğlencenin özünde sosyal bir nitelik taşıdığını savunur. Ona göre insanlar ya doğrudan diğer bireylerle etkileşim halinde ya da toplumsal ilişkiler aracılığıyla eğlenme deneyimi yaşarlar. Bu perspektif, eğlence olgusunun bireysel değil kolektif bir temele sahip olduğunu ortaya koymaktadır (Fincham, 2018, s. 17-19). Eğlence faaliyetleri, bireyler arasındaki sosyal bağların niteliğini özgün bir şekilde yapılandırır. Paylaşılan eğlence anları, katılımcılar arasında yeni bağlantıların oluşumunu teşvik eden bir sosyal zemin yaratır (Fincham, 2018, s. 33).

Sonuç olarak, eğlence, yalnızca bireysel haz arayışını yansıtan bir etkinlik değil; toplumsal ilişkiler içinde anlam kazanan, çok boyutlu bir deneyim alanıdır. Homo ludens ve homo faber kavramları, eğlenceyi insanın hem yaratıcılığının hem de üretici doğasının bir parçası olarak kavramsallaştırırken; Goffman ve Podilchak gibi isimler, eğlencenin özünde sosyal etkileşime dayalı bir dinamik taşıdığını vurgulamaktadır. Eğlencenin yalnızca bireysel katılımla değil, paylaşılan anlamlar ve kolektif deneyimler yoluyla güç kazandığı bu yaklaşımlar, onu gündelik yaşamın toplumsal örgütlenmesiyle iç içe bir pratik olarak tanımlar. Bu bağlamda, eğlence hem özgürlük duygusunu hem de karşılıklı etkileşimden doğan duygusal tatmini içeren bir sosyal örgütlenme biçimi olarak ortaya çıkar. Fincham'ın da belirttiği gibi, eğlence boş zamanla özdeşleştirilemeyecek kadar karmaşık bir yapıya sahiptir; mekânsal ve zamansal düzenlemelere, kültürel normlara ve toplumsal bağlamlara sıkı sıkıya

bağlıdır. Dolayısıyla eğlence, bireysel tercihlerden öte, sosyal bağların yeniden kurulduğu, güç ilişkilerinin yeniden üretildiği ve modern kapitalist toplumun dinamiklerine içkin olan ideolojik bir alandır.

1.3.2. Risk ve Şans

Risk alma eylemi, öngörülebilir olasılıklar çerçevesinde gerçekleşir ve sonuçta tüm süreç bir risk yönetimi olgusu olarak değerlendirilebilir. Günlük yaşamda ise bireyler, çoğu zaman içinde bulundukları risklerin farkında değildir; bu farkındalık genellikle ancak süreç tamamlandıktan sonra oluşur. İronik bir şekilde, kumar oynamamanın taşıdığı riskler o kadar büyük olabilir ki, bu seçenek mantıklı bir alternatif olarak bile görülmeyebilir. Yazı-tura örneği, bu tür risk durumlarını analiz etmek için kullanışlı bir model sunar. Ancak bu model, eğlence amaçlı risklerle hayati önem taşıyan riskler arasındaki temel farklılıkları göz ardı etme eğilimindedir. Örneğin, iki çocuğun eğlence amaçlı attığı yazı-tura ile, hayatta kalmak için hangisinin denize atlayacağına karar veren iki kişinin durumu arasında niteliksel bir fark vardır (Goffman, 2017, s. 188). Bir madeni para ile yazı-tura atıldığında iki farklı sonuç ortaya çıkabilir ve her biri için olasılık veya şans değerlendirilebilir. Bu şanslar, 'kesin' ile 'imkânsız' arasında değişir veya olasılık terimleriyle ifade edersek, 1'den 0'a kadar bir aralıkta yer alır. Bir oyuncunun kontrolündeki durum ve kaybetme ihtimalinin gerçekleşmesi, onun riski veya bahsidir. Oyunun sunduğu ve oyuncunun kontrolünde olmayan kazanma fırsatı ise onun ödülü olarak adlandırılabilir. Oyuncu açısından buradaki karşılık, kazanacağı ödül veya kaybedeceği bahistir (Goffman, 2017, s. 176). Bu bağlamda, oyun ve kumar gibi etkinliklerde risk ve ödül arasındaki denge, bireyin karar alma süreçlerinin hem rasyonel hem de duygusal boyutlarını yansıtır.

Popüler kültür, riski genellikle olumsuz bir şey olarak sunar, kaçınılması gereken bir tehdit gibi. Aynı şekilde, akademik literatürde de geç modernitedeki bireylerin sürekli bir korku içinde yaşadığı, maruz kaldıkları riskler nedeniyle kaygı, savunmasızlık ve belirsizlik duygularıyla kuşatıldığı anlatılır. Günümüzde risk kavramı, giderek tehlike ve tehdit ile özdeşleşen bir anlam kazanmıştır. Erken modern dönemde mevcut olan 'olumlu risk' nosyonunun ise gündelik söylemden büyük ölçüde dışlandığı gözlemlenmektedir. Söz konusu kavram, çağdaş kullanımda yalnızca

ekonomik spekülasyon alanının terminolojisinde varlığını korumaktadır. Batı toplumlarında riskten kaçınma vurgusu, 'medenileşmiş' özne idealiyle yakından bağlantılıdır. Bu ideal, bireyin yaşamı üzerinde kontrol sahibi olma arzusunu, benliğini ve bedenini rasyonel biçimde düzenleme çabasını ve kaderin belirsizliklerinden sakınma isteğini içerir (Lupton, 1999, s. 152-153). Bu bağlamda, gereksiz risk almak genellikle akılsızca, dikkatsiz, sorumsuz ve hatta 'sapkın' olarak değerlendirilir; bireyin bilgisizliğinin veya kendini düzenleme yetisinden yoksun oluşunun bir göstergesi sayılır.

Riskin hegemonik temsillerinin aksine, risk alma pratiklerini radikal bir biçimde olumlayan alternatif bir söylem de vardır. Bu söylem, katı denetim mekanizmalarıyla kuşatılmış 'modern özne' mitine karşı, disipliner normların sınırlarını aşma arzusunu ve 'grotesk beden'in (sınırları akışkan, dünyayla bütünleşmiş beden) yasak hazlarını politik bir talebe dönüştürür. Geleneksel risk söyleminin öngördüğü 'rasyonel aktör' modelini açıkça reddeden bu yaklaşım, duyumsal deneyimi, riskin ürettiği kaçış anlarını ve sınır ihlallerinin yaratıcı potansiyelini merkeze alan yeni bir öznellik rejimi önerir. Riskli olarak kodlanan aktivitelere katılım, adrenalin hissi yaşatmasıyla katılımcılarının rasyonel zihnin ve kontrol altındaki bedenin sınırlarından geçici olarak kaçmasına olanak tanır; bedensel duyumların ve duyguların bireyi bir süreliğine ele geçirmesine izin verir. Bu durum, yoğunlaştırılmış bir yaşam deneyimi, kültürden ziyade doğaya yakınlık hissi ve toplumun dayattığı algılanan kuralların ihlali olarak tezahür eder. Bu tür anlarda katılımcılar, benliklerini kaybetmenin yüceliğini deneyimlemeye, 'medeni' davranışın kısıtlamalarını aşmaya çalışırlar. Risk alma pratiklerinden alınan haz, büyük ölçüde bireylerin kendileriyle aynı risk algısını paylaşan diğer katılımcılarla kurdukları kolektif bağlarda somutlaşır. Risk içeren faaliyetlere iştirak, katılımcıları ortak bir varoluşsal deneyim etrafında kenetleyerek aralarında güçlü bir dayanışma ağı oluşturur (Lupton, 1999, s. 156-157). Böylece, risk alma davranışı alternatif öznellik biçimlerinin ve karşı-hegemonik toplulukların inşasına katkıda bulunan kolektif bir deneyim halini alabilir.

Modern toplumlarda öz-kontrol ve öz-düzenlemenin norm haline geldiği bağlamda, kültürel olarak tehlikeli kategorisine sokulan eylemler, bireylere geçici de olsa toplumsal sınırların dışına çıkma ve kontrolsüz beden deneyiminin hazzını

yaşama fırsatı sunar. Çeşitli sosyal ortamlarda riskli davranışlar, gündelik yaşamın kısıtlayıcı çerçevesini aşmanın, kişisel potansiyeli gerçekleştirmenin, sosyal beklentileri aşmanın ya da cinsiyet rollerinin performatif ifadesinin bir aracı olarak desteklenir ve teşvik görür (Lupton, 1999, s. 175).

Şansın devreye girebilmesi için bireyin, durum üzerindeki kontrolünü bilinçli olarak devretmeye hazır olduğunu göstermesi - bir başka deyişle aktif bir taahhütte bulunması - gereklidir. Taahhüt olmadan risk alma eyleminden söz etmek mümkün değildir (Goffman, 2017, s. 178). Kuşkusuz, yetenek, cesaret, bilgi ve azim gibi faktörlerin insan iradesiyle yönlendirildiği karar süreçlerinde şans unsurunun varlığından söz edebiliriz. Bu durum, "salt şansa" dayalı oyunlarla yetenek gerektiren yarışmalar arasındaki temel ayrımı ortaya koymaktadır. Birincisinde, karar süreci başladıktan sonra katılımcılar pasif konumda sonucu beklerken; ikincisinde, süreç ilgili becerilerin aktif ve sürekli uygulanmasını gerektirir. Ancak yarışmalarda da değerli bir şeyin riske atıldığı karar anlarıyla yüzleşilir. Gerçekler ve çoğu zaman bunların algılanış biçimi açısından, planlanan ve sonucu etkileyecek faktörler durumu kesin kılmakta yetersiz kalmıştır (Goffman, 2017, s. 180). Bu nedenle, ister şansa ister yeteneğe dayansın, her riskli eylemde belirsizlik kaçınılmazdır ve sonuçlar her zaman tam anlamıyla öngörülebilir olmaktan uzaktır.

Sonuç olarak, risk ve şans kavramları, modern toplumun birey üzerindeki kontrol, düzen ve öznellik beklentilerine karşı geliştirilen alternatif yaşam pratiklerini anlamak açısından kritik bir analitik çerçeve sunar. Goffman'ın olasılık, taahhüt ve kontrol kavramları üzerinden yaptığı çözümlemeler, riskin yalnızca istatistiksel hesaplamalarla değil, aynı zamanda bireyin deneyimlediği varoluşsal kararsızlıkla şekillendiğini göstermektedir. Lupton'un analizleri ise, geç modern toplumlarda riskin hegemonik biçimde tehlike, sapkınlık ve düzensizlik olarak sunulmasına karşı, risk alma davranışlarını özneleşme, sınır aşımı ve bedensel haz arayışı çerçevesinde yeniden yorumlamaktadır. Bu bağlamda, risk yalnızca kaçınılması gereken bir tehdit değil; toplumsal normlara karşı geçici bir başkaldırı, duygusal yoğunluk ve kolektif aidiyet üretimi için bir sahneye dönüşmektedir. Şans ise, bireyin kontrolü bilinçli olarak devrettiği ve sonucu belirsizliğe emanet ettiği anlarda, rasyonalite ile bilinmezlik arasındaki sınırı temsil eder. Bu nedenle, hem risk hem de şans, modern

öznenin öngörü, hesap ve düzenle tanımlı yaşamına karşı yöneltilmiş deneyimsel ve sembolik çıkış yolları olarak değerlendirilmelidir.

1.4. Kumarın Sosyolojik ve Psikolojik Boyutları

Oyunlar, kendi gerçekliklerini inşa eden faaliyetlerdir. Bununla birlikte, ciddi eylemlerin de benzer bir dünya-kurucu niteliğe sahip olduğunu vurgulamak gerekir. Bir oyunun yarattığı gerçekliğin dışında başka bir dünya olmadığını kabul etmeye hazır olsak da, ciddi toplumsal etkileşimlerin de kendine özgü anlam dünyaları oluşturduğunu göz ardı etme eğilimindeyiz. Örneğin, bir poker masasında soğukkanlılık sergilemek veya çift asla blöf yapmak, oyunun kuralları içinde anlam kazanır. Aynı şekilde, bir şoförün veya yayanın rolleri ancak trafikte tam karşılığını bulur; tıpkı bir sohbet esnasında dikkatsizce geçiştirilen ifadelerin veya konuşma sıklığının ancak o sosyal bağlamda anlaşılabilmesi gibi (Goffman, 2018, s. 28). Oyun çalışmaları alanında, oyun kavramı ile maç kavramı arasında temel bir ayrım bulunmaktadır. Oyun, stratejik bilgiyle bağlantılı kurallar bütünü olarak tanımlanırken; maç, bu kurallar çerçevesinde başından sonuna kadar oynanan somut bir örneği ifade etmektedir. Bu bağlamda maç, belirli bir başlangıç hamlesiyle tetiklenen ve sonlandırıcı bir hamleyle biten, kurallara dayalı bir eylem süreci olarak kavramsallaştırılabilir. Ancak bu süreçte yalnızca oyunla doğrudan bağlantılı eylemler dikkate alınmaktadır. Oyunların mekânsal organizasyonu açısından üç temel kategori göze çarpmaktadır. İlk kategori, poker ve briç gibi oyuncuların fiziksel olarak küçük bir masa etrafında toplandığı yüz yüze oyunlardır. İkinci kategori, saklambaç ve askerî tatbikatlar gibi belirli bir zaman-mekân çerçevesinde gerçekleşmekle birlikte rakiplerin birbirini göremediği oyunlardır. Üçüncü kategori ise satranç örneğinde olduğu gibi, geleneksel olarak yüz yüze oynanmakla birlikte mektupla oynanabilen ve böylece zaman-mekân sınırlamalarını aşabilen oyunlardır. (Goffman, 2018, s. 38). Bu sınıflandırma, oyun fenomeninin yalnızca kural sistemleriyle değil, aynı zamanda mekânsal düzenlemeler ve sosyal etkileşim biçimleriyle de şekillendiğini ortaya koymaktadır.

Goffman; kumar oynamanın, bahsin evrelerini ele alır. Birinci evre meydan okuma veya bahse tutuşma evresidir. Bu evrede bahis yapmaya (Goffman'ın

ifadesinde yazı tura atmaya) karar verilmelidir. Ardından alınacak riske karar verilir (bu yatırılacak paranın miktarı olabilir), kendini bedensel hareketleriyle bahse vermeli ve karar alma sınırını geçmelidir. İkincisi karar evresi veya oyuna dahil olma evresidir. Üçüncü evre sonucun açığa çıkması evresidir. Burada kazananlar ve kaybedenler belli olur ve çok kısa sürer. Sonuncusu çözüme kavuşma evresidir. Sonuç açığa çıktıktan sonra başlar, kazanç ve kayıpların ödenmesi ile de biter. Bu dört evrenin toplamına da oyun süresi denir (Goffman, 2017, s. 180-181).

Bireylerin aynı bahis veya ödüle farklı anlamlar yükleyebileceği gerçeği, öznel değer kavramının temelini oluşturur. Bu durum, aynı kişinin bile değişen zaman ve koşullar altında farklı değerlendirmeler yapabileceğini göstermektedir. Bu bağlamda, objektif değerden ziyade kişisel fayda ön plana çıkar. Beklenen değer kavramı, bir madeni para çanağındaki paranın ortalama değeri olarak hesaplanabilirken, beklenen fayda ise bireyin bu çanağa atfettiği kişisel değeri ifade eder. Bu değerlendirme, çanağı kazanma olasılığıyla doğrudan ilişkilidir. Örneğin, iki kişi aynı miktardaki bir ödülü farklı şekillerde değerlendirebilir: Biri için önemsiz olan bir miktar, diğeri için hayati önem taşıyabilir. Bu perspektif, ekonomik karar alma süreçlerinde rasyonel beklentilerin yanı sıra psikolojik faktörlerin de ne denli belirleyici olduğunu ortaya koymaktadır. Beklenen fayda teorisi, bireylerin risk altındaki tercihlerini anlamak için öznel değer algılarının mutlaka dikkate alınması gerektiğini vurgular (Goffman, 2017, s. 183). Değer olgusunun merkezinde önemli bir çelişki yatmaktadır: bahislerin ve ödüllerin niceliksel olarak ölçülebilir olduğu varsayımı. Bir madeni para, hem toplum tarafından kabul görmüş nesnel bir değeri, hem de bireye özgü öznel bir değeri bünyesinde barındırır. Bu ikili değer yapısı bir bakıma şu gerçeklikten kaynaklanır: Paranın kazanılması, bireye gelecek bahisler için finansal olanak sağlarken; kaybedilmesi ise onu bu imkândan mahrum bırakır. Kumarın en çarpıcı özelliği, sonuçlarının anlık etkilerini aşan yayılım gücüdür. Kazancın veya kaybın etkileri, yalnızca oyun anıyla sınırlı kalmaz; bahisçinin gelecek yaşamını şekillendirme potansiyeli taşır. Bu uzun vadeli etki mekanizması, oyun-sonrası evre veya önemli sonuçlar doğurma evresi olarak adlandırılabilecek bir süreçte kendini gösterir. Bu evre, kumar eyleminin asıl toplumsal ve bireysel sonuçlarının ortaya çıktığı, eylemin sınırlarını aşan bir etki alanıdır (Goffman, 2017, s. 186). Bu nedenle, kumar yalnızca

anlık bir risk alma davranışı değil, bireyin öznel değer dünyasını ve geleceğe dair olanaklarını dönüştüren çok katmanlı bir deneyim alanıdır.

Kumar, bireyin özgür iradesiyle yaptığı bir tercihtir ve bu süreçte dış baskı söz konusu değildir. Kumar oynamama kararı, yüzeyde basit ve mantıklı görünse de, aslında derinlemesine incelendiğinde karmaşık bir risk yönetimi meselesidir. Birey, kumar oynama kararı aldıktan sonra, olası sonuçlar üzerine ikinci bir değerlendirme yapar, ki bu bazen yanıltıcı bir kontrol hissi yaratabilir. Ancak yetenek ve strateji gerektiren oyunlarda bu yanılsama daha az belirgindir (Goffman, 2017, s. 187).

Sonuç olarak, kumar, hem sosyolojik hem de psikolojik düzlemde çok boyutlu bir anlam taşıyan bir etkinliktir. Goffman'ın oyun kuramı çerçevesinde sunduğu analiz, kumarın bir eğlence biçimi olduğu kadar zamanda toplumsal rollerin, stratejik kararların ve öznel değer yargılarının iç içe geçtiği bir etkileşim sahnesi olduğunu göstermektedir. Bahis evreleri üzerinden şekillenen bu süreç, bireyin risk alma kapasitesini, karar anındaki tutumunu ve sonucun bireysel ve toplumsal etkilerini belirleyen dinamik bir yapıya sahiptir. Kumar pratiği, nesnel değer ile öznel fayda arasındaki çelişkiyi görünür kılar; aynı nesne farklı bireyler için farklı anlamlar taşıyabilir ve bu anlamlar zaman içinde değişebilir. Ayrıca, kumarın sonucu yalnızca anlık değil, geleceğe yayılan bir etki zinciri yaratır. Bu yönüyle kumar, bireysel seçim gibi görünen eylemlerin ardındaki psikolojik motivasyonları, ekonomik değer algılarını ve toplumsal etkileşimleri açığa çıkaran bir analiz nesnesi haline gelir. Dolayısıyla kumar, hem bir şans oyunudur hem de bireyin kimlik, değer, kontrol ve belirsizlikle kurduğu ilişkinin derinlemesine bir yansımasıdır.

2. AT YARIŞLARI VE HİPODROM: TARİHSEL VE SOSYAL BİR İNCELEME

Sosyal bilimlerin temel inceleme alanı olan "insan", kültürün parçası olarak ele alınırken, bu insanın karşıtı olarak konumlandırılan "hayvan" doğa alanına yerleştirilmiş ve böylece öteki olarak kurgulanmıştır. Başka bir deyişle, etnografinin öznesi olan insan, kendi kimliğini hayvanı dışlayarak ve onu ötekileştirerek inşa etmiştir. Etnografik çalışmalar genellikle insanların davranışlarına ve etkinliklerine odaklanırken, bu insan figürü çoğunlukla erkek olarak tasavvur edilmiş; kadınlar ve insan olmayan varlıklar ise onun altında konumlandırılmıştır. Bu anlayışla yapılan çalışmalarda, insan dışı varlıklar ya yalnızca insanların etkileşimde bulunduğu nesneler olarak değerlendirilmiş ya da tamamen araştırma kapsamı dışında bırakılmıştır (Burgan, 2017, s. 117).

Türler arası ilişkiler, insanların hayvanlarla kurduğu çok boyutlu sosyal, ekonomik ve duygusal ilişkileri kapsamaktadır. Bu ilişkilerden biri emek ilişkisidir. Hayvanların iş gücü olarak kullanıldığı bu ilişkide, yük taşıyan hayvanlar, yarış atları veya polis köpekleri gibi örnekler öne çıkar. Bu hayvanlar, insanların amaçlarına hizmet eden birer emek gücü haline gelirken, üretim ve gösteri sistemlerine entegre edilirler. Bunun yanında, hayvanlarla insanlar arasında kurulan duygusal ve bağlanma ilişkileri de oldukça yaygındır. Evcil hayvanlarla geliştirilen bu tür ilişkilerde, hayvanlar sadece sahiplenilen varlıklar değil, aynı zamanda birer aile üyesi, yoldaş ya da dost haline gelirler. Bu ilişki biçimi çoğunlukla karşılıklı sevgi, bakım ve duygusal alışverişe dayanır. Ancak, türler arası ilişkiler her zaman eşitlikçi ya da karşılıklı faydaya dayalı değildir. Özellikle sömürü ilişkileri, hayvanların endüstriyel tarım, deney laboratuvarları veya gösteri endüstrisi gibi alanlarda yalnızca insan çıkarları doğrultusunda kullanıldıkları örneklerdir. Horoz dövüşleri, boğa güreşleri hayvan sömürüsünün en üst düzeyde yaşandığı, hayvanların fiziksel olarak zarar gördüğü kumara dayalı etkinliklerdir. Bu durumda hayvanlar birer canlıdan çok, araçsallaştırılmış üretim birimi gibi görülür. Buna bağlı olarak, eşyalaştırma ya da nesneleştirme ilişkilerinde ise hayvanların duygu, bilinç ve bireysellikten yoksun varlıklar olduğu varsayılır. Bu tür bir yaklaşımda hayvanlar, duygusal veya etik bir özne olarak değil, yalnızca işlevsel birer nesne olarak ele alınır. Bu durum, insan merkezli düşünme biçiminin en belirgin yansımalarından biridir. Ancak tüm bu

ilişkilerde hayvanların tamamen edilgen olduklarını söylemek yanıltıcı olur. Hayvanlar zaman zaman direniş gösterebilirler; örneğin bir at yarışta koşmayı reddedebilir, bir köpek görevini yapmaktan kaçınabilir ya da bir maymun deney sırasında işbirliği yapmayı reddedebilir. Bu tür durumlar, hayvanların da özne olabileceğini, belirli koşullarda karar verebildiklerini ve kendi yaşamları üzerinde kısmen de olsa etkide bulunabildiklerini gösterir. Bazı türler arası ilişkiler karşılıklı faydaya dayalıdır. İnsanlarla köpekler arasındaki ilişki bu duruma örnek verilebilir; insanlar köpeklerden güvenlik ve arkadaşlık sağlarken, köpekler de barınma, yiyecek ve sosyal bağ kurma imkânı elde eder. Bu farklı ilişki türleri, türler arası etkileşimin kültürel, ekonomik ve etik boyutları olduğunu ortaya koyar.

"Atın tarihi insanın tarihiyle birlikte yazılmıştır". At insanlık tarihinde geçmişten bu yana önem taşımaktadır. Kedi ve köpekle birlikte tarihsel olarak insanın dostluk ettiği diğer canlı attır. İnsanın atla kurduğu ilişki dostluğun da ötesindedir, öyle ki insanlık tarihi at çağı ve motor çağı olarak ikiye ayrılabilir (Emiroğlu & Yüksel, 2002, s. 11). Günümüzde yarışlarla anılan at, insanlık tarihinde savaşlardan tarıma, seyahatten spora pek çok alanda insanların yoldaşı olmuştur.

At, ulaşım ya da savaş aracı olduğu kadar, duygusal, kültürel ve ekonomik bağların kurulduğu bir türler arası ortak olarak da değerlendirilebilir. Savaşlardan tarıma, seyahatten spora kadar uzanan bu çok yönlü ilişki, atı hem bir emek gücü hem de bir sembolik figür haline getirir. Bu yönüyle at, insan toplumunun sadece bir parçası değil, onun şekillenmesinde aktif rol oynayan bir aktör olarak görülebilir. Böylece at, insan toplumunun ötekisi değil, onunla birlikte tarih yazan bir ortak haline gelir. Bu çerçevede, at ile insan arasındaki dostluk, çalışma ortaklığı ve karşılıklı faydaya dayanan bağ, türler arası ilişkilerin yalnızca sömürü ya da araçsallıkla sınırlı olmadığını; aynı zamanda karşılıklı etkilenme, ortak yaşam ve tarihsel kader birliğine dayandığını gösterir.

2.1. Dünyada At Yarışları Tarihi

At yarışları, insanlık tarihinin en eski rekabetçi etkinliklerinden biridir. Antik uygarlıklardan günümüz modern hipodromlarına kadar uzanan bu spor, sadece bir eğlence aracı olarak değil, aynı zamanda toplumsal statü, ekonomi ve kültürel kimlik

üretiminin de önemli bir parçası olmuştur. Bu bölümde, dünyada at yarışlarının tarihsel gelişimi; Antik Çağ, Orta Çağ, modernleşme süreci ve çağdaş organizasyonlar bağlamında ele alınacaktır.

At yarışları dünyada bilindiği kadarıyla Antik Çağ'a dayanmaktadır. Homeros'un yazdığı Yunan destanı İlyada'da Truva'nın işgalinin (MÖ 1184'te) anlatıldığı bölümde at yarışlarından bahsedilmektedir. Bu yarışlarda atlar arabaları çekmekte ve yarışlar bu şekilde yapılmaktadır (Tutel, 1998, s. 7). At yarışları çok eski yıllardan günümüze kadar devam etmektedir. Antik Çağ'dan 20. yüzyıla kadar atlar daha çok gösteri ve askeri eğitim için yarıştırılırlarken 17. yüzyıl Britanya'sından bu yana pistlerde yarışmaktadırlar (Torun, 2021, s. 12). At yarışları tarihsel olarak iki ayrı dönemde incelenebilir: ilk dönem üç bin yıl sürer ve Antik Çağ'dan başlayarak Britanya'da modern yarışçılık yöntemlerinin başladığı döneme kadar devam eder. İkincisi ise Britanya'da başlayan modern yetiştiricilik ve yarışçılıktan günümüze kadar gelen 300 yıllık dönemdir (Torun, 2020, s. 25).

2.1.1. Antik Dönemde At Yarışları

At yarışlarının ilk belgelenmiş örnekleri Antik Yunan ve Roma uygarlıklarında görülmektedir. Antik Yunanistan'da, özellikle Olimpiyat Oyunları'nda düzenlenen araba yarışları büyük ilgi görmekteydi (Kyle, 2015, s. 184). Antik Yunan'da iki atın çektiği arabalar hem savaş hem atlı araba yarışları için kullanılırdı. Olimpiyat oyunlarının 25. sinde (MÖ 680 yılında) dört atlı araba yarışları başladı. Bundan ancak 32 yıl sonra binicili at yarışları gerçekleştirildi. Bu spor Antik Yunan'da oldukça popülerdi ve at yarışları için çok fazla para harcanıyordu (Longrigg, 1972, s. 9-12).

Roma'da ilk yarışlar Romulus şehrinin kuruluşunun ardından başladı. Yarışların yapıldığı pistin merkezi olan *spina* etrafında dört atlı araba (quadriga) yarışları yapılıyordu ve bu yarışlar yedi turdan oluşuyordu. Kral Tarquinius Priscus döneminde at yarışları yılda bir kez yapılacak şekilde düzenli hale getirildi, ayrıca Circus Maximus Hipodromu'nu da Priscus inşa ettirdi (Longrigg, 1972, s. 14-15). Bu yarışlar sadece spor değil, aynı zamanda aristokratik kimliğin bir göstergesi olarak kabul edilirdi. İnşa edilen büyük hipodromlarla yarışlar halk eğlencesinin merkezi haline geldi (Futrell, 2006, s. 68 - 69).

2.1.2. Orta Çağ'da At Yarışları

Orta Çağ Avrupa'sında Orta Çağ işgallerle geçti. Hunların diğer toplumları yerlerinden ederek itmesiyle başlayan bu süreçte Romalıların atları işgalcilere geçti. Mutlaka at yarışları yapılıyordu, ancak bunların kayıtları tutulmamıştı. At yarışları, bu dönemde daha çok şövalyelik idealiyle ilişkilendirilmiş ve turnuvaların bir parçası olarak sürdürülmüştür (Longrigg, 1972, s. 20). İslam dünyasında Arap atlarının yetiştirilmesi bu dönemde sistematik hale gelmiş ve ilerleyen yüzyıllarda İngiltere gibi ülkelerdeki safkan yarış atlarının temelini oluşturmuştur. Arap atı aynı zamanda en eski safkan at ırkıdır. (Edwards, 1977, s. 89).

2.1.3. Modern At Yarışlarının Doğuşu: İngiltere Örneği

İngiltere'de at yarışlarının kayıtlı tarihi 1074 yılına kadar gider. Bu dönemde Cuma günleri atlar satılmak üzere Londra'ya getirilir ve orada yarıştırılırlardı. Chester'da fuarda düzenlenen at yarışları 1512 yılına kadar devam etmiştir ve 1512 yılındaki yarışlar için yarış programı da hazırlanmıştır. 17. yüzyılda halk publarda, burjuvalar kulüplerde at yarışlarını takip etmişler, bahis yapmışlardır. 17. yüzyılın ikinci yarısıyla beraber at merakı İngiltere'de arttı. 18. yüzyılın sonu ve 19. yüzyılın başında St Leger, The Oaks, Derby, İki Bin Guinea, Bin Guinea gibi yarışlar koşulmaya başlandı. Bu dönemde İngiltere'de Jokey Külübü de kuruldu ve at yarışlarının tek yetkili kurumu haline geldi. 1740 yılında yarış kategorileri belirlendi; koşular atın cinsiyeti, yaşı ve deneyimine göre düzenlenmeye başlandı. 1750'li yıllarda safkan kavramı gelişti. Bu dönemde at yarışlarıyla ilgili pek çok kural oluşturuldu ve 1771'de ilk yönetmelik çıkarıldı. 1855'te Jokey Kulübü başkanlarından Amiral Rous at yarışı kuralları ve uygulamaları; önemli yarışların ve safkan atların tarihiyle ilgili bir kitap yayınladı. Atların yaşları ve jokeylerin ağırlıklarıyla ilgili Rous'un getirdiği kurallar günümüzde halen geçerlidir (Emiroğlu & Yüksel, 2002, s. 166-167).

2.1.4. 19. ve 20. Yüzyılda Kurumsallaşma ve Globalleşme

Sanayi Devrimi sonrası ulaşım ve iletişim imkânlarının artması, at yarışlarının daha geniş kitlelere ulaşmasına neden oldu. 19. yüzyılda Fransa, İrlanda, Avustralya ve ABD gibi ülkelerde de hipodromlar kuruldu. Özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde Kentucky Derby (1875) gibi büyük organizasyonlar düzenlenmeye başlandı. 20. yüzyıl boyunca at yarışları küresel bir spor haline geldi; televizyon yayınları, bahis sistemlerinin dijitalleşmesi ve uluslararası yarışmalar bu dönüşümün belirleyici unsurları oldu

2.1.5. At Yarışlarının Günümüzdeki Durumu

Günümüzde at yarışları, spor ve eğlencenin ötesinde büyük bir ekonomik sektör haline gelmiştir. Yetiştiricilik, veterinerlik, bahis, medya ve turizm gibi pek çok alanla etkileşim halindedir. Örneğin, Japonya, Hong Kong ve Dubai gibi merkezlerde yapılan yarışlar milyarlarca dolarlık hacme ulaşmaktadır.

2.2. Türkiye'de At Yarışları Tarihi

Türkiye'de modern anlamdaki ilk düzenli yarışlar 19. yüzyıl ortalarında İzmir'de başlamıştır. O dönem İzmir'de yaşayan Levantenler tenis, golf, futbol gibi sporların yanı sıra at yarışlarıyla da ilgilenmişler; yarışların düzenlenmesi için bir kulüp kurup, Buca'da bir hipodrom yapmışlardır. At yarışları ve diğer kültür, spor, sanat ve aktivitelerini uzun zaman kendi aralarında, dışarıya kapalı olarak organize ediliyordu. Düzenli yarışlar ilk olarak 23 Eylül 1856'da Paradiso'da (günümüzde İzmir Buca'da bulunan Şirinyer Hipodromu) gerçekleştirilir. Bu yarışları gayrimüslim halk, Avrupa'dan gelen diplomatlar ve Levantenler organize etmişlerdir. Evliyazade Refik Bey o dönemde bu organizasyonun tek Türk üyesidir. Burada aynı zamanda Smyrna Races Club (İzmir Yarış Kulubü) kurulmuştur. Kulübün kuruluş tarihi tam olarak bilinmese de 1850'lerin sonları olduğu tahmin edilmektedir. Kulüple ilgili ulaşılabilen en eski metin Devlet Arşivleri'nde 1 Kasım 1863 tarihine aittir (Torun, 2021, s. 19 - 26). İzmir'deki bu modern yarışlardan önce de Osmanlı döneminde yarışlar yapılmıştır ancak bu yarışlar modern anlamdaki at yarışlarında uzak olup

eğlence için düzenlenen yarışlardır ve Türkiye'deki at yetiştiriciliği ve yarış kültürü üzerinde önemli bir etkisi olmamıştır. Races Club'ın yarışları senede bir kez organize edilir ve bir şenlik havası içinde geçerdi. Bu yarışlar uzun yıllar devam etti, ancak Birinci Dünya Savaşı'yla sona erdi (Akson, 2015, s. 7-9).

Osmanlı Devleti padişahlarından Sultan Abdülaziz'in spora ve at yarışlarına duyduğu ilgi sonucu Smyrna Yarış Kulubü'nden sonra 1864'te İstanbul'da Dersaadet Jokey Kulüp (Cemiyet-i Sipahiye) kurulmuştur (Erk, 1962, s. 33). Abdülaziz, 1863 yılında Buca'da düzenlenen yarışları seyretmiş ve bu yarışlardan etkilenerek at yarışlarının Türkler arasında yaygınlaşması isteğiyle bu kulübü kurmuştur. İstanbul Kağıthane'de kurulan yarış sahasında da koşular başlamıştır (Torun, 2021, s. 28). İzmir ve İstanbul dışında at yarışları düzenlenen iller de vardır. 1894'te Manisa'da, 1901'de Samsun'da koşular yapılmıştır, ancak bu yarışlar düzenli olmadığı gibi günümüz modern yarışlarına da benzemez. 1908 yılında II. Meşrutiyet'in ilanının ardından Osmanlı Jokey Kulübü kuruldu. 1909 yılında basılan kulübün ana tüzüğünde "Osmanlı topraklarında at yarışlarını Osmanlı Jokey Kulübü yürütür" yazıyordu, ancak bu kulüp herhangi bir yarış düzenlemedi (Üyken, 2015, s. 13). 1910 ya da 1911 yılında Evliyazade Refik Bey İstanbul'a gitmiş ve İzmir'de düzenlenen düzenli ve modern yarışlar gibi koşuların İstanbulda'da düzenlenmesi için çalışmalar yapmıştır (Tutel, 1998, s. 60). Refik Bey, Enver Paşa'ya İzmir yarışlarından bahsederek İstanbul'da da moderne tarzda at yarışlarının yapılması konusunda onu ikna etmiştir. Böylece Enver Paşa 1911'de Islah-ı Nesl-i Feres Cemiyeti'nin kurarak kendisi de bu cemiyetin başkanlığını üstlenmiştir. İlk yarışlar 1912'de Veliefendi Çayırı'nda düzenlenmeye başlar. Veliefendi Çayırı'ndaki yarışlar da İzmir'de olduğu gibi daha aristokrat ve zengin bir tabakaya hitap eder. 1913'te Bakırköy'de Islah-ı Nefs-i Feres Cemiyeti'nin binicilik eğitimi verecek bir parçası olarak Sipahi Ocağı kurulmuştur. Bu ocağın ayrıca pist, tribün inşa edip ödüllerin organizasyonunun yapılması gibi görevleri de vardır. Yarışlar birkaç ayda bir yapılıyor olsa da Birinci Dünya Savaşı esnasında da Veliefendi'de devam etmiş ve eğlenme ve sosyalleşme alanına dönüşmüştür. Savaşın sonunda artık yarış yapacak herhangi bir kurum kalmamış ve Veliefendi'de 1922'ye kadar düzenli koşular yapılamamıştır. İşgal altındaki İstanbul'da 1922'de İngilizler Makrikeuy Racing Syndicate (MRS)'yi kurarlar, Veliefendi'de tamirat ve eki inşaatlar yaparak, 1922'nin sonunda İngilizlerin

İstanbul'dan ayrılmalarına kadar düzenli yarışlar düzenlerler. MRS, her hafta düzenlediği yarışlarla İstanbul'a profesyonel yarışçılığı getirmiştir (Torun, 2021, s. 44-57).

Cumhuriyetin döneminde at yetiştiriciliğine önem verilmeye başlandı ve bu konuda çalışmalar yapıldı. 1924 yılında yarışlar, Sipahi Ocağı'nın tekrar toplanmasıyla yeniden başladı. 1926 yılında Yarış ve Islah Encümeni kuruldu. Bu devletin kurduğu bir jokey kulubüydü (Akson, 2015, s. 34-41). Encümenin düzenlediği yarışlar 1927 yılında başlamış ve İstanbul Veliefendi, İzmir, Bursa, Ankara Samsun, Konya ve Adana'da koşular gerçekleşmiştir (Kösem, 2000, s. 104). Bu dönemde Batı tarzı yarışçılık örnek alınmıştır ve ilk olarak Gazi Koşusu düzenlenmesine karar verilmiştir. Gazi koşusu Türkiye'deki ilk Derby niteliğindedir. Ankara'da bir hipodrom inşaatına başlandı ve bu inşaatla Mustafa Kemal Atatürk bizzat ilgileniyordu (Üyken, 2015, s. 26). Cumhuriyet döneminde devlet eliyle ve devletin koruması altında Encümen'in düzenlediği yarışlarda bahislerde başladı, ancak yarışlar ve bahisler bu kez sadece zengin bir zümreye değil tüm topluma açıktı. Bahisler birinci gelecek atı tahmin ederek o ata para yatırmaktan ibaretti. Türkiye'deki ilk şans oyunları 1925'te kurulan Tayyare Piyangosu'yla başladı, ardından at yarışlarıyla müşterek bahisler oynatılmasıyla devam etti. Bu iki şans oyunu yeni Cumhuriyet'in her alandaki ekonomik ihtiyaçlarının karşılanmasına yardım ediyor, hem de toplum için bir eğlence ve kazanç imkanı yaratıyordu. (Torun, 2021, s. 138-140). 1943 yılından itibaren İstanbul yarışlarının ve müşterek bahislerin yürütülmesi Türkiye Yarış Atı Yetiştiricileri ve Sahipleri Derneği (TYAYSD) tarafından yapılmaya başlandı. Bu derneğin devamı olarak görülebilecek Türkiye Jokey Kulübü (TJK) 1950 yılında kuruldu ve 1953'te Tarım Bakanlığı'ndan Türkiye'de at yarışı düzenleme yetkisini aldı. O günden bu yana bu yetki TJK'dedir (Torun, 2021, s. 172-175).

At yarışları, takvimler, bahisler gazete ve dergilerde yayınlanıyordu. Hangi atın birinci olduğunun tespit edilmesinde önem taşıyan fotofiniş teknolojisi yarışlara kazandırılmıştı. 1962 yılında ise Avusturalya'dan getirtilen starting box kullanılmaya başlandı. Bu iki gelişme yarışlarda hilenin önlenmesi için çok önemliydi. Başlangıç ve bitişlerdeki şüpheler bu iki teknoloji ile kaldırıldı (Üyken, 2015, s. 78). Sonrasında yarış anı da video ile kaydedilmeye başlandı. Bu da yarışların güvenilirliğinin

arttırılması bakımından önemli bir adım oldu. Bununla eş zamanlı olarak otomatik bilet/kupon sistemine geçmek için Jokey Kulübü çalışmalarına başladı. Bu gelişmelerin ardından televizyon döneminin başlamasıyla yarışlar çok daha geniş kitlelere ulaşmaya başladı. Yarışların ilk görüntüleri 1970'de İTÜ'nün deneme yayınlarında ve TRT'nin bir programında gösterilmiş olsa da asıl düzenli programlar 1976'da başlamıştır. İlk başta sesli yayınlar yapılmış ardından TRT'de televizyon yayınlarıyla devam etmiştir (Torun, 2021, s. 289-290).

Günümüze gelindiğinde ise at yarışları Türkiye'de popüler bir spor etkinliği olarak varlığını devam ettirmektedir. On ilde bulunan on hipodromun yanında, TJK televizyonu da yarışları yayınlanmakta, yarış seveler hipodromdan olduğu gibi ganyan bayilerinden ve online sitelerden de bahis yapabilmektedirler.

2.3. Hipodromların Sosyal ve Mekansal Yapısı

Hipodromlar, tarih boyunca yalnızca at yarışlarının düzenlendiği alanlar değil, aynı zamanda toplumların sosyal, kültürel ve mekânsal yapılarının şekillenmesinde önemli rol oynayan kamusal mekânlar olmuştur. Antik Roma ve Bizans dönemlerinde hipodromlar, imparator ve halk arasındaki etkileşimin gerçekleştiği ana mekânlar olarak işlev görmüş, sadece spor etkinliklerinin değil, aynı zamanda sosyal, kültürel ve politik faaliyetlerin de merkezi olmuştur (Altunbeğ, T. 2019, s. 275). Bu dönemde hipodromlar, şehirlerin sosyal yaşamının kalbi olarak kabul edilmiş ve toplumsal etkileşimin yoğunlaştığı alanlar haline gelmiştir. Hipodromlar gelişim süreci boyunca kentsel tasarımın merkezi ögelerinden biri olmuştur. Roma'daki Circus Maximus gibi örneklerde görüldüğü üzere, bu yapılar yalnızca spor alanları değil, halk toplantıları, dini törenler ve politik etkinliklerin gerçekleştirildiği çok amaçlı kamusal mekânlardı. Bu durum, hipodromların şehir planlamasında fiziksel ve sembolik bir odak noktası olarak işlev görmesini sağlamıştır (Altunbeğ, T. 2019, s. 276).

Modern kent planlamasında ise hipodromlar, çok işlevli açık ve yeşil alan politikalarının bir parçası olarak değerlendirilmektedir. Geniş alan kaplayan bu yapılar, çevresel sürdürülebilirlik, mikroklimatik düzenleme ve toplumsal etkileşimi teşvik eden yapılar olarak tasarlanmakta; spor alanları, yürüyüş yolları, çocuk parkları ve topluluk etkinliklerine açık bölümler içermektedir (Şenik & Uzun, 2020, s. 175).

Özellikle büyükşehirlerde hipodrom alanlarının kent içindeki ekolojik koridorlarla bağlantılı biçimde planlanması, mekânsal süreklilik ve yeşil altyapı açısından büyük önem taşımaktadır. Modern dönemde hipodromlar, yalnızca yarış pistlerinden ibaret olmayıp, çeşitli sosyal ve rekreatif alanları da içeren kompleksler olarak tasarlanmıştır. Örneğin, İstanbul Veliefendi Hipodromu, yarış pistinin yanı sıra seyir terasları, yürüyüş yolları, restoranlar, kafeler, çocuk oyun alanları ve açık alanlar gibi çeşitli sosyal donatıları içermektedir (Arkitera, 2022). Bu tür mekânsal düzenlemeler, hipodromların sadece yarış günlerinde değil, günlük yaşamda da kullanılabilirliğini artırmaktadır. Yapının bulunduğu alanla olan etkileşimi ve kullanım alanlarından maksimum fayda sağlama beklentisi ile konumlanan konferans, müze, sergi, spor birimi, kafeler ve restoranlar ile giriş meydanı arasında kurulan insan ölçeğindeki ilişki, hipodromun sosyal bir merkez olarak işlev görmesini sağlamaktadır (Arkitera, 2022).

Aynı zamanda hipodromlar, farklı sosyal grupların bir araya geldiği, etkileşimde bulunduğu ve çeşitli etkinliklere katıldığı mekânlar olarak toplumsal yapının önemli bir parçası haline gelmiştir. Aileler ve çocuklar için pony club, çocuk parkları ve oyun alanları gibi alanlar hipodromları cazip kılarken; spor ve rekreasyon meraklıları için koşu parkurları, açık egzersiz alanları ve yürüyüş yolları gibi olanaklar sunulmaktadır. Ayrıca, piknik alanları ve açık hava etkinlik alanları, toplulukların bir araya gelerek sosyal etkinlikler düzenlemesine olanak tanımaktadır (TJK, 2022). Bu çeşitlilik, hipodromların toplumun farklı kesimlerini bir araya getiren sosyal merkezler haline gelmesini sağlamaktadır.

Hipodromların kamusal niteliği, onları aynı zamanda görünürlük ve temsil mücadelesi açısından da önemli kılar. Farklı sınıf ve kimlik pozisyonlarından bireyler bu mekânda yalnızca izleyici olarak değil, aynı zamanda sembolik olarak görünür aktörler olarak da yer alır. Bu durum, hipodromları toplumsal kimliklerin dışa vurulduğu sahneler haline getirir. 2015 yapımı İngiltere'de kadınların oy hakkı için kadın işçilerin 1912 yılında verdikleri mücadeleyi anlatan *Suffragette* (Diren) filminde görüldüğü üzere, hipodrom benzeri kamusal alanlar tarihsel olarak politik taleplerin görünür kılındığı, protesto ve direniş pratiklerinin sergilendiği mekânlar olarak da kullanılmıştır. Filmde kadınların oy hakkı mücadelesinin önemli bir sahnesi, Epsom Hipodromu'nda gerçekleşir. Direnişçilerden Emily Davison'un kralın atının önüne

atlayarak ölümü, hipodromun sembolik anlamını güçlendirmiş ve bu mekânın kadınların kamusal görünürlüğü için seçilmesinin tesadüfi olmadığını göstermiştir. Bu örnek, hipodromun yalnızca spor ve eğlence değil, aynı zamanda politik görünürlüğün üretildiği bir sahne olabileceğini ortaya koymaktadır.

Hipodromlar, yalnızca spor etkinliklerinin gerçekleştirildiği alanlar değil; aynı zamanda toplumsal sınıfların, duygulanımların ve kültürel pratiklerin mekânsal olarak kesiştiği çok katmanlı kamusal alanlardır. Bu yapılar, fiziksel planlamaları ve kullanım biçimleri itibarıyla sınıfsal farklılaşmayı görünür kılarken, aynı zamanda çeşitli sosyal grupların etkileşimde bulunduğu geçişli mekânlar olarak da işlev görmektedir. Tribün düzeninden erişim alanlarına, yiyecek-içecek hizmetlerinden bahis gişelerine kadar her ayrıntı, hipodromun kullanıcıları arasındaki sosyoekonomik konumlanmayı yansıtır. Örneğin İstanbul Veliefendi Hipodromu'nda aynı tribünde yarışların izlenebileceği çok farklı alanlar mevcuttur. Girişi ücretsiz olan hipodromda isteyen ayakta, isteyen tribünde oturarak yarışları izleyebilir. Bunun için herhangi bir ücret ödenmesi gerekmediği gibi bahis yapma zorunluluğu da yoktur. Büfelerin bulunduğu alandan yiyecek ve içecek temin edilerek tribünde bu ürünler tüketilebilir. Bir diğer izleme seçeneği de restoranlardan faydalanmaktır. Tribünlere entegre edilmiş restoranlar için rezervasyon ve belli bir harcama alt limiti zorunluluğu vardır. Son olarak da sadece at sahiplerine ayrılmış localardan yarışlar izlenir. Bu fiziksel ayrışma, hipodromdaki sınıfsal farklılığı gözler önüne serer. Ancak hipodromun karakteri, yalnızca bu yapısal ayrışmalarla sınırlı değildir; yarış etkinliğinin doğası gereği, farklı toplumsal konumlardaki bireyler belirli mekânsal kesişimlerde (örneğin bahis yatırırken) ortak bir deneyim alanı oluşturur. Bu bağlamda hipodrom, hem toplumsal ayrışmaların yeniden üretildiği hem de mekânsal yakınlık ve ortak ilgiler aracılığıyla bu ayrışmaların geçici olarak askıya alındığı bir sosyal mekân niteliği taşır.

Özellikle yarış anlarında gözlemlenen yoğun dikkat, beklenti ve gerilim, hipodromun yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda duygu yüklü bir toplumsal ortam olarak da ele alınmasını mümkün kılar. Bu mekânlarda gözlemlenen duygusal yoğunluk, bireylerin yarışa yönelik yatırımlarıyla (ekonomik, sembolik ya da duygusal) doğrudan ilişkilidir. Şans, risk, kayıp ve kazanım gibi kavramlar etrafında şekillenen yarış deneyimi, bireysel ve kolektif düzeyde güçlü duygulanımsal tepkilere neden olur. Dolayısıyla hipodromlar, rekreatif ve ekonomik işlevlerinin yanında

toplumsal aidiyetlerin, arzuların ve sınıfsal gerilimlerin mekânsal düzlemde ifadesini bulduğu alanlardır.

2.4. Türkiye'deki Hipodromlar

2.4.1. İstanbul Veliefendi Hipodromu

İstanbul Veliefendi Hipodromu, 1913 yılında kurulmuştur. 596 dönümlük bir arazi üzerindedir. Kum (sentetik) ve çim yarış pistleri bulunduğu gibi, ayrıca bir de kum idman pisti bulunmaktadır. 2008 yılında gerekli aydınlatmaların sağlanmasıyla beraber burada gece yarışları da yapılmaya başlanmıştır. Hipodrom alanı içerisinde Yarış Atları Hastanesi, TJK Asli Üyeler Sosyal Eğitim Merkezi, Apranti Eğitim Merkezi, 2 tribün, piknik alanı, müze ve sergi salonu, satış mağazası, çocuk bahçesi, otopark, kafeteryalar ve restoranlar bulunmaktadır (TJK, 2022).

2.4.2. Adana Yeşiloba Hipodromu

Adana Yeşiloba Hipodromu, 666 dönümlük arazi üzerindedir. Burada 1962 senesinde resmi at yarışları yapılmaya başlanmıştır. Hipodromda kum ve çim yarış pistleri ve bir adet idman pisti bulunmaktadır. Işıklandırmaların tamamlanmasıyla 2012 yılından itibaren gece yarışları yapılmaya başlanmıştır. İki adet tribün, çeşitli restoran ve büfeler, iki çocuk parkı ve on dönümün üzerinde halkın kullanımına açık yeşil alan bulunmaktadır (TJK, 2022).

2.4.3. Ankara 75. Yıl Hipodromu

Bu hipodrom 1998 yılında kurulmuştur. 1383 dönümlük bir arazi üzerindedir. Kum ve çim yarış pistlerinin yanında bir tane de antrenman pisti bulunmaktadır. Hipodromda bir yarış hastanesi, yem deposu, kır kahvesi ve sosyal hizmet binası bulunmaktadır. Ayrıca çocuklar için de alanda çeşitli düzenlemeler vardır. İki çocuk parkının yanında çocuklar için bir pony kulüp de bulunmaktadır. Ayrıca bir açık egzersiz alanı, go cart pisti, koşu yolu, çeşitli büfe ve kafeler, otopark ve piknik alanları da mevcuttur (TJK, 2022).

2.4.4. Bursa Osmangazi Hipodromu

İlk yarışların 1984 yılında koşulduğu Bursa Osmangazi Hipodromu 759 dönüm alan üzerine kuruludur. Burada üç çim pist, bir kum pist ve bir de antrenman pisti bulunmaktadır. Hipodromda bir tribün, at hastanesi, pony kulübü, çocuk parkı, piknik alanı, koşu parkuru, fitness alanı, atla terapi merkezi, otopark, büfeler ve sosyal tesisler bulunmaktadır. Aydınlatma sistemi olmayan Osmangazi Hipodromu'nda gece yarışları yapılmamaktadır (TJK, 2022).

2.4.5. Diyarbakır Hipodromu

Yarışların 2009 yılında başladığı Diyarbakır Hipodromu, 1458 dönüm arazisiyle Türkiye'nin en büyük hipodromudur. Burada bir kum pisti, pony kulüp, at hastanesi, bir tribün, içinde berber ve marketin bulunduğu bir kırkahvesi ve terapi merkezi vardır (TJK, 2022).

2.4.6. Elazığ Hipodromu

503 dönüm alana kurulu olan Elazığ hipodromunda ilk resmi yarışlar 2002 tarihinde başlamıştır. Bir kum pisti, bir tribün, terapi merkezi, yarış atı hastanesi, içerisinde market ve berber bulunan bir kır kahvesi, bir çocuk parkı ve piknik alanları vardır. 2017 yılında yapılan aydınlatma ile gece yarışları organize edilmeye başlanmıştır (TJK, 2022)

2.4.7. İzmir Şirinyer Hipodromu

İzmir'in Buca ilçesinde bulunan Şirinyer Hipodromu toplamda 480 dönümlük bir araziye sahiptir. İzmir Hipodromu'nda yarışlar 1856 yılında başlamıştır. Türkiye'deki ilk gece yarışları da 2007 yılında bu hipodromda başlamıştır. Burada bir kum pist, bir çim pist, antrenman için bir kum pist, bir tribün, büfe ve restoranlar, çocuk oyun bahçesi, atla terapi merkezi, küçük bir hayvanat bahçesi ve otopark bulunmaktadır (TJK, 2022).

2.4.8. Kocaeli Kartepe Hipodromu

2006 yılında idman merkezi olarak açılan Kocaeli Hpodromu 2013 yılında yarışlara ev sahipliği yapmaya başlamıştır. 432 dönüm arazi üzerine kurulu olan hipodromda kum pist mevcuttur. Tribün kapasitesi 300 kişi olan Kocaeli Hipodromu'nda 2015 yılından beeri gece yarışları yapılmaktadır (TJK, 2022).

2.4.9. Şanlıurfa Hipodromu

788 dönüm arazi üzerine kurulu olan hipodromda yerel yarışlar 1997 yılında, resmi yarışlar ise 2000 yılında başlamıştır. Bir kum yarış pisti ve bir kum antrenman pisti bulunmaktadır. Hipodrom alanı içinde at hastanesi, atla terapi merkezi, piknik alanları, kantin, çocuk parkı, engelli çocuk parkıkır kahvesi, pony ahırları, berber dükkanı, otopark ve At Sahipleri Derneği Lokali bulunmaktadır.Burada 2015 tarihinde gece yarışları düzenlenmeye başlamıştır (TJK, 2022).

2.4.10. Antalya Hipodromu

810 dönüm arazi üzerinde kurulu bulunan Antalya Hipodromu'nda yarışlar 2022 tarihinde başlamıştır. Bir yarış pisti ve bir antrenman pisti bulunmaktadır. 2022 tarihinde gece yarışları başlamıştır (TJK, 2022).

2.5. Sinema Filmlerinde At Yarışı Teması

Sinema, yalnızca bir sanat formu ya da eğlence aracı değil; aynı zamanda toplumların değerlerini, ideolojilerini, sınıfsal yapısını ve kültürel dinamiklerini yansıtan güçlü bir temsil alanıdır. Özellikle gündelik yaşam pratiklerinin dramatik biçimlerde yeniden üretildiği temalarda bu temsil gücü daha da görünür hale gelir. Bu temalardan biri olan at yarışı, sinema filmlerinde sıklıkla şans, kader, mücadele, kaybetme ve kazanma gibi dramatik çatışma öğeleriyle birlikte işlenmektedir.

At yarışı, sinemasal anlatıda genellikle iki temel düzlemde anlam kazanır: İlki, karakterlerin boş zaman etkinliği olarak; ikincisi ise bir tür kumar pratiği olarak, risk alma ve belirsizlikle yüzleşme biçimi olarak. Bu yapı, sinema anlatılarında

karakterlerin hem psikolojik çatışmalarını hem de sınıfsal aidiyetlerini açığa çıkaran anlatı stratejileriyle bütünleşir. Böylece at yarışı sahneleri, sadece bir olay örgüsü değil; aynı zamanda sınıf, cinsiyet ve ideoloji gibi toplumsal kategorilerin yeniden üretildiği sembolik düzlemlerdir.

Amerikan sinemasında bu tema sıklıkla bireysel başarı ve sportif rekabet söylemiyle çerçevelenirken, Türkiye sinemasında ise daha çok ekonomik çıkmaz, şans bağımlılığı ve kadercilik gibi temalar öne çıkar. Bu farklılıklar, sinemanın ulusal ideolojilerle iç içe geçmiş bir temsil aygıtı olduğunu göstermektedir.

Ayrıca yarış sahnelerinin sinematografisi — dinamik kamera hareketleri, tempolu kurgu ve dramatik müzik kullanımı — izleyicide heyecan, gerilim ve beklenti duygusu uyandırarak at yarışının sinemasal temsilini güçlendirir. Bu görsel-işitsel teknikler, yarış sahnelerini karakterlerin iç dünyasıyla anlatısal olarak senkronize eder.

3. ARAŞTIRMANIN ODAK NOKTASI VE AMACI

Bu araştırmanın odak noktası, sinema filmlerinde at yarışlarının nasıl temsil edildiğini analiz ederek boş zamanın sosyolojik ve kültürel bağlamda ne tür anlamlarla yüklendiğini çözümlemektir. At yarışları, yalnızca bir eğlence biçimi ya da spor etkinliği olarak değil; aynı zamanda sınıfsal kimliklerin, toplumsal cinsiyet rollerinin, ekonomik gerilimlerin ve ideolojik yapıların yeniden üretildiği bir toplumsal pratik olarak ele alınmaktadır. Bu çalışma, sinemanın görsel anlatı gücünü dikkate alarak, filmlerdeki at yarışı temsillerinin birey-toplum ilişkisini, sınıf hareketliliğini, kader inancını, bağımlılık süreçlerini ve toplumsal dışlanmayı nasıl yansıttığını incelemeyi hedeflemektedir.

Araştırmanın odak noktası, aynı zamanda boş zamanın modern toplumlarda tarafsız ve evrensel bir kategori olarak değil, aksine kültürel, ekonomik ve ideolojik koşullar altında şekillenen bir alan olduğunu savunur. Bu doğrultuda, sinema filmleri hem bireysel boş zaman deneyimlerini hem de bu deneyimlerin arkasında yatan toplumsal yapıları görünür kılan temsiller üretmektedir. Seçilen yedi film üzerinden yürütülen eleştirel söylem analizi, at yarışlarının sinemasal temsilleri aracılığıyla boş zaman, eğlence, risk ve şans gibi olguların sınıf, toplumsal cinsiyet ve kültürel kodlarla nasıl iç içe geçtiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Bu araştırmanın temel amacı, at yarışlarının sinema filmlerinde nasıl temsil edildiğini, boş zaman ve kumar sosyolojisi çerçevesinde incelemektir. Bu bağlamda, at yarışlarının sadece bireysel bir eğlence ya da spor etkinliği değil, aynı zamanda toplumsal sınıf, toplumsal cinsiyet, ideoloji ve ekonomik eşitsizliklerle örülü bir temsil alanı olduğu varsayılmaktadır.

Araştırma, eleştirel söylem analizi yöntemiyle, sinema anlatılarında at yarışlarının ne tür toplumsal anlamlar kazandığını çözümlemeyi hedeflemektedir. Bu hedef doğrultusunda, analiz edilen yedi film aracılığıyla aşağıdaki sorulara yanıt aranacaktır:

At yarışı, filmlerde hangi temalarla birlikte ve nasıl bir söylem içinde temsil edilmektedir?

Boş zamanın işlevi ve kumar pratiği, karakterlerin sınıfsal konumlarıyla nasıl ilişkilendirilmektedir?

Cinsiyet temsilleri, özellikle erkeklik ve kadınlık rolleri, at yarışı bağlamında nasıl inşa edilmektedir?

Bu amaçla, araştırma konusunu hem tematik hem de bağlamsal olarak daraltarak, belirli sinema filmleri üzerinden temsil analizine odaklanmaktadır. Seçilen filmler farklı ülkelere ve dönemlere ait olsa da ortak olarak "at yarışı" temasını içermekte ve boş zaman pratiklerini dramatik biçimlerde yeniden üretmektedir. Böylece bu tez, at yarışlarının sinemasal temsilleri aracılığıyla boş zamanın nasıl ideolojik, sınıfsal ve kültürel anlamlarla yüklendiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Ancak her akademik çalışmada olduğu gibi bu tez de belirli sınırlar içinde şekillenmiştir. İlk olarak, araştırma yalnızca sinemada yer alan temsillerle sınırlıdır. Televizyon dizileri, belgeseller, haber medyası ya da sosyal medya gibi diğer görsel temsil alanları kapsam dışı bırakılmıştır. Bu tercih, sinemanın anlatı yapısı ve kültürel etkisi bakımından daha derinlikli bir analiz yapılabilmesini sağlamak amacıyla yapılmıştır. İkinci olarak, çalışmada yalnızca yedi film analiz edilmiştir. Bu filmler Amerikan ve Türk sinemasından seçilmiş olup, at yarışlarını merkez tema veya önemli yan olay olarak içeren yapımlardır. Seçilen film sayısının sınırlılığı, temsil çeşitliliğini kısmen sınırlandırsa da, filmlerin dönemsel ve kültürel çeşitliliği araştırmanın derinliği açısından yeterli görülmüştür. Üçüncü olarak, çalışma nitel bir analiz yöntemiyle yürütülmüştür. Dolayısıyla nicel veriler, seyirci istatistikleri ya da doğrudan izleyici algısına yönelik saha çalışmaları bu araştırmanın kapsamı dışında tutulmuştur. Son olarak, kullanılan eleştirel söylem analizi yöntemi, araştırmacının yorumlayıcı yaklaşımını içerdiği için öznellik riski taşır. Ancak bu durum, kullanılan yöntemin teorik ilkeleri doğrultusunda açıklanmış ve yorumların bilimsel dayanaklarla temellendirilmesine özen gösterilmiştir.

4. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Bu araştırma, sinema filmlerinde at yarışlarının temsillerini çözümlemek amacıyla Norman Fairclough'un Eleştirel Söylem Analizi (Critical Discourse Analysis - CDA) yaklaşımını benimsemektedir. Bu yöntem, dilin yalnızca bir iletişim aracı değil, aynı zamanda ideolojik yapıların üretiminde ve yeniden üretiminde etkili bir toplumsal pratik olduğunu savunur (Fairclough, 1995). Özellikle sinema gibi çok katmanlı temsil sistemlerinde, söylemin biçimsel özellikleri ile toplumsal yapılar arasındaki ilişkiyi anlamak için CDA güçlü bir kuramsal ve metodolojik araç sunar. Fairclough, söylem (discourse) kavramını kullanırken, dili bireysel bir etkinlikten ya da sadece durumsal değişkenlerin sonucu olmaktan ziyade toplumsal bir pratik olarak ele alır. Bu bakış açısı, söylemin yalnızca bir temsil biçimi değil, aynı zamanda insanların dünyaya ve birbirlerine etki edebildikleri bir eylem biçimi olduğunu ima eder. Ayrıca, söylem ile toplumsal yapı arasında karşılıklı, diyalektik bir ilişki olduğunu savunur: toplumsal yapı söylemi hem şekillendirir hem de onun sonucudur. Söylem, toplumsal yapılar (sınıf ilişkileri, kurumsal düzenlemeler, sınıflandırma sistemleri ve çeşitli normlar gibi) tarafından belirlenir ve sınırlandırılır. Ancak aynı zamanda, söylem bu yapıları da kurar; kendi kurallarını, ilişkilerini, kimliklerini ve kurumlarını üretir. Bu anlamda söylem, dünyayı sadece temsil etmekle kalmaz; ona anlam kazandırır, onu oluşturur ve inşa eder (Fairclough, 1993, s. 63-64).

Fairclough'un modeline göre söylem analizi üç temel boyutta ele alınır:

Metinsel analiz, linguistik düzeyde yapıların incelenmesi sürecidir.

Söylemsel pratikler, metinlerin üretim, dağıtım ve tüketim süreçlerini ele alır.

Toplumsal pratik, bu süreçlerin ideolojik ve tarihsel bağlamla ilişkisini ortaya koyar (Fairclough, 1995, s. 2).

Fairclough, metin ile toplumsal yapı arasındaki ilişkiyi açıklamak için çok katmanlı bir kuramsal-analitik çerçeve önerir. Bu çerçevede, ilk boyut olan *metin düzeyi*, sözdizimsel yapılar ve metinsel örüntülerin ayrıntılı incelenmesini içerir. Her cümle aynı anda deneyimsel, kişilerarası ve metinsel anlam boyutlarını yansıtır. İkinci boyut *söylemsel pratik*tir; bu düzeyde metinlerin nasıl üretildiği ve yorumlandığı, yani metinlerarasılıkla birlikte türlere ve söylem geleneklerine dayalı anlam kurma süreçleri ele alınır. Fairclough, metni birey-merkezli bir üretim olarak gören

yaklaşımları eleştirir; ona göre bireyler dili toplumsal olarak paylaşılan yapılar aracılığıyla üretir ve yorumlar. Bu da metinlerin, toplumsal olanın hem yeniden üretildiği hem de dönüştürülebildiği alanlar olduğunu gösterir. Fairclough'un yaklaşımı, bilişsel ve biçimsel kuramlardan farklı olarak, kavramsal, kişilerarası ve metinsel anlamların yalnızca bağlama bağlı olmadığını, aynı zamanda dilin yapısal tasarımında içkin biçimde bulunduğunu ileri sürer. Fairclough, toplumsal kimliklerin bireyin içsel özünden değil, söylemsel süreçlerde kullanılan göstergesel kaynaklardan inşa edildiğini vurgular. Bu nedenle, kimliği önceden var olan ve dilsel formlarla sadece yansıtılan bir şey olarak gören yaklaşımları eleştirir. Ona göre anlam ve kimlik, bireysel niyetlerden değil, toplumsal olarak yapılandırılmış söylem biçimlerinden türetilir. Bu çerçevede Fairclough, örneğin standart ve alternatif tıp söylemlerinin doktor ve hasta kimliklerini nasıl farklı şekillerde kurduğunu analiz eder. Bu analizler, söylemdeki biçim ve anlam arasındaki belirsizliklerin ve gerilimlerin nasıl müzakere edildiğini gösterir. Anlam hiçbir zaman sabit değildir; toplumsal konumlara bağlı olarak hem sınırlı hem de değişime açıktır. Bu da, söylem yorumlarının sürekli bir mücadele alanı olmasına neden olur. Eleştirel söylem çözümlemesinin temel amacı, bu tür belirsizliklerin ve gerilimlerin nasıl ortaya çıktığını ve toplumsal etkileşimde nasıl ele alındığını analiz etmektir. Bu süreç, iktidar ve hegemonya ilişkilerinin söylem aracılığıyla nasıl kurulduğunu anlamaya yardımcı olur. Fairclough'un üçüncü analiz boyutu olan *toplumsal pratik*, söylemsel olayların kurumsal ve yapısal bağlamlarını inceler. Bu düzey, genellikle sosyal teori içinde makro analiz olarak görülür. Ancak Fairclough, makro (kurumsal) ve mikro (etkileşimsel) düzeyleri ayrı sistemler olarak değil, iç içe geçmiş, birbiriyle etkileşimli katmanlar olarak ele alır. Metin, söylemsel pratik ve toplumsal pratik, kuramsal olarak ayrıştırılabilse de çözümlemede bütüncül bir yapıyı oluşturur. Bu yaklaşım, söylemin daha geniş toplumsal dönüşümlerle nasıl bağlantılı olduğunu kavramayı hedefler (Thibault, 1993, s. 300-303).

Eleştirel söylem çözümlemesinin temelinde birkaç önemli yaklaşım vardır. Fairclough da bu yaklaşımları geliştirerek kendi temellerini bunların üzerine inşa eder. Bunlardan ilki ve en önemlisi, 1970'lerde Bob Hodge, Günther Kress, Roger Fowler ve diğerlerinin East Anglia Üniversitesi'nde ortaya koyduğu 'eleştirel dilbilim'dir. İkinci temel yaklaşım ise Michael Pecheux ve çalışma arkadaşlarının aynı dönemde geliştirdiği 'eleştirel söylem analizi' yöntemidir. Bu iki yaklaşım, Fairclough'un

eleştirel söylem analizi kuramının oluşumunda belirleyici rol oynar. Fairclough, erken dönem dilbilim çalışmalarını, metni yalnızca bir sonuç olarak ele aldıkları için eleştirir. Ona göre bu yaklaşımlarda, metnin nasıl yorumlandığı süreci yeterince incelenmemiştir. Bu statik metin anlayışı, eleştirel dilbilimin, söylemi toplumsal bir çatışma alanı yerine, sadece toplumsal yeniden üretimin bir aracı olarak görmesinde de kendini belli eder. Ayrıca, bu dönemdeki metin analizlerinde dilbilgisel özelliklere yoğunlaşılırken, metinlerdeki anlam seçimlerinin farklı sistemlerle nasıl ortak evrensel bir yapıda olduğu ihmal edilmiştir. Pêcheux ve Parisli meslektaşlarının çalışmaları, Althusser'in Marksist ideoloji kuramı ile Zellig Harris'in dağılımsal söylem analizinden etkilenmiştir. Fairclough'un özellikle dikkatini çeken nokta, bu yaklaşımların ideolojiyle dil çözümlemesini birleştirme çabasıdır. Ancak Fairclough, bu yöntemin metni yalnızca bir sonuç olarak ele alması ve yorum süreçlerini geri plana atmasını eleştirir. Fairclough, anlam örüntülerine daha duyarlı bir analiz önererek, metinlerin toplumsal anlam üretimindeki süreçsel, çok katmanlı ve çelişkili doğasına dikkat çeker. Ona göre eleştirel söylem çözümlemesi, tarihsel bağlamı da göz önünde bulundurmalı ve metinleri daha geniş kültürel ve toplumsal dönüşümlerle ilişkilendirmelidir. Bu noktada "metinlerarasılık" kavramı önemli bir rol oynar (Thibault, 1993, s. 296-298).

Metinlerin Fairclough'un önerdiği şekilde eleştirel analizi toplumsal etkileşimde yer alan bireylerin ve araştırmacıların, kendi söylem pratiklerini egemen söylemlerden farklı bakış açılarıyla yeniden düşünmelerine ve alternatif biçimlerde değerlendirmelerine olanak sağlar. Egemen söylemler genellikle toplumu düzenli ve uyumlu bir yapı olarak gösteren kurallı bakış açılarına dayanır. Ancak bu bakış açısı, insanların dili sorgulamalarına ya da söylemi farklı şekillerde düşünmelerine yardımcı olamaz. Fairclough'un vurguladığı gibi, eleştirel söylem çözümlemesi yalnızca tek bir metni incelemekle yetinmez; o metindeki güç ilişkilerini, çelişkileri ve değişim ihtimallerini daha geniş toplumsal söylem yapıları içinde anlamaya çalışır (Thibault, 1993, s. 304).

Eleştirel Söylem Anlalizi yönteminin üç boyutu bu yöntemin temelini oluşturur bu nedenle ayrıntılı olarak aşağıda ele alınacaktır:

4.1. Metin Olarak Söylem

Metin analizi yaparken biçimle birlikte anlam da her zaman değerlendirilir. Bu bağlamda dilsel işaretler (örneğin sözcükler) hem biçim hem de anlam içerir. Eleştirel söylem çözümlemesi, dilsel işaretlerin toplumsal olarak şekillendiğini, yani belirli sözcüklerin belli anlamlarla toplumsal nedenlerle eşleştirildiğini savunur. Örneğin, "terörist" ve "özgürlük savaşçısı" ifadeleri aynı kişilere farklı bakış açılarıyla atıf yapabilir. Bir metnin anlamı ile yorumu arasında da fark vardır. Dilsel biçimler, geçmiş deneyimlerle yüklenmiş çok katmanlı anlamlar taşır. Bu anlamlar bazen çelişkili olabilir. Okuyucular ise bu çok anlamlılık içinde bazı anlamları seçerek yorum yapar. Bu yüzden anlam her zaman yorumla ilişkilidir.

Metin çözümlemesi dört ana başlıkta toplanabilir: söz varlığı (kelime seçimi), dilbilgisi, bağdaşıklık (cümlelerin birbirine nasıl bağlandığı) ve metin yapısı (metnin genel örgütlenmesi). Ayrıca, söylem analizinde önemli olan ama biçimsel çözümlemenin ötesine geçen üç başlık daha vardır: ifadenin işlevi (örneğin emir mi, rica mı), metnin anlam bütünlüğü, ve metinlerarasılık (metnin başka metinlerle ilişkisi). Dilbilgisinin temel birimi cümleciktir. Örneğin "Gorbaçov Kızıl Ordu'yu geri çekiyor" gibi bir başlık, belirli bir öznenin belirli bir eylemi yaptığı bir süreci anlatır. Bu cümle bildirme kipindedir, şimdiki zaman kullanılmıştır ve kesin bir bilgi aktarımı vardır. Cümlede özne olarak Gorbaçov öne çıkar. Ama cümle edilgen yapılırsa (örneğin "Kızıl Ordu geri çekiliyor"), odak değişir. Failin (öznenin) açıkça belirtilmemesi, sorumluluğun belirsizleştirilmesine de yarayabilir. Eleştirel dilbilim bu tür yapıların ideolojik etkileriyle ilgilenir. Söz varlığına gelince, bir dilin kelimeleri sadece sözlükteki haliyle değerlendirilmemelidir. Çünkü farklı toplumsal gruplar, alanlar ve bakış açıları farklı sözcükler kullanır. Söylem analizinde, alternatif kelime seçimlerinin ideolojik anlamı önemlidir. Örneğin "terörist" yerine "özgürlük savaşçısı" demek, belirli bir toplumsal duruşun göstergesi olabilir. Ayrıca bazı konular daha fazla kelimeyle ifade edilirken bazıları daha az temsil edilir. Bu da hangi konuların toplumsal olarak ön planda olduğuna dair ipuçları verir. Metnin bağdaşıklığı, cümlelerin birbirine nasıl bağlandığını gösterir. Bu bağlamda tekrar edilen sözcükler, zamirler, bağlaçlar ve eş anlamlılar önemli rol oynar. Bu bağdaşıklık yapıları, Foucault'nun belirttiği gibi belirli söylemsel düzenlere işaret eder. Farklı söylem türlerinde bu yapılar değişebilir, bu da farklı düşünme biçimlerini yansıtabilir.

Son olarak, metin yapısı, metnin genel tasarımına bakar: Hangi parçalar hangi sırayla nasıl bir araya gelir? Örneğin bir suç haberinde olaylar hangi sırayla anlatılır? Bu yapı da bilgiye, inanca, sosyal ilişkilere dair varsayımlar içerir. Monolog ve diyalog türleri bu bağlamda farklı kurallara sahiptir, örneğin konuşma sırasının nasıl alındığı veya sohbetin nasıl başladığı ve bittiği gibi (Fairclough, 1992, s. 73-78).

4.2. Söylemsel Pratik

Söylemsel pratik, metinlerin üretilmesi, dağıtılması ve tüketilmesi süreçlerini içerir ve bu süreçler, toplumsal bağlamlara ve söylem türlerine göre farklılık gösterir. Örneğin bir gazete haberi, bireysel değil kolektif bir üretim süreciyle ortaya çıkar. Bu süreçte farklı kişiler haberin kaynaklarını bulur, metni yazar, düzenler ve yayımlar. Bu nedenle "yazar" kavramı, tekil bir kişi yerine farklı rollerin toplamı olarak düşünülmelidir. Aynı şekilde, metinler farklı şekillerde tüketilir: bazıları dikkatli okunur, bazıları sadece göz gezdirilerek; bazıları kalıcıdır, bazıları geçici. Kurumlar metinleri belirli amaçlarla işler, örneğin tıbbi bir görüşme tıbbi kayda dönüşebilir. Bu da metinlerin yalnızca dilsel değil, toplumsal sonuçlar da doğurabileceğini gösterir.

Metinlerin üretim ve yorumlama biçimleri sadece bireysel tercihlere değil, içselleştirilmiş toplumsal normlara ve söylem düzenlerine de bağlıdır. Ayrıca bu süreçler, dâhil oldukları toplumsal pratiklerin doğasıyla da şekillenir. Örneğin, bir okulda ya da mahkemede kullanılan söylemler, o kurumun işleyişiyle uyumlu biçimde yürütülür. Yorumlama süreci hem metnin biçimsel özelliklerine (aşağıdan yukarıya) hem de okuyucunun beklenti ve bağlam bilgilerine (yukarıdan aşağıya) dayanır. Bu süreçte, metnin çok anlamlılığı genellikle azaltılır ve yorum sabitlenir. Ancak bu sabitleme, bağlama göre değişir: örneğin sınıfta bir soru doğrudan bir yanıt beklerken, günlük konuşmada cevapsız bırakılabilir. Bu farklar, söylem türlerinin ideolojik özelliklerini ve güç ilişkilerini yansıtır. Metnin 'etkisi' (force), ne tür bir söz edimi gerçekleştirdiğiyle ilgilidir — örneğin emir, rica, soru gibi. Aynı cümle, farklı bağlamlarda farklı etkiler yaratabilir. "Bu çantayı taşıyabilir misin?" cümlesi hem soru hem rica hem de örtük bir emir olabilir. Yani bağlam, anlamı yönlendiren kritik bir unsurdur. 'Tutarlılık' (coherence), bir metnin tümünün anlamlı bir bütün oluşturmasıdır. Ancak bu, metnin kendisinde değil, okuyucunun yaptığı yorumda

oluşur. Tutarlılık, çoğu zaman toplumsal varsayımlara dayanır. Örneğin, "İşini bırakıyor, çünkü hamile" ifadesinin anlamlı görünmesi, kadınların hamile kalınca işten ayrılacağına dair toplumsal bir varsayımı içerir. Okuyucu bu tür bağlantıları otomatik olarak kurduğunda, metnin ideolojik etkisi de gerçekleşmiş olur. 'Metinlerarasılık' (intertextuality), her metnin daha önceki metinlerle ilişkili olduğunu savunur. Metinler sadece kendi içinde anlam taşımaz, aynı zamanda geçmiş söylemlerden izler taşır, onları tekrar eder, dönüştürür ya da onlarla çatışır. Bu durum, söylemlerin sabit değil, sürekli değişen ve yeniden şekillenen yapılar olduğunu gösterir. Metinlerarası ilişkiler bazen açıkça bellidir (alıntılar gibi), bazen de örtük ve biçimsel düzeydedir (farklı söylem türlerinin karışımı gibi).

Sonuç olarak, söylem çözümlemesi, hem metnin nasıl üretildiğini ve yorumlandığını hem de bu süreçlerin hangi toplumsal yapı ve ilişkilerle bağlantılı olduğunu anlamaya çalışır. Bu nedenle mikro (metin içi yapı) ve makro (toplumsal yapı) analiz birlikte yürütülmelidir (Fairclough, 1992, s. 78-86).

4.3. Toplumsal Pratik

Fairclough, söylemi sadece dilsel bir olay olarak değil, toplumsal bir pratik olarak ele alır. Söylemi ideoloji ve iktidar ilişkileri bağlamında değerlendirir; özellikle de Althusser ve Gramsci'nin kuramlarından yararlanarak söylemin, toplumsal tahakküm ilişkilerinin hem ürünü hem de dönüştürücüsü olduğunu savunur.

İdeoloji, yalnızca düşünsel bir sistem değil, kurumlar aracılığıyla somut biçimde işleyen toplumsal pratiklerin parçasıdır. Althusser'in "özneleri çağırma" (interpellation) kavramı, ideolojinin bireyleri belirli toplumsal roller içinde şekillendirdiğini ileri sürer. Bu durum, söylemin sadece bilgi değil aynı zamanda kimlik ve ilişki kuran bir yapı olduğunu gösterir. Ancak Fairclough, Althusser'in ideolojiyi çoğunlukla sabit ve tek yönlü bir tahakküm aracı olarak görmesini eleştirir. Ona göre ideolojik süreçler çatışmalı, çelişkili ve dönüşüme açıktır. Fairclough, ideolojinin hem söylemsel yapılarda (örneğin dilsel normlar, söylem türleri) hem de belirli söylemsel olaylarda (metinler, konuşmalar) yer aldığını savunur. Sözcük anlamları, metaforlar, önkabuller ve metinlerin yapısal özellikleri bu ideolojik yatırımların taşıyıcısı olabilir. Örneğin, işsizliği "doğal bir felaket" gibi sunmak,

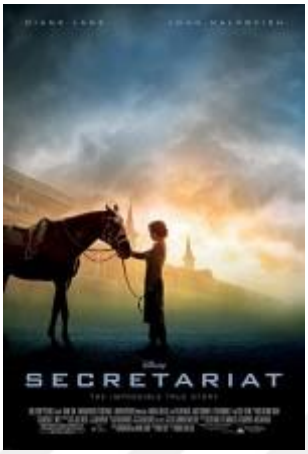
sorumluluğu gizleyen bir dilsel tercihtir. Ancak bireyler bu ideolojik etkilerin farkında olmayabilir. Bu nedenle Fairclough, bireylerin kendi dilsel pratiklerine yönelik eleştirel farkındalık geliştirmelerini önerir. Bu farkındalık, hem kişisel düzeyde hem de toplumsal dönüşüm açısından önemlidir. İdeoloji sadece bireyleri şekillendirmez; bireyler de ideolojiyi sorgulayabilir, dönüştürebilir.

Hegemonya kavramı, Gramsci'den alınarak söylemle ilişkilendirilir. Hegemonya, sadece baskıyla değil, rızayla kurulan, sürekli mücadeleye konu olan bir iktidar biçimidir. Egemen gruplar, karşıt gruplarla ittifaklar kurarak, onların bazı taleplerini kabul ederek ya da söylemsel araçlarla meşruiyet sağlayarak güçlerini sürdürürler. Fairclough'a göre söylem, bu hegemonik mücadelenin bir alanıdır. Söylemdeki yeniden yapılandırmalar, toplumsal güç dengelerini etkileyebilir. Örneğin Thatcher'ın siyasi söylemi, muhafazakâr, neoliberal ve halkçı söylemleri birleştirerek yeni bir hegemonik düzen inşa etmeye çalışmıştır. Bu söylem, hem otoriter hem halkçı unsurları aynı anda barındırır. Hegemonya sadece ulusal siyasette değil, okul, aile, medya gibi kurumlardaki gündelik pratiklerde de işler. Bu yerel düzeydeki mücadeleler, genel toplumsal yapıların nasıl şekillendiğini gösterir. Söylem çözümlemesi, bu yerel pratiklerle daha geniş toplumsal yapılar arasındaki ilişkiyi ortaya koymayı amaçlar. Hegemonya kavramı söylemsel değişimi analiz etmede güçlü bir araçtır. Söylem, mevcut söylem düzenlerini yeniden üretebilir, dönüştürebilir ya da onlara karşı çıkabilir. Bu çerçevede ideolojik yatırımın ve siyasi mücadelenin dilsel düzeyde nasıl işlediği açıklanabilir (Fairclough, 1992, s. 86-96).

Bu çalışmada analiz edilen yedi film (hem Amerikan hem Türk sinemasından örnekler), bu üç düzey çerçevesinde ele alınmıştır. İlk olarak, filmlerdeki diyaloglar, anlatı yapıları ve görsel ögeler aracılığıyla at yarışı sahneleri çözümlenmiş; ardından bu temsillerin nasıl üretildiği ve seyirciye nasıl sunulduğu (söylemsel pratik) değerlendirilmiştir. Son olarak, bu temsillerin sınıf, toplumsal cinsiyet ve boş zaman kavramlarıyla nasıl ilişkilendirildiği toplumsal pratik düzeyinde tartışılmıştır. Bu yöntemsel yaklaşım, sinemanın yalnızca bireysel anlatılar sunduğu değil, aynı zamanda belirli ideolojik söylemleri dolaşıma soktuğu varsayımına dayanır. Böylece çalışma, at yarışı temalı sahnelerde hangi toplumsal anlamların üretildiğini ve nasıl doğal ve kaçınılmazmış gibi sunulduğunu açığa çıkarmayı hedeflemektedir.

5. BULGULAR: AT YARIŞLARININ SİNEMA FİLMLERİNDE TEMSİLİ ÜZERİNDEN ELEŞTİREL SÖYLEM ANALİZİYLE İNCELENMESİ

5.1. Secretariat



Görsel 1. Secretariat (2010) Filminin Afişi. Afişte Bireysel Başarı, İnsan ve At Arasındaki Bağ ve Kadın Emeği Vurgulanmakta.

Kaynak: *Secretariat.* (2010). Film afişi. Erişim: 01 Temmuz 2025, https://www.secretariat.com/disneys-secretariat/

Secretariat (2010), Randall Wallace tarafından yönetilen ve Walt Disney Pictures tarafından yayınlanan, gerçek bir hikâyeye dayanan bir spor-drama filmidir. Türkçe'ye Şampiyon ismi ile çevrilmiştir. Film, 1970'lerde Amerikan yarış dünyasını kasıp kavuran efsanevi at Secretariat'in hikâyesini ve onun sahibi Penny Chenery'nin azmini anlatır.

Film, Penny Chenery'nin annesinin ölümü ve babasının ciddi şekilde hasta olması üzerine ailesinin at çiftliğini devralmasıyla başlar. Babasının işlerini düzene sokmaya çalışan Penny, ailesinin mali sorunlarıyla boğuşurken, bir yandan da ata olan tutkusunu keşfeder. Secretariat isimli at Penny'nin dikkatini çeker ve bu atın büyük bir potansiyeli olduğuna inanır. Penny, geleneksel olarak erkeklerin hâkim olduğu at yarışı dünyasında, birçok zorlukla karşılaşır. Ailesinin ve çevresinin baskılarına rağmen, Secretariat'ı yetiştirmek ve yarıştırmak için mücadele eder. Atın antrenörü Lucien Laurin ve jokeyi Ron Turcotte ile birlikte, Secretariat'ı en büyük yarışlara hazırlar. Secretariat, yarışlarda gösterdiği olağanüstü performansla kısa sürede bir efsane haline gelir. Özellikle 1973 Triple Crown serisindeki (Kentucky Derby, Preakness Stakes ve Belmont Stakes) zaferleri, onu tarihin en büyük yarış

atlarından biri yapar. Belmont Stakes'teki rekor kıran zaferi, filmde büyük bir coşkuyla aktarılır.

Film, Penny Chenery'nin ataerkil bir sektör olan at yarışı endüstrisinde bir kadın olarak karşılaştığı zorlukları vurgular. 1970'lerde kadınların iş dünyasında ve liderlik pozisyonlarında yer alması hala alışılmadık bir durumdu. Penny, hem ailesinin çiftliğini kurtarmak hem de Secretariat'ı başarıya taşımak için geleneksel cinsiyet rollerine meydan okur. Bu, kadınların liderlik ve karar verme süreçlerindeki artan rolünü yansıtan bir örnektir. Penny, erkek egemen bir sektörde kendini kabul ettirmek için mücadele eder. Bu, kadınların profesyonel alanlarda karşılaştığı engelleri ve toplumsal cinsiyet eşitsizliğini ortaya koyar. Penny'nin başarısı, 1970'lerde kadınların toplumdaki rollerinin değişmeye başladığını simgeler. Bu dönem, feminist hareketin yükselişine ve kadınların iş dünyasında daha fazla yer almasına tanıklık eder. Penny, filmde bir lider figürü olarak öne çıkar. Hem ailesini hem de atını başarıya taşımak için kararlılık, vizyon ve cesaret gösterir. Bu, liderliğin toplumsal değişimdeki rolünü vurgular. Penny'nin liderliği, geleneksel normlara meydan okuyarak toplumsal değişimi tetikler. Bu, liderlerin toplumu nasıl dönüştürebileceğine dair bir örnektir. Penny, antrenör Lucien Laurin ve jokey Ron Turcotte ile birlikte çalışarak başarıya ulaşır. Bu, liderliğin yalnızca bireysel değil, kolektif bir süreç olduğunu gösterir.

Film, Amerikan toplumunun 1970'lerdeki kimlik arayışını da yansıtır. Secretariat'ın başarısı, sadece bir at yarışı zaferi değil, aynı zamanda Amerikan halkı için bir gurur kaynağıdır. Bu, sporun toplumsal kimlik ve aidiyet duygusunu nasıl güçlendirdiğinin bir temsilidir. Penny'nin başarısı, kadınlar ve diğer marjinal gruplar için bir ilham kaynağı olur. Bu, başarının toplumsal aidiyet duygusunu nasıl güçlendirebileceğinin bir örneğidir. Film, geleneksel değerler ile modernite arasındaki çatışmayı da ele alır. Penny, ailesinin geleneksel değerlerini korurken, aynı zamanda modern bir iş kadını olarak yeni bir kimlik oluşturur. Ayrıca ailesinin çiftliğini kurtarmak için geleneksel yöntemler kullanırken, aynı zamanda modern iş stratejilerinden yararlanır. Bu, geleneksel ve modern değerlerin nasıl harmanlanabileceğini gösterir. Film, 1970'lerin Amerikan toplumundaki değişimi yansıtır. Bu dönem, geleneksel değerlerin sorgulandığı ve yeni toplumsal normların oluştuğu bir dönemdir.

Secretariat, sadece bir at yarışı hikâyesi değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet, sınıf, liderlik ve toplumsal değişim gibi temaları ele alan sosyolojik açıdan zengin bir filmdir. Penny Chenery'in mücadelesi, kadınların liderlik rollerindeki artan varlığını ve toplumsal normların nasıl değişebileceğini gösterir. Aynı zamanda, sporun toplumsal kimlik ve aidiyet duygusunu nasıl güçlendirdiğini de vurgular. Film, 1970'lerin Amerikan toplumunu anlamak için önemli bir pencere sunar.

At yarışları, 1970'lerde Amerikan toplumunda bir boş zaman etkinliği olarak önemli bir sosyal etkinlikti ve insanlar için hem bir eğlence hem de bir statü göstergesiydi. Bu bağlamda, bu sporun toplumsal işlevlerini şu şekilde analiz edebiliriz: At yarışları, farklı sınıflardan ve geçmişlerden insanları bir araya getirir. Filmde, yarışlar sırasında insanların coşkusu ve birlikte yaşadıkları heyecan, sporun toplumsal bütünleşmeyi nasıl sağladığını gösterir. At yarışları, hem bir eğlence etkinliği hem de bir statü göstergesidir. Penny'nin Secretariat ile kazandığı zaferler, ailesinin toplumsal statüsünü yükseltir. Bu, sporun toplumsal hiyerarşileri yeniden şekillendirebileceğini gösterir. Boş zaman etkinlikleri, bireylerin kimliklerini inşa etmelerine ve ifade etmelerine yardımcı olur. Filmde, Penny'nin at yarışlarına olan tutkusu, onun kimliğinin önemli bir parçası haline gelir. Bu bağlamda, Penny için at yarışları, sadece bir boş zaman etkinliği değil, aynı zamanda bir tutku ve yaşam amacıdır. Bu, boş zaman etkinliklerinin bireylerin kimliklerini nasıl şekillendirdiğini gösterir. Film, boş zaman etkinliklerinin toplumsal cinsiyet rolleriyle nasıl kesiştiğini de gösterir. At yarışları, geleneksel olarak erkek egemen bir sektördür ve Penny'nin bu alanda başarılı olması, toplumsal cinsiyet normlarına meydan okur. Bu bağlamda, Penny, erkek egemen bir alanda başarılı olarak, kadınların boş zaman etkinliklerinde ve spor sektöründe nasıl daha fazla yer alabileceğini gösterir. Bu, boş zaman etkinliklerinin toplumsal cinsiyet eşitliği için bir alan olabileceğini vurgular. Penny'nin at yarışlarındaki liderliği, kadınların geleneksel olarak erkeklerin kontrolündeki alanlarda nasıl güç kazanabileceğini gösterir. Boş zaman etkinlikleri, sadece eğlence amaçlı değil, aynı zamanda ekonomik bir faaliyet olarak da işlev görür. Filmde, at yarışları, hem bir eğlence etkinliği hem de önemli bir ekonomik sektördür. Bu bağlamda, Secretariat'ın başarısı, sadece Penny'nin ailesi için değil, aynı zamanda at yarışı endüstrisi için de büyük bir ekonomik değer yaratır. Bu, boş zaman etkinliklerinin ekonomik boyutunu gösterir. Penny, at yarışlarına yatırım yaparak

büyük bir risk alır, ancak bu risk, büyük bir ödülle sonuçlanır. Boş zaman etkinlikleri aynı zamanda bir yatırım alanı olabilmektedir.

Filmde, Secretariat'ın başarısı, sadece bir spor zaferi değil, aynı zamanda toplumsal bir dönüşümün simgesidir. Bu bağlamda, Penny'nin başarısı, kadınların spor ve iş dünyasında daha fazla yer alması için bir ilham kaynağı olur. Bu, boş zaman etkinliklerinin toplumsal değişimi nasıl tetikleyebileceğini gösterir.

Film, at yarışlarının sınıfsal boyutunu da ortaya koyar. At yarışları, geleneksel olarak üst sınıfın bir etkinliği olarak görülür ve filmde bu sınıfsal dinamikler belirgindir. Penny, varlıklı bir aileden gelir ve at yarışlarına olan ilgisi, bu sınıfsal ayrıcalığın bir uzantısıdır. Film, boş zaman etkinliklerinin sınıfsal konumla nasıl ilişkili olduğunu gösterir. Penny'nin at yarışlarına yatırım yapabilmesi, onun ekonomik kaynaklara erişimiyle mümkün olur. Bu, boş zaman etkinliklerinin ekonomik eşitsizliklerle nasıl iç içe geçtiğini gösterir. Penny, çiftlikte çalışmaya başladıktan bir süre sonra şampiyon olacak at Secretariat doğar. Onun yarışlara katılabilmesi için de belli bir süre geçer. Annesinin ölümünden Secretariat'ın ilk yarışına kadar iki sene geçer ve bu sürede Penny atlar üzerinden para kazanmaya başlamaz. Ancak bu süreyi bu şekilde geçirebilmesini sağlayan onun üst sınıfa mensup olmasıdır. Film, at yarışlarını bir üst sınıf etkinliği olarak sunarken, bu etkinliklere erişimdeki sınıfsal eşitsizlikleri eleştirel bir şekilde sorgulamaz. Bu, boş zaman etkinliklerinin sınıfsal ayrıcalıkları pekiştirdiğini gösterir.

Film, boş zaman etkinliklerinin toplumsal cinsiyet rolleriyle nasıl kesiştiğini gösterir. Penny Chenery, erkek egemen bir sektörde başarılı olarak, toplumsal cinsiyet normlarına meydan okur. Penny, at yarışlarındaki liderliğiyle, kadınların geleneksel olarak erkeklerin kontrolündeki alanlarda nasıl güç kazanabileceğini gösterir. Bu, boş zaman etkinliklerinin toplumsal cinsiyet eşitliği için bir alan olabileceğini vurgular. Filmde, Penny'nin erkek meslektaşları tarafından küçümsenmesi ve cinsiyetçi tutumlarla karşılaşması, toplumsal cinsiyet eşitsizliğini yansıtır. Film, Penny'nin başarısını kutlarken, toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin kökenlerini ve bu eşitsizliğin nasıl aşılabileceğini derinlemesine sorgulamaz. Bu, filmin toplumsal cinsiyet meselesini yüzeysel bir şekilde ele aldığını gösterir.

Film, boş zaman etkinliklerinin kapitalist sistemle nasıl iç içe geçtiğini gösterir. At yarışları, sadece bir eğlence etkinliği değil, aynı zamanda önemli bir ekonomik sektördür. Secretariat'ın başarısı, sadece spor alanında değil, aynı zamanda ticari alanda da büyük bir değer yaratır. Bu, boş zaman etkinliklerinin kapitalist sistemde nasıl metalaştırıldığını gösterir. Penny, at yarışlarına yatırım yaparak büyük bir risk alır, ancak bu risk, büyük bir ödülle sonuçlanır. Bu, boş zaman etkinliklerinin nasıl bir yatırım alanı olabileceğini gösterir.

Film, boş zaman etkinliklerinin toplumsal kimlik oluşturmadaki rolünü gösterir. Secretariat'ın zaferleri, Amerikan halkı için bir moral kaynağı olur. Bu, sporun toplumsal kimlik oluşturmadaki rolünü vurgular. Penny için at yarışları, bir tutku ve yaşam amacıdır. Bu, boş zaman etkinliklerinin bireylerin kimliklerini nasıl şekillendirdiğini gösterir. Penny, ev hanımlığından şampiyon bir atın sahibi konumuna yükselirken çeşitli mücadeleler verir.

Film, boş zaman etkinliklerinin ideolojik boyutuna da değinir. Secretariat'ın başarısı, Amerikan idealleri ve değerlerinin bir simgesidir. Penny'nin başarısı, azim, kararlılık ve inanç gibi Amerikan ideallerini yansıtır. Bu, boş zaman etkinliklerinin ideolojik bir işlev görebileceğini gösterir. Film, Penny'nin bireysel başarısını vurgularken, toplumsal dayanışma ve kolektif çabayı ikinci plana atar. Bu, bireyciliğin boş zaman etkinlikleri üzerindeki etkisini gösterir. Film, boş zaman etkinliklerinin ideolojik boyutunu eleştirel bir şekilde sorgulamaz. Bu, filmin Amerikan ideallerini sorgulamadan kabul ettiğini gösterir.

1. Sahne

Penny'nin kardeşi, Penny'ye "At üretim çiftliği işletmek için çok çalışmak lazım. Ben profesörüm, sen bir ev hanımısın," der.

Bu ifade, geleneksel toplumsal cinsiyet rollerini ve iş bölümünü yansıtır. Burada kadınların ev içi rollerle sınırlandırılması ve erkeklerin kamusal alanda daha yetkin olduğu varsayımı vardır. Bu, kadınların kamusal alanda liderlik rollerine uygun görülmediği bir toplumsal cinsiyet anlayışını yansıtır. Penny'nin kardeşi, kendisini profesör olarak tanımlayarak, kamusal alanda daha yetkin ve saygın bir konumda olduğunu ima eder. Bu, erkeklerin kamusal alanda daha fazla otoriteye sahip olduğu geleneksel anlayışı yansıtır. Bu söz, toplumsal cinsiyet eşitsizliğini ve kadınların

kamusal alanda karşılaştığı engelleri normalleştirir. Penny'nin kardeşi, Penny'nin yeteneklerini değil, toplumsal cinsiyet rollerini ön plana çıkararak, onun liderlik potansiyelini görmezden gelir.

Penny'nin kardeşi, kendisini profesör olarak tanımlayarak, mesleki statüsünü vurgular. Bu, sınıfsal konum ve mesleki statünün, kimin hangi işi yapmaya uygun olduğu konusunda belirleyici olduğu bir anlayışı yansıtır. Penny'nin kardeşi, yüksek eğitimli ve profesyonel bir konumda olduğu için, at çiftliği işletme gibi fiziksel ve pratik bir işi küçümseyebilir. Bu, sınıfsal ayrıcalıkların mesleki statü üzerindeki etkisini gösterir. Bu söz, mesleki statü ve sınıfsal konumun, kimin hangi işi yapmaya uygun olduğu konusunda belirleyici olduğu bir anlayışı yansıtır. Bu, fiziksel ve pratik işlerin küçümsenmesine ve entelektüel işlerin yüceltilmesine yol açabilir.

2. Sahne

Penny’nin annesinin cenazesinden sonra Penny'nin eşi Jack, Penny’nin onunla eve dönmek ister ancak Penny babasıyla birkaç gün daha kalmak ister. Jack, Penny’nin orada kalmasını kabul eder. Bunun üzerine Penny: “Teşekkürler Jack, sadece birkaç günlüğüne” der.

Penny'nin bu ifadesi, aile içi güç ilişkilerini ve iletişim biçimlerini yansıtır. Jack, eve dönmek istediğini belirterek, aile içi kararlarda otorite sahibi olduğunu gösterir. Penny'nin onun kararını nihai olarak görerek izin vermesiyle birlikte ona teşekkür etmesi, aile içi güç dengesizliğini yansıtır. Bu diyalog, aile içi güç ilişkilerinin iletişim biçimlerini nasıl şekillendirdiğini ve kadınların aile içi kararlarda daha az söz hakkına sahip olduğunu gösterir.

3. Sahne

Penny’nin babası için çalışan at bakıcısı Jansen, Penny'ye "You are the daughter" (Sen kızısın) der ve ona Missy diye hitap eder (bayan sözcüğünün küçültülmüş hali, daha çok çocuklara dönük bir hitap tarzı). Tartışmalarının ardından Penny, ona “Ben Missy filan değilim” der.

Bu ifade, Penny'nin ataerkil bir sektördeki konumunu yansıtır. Jansen, Penny'nin cinsiyetini vurgulayarak onun yetersiz olduğunu ima eder, onun yeteneklerini ve liderlik potansiyelini görmezden gelir. Bu söz, kadınların geleneksel

olarak erkek egemen alanlarda karşılaştığı, kadınların aile içinde pasif bir rol üstlenmesi gerektiği ve iş dünyasında aktif bir lider olarak görülemeyeceği bir önyargıyı yansıtır. Jansen, Penny'nin cinsiyetini vurgulayarak, onun otoritesini zayıflatmaya çalışır. Bu, erkeklerin kadınlar üzerinde otorite kurma eğilimini yansıtır. Bu diyalog, ikisi arasındaki güç dengesizliğini gösterir. Penny'nin Jansen'a söylediği "Ben Missy falan değilim" sözü, kimlik inşası ve direnç kavramlarını yansıtır. Penny, eski at bakıcısının cinsiyet temelli önyargılarına karşı çıkarak, kendi kimliğini ve liderlik potansiyelini savunur. Bu, kadınların kimliklerini inşa etme sürecinde karşılaştığı engelleri gösterir.

4. Sahne

Penny, babasının arkadaşı Bull Hancock'u görmek için onun yemek yediği erkeklere özel kulübe gider. Kulübe girdiğinde herkes şaşkınlıkla onu izler. Kadın garson, Penny'nin peşinden koşarak içeri giremeyeceğini, oranın erkeklere özel bir kulüp olduğunu söyler. Ancak insanların kınayan bakışları arasında Penny tereddüt etmeden Bull'un yanına gider. Garson, Bull'dan özür diler ve Penny'nin girmemesi için uğraştığını anlatır. Bull, "Sorun değil" der ve garson gider. Bull'un cümlesiyle herkes sakinleşir.

Bu sahne, Penny'nin erkek egemen bir alana girmesi ve bu alanda karşılaştığı tepkiler üzerinden toplumsal cinsiyet eşitsizliğini ve erkek otoritesini yansıtır. Bu sahne, erkeklere özel kulübün, erkek egemen bir alan olduğunu ve kadınların bu tür alanlara girmesinin toplumsal normlara aykırı görüldüğünü gösterir. Kulüp, erkeklere özel bir alan olarak tasvir edilir ve kadınların bu alana girmesi yadırganır. Bu, erkeklerin kamusal alanlarda daha fazla otoriteye sahip olduğu bir toplumsal cinsiyet anlayışını yansıtır. Penny'nin kulübe girmesi, toplumsal cinsiyet normlarına aykırı görülür ve bu nedenle şaşkınlık ve kınama ile karşılanır. Bu, kadınların erkek egemen alanlarda karşılaştığı engelleri gösterir. Bu sahne, erkek egemen alanların ve toplumsal cinsiyet normlarının nasıl yeniden üretildiğini gösterir. Penny, bu normlara meydan okurken, toplumun bu normları koruma eğilimini ortaya çıkarır. Kulüpte Penny'ye en çok direniş gösteren kişinin bir kadın garson olması da normların kabulünün önemli bir göstergesidir.

Bu sahne, aynı zamanda güç ilişkilerini ve erkek otoritesini yansıtır. Penny'nin kulübe girmesi, erkeklerin otoritesini sorgular, ancak Bull Hancock'un onayı, bu otoriteyi yeniden tesis eder. Bull Hancock'un "Sorun değil" demesi, Penny'nin kulüpte kalmasını meşrulaştırır. Bu, erkeklerin otoritesinin, kadınların kamusal alanlardaki varlığını belirlemede ne kadar etkili olduğunu gösterir. Penny, kulübe girmek için Bull'un onayına ihtiyaç duyar. Bu, kadınların erkek egemen alanlarda karşılaştığı güç dengesizliğini gösterir.

5. Sahne

Penny, anne ve ev hanımı olduğu ailesinin eviyle babasının at çiftliği arasında gidip gelmektedir. Bu ikili yaşamında eşi rahatsızlığını zaman zaman dile getirmektedir. Bir gün çalan telefonu Penny'nin eşi açar ve karşıdaki kişi: "Bayan Chenery orada mı?" diye sorar. Chenery, Penny'nin evlenmeden önceki soyadıdır. Eşi Penny'ye seslenerek imalı ve memnuniyetsiz bir şekilde "Penny, Bayan Chenery için…" diyerek telefonu uzatır.

Bu durum, evlilik kurumunun kadın kimliğini nasıl dönüştürdüğünü gösterir. Eşin tepkisi, Penny'nin "Tweedy" (evlilik soyadı) olarak anılmasını beklediğini ortaya koyar. Bu cümle, erkeğin eşinin kimliği üzerinde söz hakkı olduğu varsayımını taşır. Eşin tepkisi, Penny'nin kendisine ait olduğu ve kimliğinin kendi soyadıyla değil, onunkiyle tanımlanması gerektiği alt metnini taşır. Bu, kadınların erkekler tarafından sembolik olarak sahiplenilmesinin gündelik bir örneğidir. "Bayan Chenery" denmesi, babasının çiftliğinin adı üzerinden profesyonel bir ilişkiyi işaret eder. Eşin bunu kişisel bir tehdit olarak algılaması, kadınların kamusal alandaki kimliklerinin evlilikle sınırlandırılması gerektiği inancını yansıtır.

Film 1970'lerde geçer, o dönemde bir yanda feminist hareket yükselirken, diğer yanda geleneksel aile yapıları direniyordu. Penny'nin at çiftliğini yönetmesi (kamusal alan) ile eşinin onu evlilik kimliğiyle sınırlama çabası (özel alan) arasındaki çatışma dönemin gerilimlerini somutlaştırır. Cheney soyadı, aynı zamanda Penny'nin varlıklı babasının mirasını temsil eder. Eşin tepkisi, kendi statüsünün (Tweedy soyadı) üstün gelmesi gerektiği inancından kaynaklanır.

Bu diyalog, görünüşte basit bir ev içi tartışma gibi sunulsa da, ataerkil dilin kadın kimliğini nasıl dönüştürdüğünü, evlilik kurumunun sembolik

şiddetini ve kadınların kamusal/özel alandaki ikili mücadelesini ortaya koyar. Film, Penny'nin bu mikro-iktidar oyunlarına direnerek hem profesyonel hem de kişisel kimliğini koruduğu bir anlatı sunar. Gündelik dildeki bu tür masum görünen anlar bile toplumsal cinsiyet eşitsizliğini yeniden üretir.

6. Sahne

Penny: “At yarışı tümüyle heyecandan ibarettir” der.

Penny'nin üst sınıf konumu (Chenery ailesinin sermayesi), at yarışlarının yüksek finansal risklerini normalleştirir. Örneğin, Secretariat'ın eğitimi için iki yıl gelirsiz kalabilmesi, orta-alt sınıfların erişemeyeceği bir ayrıcalıktır.

At yarışları, hayvanları kâr aracına dönüştürerek metalaştırırken "heyecan" vurgusu, atların sömürüsünü ve yaralanma ve ölüm risklerini görünmez kılar. "Heyecan" vurgusu, Penny'nin bireysel azmini öne çıkarırken, sektörün kolektif sömürü mekanizmalarını (jokeylerin düşük ücretleri, atların ömür boyu sakatlanmaları) gizler. Secretariat'ın yenilmez şampiyon imajı, ABD'nin küresel üstünlük mitini yeniden üretir. Yarıştaki risk alma kültürü, kapitalist rekabet ideolojisiyle uyumludur.

7. Sahne

Penny, Secretariat için performans, yani kazanma garantisi vererek Seth’in ata riskli bir yatırım yapmasını sağlar. Bunun üzerinden eşi Jack’le Penny arasında şöyle bir konuşma geçer:

-Jack: Dünyanın en zengin adamı bu riski alabilir Penny. Ama ben alamam.

-Penny: Sen?

-Jack: Demek istediğim kendi paranla istediğini yapabilirsin, ama böyle bir risk için paramı harcayamam.

-Penny: Merak etme. Anladım. Tek bir kuruşun dahi gitmeyecek.

Jack’in "Dünyanın en zengin adamı bu riski alabilir" ifadesi, risk almanın bir sınıfsal ayrıcalık olduğunu vurgular. Ancak, "en zengin adam" vurgusu, kapitalist sistemde riskin erkeklerin tekelinde olduğu imasını taşır. Penny'nin risk alma girişimi, geleneksel olarak erkeklere atfedilen finansal karar verme iktidarına meydan okur.

"Kendi paranla istediğini yapabilirsin" ifadesinde Jack, Penny'nin ekonomik özerkliğini tanıdığını iddia ederken, aslında evlilik içi mali ayrışmayı dayatır. Bu söz, "benim param" ve "senin paran" ayrımıyla, evlilik kurumundaki ortak mülkiyet idealini reddeder. Jack'in "Böyle bir risk için paramı harcayamam" derken yaptığı "param" vurgusu, evlilikteki kaynak kontrolünü elinde tuttuğunu ima eder. "Harcayamam" ifadesi, pasif-agresif bir tehdit içerir: "Senin risklerini finanse etmeyeceğim." Bu, ev içi ekonomik iktidarın erkeğin elinde olduğu geleneksel modele uyar. Penny'nin "Tek bir kuruşun dahi gitmeyecek" diyerek verdiği bu kesin cevabı, direnç ve özerklik sinyali verir. Ancak aynı zamanda, Jack'in "param" söylemini kabul ederek, evlilikteki mali bölünmeyi kabullendiğini gösterir.

Penny'nin şaşkın bir şekilde "Sen?" diye sorması, Jack'in "ben alamam" ifadesindeki ikiyüzlülüğü ortaya çıkarır. Jack, "aile parasını" kendisine ait görürken, Penny'ninkini ayrı tutar. Bu, evlilikteki cinsiyetçi mülkiyet anlayışını ele verir. Jack'in söylemi, neoliberalizmin bireysel sorumluluk ideolojisiyle örtüşür. Oysa evlilik, ekonomik risklerin paylaşıldığı bir kurum olarak kurgulanır. Jack, bu kolektif yapıyı reddederek, kapitalist mantığı özel alana taşır.

Film, Penny'nin kazancıyla "risk alan kadın" mitini kutlar. Ancak bu başarı, üst sınıf ayrıcalığı (Chenery mirası) olmadan mümkün olamazdı. Sistemi eleştirmek yerine, doğru riskin nasıl alınacağını romantize eder.

8. Sahne

Penny, Secretariat bir yarışta kaybedince jokey ve at yetiştiricisi ile sert ve öfkeli bir konuşma yapar ve şöyle der: "Yatırımcılarla uğraşmak zorundayım şimdi. Ne diyeceğim onlara? İkinizi de kovmamamın tek nedeni yarın Kentucky'ye gitmemiz".

Penny'nin yatırımcılara hesap verme zorunluluğu, ekonomik sermayenin kültürel-sportif sermayeden daha üstün olduğu sınıfsal hiyerarşiyi yansıtır. Yatırımcılar (kapitalist sınıf) ile jokey-yetiştirici (çalışan sınıf) arasındaki güç dengesizliği vurgulanır. "Ne diyeceğim onlara?" sorusu, emekçilerin performansının finansal beklentilerle ölçüldüğü bir sistem eleştirisi içerir. Penny'nin arada kalmışlığı, orta sınıf yöneticilerin hem sermaye hem emek karşısındaki ikircikli konumunu gösterir. Kovma tehdidi, iş güvencesizliğinin bir disiplin mekanizması olarak

kullanılmasını ifşa eder. Kentucky vurgusu, gelecek yarışın bir "son şans" olarak sunulması, çalışan sınıfın geçiminin tek bir performansa bağlanması ve sürekli başarı beklentisinin yarattığı varoluşsal baskıyı temsil eder. Jokey ve yetiştiricinin savunmasız konumu, emekçilerin sistem içindeki kırılganlığını ortaya koyar. Penny'nin riski jokey ve yetiştiriciye yüklemesi, kapitalist sistemde riskin nasıl aşağı doğru aktarıldığını gösterir. Kaybın maliyetinin emekçilere yıkılması, sınıfsal adaletsizliğin bir örneğidir.

Penny'nin erkek egemen bir alanda bu sert üslubu, orta sınıf bir kadın olarak hem üst sınıfa hem de alt sınıfa karşı konumlanma çabası ve bunu yaparken de iktidar dilini taklit ederek meşruiyet arayışı sınıfsal konumunun cinsiyet kimliğinden daha belirleyici olduğunu gösterir.

9. Sahne

Yarışlardan önce iki at öne çıkıyor: Secretariat ve Sham. Penny ve Sham'in sahibi Pancho yarışlardan önce iki kez basın toplantısı düzenliyorlar. Pancho her iki toplantıda da Penny'nin ev kadınlığını vurguluyor. İlkinde şöyle diyor: "At yarışları antrenörler, atlar ve ev kadınları için hata affetmez." Son yarıştan önce ise: "İnanıyorum ki bu yarış, bir ev kadınının sezgilerinin yanlış olduğunu ispatlayacaktır." diyor.

Pancho'nun iki basın toplantısındaki ifadeleri, ataerkil dilin spor alanındaki yansımalarını açıkça sergiler: "Ev kadını" vurgusu, Penny'nin mesleki kimliğini bilinçli olarak görmezden gelerek onu ev içi alana hapsetme çabasını temsil eder. "Hata affetmez" metaforu, sporun profesyonel dünyasını eril bir savaş alanı olarak kurgulayarak kadın katılımcıları elimine etme çabasını yansıtır. "Sezgilerin yanlışlığı" iddiası, kadınların karar alma mekanizmalarını irrasyonel ve duygusal olarak damgalama girişimini ifade eder. Pancho, eril olan rasyonel, dişil olan ise duygusal ikiliğini yeniden üretir. "Ev kadını" vurgusu ayrıca, Penny'nin yatırımcı, işletmeci ve at sahibi kimliklerini silerek onu geleneksel toplumsal cinsiyet rollerine indirger.

10. Sahne

Filmin sonlarında Secretariat'ın son yarışından önce yapılan baloda eşi, Penny'ye: "Kazanmanı istiyorum ama kazan ya da kaybet, çocuklarımıza bir kadının

nasıl olması gerektiğini öğrettin. Kendine inanmanın ne demek olduğunu öğrettin." diyor.

"Kazanmanı istiyorum" ifadesi geleneksel rekabetçi eril dilin sürdürülmesi olarak, sporun kapitalist mantığına uyum (sonuç odaklılık) ve Penny'nin başarısının hala eril standartlarla ölçülmesi olarak yansımaktadır.

"Çocuklarımıza öğrettin" vurgusu, çocukların eğitimini annenin sorumluluğu olarak vurgulamaktadır ve anneliğin kamusal başarıdan daha önemli olduğu imasını içerir. Penny'nin spor alanındaki varlığı nihayetinde iyi anne olmasıyla meşrulaştırılır ve Bourdieu'nun eril tahakküm teorisinde olduğu gibi kadınların başarısı aile içinde anlamlandırılır.

Eşin bu konuşmayı final sahnesinde yapması, Penny'nin tüm mücadelesinin erkeğin takdiriyle taçlandırılması, erkeğin sözünün otorite olarak kabul edilmesi sorunu ve Penny'nin başarısının hala aile içinde (özel alanda) değer bulmasını gösterir. Erkeğin onayı nihai meşruiyet kaynağıdır.

5.1.1. Metinsel Analiz (*Textual Analysis*)

Filmdeki metinsel yapı, hem anlatı düzeyinde hem de dilsel ifadelere dayalı olarak toplumsal cinsiyet ve sınıf eşitsizliklerini görünür kılar. Penny'nin kardeşinin "Sen bir ev hanımısın" ifadesi, kadınlara yönelik geleneksel cinsiyet rollerinin açık bir dışavurumudur. Bu söylem, kadının aile dışındaki liderlik potansiyelini yok sayarak, kadınların kamusal alanda görünür olmasını engelleyen toplumsal normları destekler. Benzer şekilde, "You are the daughter" (Sen kızısın) repliği, cinsiyet temelli otorite retlerini pekiştirir.

Film boyunca Penny'nin kullandığı dil, hem direnç hem de toplumsal kabulle şekillenir. "Ben Missy falan değilim" gibi ifadeler, kadın öznenin ataerkil dil karşısındaki konumlanmasını ortaya koyarken; "Teşekkürler Jack, sadece birkaç günlüğüne" gibi ifadeler, aile içi iktidar ilişkilerini yumuşak ama içkin bir biçimde görünür kılar. Secretariat'ın başarısını "heyecan" vurgusuyla ifade eden Penny, at yarışlarının ekonomik, sınıfsal ve sömürüye dayalı yönlerini perdeleyen ideolojik bir çerçeveye de katkı sağlar.

Diyaloglar kadar görsel öğeler de anlam üretiminde belirleyicidir. Örneğin, Penny'nin erkeklere özel kulübe girmesi sahnesi, mekânsal düzenleme yoluyla cinsiyet eşitsizliğini dramatize eder. Garsonun uyarısı, ardından Bull Hancock'un onayıyla gelen rahatlama anı, erkek onayının kadının kamusal varlığını belirleme gücünü pekiştirir. Aynı şekilde Pancho'nun basın toplantılarındaki "ev kadını" vurgusu, anlatının belirli yerlerinde Penny'nin cinsiyetini zayıflatıcı bir işaret olarak yeniden üretir.

5.1.2. Söylemsel Pratik (*Discurse Practice*)

Film, Walt Disney yapımı olması itibariyle aile dostu, motive edici ve değer merkezli bir anlatı sunar. Bu bağlamda, Secretariat'ın hikâyesi yalnızca bir at yarışının dramatizasyonu değil; aynı zamanda Amerikan toplumunun 1970'lerdeki değer dönüşümüne dair bir ideolojik mesaj taşır. Filmdeki söylem, klasik "başarı anlatısı" geleneğiyle uyumlu bir biçimde yapılandırılmıştır.

Film, tarihsel bağlam açısından 1970'lerde geçen bir hikâyeyi anlatırken, yapım bağlamında 2010'ların değer kodlarını da yansıtır. Penny karakteri, günümüz izleyicisi için güçlü kadın figürü olarak sunulurken, onun karşılaştığı engeller, anlatı içinde dramatik gerilim yaratma işlevi görür. Bu da, kadınların profesyonel hayattaki görünürlüğünü destekleyen çağdaş söylem kodlarıyla uyumludur. Filmdeki "ev kadını" söylemi, Penny'nin yatırımcı, yönetici ve girişimci kimliklerine rağmen onun geleneksel rolüyle tanımlanması üzerinden metinlerarasılık yaratır; bu metinlerarasılık, Penny'nin başarısını ataerkil kodlar içinde çerçevelendirir.

Secretariat'ın şampiyonluğu üzerine kurulu anlatı, izleyicide duygusal bütünlük yaratacak şekilde düzenlenmiştir. Bu söylem pratiği, Penny'nin bireysel mücadelesini büyük bir başarı öyküsü haline getirerek hem motivasyonel hem de milliyetçi temsillerle örülür. Medyadaki sunumlar, toplumsal başarıyı bireysel kararlılığa ve azme bağlayan klasik Amerikan anlatı formunu yeniden üretir.

5.1.3. Toplumsal Pratik (*Social Practice*)

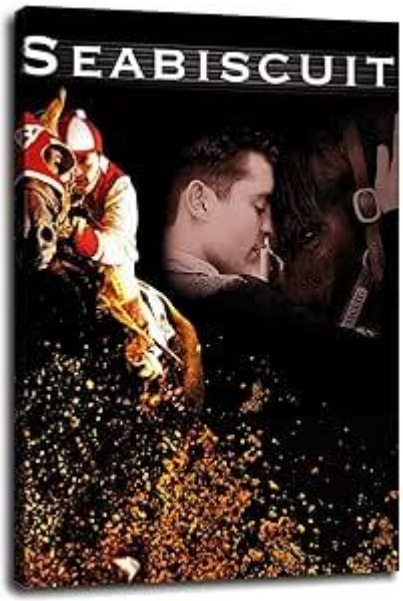
"Secretariat" filmi, ataerkil sistemin yeniden üretildiği spor endüstrisinde bir kadının liderliğini merkeze alarak, cinsiyet rolleri ve sınıf ilişkileri üzerine önemli bir temsil üretir. Penny Chenery'nin, erkek egemen bir sektörde karşılaştığı engeller, toplumsal cinsiyet eşitsizliğini görünür kılar. Kadınların ekonomik kararlara katılımı, liderlik konumları ve kamusal alandaki meşruiyeti üzerine kurulan söylemler, ataerkil normlarla çelişki içinde sunulur. Ancak film, bu çelişkileri yapısal olarak değil, bireysel direniş ve başarı ekseninde çözmeye çalışır.

Filmdeki sınıfsal dinamikler, Penny'nin risk alma kapasitesiyle ilişkili olarak şekillenir. Üst sınıfa mensup oluşu, ona Secretariat gibi bir atı iki yıl boyunca gelir elde etmeden yetiştirme imkânı sunar. Bu durum, boş zaman etkinliklerinin ekonomik eşitsizlikle nasıl iç içe geçtiğini gösterir. Jack ile Penny arasında geçen diyaloglar, ev içi ekonomik ilişkilerin de sınıfsal ve cinsiyetçi bir mantıkla işlediğini ortaya koyar. "Kendi paranla istediğini yap" ifadesi, kadınların ekonomik özerkliğinin hâlâ erkeğin onayıyla sınırlandığını ima eder.

Film, boş zaman etkinliklerinin ideolojik işlevlerini de açığa çıkarır. Secretariat'ın başarısı, Amerikan rüyası, azim ve bireysel başarı ideolojisiyle çerçevelenir. Penny'nin başarıları, kolektif çabalardan çok bireysel kararlılık, sezgi ve cesaretle açıklanır. Bu durum, neoliberal bireycilik söylemini destekleyen bir yapı oluşturur. Filmde kadınların başarısı çoğu zaman aile içindeki rollerle yeniden tanımlanır; Penny'nin başarısı, eşinin onayı ve çocuklarına örnek oluşu üzerinden meşrulaştırılır.

Sonuç olarak, film hem ataerkil hem de kapitalist yapıları yeniden üretirken, bireysel başarı öyküsü anlatısı yoluyla bu yapıları doğal ve kaçınılmaz gösterecek söylemsel araçları ustalıkla kullanır.

5.2. Seabiscuit



Görsel 2. Seabiscuit Filminin Afişi (2003). Afiş At Yarışlarındaki Heyecan Ve Azmi, İnsan ve Hayvan Arasındaki Dostluğu Vurgulamakta.

Kaynak: *Seabiscuit.* (2003). Film afişi. Erişim: 01 Temmuz 2025,https://www.amazon.ca/CLEARCONNECT-Seabiscuit-Inspirational-Stories-Decorations/dp/B0CD64KMP8?th=1

Seabiscuit, 1930'ların Büyük Buhran döneminde geçen, gerçek bir hikâyeden uyarlanan ve umudun gücünü vurgulayan 2003 yılında çekilmişbir dramdır. Film, fiziksel kusurları nedeniyle önemsenmeyen bir yarış atı olan Seabiscuit'in, beklenmedik başarısı etrafında şekillenir. Atın sahibi Charles Howard, otomobil imparatorluğunu kaybetmiş, oğlunun ölümünün trajedisiyle sarsılmış bir iş adamıdır. Hayata tutunmak için at yarışlarına yönelen Howard, doğayla iç içe yaşayan bilge bir antrenör olan Tom Smith ile tanışır. İkisi, küçük ve hantal görünümlü Seabiscuit'in potansiyelini fark eder. At, geçmişinde kayıplarla dolu genç ve hırçın bir jokey olan Red Pollard ile güçlü bir bağ kurar. Red'in bir gözünün kör olması ve Seabiscuit'in "kusurlu" görülmesi, ikilinin dezavantajlı ama mücadeleci ruhunu yansıtır. Seabiscuit, katıldığı yarışlarda büyük rakipleri alt ederek halkın gözdesi haline gelir. Özellikle dönemin en güçlü atı War Admiral'e karşı kazandığı zafer, efsaneleşir. Ancak hem Red'in sakatlanması hem de Seabiscuit'in yaralanması, ikiliyi zor bir sınavdan geçirir. Tüm engellere rağmen 1939'da büyük bir geri dönüş yaparak, sadece bir yarışı değil, insanların kalplerini de kazanırlar. Film, ekonomik krizin

gölgesindeki Amerika'da Seabiscuit'in nasıl bir umut sembolüne dönüştüğünü gösterir. Gary Ross'un yönetmenliğinde, dönemin atmosferi başarıyla yansıtılır. Yarış sahnelerindeki dinamik çekimler ve dokunaklı müzikler filmin duygusal etkisini güçlendirir. Seabiscuit, sadece bir spor filmi değil; yeniden doğuşun, dayanıklılığın ve insanların en karanlık anlarda bile nasıl birbirine kenetlenebileceğinin hikâyesidir. Gerçek olaylardan esinlenen bu öykü, izleyiciye büyük zaferlerin küçük başlangıçlardan doğabileceği mesajın vermeye çalışır.

Seabiscuit, yalnızca bir spor draması değil, aynı zamanda 1930'lar Amerika'sının sosyolojik yaralarına ışık tutan bir toplum portresidir. Film, Büyük Buhran'ın yıkıcı etkileri altında ezilen insanların, umudu nasıl kolektif bir sembole dönüştürdüğünü gösterir. Büyük Buhran döneminde Amerikalılar, işsizlik, yoksulluk ve gelecek kaygısıyla mücadele ediyordu. Charles Howard'ın karakteri, bu çöküşün bir metaforudur. Otomobil satışlarıyla zenginleşen Howard, ekonomik krizle birlikte servetini ve oğlunu kaybeder. Seabiscuit'i satın alması, yalnızca kişisel bir tutku değil, toplumun da içinde bulunduğu yeniden inşa arzusunun bir yansımasıdır. Atın yarışlardaki zaferleri, izleyiciler için maddi kayıpların ötesinde bir onur mücadelesine dönüşür.

Seabiscuit, fiziksel kusurları (kısa bacakları, hantal duruşu) nedeniyle değersiz görülen bir attır. Red Pollard'ın bir gözünün kör olması ve Tom Smith'in toplum dışına itilmiş bir figür olması, marjinalleştirilmiş bireylerin temsilidir. Ancak film, bu karakterlerin zaferini, Amerikan toplumunun dezavantajlıların başarısına duyduğu inancı beslemek için kullanır. Seabiscuit'in efsanesi, halkın kendi mücadelesini meşrulaştıran bir mitosa dönüşür. Yarış sahnelerinde tribünlerin coşkusu, toplumsal dayanışmayı gösterir. War Admiral gibi "soylu" ve elit atlara karşı Seabiscuit'in zaferi, sınıfsal bir altüst oluşu simgeler. Doğu Yakası'nın zenginleri, pahalı antrenmanlarla yetiştirilen atlarıyla gücü temsil ederken, Seabiscuit'in mütevazı kökenleri ve halktan destek görmesi, işçi sınıfının direnişini yansıtır.

Filmde radyo yayınları ve gazete manşetleri sıkça vurgulanır. Seabiscuit'in başarıları, medya aracılığıyla ulusal bir birleştirici unsur haline gelir. Bu, kriz dönemlerinde medyanın toplumsal moral aracı olarak kullanılmasının bir örneğidir. Aynı zamanda, popüler kültürün gerçeklik algısını nasıl şekillendirdiğine dair de bir

eleştiridir. Seabiscuit, halkın sorunlardan kaçışını sağlayan bir eğlence nesnesine dönüşür. Film, 2000'lerde çekilmiş olsa da, 1930'ların ruhunu yakalayarak bugünün ekonomik krizlerine de ayna tutar**.** Toplumların travmalarla başa çıkma yöntemlerinden biri, kolektif kahramanlar yaratmaktır**.**

1. Sahne

Anlatıcı: "Dünyanın içmeye ihtiyacı olduğu bu dönemde, Amerika'da içki yoktu. İçki yasal değildi. Eğlenceye dair pek bir şey yoktu. İnsanlarsa yetinmekten bunalmıştı. Kısa bir süre sonra bir sınır kasabası oluştu (Meksika sınırında). Burası kuzeydekilerin sahip olmadığı her şeyi güneyde sunuyordu. Her şeyi bulabilirdiniz: yemekler, arkadaşlar, iyi kalite cin ve kumar da yasak olduğu için burada talihinizi değiştirebilirdiniz."

Foucault'nun biyopolitika ve iktidarın üretken doğası kavramları, bu sahneyi anlamak için kritik bir çerçeve sunar. Biyopolitika iktidarların nüfus üzerinden yaşanan problemleri kontrol etmesidir. Doğum oranları, sağlık, yaşam süresi, temizlik gibi konularda sağlanan denetim ve yasaklar bu sorunlara örnek verilebilir (Foucoult, 2015, s. 263). "İçki yasal değildi" ifadesi, devletin bireylerin bedenleri ve tüketim alışkanlıkları üzerindeki kontrolünü yasalarla düzenleme çabasını yansıtır. Yasak, kaçakçılık ve yeraltı ekonomisini besleyerek, devletin görünmez ancak daha derin bir kontrol sağlamasına olanak tanır. Sınır kasabasının varlığı, yasağın yarattığı yapay kıtlık ekonomisini meşrulaştırır. Bu, iktidarın yasaklarla yarattığı arzuyu, kontrollü bir kaçış alanına yönlendirmesidir.

Marx'ın yabancılaşma ve meta fetişizmi kavramları, bu sahnenin kapitalist dinamiklerini açığa çıkarır. İnsanın üretken faaliyetiyle ortaya çıkan emek ürünleri, zamanla onun karşısında bağımsız, kendi başına var olan ve dışsal unsurlar gibi belirir. Marx, bu durumu "meta fetişizmi" kavramıyla açıklar. Bir nesnenin meta haline gelmesi, toplumsal ilişkilerin yapısına ve işleyiş biçimine hem bağlıdır hem de bu ilişkilerin devamlılığını sağlar. Modern kapitalist toplumda, bir işçinin ürettiği şey meta haline geldiğinde, artık ilk anlamını ve gerçekliğini yitirir; üreticinin karşısına, ondan kopmuş, bağımsız ve nesnel bir varlık gibi çıkar. Burada yabancılaşma başlar. Meta fetişizmiyle birlikte insanların birbirleriyle kurdukları ilişkiler de şeyleşir. (Uluç, 2020, s. 31-32). "Yemekler, arkadaşlar, iyi kalite cin, kumar" gibi unsurlar, boş

zamanın nasıl metalaştırıldığını gösterir. Yasak, insanları daha pahalı ve riskli alternatiflere mecbur bırakarak sermaye birikimine hizmet eder. Kuzey'deki resmî yasak, bireylerin ürettikleri eğlence biçimlerinden koparılmasına ve tüketim pratikleri üzerindeki kontrolünü kaybetmesine yol açar. Güney'deki kaçakçılık ise eğlenceyi parayla satın alınan yapay bir özgürlük illüzyonuna dönüştürür. Meta ilişkileri insan ilişkilerinin yerini alır.

Anlatı, yasağın yarattığı çelişkileri estetize ederek gizler. "İyi kalite cin" ve "talihinizi değiştirin" gibi ifadeler, yasağı bir macera olarak sunar. Bu dil, yasa dışı aktivitelerin gerçek tehlikelerini perdeleyerek, izleyiciyi yasağın coşkulu yanına odaklar. Bu sınır kasabaları, çoğunlukla suç örgütlerinin kontrolündeydi ve işçi sınıfı için sistemik bir sömürü alanıydı. Filmin bu karanlık yönü romantize etmesi, eleştirel bakışı güçlendirir. Bu sahne, yasağın yalnızca bir baskı aracı değil, aynı zamanda direnişin koşullarını üreten bir mekanizma olduğunu gösterir. Foucault'nun dediği gibi iktidarın olduğu yerde direniş de vardır. Foucoult'ya göre iktidar, yalnızca baskı uygulamak ya da engellemek yoluyla değil, aynı zamanda bireylerin kimliklerini ve toplumsal gerçeklik algılarını şekillendirerek işleyen, değişken ve etkin bir güçtür. Bu çerçevede, iktidarın daima bir direnişle karşı karşıya olduğu ve bu direnişin aslında iktidarın işleyişine içkin olduğu vurgulanır (Çelik, 2024, s. 382). Ancak film, bu direnişin kapitalist sistem tarafından nasıl tekrar içerildiğini sorgulamaktan kaçınır.

2. Sahne

Ayağı kırılan bir atı vuracaklarken Tom onlara engel olarak atı almak ister, ancak diğerleri atın öldürülmesi gerektiğinde ısrarcıdırlar. Tom: "Kurşununu sakla" (Save Your bullet!) diyerek onları ikna eder.

Sahne, ayağı kırılan bir atın öldürülmek istenmesi ve Tom Smith'in buna müdahalesi üzerinden, insan-hayvan ilişkilerindeki iktidar dinamiklerini açığa çıkarır. Foucault'nun biyopolitika kavramı bağlamında, atın öldürülme kararı modern devletin yaşamı yönetme pratiğinin tipik bir örneğidir. "Ayağı kırık at" metaforu, kapitalist sistemin üretken olmayanı yok etme mantığını yansıtırken, Tom'un müdahalesi bu iktidar söylemine karşı bir direniş olarak okunabilir. Diğer karakterlerin ısrarı, yararsızın bertaraf edilmesi seklindeki kapitalist verimlilik söylemini temsil eder.

Tom'un "Kurşununu sakla" ifadesi maddi boyutta, merminin değerli görülürken atın değersiz addedilmesi, kapitalist değer hiyerarşisini teşhir eder. Etik boyutta ise şiddetin sıradanlaştırılmasına bir itirazdır. Bu sahne, hayvan emeğinin metalaşmasına dair bir ironiyi de ortaya koyar. At, çalışamayacak durumda olduğu için değersizleşirken, Tom'un müdahalesi onun attaki potansiyel değeri fark ettiğini gösterir.

Dilsel düzeyde, "Kurşununu sakla" cümlesi ikna edici gücünü hem kısalığından hem de alt metnindeki otoriteden alır. Tom'un at uzmanlığına dayanan bu söylemi, tüketim odaklı baskın söyleme alternatif bir kurtarma söylemi geliştirir. Bu söylemsel mücadele, aslında toplumsal düzeydeki iktidar çatışmalarının bir yansımasıdır. Sahne, hayvanların salt ekonomik araçlar olarak görüldüğü bir düzende, etik bir duruşun nasıl geliştirilebileceğine dair önemli bir sorgulama başlatır.

Bu diyalog, Seabiscuit filminin temel izleklerinden biri olan marjinalleştirilmiş olanın değerini anlama temasının öncülüdür. Tıpkı Seabiscuit'in başlangıçta değersiz görülmesi gibi, bu sahnedeki at da sistem tarafından harcanabilir kabul edilmiştir. Tom'un müdahalesi, filmin bütününde yankılanacak olan ana fikrin bir işaretidir: Görünürdeki kusurların ardında, keşfedilmeyi bekleyen bir potansiyel yatar.

3. Sahne

Tom ve Howard tanışırlar ve Tom’un hayatını kurtarıp iyileştirdiği atla ilgili aralarında şöyle bir diyalog geçer:

-Howard: Koşacak mı?

-Tom: Hayır, bu koşamaz.

-Howard: O zaman onu neden iyileştiriyorsun?

-Tom: Çünkü yapabilirim. Her at bir işe yarar. Araba çekebilir ya da lider bir at olabilir ve hala güzel bir at. Biraz yara aldı diye bir hayat harcanamaz.

Tom ve Howard arasında geçen bu diyalog, insan-hayvan ilişkilerinin kapitalist üretkenlik mantığı içinde nasıl şekillendiğine dair derin bir sorgulama sunar. Howard'ın "Koşacak mı?" sorusu ve ardından gelen "O zaman onu neden iyileştiriyorsun?" ifadesi, bir canlının değerini salt işlevselliğine indirgeyerek, onu

ekonomik bir nesne konumuna yerleştirir. Atın koşamaması, Howard'ın gözünde onu değersiz kılan bir kusura dönüşür.

Tom'un verdiği yanıtlar ise bu faydacı mantığa kökten bir itiraz niteliği taşır. "Çünkü yapabilirim" ifadesi, pragmatik bir gerekçelendirme aramaksızın, etik sorumluluğun kendi içinde bir anlam taşıdığını vurgular. Burada Tom, etik bir duruş sergiler: Eylemin sonucundan bağımsız olarak, "yapabiliyorsam yaparım" şeklinde özetlenebilecek bir ahlaki ilke ortaya koyar. "Her at bir işe yarar" sözü ise kapitalizmin dar verimlilik kalıplarını reddederek, her canlının kendine özgü bir değer taşıdığını savunur. Atın "araba çekebilir" ya da "lider at olabilir" şeklindeki alternatif işlevleri, Marx'ın kullanım değeri kavramını hatırlatır. Burada Tom, bir canlının değerinin tek bir işlevle sınırlandırılamayacağını, çok yönlü potansiyeller barındırdığını ima eder.

Diyaloğun en çarpıcı kısmı olan "Biraz yara aldı diye bir hayat harcanamaz" ifadesi, endüstriyel kapitalizmin “harcanabilir" mantığına yönelik güçlü bir eleştiridir. Bu söz, yalnızca hayvanlar için değil, aynı zamanda kapitalist sistemde emeği sömürülen ve yaralandığında bir kenara atılan işçiler için de metaforik bir anlam taşır. Tom'un burada ortaya koyduğu bakış açısı, canlı emeğinin araçsallaştırılmasına karşı bir duruştur.

Dilsel düzeyde, iki karakterin konuşma tarzları arasındaki tezat dikkat çekicidir. Howard'ın soruları ("Koşacak mı?", "Neden?") performans odaklı ve sonuççudur. Bu dil, antroposantrik bir dünya görüşünü yansıtır: İnsan merkezlidir ve diğer canlıların değeri, insana sağladıkları faydayla ölçülür. Buna karşılık Tom'un dili, kesin ve otoriterdir. "Çünkü yapabilirim" ifadesindeki kısalık ve netlik, bir tür etik manifesto niteliği taşır. "Güzel bir at" vurgusu ise estetik değerin, araçsal değerin ötesinde bir anlam taşıyabileceğini gösterir.

Bu sahne, filmin genel temasıyla da bütünlük içindedir: Tıpkı Seabiscuit'in başlangıçta değersiz görülmesi gibi, bu sahnedeki at da sistem tarafından harcanabilir addedilmiştir. Tom'un müdahalesi, filmin bütününe yayılan ana mesajın bir yansımasıdır: Görünürdeki kusurlar, bir canlının değerini belirleyemez. Bu diyalog, izleyiciyi, kapitalist üretkenlik mitinin ötesine geçerek, etik sorumluluk ve şefkat temelinde yeni bir ilişki biçimi düşünmeye davet eder.

Bu diyalog, insanın doğa ve hayvanlarla kurduğu ilişkinin temelindeki iktidar dinamiklerini açığa çıkarır. Kapitalist mantığın "yararlılık = değer" denklemine karşı, Tom'un ortaya koyduğu etik duruş, alternatif bir varoluş biçiminin mümkün olduğunu gösterir. Sahne, yalnızca bir atın iyileştirilmesi meselesi değil, aynı zamanda bir yaşam felsefesinin tartışılmasıdır. Film, bu tür sahnelerle izleyiciyi, verili olanı sorgulamaya ve farklı bir etik perspektif geliştirmeye teşvik eder.

4. Sahne

Sunucu: "İç sahayı gördünüz mü? Sizin ufaklık bütün ucuz yerleri doldurttu" diyor. İç sahada yoksul insanlar yarışları izliyor. Red yanlarından geçerken ona: "İç sahadakiler hakkında ne düşünüyorsun?" diye soruyorlar ve Red: "Biz cebinde 25 senti olanlar için koşuyoruz" diyor.

Bu sahnede sunucunun "İç sahayı gördünüz mü? Sizin ufaklık bütün ucuz yerleri doldurttu" şeklindeki alaycı yorumu ve Red'in "Biz cebinde 25 senti olanlar için koşuyoruz" yanıtı, spor alanındaki sınıfsal ayrışmayı ve popüler kültürün bu ayrışmayı nasıl işlediğini gözler önüne serer. Sunucunun "iç saha" ve "ucuz yerler" vurgusu, stadyum mimarisinin sınıfsal hiyerarşiyi nasıl fiziksel olarak inşa ettiğini ortaya koyar. Foucault'nun mekânın politikası kavramı bağlamında, bu mimari düzen, zenginlerin ayrıcalıklı konumunu meşrulaştırırken yoksulları marjinalleştirir. Sunucunun alaycı tonu, yoksul izleyicileri ucuz olarak nitelendirerek onları değersizleştiren bir söylem üretir.

Red'in cevabı ise bu sınıfsal ayrıma karşı görünürde bir direniş gibi durur. "Biz cebinde 25 senti olanlar için koşuyoruz" ifadesi, yoksul kesimlerle dayanışma içinde olduğunu iddia eden bir söylemi temsil eder. Ancak bu söylem, yoksulluğun romantize edilmesi riskini taşır. Red'in "fakir halkın kahramanı" rolünü üstlenmesi, gerçekte var olan ekonomik eşitsizlikleri perdeleyebilir. Spor endüstrisinin yapısı gereği, bu tür söylemler sistemin kendisini sorgulatmadan bir dayanışma illüzyonu yaratır.

Sahne aynı zamanda sporun ideolojik işlevine dair önemli ipuçları sunar. Marx'ın din analojisinden hareketle, sporun yoksul kitleler için bir "kaçış alanı" sunduğu söylenebilir. Yarışlar, gündelik hayatın sıkıntılarını unutturan ve gerçek sorunların (işsizlik, adaletsizlik) üstünü örten bir işlev görebilir. Seabiscuit'in zaferleri,

yoksul izleyiciler için geçici bir moral kaynağı olurken, sistemin kendisini dönüştürmeye yönelik bir araç olmaktan uzaktır.

Medya ve popüler kültürün rolü de bu sahnede belirginleşir. Sunucunun ucuz yerler vurgusu, medyanın sınıfsal önyargılarını ve yoksulluğu nasıl bir komedi unsuru haline getirdiğini gösterir. Buna karşılık Red'in cevabı, popüler kültürün halk kahramanı mitini besler. Ancak bu mit, gerçek bir toplumsal dönüşüm vaat etmekten ziyade, satılabilir bir imaj üretmeye hizmet eder.

Bu diyalog, sporun sınıfsal dinamiklerini ve popüler kültürün bu dinamikleri nasıl işlediğini açığa çıkarır. İç sahadaki yoksul izleyiciler ve Red'in onlarla kurduğu sembolik bağ, spor endüstrisinin çelişkilerini yansıtır. Sahne, izleyiciyi, sporun toplumsal işlevi ve sınıfsal eşitsizliklerle olan ilişkisi üzerine düşünmeye davet eder. Ancak bu düşünme, sistemin kendisini dönüştürmeye yönelik bir adım olmaktan çok, var olan düzenin yeniden üretilmesine hizmet eden bir söylemin parçası olabilir.

5. Sahne

Seabiscuit toplumun farklı kesimlerinin ilgisini çekiyor ve önemli bir yarışta tüm hipodrom seyircilerle doluyor. Sunucu: “Sadece ayakta yer var” diyor. Ardından da “25 sentiniz yoksa orada koşuyu izleyeceğiniz bir ağaç yeter” diyor.

Bu sahnede hipodromun tıklım tıklım dolu olması ve sunucunun "Sadece ayakta yer var" ile "25 sentiniz yoksa orada koşuyu izleyeceğiniz bir ağaç yeter" şeklindeki sözleri, 1930'lar Amerika'sında sporun toplumsal işlevine dair çarpıcı bir tablo sunar. Görünürde birleştirici bir etkinlik olan bu boş zaman etkinliği, aslında derin sınıfsal ayrışmaları ve ekonomik eşitsizlikleri yeniden üreten bir mekanizma olarak karşımıza çıkar.

Sahnenin en dikkat çekici yönü, mekânsal ayrışmanın nasıl doğallaştırıldığını göstermesidir. Hipodromun doluluğu, sporun toplumsal birleştirici gücünü çağrıştırsa da, "sadece ayakta yer var" ifadesi erişimdeki eşitsizlikleri açığa çıkarır. Daha da çarpıcı olan "ağaç" metaforu, resmi mekânlara giremeyen yoksul kesimlerin nasıl ikinci sınıf izleyici konumuna itildiğini gösterir. Sunucunun 25 sent vurgusu ve alaycı tonu, Büyük Buhran döneminde bile sporun ticarileşmiş yapısını ve ekonomik eşitsizliklerin nasıl doğallaştırıldığını gözler önüne serer. "Bir ağaç yeter" ifadesi, yoksulluğun küçümsenmesi ve bu kesimlerden beklenen mütevazılığı yansıtır. Bu

söylem, kapitalist sistemin yoksulları nasıl görünmez kıldığının ve onların koşullarını nasıl olağanlaştırdığının bir göstergesidir.

Sahne aynı zamanda popüler kültürün yabancılaştırıcı işlevine de ışık tutar. Yarışın kitlesel çekiciliği, Marx'ın "din halkın afyonudur" (Marx, 2009, s. 192) benzetmesini akla getirir şekilde, kitlelerin gündelik sıkıntılarından geçici bir kaçış sunar. Ancak bu kaçış, gerçek sorunların üstünü örterek sistemin yeniden üretimine hizmet eden bir yabancılaşma biçimine dönüşür. Seabiscuit fenomeni, bir yandan umut verici bir hikaye sunarken, diğer yandan var olan ekonomik düzenin sorgulanmasını engelleyen bir işlev görür.

Sunucunun dil kullanımı, medyanın sınıfsal önyargılarını ve iktidar ilişkilerini nasıl yeniden ürettiğini gösterir. "Yeter" kelimesi, yoksul kesimlere çizilen sınırları ve onlardan beklenen kanaatkârlığı ifade eder. Bu dilsel pratik, egemen sınıfın kültürel hegemonyasının bir parçası olarak, mevcut eşitsizliklerin sürdürülmesine katkıda bulunur.

Bu diyalog, görünüşte masum bir spor etkinliğinin ardında yatan sınıfsal gerilimleri ve iktidar ilişkilerini açığa çıkarır. Seabiscuit fenomeni, bir yandan toplumu birleştirici bir işlev görürken, diğer yandan var olan eşitsizlikleri keskinleştiren bir rol oynar. Sunucunun sözleri, spor alanındaki sınıfsal ayrışmanın ve ekonomik eşitsizliklerin nasıl doğallaştırıldığının çarpıcı bir ifadesidir. Bu sahne, izleyiciyi, sporun toplumsal işlevi ve popüler kültürün iktidar ilişkileriyle olan bağlantısı üzerine düşünmeye davet eder.

6. Sahne

Dönemin en iyi atı olarak kabul edilen War Admiral'la Seabiscuit'in yarışması için Howard çabalıyor. Ancak War Admiral'ın sahibi Bay Riddle, Seabiscuit'i küçümsüyerek yarışa yanaşmıyor. Bu konuda kendi atının çok büyük olduğunu söylüyor. Howard buna cevaben: "Daha küçük olmamız korktuğumuz anlamına gelmiyor" diyor. Seabiscuit bir yarışta kaybettiğinde Bay Riddle: "Şu küçük atın da fazla abartıldığı anlaşılmış oldu" diyor.

War Admiral'ın sahibi Bay Riddle ile Charles Howard arasındaki bu gerilimli diyalog, 1930'lar Amerika'sındaki sınıfsal mücadelenin spor alanındaki yansımasını ortaya koymaktadır. Riddle'ın Seabiscuit'i küçümseyen tavrı ve "çok büyük atım"

vurgusu, Bourdieu'nün kültürel sermaye kavramı bağlamında okunabilir. Kültürel sermaye, bireyin doğumundan itibaren özellikle aile ve eğitim kurumları aracılığıyla, toplumsal yaşamı süresince edindiği deneyimlerle geliştirdiği bilgi, beceri ve alışkanlıkların toplamı olarak tanımlanır (Kaplan ve Yardımcıoğlu, 2020, s. 31). Bu söylem, egemen sınıfın kendini üstün gören tavrını ve statüsünü koruma çabasını yansıtır. "Büyüklük" vurgusu, salt fiziksel bir özellikten öte, sosyal hiyerarşileri meşrulaştıran bir iktidar söylemidir. Howard'ın verdiği yanıt ("Daha küçük olmamız korktuğumuz anlamına gelmiyor") ise bu hegemonik söyleme karşı bir direnişi simgeler.

Bu diyalog, spor endüstrisindeki sınıfsal dinamikleri de açığa çıkarır. War Admiral, aristokratik at yetiştiriciliğinin ve geleneksel elitizmin bir temsilidir. Seabiscuit ise halkın atı olarak, marjinalleştirilmiş kesimlerin umudunu simgeler. Riddle'ın yarışmaya direnmesi, sermaye sahiplerinin kontrolü kaybetme korkusunun bir tezahürüdür. Bu durum, Gramsci'nin hegemonya kavramı bağlamında, egemen sınıfın kültürel tahakkümünü sürdürme çabası olarak okunabilir. Hegemonya, egemen sınıfın diğer sınıflar üzerinde uyguladığı dolaylı bir zorlamayı ifade eder; aynı zamanda bu karşıt sınıfların kültürel biçimlerinin denetlenmesi de hegemonya aracılığıyla gerçekleştirilir (Gramsci'den akt. Baran, 2018, s. 13)

Dilsel düzeyde, iki karakterin söylemleri arasındaki çatışma dikkat çekicidir. Riddle'ın retoriği, aşağılama ("küçük at") ve statü vurgusu ("bizim atımız") üzerine kuruludur. Bu dil, iktidarın kendini meşrulaştırma biçimlerinden biridir. Buna karşılık Howard'ın söylemi, cesaret ve moral üstünlük iddiası taşır. Bu karşı-söylem, alt sınıfların hegemonik yapıya meydan okuyuşunun bir örneğidir.

Seabiscuit'in kaybının "abartılmışlık" olarak sunulması, alt sınıf başarılarının nasıl sistematik biçimde küçümsendiğini gösterir. Bu söylem, hegemonik güçlerin meşruiyet krizlerini yönetme stratejisinin bir parçasıdır. Riddle'ın bu tavrı, egemen sınıfın, statükoyu korumak için marjinalleştirilmiş kesimlerin başarılarını görmezden gelme eğilimini yansıtır.

Bu diyalog, görünüşte basit bir spor rekabetinin ötesinde, 1930'lar Amerika'sındaki sınıf mücadelesinin küçük ölçekli bir temsilidir. Seabiscuit-War Admiral çatışması, statüko ile değişim arasındaki mücadelenin bir metaforu olarak

okunabilir. Sahne, sporun sadece bir eğlence aracı olmadığını, aynı zamanda toplumsal iktidar ilişkilerinin yeniden üretildiği bir alan olduğunu gösterir. Howard ve Riddle arasındaki bu söylemsel mücadele, izleyiciyi sınıfsal önyargılar ve hegemonik yapılar üzerine düşünmeye davet eder.

Seabiscuit, görünürde ilham verici bir dezavantajlı olanın zaferine dair bir hikaye sunarken, derinlemesine incelendiğinde Amerikan kapitalizminin çelişkilerini teşhir eden keskin bir toplumsal eleştiriye dönüşür. Film, Büyük Buhran'ın yarattığı ekonomik çöküşün gölgesinde, sporun nasıl bir kitle afyonu işlevi gördüğünü ve egemen sınıfların kriz dönemlerinde bile ayrıcalıklarını korumak için nasıl mücadele ettiğini sert bir dille ortaya koyar.

Filmde biyopolitik kontrol mekanizmaları ustalıkla resmediliyor. İçki yasağı sahnesi, devletin bireylerin yaşamlarını düzenleme çabalarını ve bu yasakların nasıl yeni iktidar alanları yarattığını açığa çıkarırken, yaralı at sahnesi kapitalizmin yararsız gördüğü canlı emeğini nasıl harcanabilir kıldığını gözler önüne serer. Hipodromdaki mekânsal ayrışma, sermaye sınıfının ayrıcalıklarını nasıl fiziksel olarak inşa ettiğini ortaya koyarken, War Admiral'ın sahibinin küçümseyici tavrı elitizmin kırılganlığını ve statükoyu koruma çabasını yansıtır.

Ancak filmin asıl dikkat çekici yönü, bu keskin eleştirileri umut ve azim gibi duygusal temaların arkasına gizlemesidir. Seabiscuit'in başarı hikayesi, sistemin köklü eleştirisini yumuşatarak, izleyiciyi kapitalizmin yapısal sorunlarını sorgulamaktan alıkoyar. Seabiscuit, Amerikan Rüyası'nın çürüyen mitolojisini deşifre ederken aynı zamanda bu mitolojinin yeniden üretimine hizmet eden bir çelişki sergiler.

Bu çok katmanlı yapısıyla film, izleyiciyi sadece duygusal anlamda etkilemekle kalmaz, aynı zamanda dönemin sosyopolitik gerilimleri üzerine derinlemesine düşünmeye de davet eder. Ancak bu düşünsel süreç, sistemin kendisini radikal biçimde dönüştürmeye yönelik bir eleştiriden ziyade, mevcut düzen içinde bireysel başarının mümkün olduğu yönündeki liberal anlatıyı güçlendirir.

5.2.1. Metinsel Analiz (*Textual Analysis*)

Filmdeki metinsel yapı; karakterlerin diyalogları, anlatıcının söylemi ve sahne yapıları üzerinden toplumsal söylemleri ortaya çıkarır. "Dünyanın içmeye ihtiyacı olduğu bu dönemde, Amerika'da içki yoktu" şeklindeki anlatıcı cümlesi, bireylerin yoksunluk ve kontrol altında tutulduğu bir bağlamı çizer. Sunucunun "sadece ayakta yer var" ve "25 sentiniz yoksa bir ağaç yeter" gibi sözleri, sınıfsal erişim farklılıklarını dile getirirken aynı zamanda bu eşitsizlikleri olağanlaştırır. "Biz cebinde 25 senti olanlar için koşuyoruz" ifadesi, sınıfsal dayanışma görüntüsü verse de popüler kültür aracılığıyla bu durumun romantize edilmesine hizmet eder.

Tom'un "Kurşununu sakla" veya "Biraz yara aldı diye bir hayat harcanamaz" gibi ifadeleri, sistemin dışladığı birey ve canlılar için etik bir duruşun dilsel ifadesidir. Riddle ve Howard arasındaki "küçük at" vurgulu diyaloglar, küçümseyici ve hegemonik söylemlerin karşısında geliştirilen direnç söylemini yansıtır. Bu tür dilsel yapılar, sınıf çatışmalarını ve egemen söylemleri doğrudan ortaya koyar.

5.2.2. Söylemsel Pratik (*Discurse Practice*)

Seabiscuit, tarihsel olarak 1930'ların Amerika'sında geçse de 2000'lerin başında çekilmiş bir filmdir ve bu nedenle hem dönemin kriz temalarını hem de modern izleyiciye hitap edecek bir başarı anlatısını harmanlar. Film, medyanın ve anlatı sanatlarının (radyo, gazete, anlatıcı sesi) etkin biçimde kullanılmasıyla, izleyiciye hem dönemi tanıtmakta hem de duygusal bağ kurmayı amaçlamaktadır.

Metinlerarasılık açısından, film "Amerikan Rüyası", "alt sınıftan gelen kahraman", "kolektif azim" gibi kültürel motifleri yeniden üretir. Sunucuların, medya temsilcilerinin ve anlatıcının dili, dönemin hegemonik değerleriyle çelişen alt sınıf direnişlerini kapsayıcı ama zararsız hale getirir. Popüler kültür içinde bu anlatı, sistem içi başarı idealini besleyen bir mitosa dönüşür.

Film, seyircinin duygusal katılımını kolaylaştırmak amacıyla yarış sahnelerini yüksek tempolu müzik ve dinamik kamera açılarıyla sunar. Bu sinematografik tercihler, yarışları yalnızca spor etkinliği değil, duygusal ve ideolojik bir sahneye

dönüştürür. Bu yönüyle söylemsel pratik, ideolojik çerçevenin duygusal düzeyde içselleştirilmesini sağlar.

5.2.3 Toplumsal Pratik (*Social Practice*)

Seabiscuit, ekonomik kriz dönemlerinde alt sınıfın sembolik zaferi olarak sunulan bir anlatı üzerinden, kapitalizmin ve hegemonik yapıların yeniden üretildiği bir ideolojik çerçeve sunar. Filmdeki karakterlerin (Red, Tom, Seabiscuit) "kusurlu" oluşları, Amerikan toplumundaki marjinal grupların yeniden değerlendirilişini simgeler. Ancak bu temsillerin nihai işlevi, sistem içi başarı anlatısını desteklemek ve yapısal sorunların üzerini örtmektir.

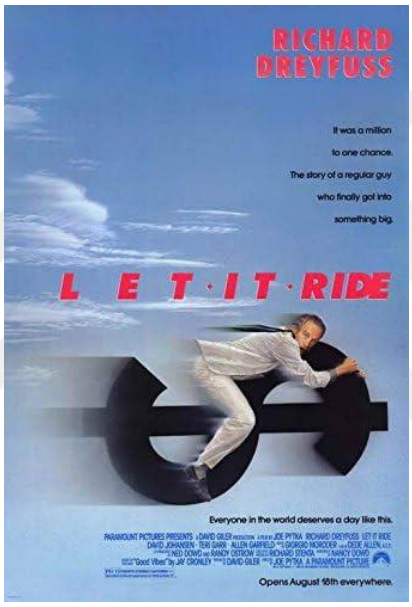
Yasakların işlendiği sahneler, Foucault'nun biyopolitika anlayışıyla değerlendirildiğinde devletin yaşam üzerindeki kontrolünü; buna karşı geliştirilen alternatif pratikler ise bu kontrolün yeniden üretildiği alanları açığa çıkarır. Kumar, içki ve eğlence gibi boş zaman etkinlikleri; hem bireylerin denetim altında tutulduğu hem de sermaye dolaşımının yeniden yapılandığı alanlar hâline gelir. Biyo-iktidarın temel amacı, bireylerin bedenlerini disiplin altına almak ve denetim altında tutmak; aynı zamanda toplumsal nüfusu yönetim yoluyla düzenleyerek yaşam süreçlerini kontrol etmektir. Bu yönüyle iktidar, yalnızca bireylerin bedenlerine ve yaşamlarına değil, toplumu oluşturan nüfusun tamamına da müdahalede bulunmaktadır. Böylelikle iktidar, yaşamın her alanını kuşatmayı başarmış; bireysel, organik bedenden toplumsal ve biyolojik nüfusa kadar etkisini yaymıştır (Çelik, 2024, s. 376).

Filmdeki hipodrom yapısı, seyirci alanının sınıfsal ayrımı (iç saha, ağaçlık alan) üzerinden fiziksel mekânın iktidar ilişkileriyle nasıl kurulduğunu gösterir. Red'in "25 senti olanlar için koşuyoruz" demesi, toplumsal dayanışmanın vurgusu gibi görünse de, sistemin bireysel başarı üzerinden yeniden meşrulaştırıldığı bir zemine çekilir.

Seabiscuit'in War Admiral'a karşı kazandığı zafer, sadece sportif değil, aynı zamanda sembolik bir sınıf zaferidir. Ancak film, bu zaferi sınıfsal eşitsizlikleri sorgulamak yerine bireysel kararlılık ve azimle açıklar. Bu bireyci yorum, hegemonik sistemin sorgulanmasını engeller.

Sonuç olarak film, toplumsal eşitsizlikleri görünür kılsa da bu eşitsizliklerin yapısal kaynaklarını sorgulamaz. Umut, azim ve inanç gibi duygusal kavramlar aracılığıyla sistemin devamlılığını sağlayan hegemonik söylemleri yeniden üretir. Bu yönüyle Seabiscuit, kolektif hafızada olumlu duygularla yer edinen bir anlatı sunarken, aynı zamanda kapitalist üretim ve kontrol biçimlerinin ideolojik bir yansımasına dönüşür.

5.3. Let It Ride



Görsel 3. Let It Ride Filminin Afişi (1989). Afiş At Yarışlarının Maddi Boyutunu, Risk ve Kumar Oyunları İle İlişkisini Vurgulamakta.

Kaynak: *Let It Ride*. (1989). Film afişi. Erişim: 01 Temmuz 2025, https://www.amazon.com/Let-Ride-POSTER-Movie-Inches/dp/B00KK6IY3O

Let It Ride (1989), Joe Pytka'nın yönetmenliğini yaptığı bir komedi filmidir. Jay Trotter, şanssız bir taksi şoförü ve tutkulu bir at yarışı bahisçisidir. Karısı, onun kumarbazlık alışkanlığından şikayetçidir. Bir gün, Jay, "Lucky" adında bir at hakkında bir ipucu alır ve tüm parasını bu ata yatırır. Bahsi kazanınca, Jay kendini durdurulamaz bir şans dalgası içinde bulur ve bütün günü hipodromda geçirerek kazanmaya devam eder. Film, Jay'in bu gün boyunca yaşadığı komik olayları, şansın onu nasıl değiştirdiğini ve etrafındaki insanlarla ilişkilerini mizahi bir dille anlatır. "Let It Ride", kumarın heyecanını ve absürtlüğünü eğlenceli bir şekilde ele alır.

Film, Jay Trotter karakteri üzerinden toplumdaki kontrol yanılsamasını ele alır. Jay, başlangıçta pasif ve hayatı üzerinde kontrolü olmayan bir bireyken, kazandığı bahislerle kendini şansın seçilmişi gibi hisseder. Bu durum, özellikle alt sınıflar arasında yaygın olan ani zenginleşme fantazisini yansıtır. Kumar, Jay için yalnızca bir eğlence değil, sosyoekonomik statüyü değiştirme aracıdır.

Jay'in hipodromdaki şans dalgası, Amerikan rüyasının çarpık bir biçimi olarak emek olmadan başarı kazanma çabasını temsil eder. Film, kapitalist sistemin sunduğu hızlı servet vaadini mizahi bir dille sorgular. Kazandıkça kendini daha güçlü hisseden Jay, sistemin bireylere dayattığı kazanma hırsını gösterir. Jay'in sıra dışı şansı, toplumsal normların geçici olarak askıya alındığı bir kuralsızlık durumu yaratır. Normalde kaybetmesi beklenen bir "küçük adam", sistemin kurallarını alt üst eder.

Let It Ride, kumarı yalnızca bir eğlence olarak değil, toplumsal eşitsizlikler, sınıf atlama arzusu ve kolektif ritüeller bağlamında ele alır. Jay'in hikâyesi, bireyin sistem içindeki konumunu sorgularken, şansın toplumsal inşasını da ironiyle yorumlar. Film, boş zaman aktivitesi olarak kumarın nasıl bir kaçış, kontrol ve kimlik inşası aracına dönüştüğünü gösterir. Jay Trotter, taksi şoförlüğü gibi monoton bir işte çalışırken kumar, onun için rutinden kaçış ve anlam arayışıdır. Hipodrom, boş zamanın geçirildiği bir alan olarak işlev görür. Burada bireyler, gündelik rollerinden sıyrılarak şans oyunlarıyla farklı bir kimlik deneyimler. Jay karakteri, ekonomik sıkıntılar yaşayan biri olarak kumara yönelir. Hipodromdaki diğer karakterler (bahisçiler, seyirciler), boş zamanlarını şans oyunlarıyla geçiren ve bu yolla sosyal statülerini ve ekonomik durumlarını yükseltmeye çalışan bireyleri temsil eder.

Bahis oynamak, Jay için yalnızca para kazanma aracı değil, aynı zamanda bir ritüeldir. Hipodromdaki diğer insanlarla kurduğu etkileşim, ona ait olma duygusu verir. Filmdeki kalabalık sahneler, boş zaman etkinliklerinin kolektif heyecan ve dayanışma hissi yarattığını gösterir.

Kumar, bireysel bir eylem olduğu gibi toplumsal yapı, ekonomi ve kültürle iç içe geçmiş bir olgudur. Jay için kumar, kaderini değiştirme aracıdır. Bu, özellikle sosyal hareketliliğin sınırlı olduğu toplumlarda yaygın bir motivasyon olabilir. Kumar, kısa yoldan zengin olma arzusunu besler ve bu yönüyle kapitalist sistemin başarı mitini sorgular. Boş zaman, modern insanın kimlik arayışında kritik

bir alandır ve kumar, bu arayışın bir tezahürüdür. Kumar, ekonomik eşitsizlikler, sınıfsal gerilimler ve kontrol yanılsamasıyla yakından ilişkilidir. Film, şansın toplumsal inşasını ve bireylerin sistem karşısındaki çaresizliğini mizahla ele alır.

1. Sahne

Trotter bahis yapacakken arkadaşı ona: “Trotter, sen kumarı bıraktın” der. Trotter şöyle yanıtlar: “Bu kumar değil. Kumar risk içerir, şans içerir, belirsizlik içerir. Bu sadece olağanüstü bir iş fırsatından faydalanmak”.

Bu diyalog, kumar kültürünün dilsel mekanizmalarla nasıl meşrulaştırıldığını gösteren bir örnektir. Trotter'ın, arkadaşının "Sen kumarı bıraktın" uyarısına verdiği yanıt, kumarın sosyal olarak kabul edilemez bir davranışken bir manipülasyonla nasıl meşru bir faaliyet olarak gösterildiğini ortaya koymaktadır. Karakterin yaptığı temel hamle, kumar kavramının geleneksel tanımını ("risk, şans, belirsizlik" içermesi) önce kabul edip ardından kendi eylemini bu tanımın dışında olduğunu ifade etmesidir.

Diyalogdaki bir diğer dikkat çekici söylem, Trotter'ın bahis yapma eylemini "olağanüstü bir iş fırsatı" olarak ifade etmesidir. Bu dil oyunu, kumarı kapitalizmin meşru kabul edilen değerleriyle (girişimcilik, fırsatları değerlendirme, rasyonel yatırım) ilişkilendirerek simgesel bir dönüşüm gerçekleştirir. Aslında bu söylem, finansal spekülasyon ile kumar arasındaki bulanık sınırı da gözler önüne sermektedir. Modern ekonomide risk alma davranışının nasıl farklı biçimlerde meşrulaştırıldığının küçük bir örneğini oluşturur.

Trotter'ın bu sözleri, aynı zamanda bir kendini aldatma mekanizmasını yansıtır. Karakter, kendini o kadar ikna etmiştir ki, objektif riskleri tamamen görmezden gelerek subjektif kesinlik hissine kapılmıştır. Sahnenin mizahi tonu ise bu alt metni seyirciye hafifletilmiş bir şekilde sunar. Trotter'ın abartılı mantık çarpıtması komik görünse de, aslında kumar bağımlılığının zihinsel mekanizmalarını ortaya koyar. Mizahın burada oynadığı ideolojik rol oldukça önemlidir: Seyircinin dikkatini ciddi bir sosyal sorundan uzaklaştırarak, kumar davranışının normalleşmesine katkıda bulunur. Bu diyalog aynı zamanda toplumsal normlarla bireysel arzular arasındaki gerilimi de yansıtır. Arkadaşın uyarısı sosyal sözleşmeyi ve verilmiş sözleri temsil ederken, Trotter'ın cevabı bu normları geçersiz kılmak için üretilmiş kişisel bir istisna yaratma çabasıdır.

Bu sahne, kumar kültürünün dilsel mekanizmalarında kavramların nasıl manipüle edilebileceğini, risk algısının nasıl çarpıtılabileceğini ve bireylerin kendi davranışlarını meşrulaştırmak için nasıl karmaşık zihinsel yolculuklara çıkabileceğini gösterir. Filmin genel temasıyla uyumlu olarak, bu sahne de kumarın sadece finansal bir aktivite değil, aynı zamanda psikolojik ve sosyolojik boyutları olan karmaşık bir kültürel fenomen olduğunu vurgulamaktadır.

2. Sahne

Trotter, alt sınıftan insanların bulunduğu ve kendisinin de arkadaşlarıyla beraber gitip geldiği barın tuvaletinde Tanrı'yla pazarlık yapar: "Bu adamlarla birlikte olduğuma inanamıyorum. Benim yerim Jokey Kulübü'ndeki adamların yanı, biliyorsun. Sadece bu sonuncuyu kazanmama izin ver (Tanrım). Sadece bu sonuncuyu kazanayım. Sonra Pam'a (Trotter'ın eşi) her şeyi telafi edebilirim. Borçtan kurtulup yoluma devam edeceğim, tamam mı? Yapacağım. Yemin ederim. Hakkım olan bu."

Bu iç monolog sahnesi, kumar kültürünün sınıfsal boyutlarını ve dini söylemin araçsallaştırılmasını göstermektedir. Trotter'ın tuvalette Tanrı'yla yaptığı bu pazarlık, bir yandan karakterin içinde bulunduğu sosyal sınıfla olan çelişkisini ortaya koyarken, diğer yandan kumarbaz psikolojisinin tipik özelliklerini yansıtmaktadır.

Sahnede dikkat çeken ilk unsur, Trotter'ın "alt sınıf" olarak nitelendirdiği insanlarla bir arada bulunmaktan duyduğu rahatsızlığı dile getirmesidir. "Benim yerim Jokey Kulubü'ndeki adamların yanı" ifadesi, karakterin kendini sosyal hiyerarşide daha üst bir konuma yerleştirme çabasını gösterir. Bu söylem, kumarın sadece bir para kazanma aracı değil, aynı zamanda sosyal statüyü yükseltme aracı olarak da görüldüğünü ortaya koymaktadır. Trotter için kazanmak, sadece finansal bir kurtuluş değil, aynı zamanda ulaşmak istediği sosyal konumuna kavuşma anlamı da taşır.

Dini söylemin araçsallaştırılması ise sahnenin bir diğer dikkat çekici yönüdür. Trotter'ın Tanrı'yla yaptığı pazarlık ("Sadece bu sonuncuyu kazanmama izin ver"), kumar bağımlılığının tipik bir özelliği olan son oyun mitini yansıtır. Burada din, bir kurtuluş aracı olarak değil, kişisel çıkarlar için kullanılan bir pazarlık unsuru haline gelir. Karakterin "borcumu ödeyeceğim", "Pam'la her şeyi telafi edeceğim" gibi vaatleri, kumar kültüründeki iyi niyet beyanlarını temsil eder. Bu sözler, aslında

kumarın yarattığı yıkımın farkında olunduğunu, ancak bu farkındalığın davranış değişikliğine yol açmayacağını göstermektedir.

"Hakkım olan bu" ifadesi ise kumar psikolojisindeki kontrol yanılsamasının ve adalet arayışının tipik bir dışavurumudur. Trotter, kaybetme serisinin ardından bir kazanma hakkı olduğuna inanmaktadır ki bu, kumarda tamamen irrasyonel bir beklentidir. Bu inanç, şans oyunlarının gerçekliğiyle taban tabana zıttır ve kumarbazların kendilerini kandırma mekanizmalarından birini oluşturur.

Sahnenin mekân seçimi de oldukça anlamlıdır. Trotter'ın bu iç döküşü, bir bar tuvaletinde, kirli ve itibarsız bir mekânda gerçekleşmektedir. Bu mekân seçimi, karakterin içinde bulunduğu ahlaki çöküşü simgesel olarak temsil etmektedir. Tuvalet, toplumda gizlenen şeylerin yapıldığı bir alan olarak, Trotter'ın kendisiyle yüzleştiği bu an için son derece uygun bir metafor işlevi görmektedir.

Bu sahne, kumar kültürünün sadece ekonomik değil, aynı zamanda sosyal, psikolojik ve hatta dini boyutlarını da içerdiğini göstermesi açısından önemlidir. Trotter'ın bu monoloğu, bir yandan kumar bağımlılığının bireyde yarattığı bilişsel çarpıtmaları sergilerken, diğer yandan sınıf atlama arzusunun ve statü kaygısının bu bağımlılığı nasıl beslediğini ortaya koymaktadır. Karakterin Tanrı'yla yaptığı bu pazarlık, aslında kendisiyle yaptığı bir pazarlıktır ve bu iç çatışma, filmin kumar olgusuna eleştirel bakışının anlarından birini oluşturmaktadır.

3. Sahne

Trotter bahisten 710 dolar kazandıktan sonra "Ben ısmarlıyorum" diyerek gösteriş yapar.

Trotter'ın "Ben ısmarlıyorum" sahnesi, kumar kültürünün performans, gösteriş ve sosyal statü arayışıyla nasıl iç içe geçtiğini gösteren bir andır. Karakterin 710 dolar kazandıktan sonra etrafa hava atarak içki ısmarlaması, kumarın sadece bir para kazanma aracı değil, aynı zamanda sosyal kimlik inşasının bir parçası olduğunu ortaya koyuyor.

Bu sahnede Trotter'ın davranışı, ani zenginleşmenin yarattığı geçici bir güç hissini yansıtıyor. Daha önce sıradan bir taksi şoförüyken, kazandığı parayla kendini bir anda cömert bir patron rolüne sokması, paranın sosyal statüyü nasıl anlık olarak

değiştirebildiğini gösteriyor. Bu durum, özellikle alt sınıf bireylerin ekonomik hareketlilik arzusunun bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Trotter, kumar yoluyla kazandığı parayla sadece finansal değil, sosyal bir yükseliş de yaşadığını hissetmektedir.

Bu davranışın altında yatan bir diğer dinamik, kendini kanıtlama ihtiyacıdır. Trotter, uzun süredir kaybeden bir kumarbaz olarak, nihayet kazandığında bunu herkese göstermek ister. Bu, ezilmişlik psikolojisinin bir tepkisi olarak da yorumlanabilir: Kendini hipodromdaki diğer bahisçilerden daha üstün hissetme isteği, aslında derinde yatan bir aşağılık kompleksinin dışa vurumu olarak görülebilir.

Bu sahne, kumar kültürünün yalnızca finansal değil, psikolojik ve sosyal boyutlarını da ortaya koyar. Trotter'ın gösterişçi davranışı, kazancın verdiği geçici güven duygusunu, statü arayışını ve kumarın yarattığı "yükseliş ve düşüş" döngüsünü mükemmel bir şekilde temsil eder. Aynı zamanda, bu sahne, paranın insan davranışı üzerindeki dönüştürücü gücünü ve kumarın yalnızca bir şans oyunu değil, bir kimlik performansı olduğunu da vurgular.

4. Sahne

Trotter, hilecilerden birinin verdiği kartla Jokey Kulübü'ne girer ve onun verdiği tüyoyla ikinci bahsini yapıp 2000 doların üstünde kazanır. Kulüpte tanıştığı zengin bir adam olan Greenberg'in konuşması şöyledir: "Felsefemi merak eder misin? Paran olduğunu kimse bilmiyorsa, onunla övünmüyorsan, ne anlamı kalır ki? Lüks bir dairem var. Şu an değeri aldığım fiyatın tam yedi katı! O kadar büyük bir eve ihtiyacım olduğundan değil tabii. Ama geniş alan hoşuma gidiyor. Kaç yatak odası var tahmin et bakalım. Vallahi bilmiyorum! İşte o kadar çok yani."

Greenberg karakterinin servetini böbürlenerek anlatması, modern kapitalist toplumda zenginliğin işlevine dair kimi ipuçları taşımaktadır. "Paranın olduğunu kimse bilmiyorsa ne işe yarar?" sözü, Veblen'in gösterişçi tüketim kavramını hatırlatır niteliktedir. Burada servet, ihtiyaçları karşılamaktan ziyade sosyal statüyü sergileme aracına dönüşmüştür. Yedi katı kâr ettiği lüks evin odalarını saymayacak kadar büyük olması, aşırı tüketimin anlamsız boyutlarını göstermektedir. Greenberg'in "kaç yatak odası olduğunu bilmemesi" ve bunu gururla söylemesi, modern kapitalizmin yarattığı

tüketim çılgınlığının absürtlüğünü vurgulamaktadır. Bu diyalog, servetin kullanım değerinden tamamen koparak nasıl bir gösteriş nesnesine dönüştüğünü göstermektedir.

5. Sahne

Greenberg: "Paranız varsa, kaybetmek konusunda endişelenmenize gerek kalmaz. Ben zarf satıyorum. Yarışlarda 10 bin dolar kaybetsem bile, sadece dev boyutlu doğum günü zarflarımın fiyatına yarım sent eklerim, tamamdır" der.

Bu diyalog, kapitalist sistemde servet sahibi olmanın bireylere sağladığı güvenlik hissini ve bu güvencenin arkasındaki sömürü mekanizmasını işaret etmektedir. Greenberg'in paran olduğunda kaybetmekten endişelenmene gerek yok sözü, zenginliğin yalnızca bir birikim değil, aynı zamanda bir güvence sistemi olduğunu ortaya koymaktadır. Bu ifade, ekonomik eşitsizliklerin yarattığı dinamiklerden birini açıklamaktadır: servet, riskleri ortadan kaldırma olanağı sunar.

Karakterin zararını telafi etme yöntemi ise dikkat çekicidir. "Yarışlarda 10 bin dolar kaybedersem, dev boyutlu doğum günü zarflarımın fiyatına yarım sent eklerim" açıklaması, maliyetlerin nasıl tüketiciye yansıtıldığının bir ifadesidir. Bu söz, iş dünyasındaki fiyatlandırma stratejilerinin nasıl keyfi olabileceğini ve sermaye sahiplerinin kayıplarını nasıl kolaylıkla telafi edebildiklerini göstermektedir. Greenberg'in bu rahat tavrı, işletme sahiplerinin ekonomik riskleri nasıl müşterilere aktarabildiğinin bir göstergesidir. Sistemin bu şekilde işlemesi, servet sahiplerinin risk almaktan korkmamasının nedenlerinden biridir.

Diyalog aynı zamanda zenginlerin kumar algısını da ortaya koymaktadır. Alt sınıflar için kumar bir kazanç arayışıyken, Greenberg gibi zenginler için yalnızca bir eğlencedir. Onun kayıpları önemsemeyen tavrı, ekonomik gücün bireylere sağladığı psikolojik rahatlığı yansıtmaktadır. Bu durum, sınıfsal farklılıkların risk algısını nasıl şekillendirdiğini göstermektedir.

Bu sahne, filmin genel temasıyla da uyumludur: Kumar, farklı sınıflar için farklı anlamlar taşımaktadır. Trotter gibi karakterler için bir kurtuluş umuduyken, Greenberg gibi zenginler için yalnızca bir eğlencedir. Ancak diyaloğun asıl vurgusu, zenginliğin bireylere sağladığı güvenlik hissi ve bu güvencenin arkasındaki sömürü mekanizmasıdır.

6. Sahne

Hayatında ilk kez hipodroma giden genç bir kadın, bahislere kendini kaptırmış: “Bankaya gidip biraz birikmiş paramı çekip gelebilirim ve kaybettiklerimizi kurtarabilirim. Bayağı sinirliyim şu an.” diyor.

Bu diyalog, kumar kültürünün bireyler üzerindeki psikolojik ve ekonomik tahribatını temsil etmektedir. Genç kadının sözleri, kumar bağımlılığının erken evrelerindeki rasyonelleştirme mekanizmalarını ortaya koymaktadır. "Kaybettiklerimizi kurtarabilirim" ifadesindeki "kurtarma" vurgusu, kumarın bir yanılsamasını açığa çıkarmaktadır: Kayıpların geçici olduğu ve doğru hamleyle telafi edilebileceği inancı. Bu söylem, kumarbazların "bir sonraki oyunda her şeyi düzelteceğim" şeklindeki yanılgısıyla örtüşmektedir.

Diyalogdaki dil kullanımı, kumarın bilişsel çarpıtmalarını açıkça yansıtmaktadır. "Biraz birikmiş param" ifadesindeki küçültme sözcüğü ("biraz"), çekilecek miktarın önemsizmiş gibi gösterilmesine hizmet ederken, "bayağı sinirliyim" vurgusu ise duygusal tetiklenmenin karar verme sürecini nasıl etkilediğini göstermektedir. Burada kumar, rasyonel bir ekonomik aktivite olmaktan çıkmış, duygusal bir tepkiye dönüşmüştür.

Toplumsal cinsiyet perspektifinden bakıldığında, bu sahne özellikle dikkat çekicidir. Geleneksel olarak erkek egemen bir alan olan hipodromda, genç bir kadının kendini kaybetme sahnesi, kumar bağımlılığının toplumsal cinsiyetten bağımsız olduğunu göstermektedir. Ancak karakterin "birikmiş para" vurgusu, kadınların finansal kaynakları erkeklere göre daha sınırlı olduğu için kumarda daha savunmasız kalabileceğini ima etmektedir. Ekonomik söylem açısından incelendiğinde, "bankaya gidip para çekme" fikri, kumarın bireyleri nasıl irrasyonel ekonomik kararlar almaya ittiğini göstermektedir. Finansal güvenliklerini riske atarak anlık tatmin yakalamaya çalışmaktadırlar.

Bu sahne ayrıca, boş zaman etkinliklerinin nasıl metalaştırıldığını göstermektedir. Genç kadının birikimlerini kumara yatırma dürtüsü, modern eğlence endüstrisinin bireyleri tüketici konumuna indirgemesinin bir örneğidir. Yarışlar, artık bir eğlence değil, bir tüketim biçimi haline gelmiştir.

Sonuç olarak bu diyalog, kumar kültürünün bireyler üzerindeki çok boyutlu etkilerini açığa çıkarmaktadır. Psikolojik olarak rasyonelleştirme mekanizmalarını, ekonomik olarak irrasyonel harcama davranışlarını ve toplumsal cinsiyet bağlamında farklı savunmasızlıkları ortaya koymaktadır.

7. Sahne

Trotter'ın arkadaşı Looney bahiste kaybedip Lufkin adlı bir tefeciye borçlanır. Borcunu ödemek için kanını satmaya gider ve şöyle der: "Ölü adamlar borcunu ödeyemez."

Looney'nin kanını satma kararı, Foucault'nun biyo-iktidar kavramını hatırlatır. Modern kapitalizmde bireyin bedeni artık bir borç ödeme aracına dönüşmüştür. "Ölü adamlar borcunu ödeyemez" ifadesi, yaşamın borç karşısındaki kırılganlığını vurgularken, aynı zamanda borcun yaşamın önüne geçtiği bir düzeni eleştirmektedir. Tefeci Lufkin'in varlığı, gayriresmî finans ağlarının nasıl şiddet üretebildiğini göstermektedir.

Diyalogdaki "Ölü adamlar borcunu ödeyemez" ifadesi ile borcun yaşamdan daha değerli görüldüğü bir düzen eleştiriliyor. Tefeci-borçlu ilişkisinin ulaştığı bu nokta, neoliberal ekonomilerde borcun nasıl bir kontrol mekanizmasına dönüştüğünü gösteriyor. Sahne, bireyin artık emek gücünü değil, doğrudan bedenini satmak zorunda kaldığı yeni sömürü biçimlerini resmediyor.

Looney'nin sözleri, işçi sınıfının finansal şiddet karşısındaki çaresizliğini yansıtmaktadır. Kan satma eylemi, Marx'ın emek-gücünün metalaşması kavramını bir adım öteye taşımaktadır: Artık emek değil, doğrudan bedenin kendisi alınıp satılmaktadır. Bu sahne, kumar endüstrisinin nasıl bir sınıfsal sömürü aracına dönüştüğünü gözler önüne sermektedir.

Diyalogdaki ölüm vurgusu, borçluluğun bireyi nasıl varoluşsal bir çıkmaza sürüklediğini göstermektedir. Looney için borcunu ödemek, biyolojik varlığını sürdürmekten daha önemli hale gelmiştir. Bu durum, kapitalizmin yaşamı değersizleştiren mantığını ortaya koymaktadır. Sahne, kumarın bireysel bir eğlence olmaktan çok, sistematik bir sömürü aracı olduğunu ve bu sömürünün bedensel tahakküme kadar varabildiğini gösteriyor.

8. Sahne

Trotter’ın karısı, onun yanına, Jokey Kulübü’ne gider ve oradakilere hitaben şunu söyler: “Neden siz insanlar sadece atların pistte koşmasını izlemiyorsunuz da sürekli bahis yapıyorsunuz, anlamıyorum”. Herkes güler. “O burada yeni” diyenler olur. Sorusuna Trotter cevap verir: “Bahis olmadan yarış olmaz.”

Bu sahne, boş zaman aktivitelerinin toplumsal inşası ve kumarın normalleştirilme süreçleri açısından önemli söylemsel dinamikler barındırmaktadır. Karısının "Neden sürekli bahis yapıyorsunuz?" sorusu, kumarın boş zaman etkinliği olarak sorgulanması anlamına gelirken, kulüp üyelerinin "O burada yeni" şeklindeki tepkileri, kumar oynama pratiğinin içselleştirildiğini göstermektedir. Bu diyalog, at yarışlarındaki boş zamanın kurumsallaşmış kumar pratikleriyle bütünleştiğini ortaya koymaktadır.

Trotter'ın "Bahis olmadan yarış olmaz" cevabı, kumarın bir spor aktivitesine entegre edilmesinin söylemsel inşasını yansıtmaktadır. Bu ifade, yarışın kendisinden ziyade bahis unsurunun merkeziyetini vurgulayarak, boş zaman etkinliklerinin ekonomik boyutunu öne çıkarmaktadır. Karakterin bu sözü, kumarın bir eğlence biçimi olarak meşrulaşmasını göstermekte ve spor ile kumar arasındaki sınırların bulanıklaşmasını ortaya koymaktadır.

Sahnedeki gülme anları ve "yeni" vurgusu, kumar kültürüne yabancı olanların bu pratikler karşısındaki naifliğini alaycı bir şekilde ele almaktadır. Bu söylem, kumarın belirli sosyal çevrelerde ne derece doğallaştığını ve bu normlara uymayanların yabancı olarak konumlandırıldığını göstermektedir. Kulüp üyelerinin tepkisi, boş zaman pratiklerinin grup kimliği oluşturmadaki işlevine de işaret etmektedir.

9. Sahne

Trotter, karısına: “Benim kumar oynamamdan değil kaybetmemden nefret ediyorsun” der.

Bu diyalog, kumar pratiklerinin evlilik ilişkileri ve toplumsal cinsiyet dinamikleri üzerindeki etkisini ele almaktadır. Trotter'ın karısına yönelttiği bu söz, kumar bağımlılığının bireyler tarafından nasıl rasyonelleştirildiğini gösteren bir

söylemi yansıtmaktadır. Karakterin bu ifadesi, kumar davranışının kendisinden ziyade sonuçlarının eleştirildiği savunmacı bir argüman sunmaktadır.

Diyalogdaki dilsel yapı incelendiğinde, Trotter'ın bir suçlamayı tersine çevirme çabası dikkat çekmektedir. "Kumar oynamamdan değil kaybetmemden" ayrımı, kumar davranışının kendisiyle sonuçları arasında yapay bir ayrım oluşturmaktadır. Bu ifade, kumar bağımlılığı olan kişilerin başvurabileceği bir savunma mekanizmasının örneği olarak görülebilir. Böylece Trotter, kumar pratiğinin kendisini sorgulatmadan yalnızca olumsuz sonuçlarına odaklanılmasını sağlamaya çalışmaktadır.

Toplumsal cinsiyet perspektifinden bakıldığında, bu diyalog evlilik ilişkilerindeki güç dinamiklerini açığa çıkarmaktadır. Karısının kumara karşı çıkışı, geleneksel olarak kadınların aile ekonomisini koruma rolüyle de bağlantılı olarak görülebilir. Trotter'ın bu eleştiriyi "kaybetme" üzerinden yeniden kurgulama çabası ise eril söylemin bir örneğini oluşturmaktadır. Bu durum, kumar kültürünün toplumsal cinsiyet rolleriyle olan kesişimini göstermektedir.

Sahne aynı zamanda kapitalist tüketim kültürünün bireysel ilişkiler üzerindeki etkisini de yansıtmaktadır. Trotter'ın kayıplara odaklanma vurgusu, kumarın ekonomik boyutunun ilişkilerde nasıl merkezi bir konum kazandığını göstermektedir. Bu diyalog, kumar gibi boş zaman aktivitelerinin aile ekonomisi üzerindeki yıkıcı etkilerini ve bunun ilişkilerde yarattığı gerilimi ortaya koymaktadır.

Psikolojik boyutta ise bu ifade, bağımlılık davranışlarının inkar mekanizmalarını temsil etmektedir. Trotter'ın kumar oynamayla kaybetmeyi ayırması, bağımlı bireylerin davranışlarının sorumluluğunu üstlenmekten kaçınma eğilimini yansıtmaktadır. Bu söylem, kumar bağımlılığının bilişsel çarpıtmalarının bir örneğini oluşturmaktadır.

10. Sahne

Trotter’ın oynadığı başka bir at yine kazanıyor ve Trotter 69 bin dolar alıyor. Bu onun için çok büyük bir para ve “Tanrı beni seviyor, beni gerçekten seviyor” diye bağırarak aşırı çoşkulu bir sevinç gösterisi yapıyor. Bu esnada Jokey Kulübü’ndeki zenginler ve orada çalışan garsonlar onun bu abartılı sevincine iğrenmeyle bakıyorlar. Trotter, garsonlardan şampanya istiyor ancak vermiyorlar.

Bu sahne, kumar yoluyla elde edilen ani servetin sınıfsal dinamiklerini ve toplumsal tepkilerini açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Sahnenin belirgin yönü, farklı sınıfların şans oyunlarından elde edilen kazanç karşısındaki tepkilerindeki zıtlıktır. Jokey Kulübü'nün zengin üyelerinin iğrenme dolu bakışları, ekonomik sermayenin kültürel sermayeyle olan karmaşık ilişkisini açığa çıkarmaktadır. Bu tepkiler, ani zenginleşmenin yüksek sosyete tarafından bir sınıf ihlali olarak algılandığını göstermektedir. Özellikle garsonların şampanya vermeyi reddetmesi, sınıfsal hiyerarşilerin hizmet ilişkilerinde yeniden üretilmesini ortaya koymaktadır.

Trotter'ın abartılı sevinç gösterisi, işçi sınıfından bir bireyin büyük miktarda parayla ilk kez karşılaşmasının bir temsilidir. Bu davranış, Bourdieu'nun habitus kavramı bağlamında incelenebilir. Habitus, toplumsal koşullar tarafından şekillenen algı ve değerlendirme biçimleriyle, insanların belirli durumlarda nasıl davrandığını anlamlı ve tutarlı hale getirir. Bu sayede, bireylerin eylemleriyle içinde bulundukları koşullar arasında mantıklı bir ilişki kurulur (Bourdieu, 1984, s. 101). Ani servet değişimi, bireyin derinlerde yerleşik sınıfsal davranış kalıplarını anlık olarak değiştirememektedir. Sahne, ekonomik sermayenin kültürel sermayeye dönüşümünün anlık bir süreç olmadığını göstermektedir.

Dini referansların kullanımı, kumar kültüründeki kontrol yanılsamasına işaret etmektedir. Trotter'ın kazancını ilahi takdir olarak yorumlaması, şans faktörünün kişiselleştirilmesi ve bu yolla kumar davranışının rasyonelleştirilmesi anlamına gelmektedir. Bu söylem, kumar bağımlılarının başvurduğu bilişsel bir çarpıtmayı örneklemektedir.

Sahnenin görsel unsurları da önemli söylemsel anlamlar taşımaktadır. Zenginlerin iğrenme dolu bakışları ile garsonların hizmeti kesme tavrı, sınıfsal ayrımların performe edilişini göstermektedir. Bu tepkiler, ekonomik sermayenin toplumsal statüyü garanti etmediğini, kültürel sermayenin bu süreçteki belirleyici rolünü ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak bu sahne, kumar yoluyla elde edilen ani servetin toplumsal kabul görmesi sürecindeki engelleri ortaya koymaktadır. Film, bu sahne aracılığıyla sınıfsal hiyerarşilerin ekonomik değişimlere nasıl direnç gösterdiğini ve kültürel sermayenin ekonomik sermayeden nasıl ayrışabildiğini göstermektedir.

11. Sahne

Trotter, kazandığı paralarla aile hayatını ve maddi durumunu nasıl yola koyacağını planlayarak eve döner. Hipodromdan çıkmadan önce Looney'nin tefeciye olan borcunu da öder. Evde karısını sarhoş olmuş ve uyur halde bulur. Trotter sehpada iskambil destesini görür, "Sinek 5" diyerek desteyi keser ve sinek 5 çıkar. Bunu görünce yeni bir bahis yapmak için tekrar hipodroma döner.

Bu sahne, kumar bağımlılığının döngüsel doğasını ve aile ilişkileri üzerindeki yıkıcı etkisini çarpıcı biçimde ortaya koymaktadır. Trotter'ın kazandığı parayla aile hayatını düzeltme planları yapması, kumar bağımlılarının sergilediği telafi etme fantezisinin bir örneğini oluşturmaktadır. Ancak bu iyi niyetli planların, basit bir iskambil kartı oyunuyla anında terk edilmesi, bağımlılık davranışının rasyonel düşünceyi nasıl bastırdığını göstermektedir.

Sahnenin dikkat çekici bir yönü, kumarın gündelik yaşamın en sıradan nesnelerine (iskambil destesi) bile nasıl nüfuz ettiğini göstermesidir. Trotter'ın "Sinek 5" kartının çıkmasını ilahi bir işaret olarak yorumlaması, kumarbazların şansı kontrol edebildikleri yanılsaması ile ilgilidir. Bu davranış, kumar bağımlılarında görülen bilişsel çarpıtmaların (örneğin kontrol yanılsaması) somut bir tezahürüdür.

Karısının sarhoş halde uyuyor olması, kumarın aile üyeleri üzerindeki dolaylı etkilerini göstermektedir. Bu görüntü, Trotter'ın kumar tutkusunun eşini nasıl bir çaresizliğe sürüklediğinin sembolik bir ifadesidir. İronik bir şekilde, Trotter tam da ailesini kurtarmak için kazandığı parayla tekrar kumar oynamaya dönmektedir.

Sonuç olarak bu sahne, kumar bağımlılığının bireysel ve ailevi boyutlarını ortaya koymaktadır. Film, Trotter karakteri üzerinden bağımlılığın yıkıcı döngüsünü ve bu döngünün aile ilişkileri üzerindeki etkilerini ortaya koymaktadır. Sahne, kumar bağımlılığının rasyonel düşünceyi nasıl devre dışı bıraktığını ve bireyleri nasıl mantıksız davranışlara sürüklediğini göstermektedir.

12. Sahne

Tekrar hipodroma döndüğünde onu barda bir kahraman gibi karşılıyorlar, ona tezaahurat ediyorlar. Trotter: "Her şeyimizi ortaya koyacağız, son sente kadar ve hep beraber bahse yatıracağız" der. Bardaki herkes aniden susar ve uzaklaşır. Trotter ısrar

eder: “Bu hepinizin yıllardır beklediği şans” der. Kimse cevap vermez ve herkes günlük konuşmalarına geri döner, artık Trotter’la ilgilenmezler.

Bu sahne, kumar kültüründeki geçici kahramanlaştırma mekanizmalarını ve toplumsal dayanışmanın sınırlarını ortaya koymaktadır. Trotter'ın bara dönüşünde kahraman gibi karşılanması, kumar dünyasının yüzeysel ve çıkar odaklı ilişkilerini yansıtmaktadır. Bu tezahüratlar, ani zenginleşmenin geçici sosyal statü değişimini temsil etmekte, ancak bu statünün ne kadar kırılgan olduğunu da göstermektedir.

Sahnenin dönüm noktası, Trotter'ın "son sente kadar" bahis teklifine bardakilerin verdiği tepkidir. Topluluğun ani sususu ve uzaklaşması, kumar kültüründeki sözde dayanışmanın gerçek sınırlarını açığa çıkarmaktadır. Bu durum, kazançla beraber riskin de kolektifleştirilmeye çalışıldığı bir anda, grup dinamiklerinin nasıl değiştiğini göstermektedir.

Trotter'ın "hepinizin yıllardır beklediği şans" ifadesi, kurtarıcı beklentisini yansıtmaktadır. Ancak bu romantik söylemin pratikte karşılık bulmaması, kolektif coşkunun aniden bireysel uzaklaşmaya dönüşmesi, kumar ekonomisindeki sosyal ilişkilerin çıkar temelli doğasını gözler önüne sermektedir. Topluluğun günlük konuşmalarına dönmesi, Trotter'ın artık işe yaramaz hale geldiğinin sembolik ifadesidir. Trotter, bu noktada risk alma konusunda sınırları aşarak ilgi odağı olma durumunu yitirmiştir. Bardakilerin tepkisi, kumar kültürü içinde bile belirli bir rasyonellik sınırının olduğunu göstermektedir.

13. Sahne

Trotter bahis yapmak için bir at ararken arkadaşı Looney ona bir ata oynamamasını, atın gözlerinin çok kötü olduğunu söyler: “Ne yaparsan yap, bu ata oynama” der. Trotter, kazandığı paranın tümünü o ata yatırır. Yarış esnasında tüm hipodrom Trotter’ı destekler. Trotter’ı kaybetme korkusu sarar, ancak kendi kendine “Olsun, iyi bir gün geçirdim” der. Nihayetinde Trotter’ın oynadığı at kazanır ve film sona erer.

Sahnenin dikkat çekici unsurlarından biri, hipodromdaki kitlenin Trotter'ı desteklemesidir. Bu kolektif coşku, kumar kültüründeki geçici topluluk oluşumlarını yansıtmaktadır. Ancak bu dayanışmanın yüzeyselliği, Trotter'ın "Olsun, iyi bir gün

geçirdim" şeklindeki iç monoloğunda açıkça görülmektedir. Bu ifade, kumarbazların kayıpları rasyonelleştirme mekanizmalarından birini örneklemektedir.

Trotter'ın yaşadığı kaybetme korkusu, yaşadığı anksiyete durumu, yüksek riskli bahislerin psikolojik etkilerini göstermektedir. Karakterin bu duygusal dalgalanmayı "iyi bir gün" söylemiyle bastırmaya çalışması, kumarın neden olduğu bilişsel çarpıtmaların bir göstergesidir.

Filmin sonunda atın kazanması, izleyiciye ironik bir mesaj vermektedir. Bu mutlu son, aslında kumar bağımlılığının kalıcı hale gelmesine yol açacak tehlikeli bir pekiştireç işlevi görmektedir. Trotter'ın bu zaferi, bağımlılık döngüsünün devam etmesine neden olabilecek psikolojik bir tuzak oluşturmaktadır.

Sahnenin toplumsal boyutu incelendiğinde, kumar kültüründeki şanslı talihli mitinin yeniden üretildiği görülmektedir. Hipodrom kitlesinin coşkulu desteği, bu mitin toplumsal kabulünü göstermektedir. Bu final sahnesi, kumar bağımlılığının kimi çelişkilerini ortaya koymaktadır. Film, görünüşte mutlu bir sonla bitse de, aslında Trotter'ın daha derin bir bağımlılık döngüsüne gireceğine dair ipuçları sunmaktadır.

Sonuç olarak Let It Ride filmi, kumar kültürünü yalnızca bir eğlence biçimi olarak değil, toplumsal ilişkileri, sınıfsal dinamikleri ve bireysel psikolojileri şekillendiren bir olgu olarak ele almaktadır. Film, Trotter karakteri üzerinden kumarın yarattığı kontrol yanılsamasını, şans mitini ve ekonomik eşitsizliklerin nasıl sömürüye dönüştüğünü ortaya koymaktadır. Kazanç ve kayıp döngüleri, karakterin yaşamında geçici bir özgürlük hissi yaratsa da, nihayetinde onu daha büyük bir bağımlılık çemberine hapseder. Finaldeki "mutlu son", aslında ironik bir biçimde, kumarın yıkıcı doğasını perdeleyen bir yanılsamadan ibarettir. Let It Ride, bireylerin şans ve riskle kurduğu ilişkinin yalnızca kişisel bir tercih değil, ekonomik sistemin ve kültürel kodların bir ürünü olduğunu hatırlatarak, izleyiciyi bu yapısal sorunlar üzerine düşünmeye davet eder.

5.3.1. Metinsel Analiz (*Textual Analysis*)

Filmde kumar, "risk ve belirsizlik"ten soyutlanarak "olağanüstü bir iş fırsatı" şeklinde sunulur. Trotter'ın kendi davranışını rasyonelleştiren söylemleri, bireyin kök

salmış inançlarla nasıl kendi söylemini şekillendirdiğini gösterir. "Bu kumar değil" çıkışı, kapitalist ekonomi söylemleriyle kumar davranışının iç içe geçmesini vurgular.

Filmdeki diyaloglar, bireyin sosyal sınıflar arasındaki konumunu sorgulama arzusunu ortaya koyar. Trotter'ın Tanrı ile tuvalette yaptığı içsel muhasebe, hem alt sınıf kaygısını hem de "son bir oyun" mitiyle şekillenen kumar psikolojisini sergiler.

"Ben ısmarlıyorum" ve "Tanrı beni seviyor" gibi ifadeler, kumar sonucu elde edilen ani zenginliğin sosyal performansa dönüşme biçimlerini gösterir. Özellikle Jokey Kulübü'nde Trotter'ın zenginlerle karşılaşmasındaki diyaloglar, ekonomik sermayenin sosyal sermayeye dönüşmesinde yaşanan sınıf çatışmasını metinsel boyutta yansıtır.

5.3.2. Söylemsel Pratik (*Discourse Practice*)

Film, 1980'lerin sonundaki neoliberal dönemde üretilmiş bir metin olarak, "şans" söylemini tüketim kültürü içinde yeniden üretir. Trotter'ın kumar yoluyla "yeniden doğuş" hikâyesi, Amerikan rüyasının popüler sinema içinde mizah yoluyla romantize edilmiş versiyonudur.

Filmdeki hipodrom, sadece fiziksel bir yarış alanı değil, ayrıca bireylerin kimliklerini performe ettikleri bir "ritüel sahnesi" olarak işlev görür. Bahis ve seyir pratiklerinin toplumsal olarak doğallaştırıldığı sahneler, izleyicinin kumar eylemini normatif bir eğlence biçimi olarak içselleştirme sürecine katkı sağlar.

Film, metinlerarasılık bağlamında da at yarışını bir "erkeklik müdafaası" alanı olarak yeniden kurgular. Kadın karakterin "Bahis olmadan yarış olmaz mı?" sorusuna karşı, erkeklerce geliştirilen kolektif kahkaha ve dışlama, kumar pratiklerinin toplumsal cinsiyet normlarıyla ne kadar iç içe olduğunu ortaya koyar.

5.3.3. Toplumsal Pratik (*Social Practice*)

Let It Ride, kapitalist toplumda alt sınıfların ekonomik çıkmazlarına şans oyunlarıyla cevap verme eğilimini merkezine alır. Film, bireysel kurtuluşun ancak

rastlantısal başarılarla mümkün olduğu bir ekonomik sistemde, emek değil şansın öne çıkmasını ironik şekilde sunar.

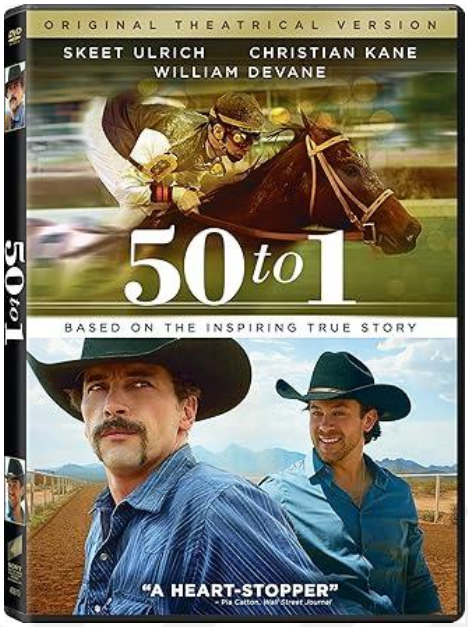
Trotter'ın zaferleri, "küçük adam" mitini beslerken, sınıf atlama hayalini yeniden üretir. Ancak zenginlerin ona gösterdiği tiksinme ve hizmetin kesilmesi, ekonomik sermayenin tek başına sosyal kabul sağlamadığını vurgular. Bu, Bourdieu''nün habitus ve sermaye türleri ayrımıyla da açıklanabilir.

Ayrıca film, neoliberal dönemde borcun bir tahakküm aracına dönüşmesini, tefeci karakteri ve "kan satma" sahnesi aracılığıyla ele alır. Looney'nin "Ölü adamlar borç ödeyemez" repliği, borcun biyopolitik etkisini ve yaşamdan önce geldiği algısını ironik şekilde sergiler.

Son sahnelerdeki kolektif tezahürat ve ani geri çekiliş, toplumsal dayanışmanın sahte ve çıkar temelli olduğunu vurgular. Finalde Trotter'ın tekrar bahse dönmesi, kumar dünyasındaki başarının bireyi nasıl daha derin bir bağımlılık döngüsüne sürüklediğini gösterir.

Let It Ride, komedi türünün olanaklarından yararlanarak kumar kültürünün toplumsal, psikolojik ve ekonomik boyutlarını eleştirir. Fairclough'un Eleştirel Söylem Analizi çerçevesinde değerlendirildiğinde film, kumarı sadece bireysel bir davranış olarak değil, toplumsal sınıf yapıları, hegemonya ilişkileri ve ideolojik aygıtlar üzerinden şekillenen bir söylem pratiği olarak sunar. Trotter'ın hikâyesi, sistemin bireye sunduğu çıkmazları, kontrol illüzyonlarını ve başarı mitlerini ironik bir aynayla şekillendirir.

5.4. 50 to 1



Görsel 4. 50 To 1 Filminin Afişi (2009). Afiş, At Yarışlarının Heyecanını ve At Yarışlarının Sistem Dışı Unsurlar ve Taşra Kimlikleri Bağlamında Nasıl Temsil Edildiğine Dair İpuçları Sunmakta.

Kaynak: *50 to 1.* (2009). Film afişi. Erişim: 01 Temmuz 2025, https://www.walmart.com/ip/50-to-1-DVD-Sony-Pictures-Drama/43347272

"50 to 1", 2019 yapımı, Jim Wilson'un yönettiği, gerçek bir hikayeye dayanan biyografik bir spor filmidir. Film, 2009'da Amerika'daki en üst düzey ve prestijli yarışlarından biri olan Kentucky Derby'yi hiç beklenmedik bir şekilde kazanan Mine That Bird adlı yarış atının hikayesini anlatır. Film, sadece bu atın bir yarıştaki başarıları ile değil, aynı zamanda bu atın etrafında bulunan karakterlerin kültür, sınıf ve prestij mücadeleleri ile de ilgilidir.

Filmde, New Mexico'da yaşayan at yetiştiricisi Chip Wolley ve at sahipleri Mark Allen ve Leonard "Doc" Blach atçılığın merkezinden uzakta ve küçük at yarışları ile ilgilenen insanlar olarak gösterilir. Mine That Bird isimli bir atı satın alırlar ve Chip de atın yetiştiricisi olur. Küçük ve dikkate alınmayan bir at olmasına rağmen prestijli bir yarış olan Kentucky Derby yarışına çağırılmasıyla Amerika'nın gündemine oturan popüler bir at ve bir şampiyon haline gelir.

Ekibin atı Kentucky'de yapılacak yarışa taşımak için yaptığı uzun ve sıkıntılarla dolu yolculuk, sembolik ve fiziksel bir mücadele örneğidir. Kentucky Derby yüksek sınıfa hitap eden bir yarıştır. Burada elit yarışçılar üst sınıftan at sahipleri vardır ve ekibin onların ve medyanın önyargılarına karşı savaşması gerekmektedir. Bu yolculuk boş zaman etkinliklerinin toplumsal sınırlarını gösterir. Maddi imkansızlıklar nedeniyle atı çok zorlu koşullarda en ucuz yolla yarışa götürürler.

"50 to 1" filmi gerçek bir spor hikayesini anlatmakla birlikte, toplumsal dışlanma, sınıfsal farklar, fırsat eşitsizliği, başarının sistem içinde yeniden üretimi gibi temalara da değinir. Bir yandan Amerikan rüyasının, Kentucky Derby'de marjinal kalan Mine That Bird'ün ekibindeki karakterler üzerinden yeniden kurgulanışını gösterir, bir yandan da boş zaman etkinliklerini kültürel ve sınıfsal yönünü eleştirel bir biçimde sorgular.

1. Sahne

Chip ve kardeşinin yetiştiriciliğini yaptıkları atlar birinci olamamaktadır, kardeşi bu durumdan şikayet edince Chip ona: "Üç ikinciliğimiz var" der. Kardeşi buna cevaben: "Neyi anlamıyorsun? At sahipleri ikinci gelmek istemiyor. Fotoğraflarının çekilmesini istiyorlar. O da kazanınca oluyor" der.

Bu diyalog, boş zaman faaliyetleri ve sporun sadece fiziksel performansa değil, aynı zamanda sembolik başarıya ve bu başarının görünür olmasına bağlı olduğunu göstermektedir. İkinci olmak maddi ödül kazandırsa da görünür olmayı sağlamadığından yeterli değildir. Bu konuşma, at yarışlarının sadece sportif bir rekabet alanından ibaret olmadığını, ayrıca tanınma ve toplumsal prestijin de at sahipleri açısından yarışların merkezinde olduğunu gösteriyor. Bahsedilen "fotoğraf çektirmek" isteği, boş zamanın ticarileşmesine dair eleştiri sunar. Birincilik kazanmak, sadece teknik bir başarı değil; ayrıca kültürel sermaye edinimi, medyada temsil edilme hakkı, ve toplumsal görünürlük anlamına gelir. Bu noktada başarı sadece yarıştaki teknik sonuçla ilgili değildir, yarıştaki başarının sonucunun dolaşıma sokulup sokulmadığı ve nasıl dolaşıma sokulduğu ile de ilgilidir.

Bu sahne aynı zamanda Thorstein Veblen'in gösterişçi tüketim kavramı ile bağlantılı olarak da ele alınabilir. Veblen'e göre modern toplumda bireyler, dahil

oldukları boş zaman etkinliklerini ve yaptıkları harcamaları ve tüketimlerini, toplumsal statü göstergesi olarak kullanır (Veblen, 2005). Bu sahneden anlaşılacağı üzere at sahipleri sadece kazanmakla ilgilenmemektedirler, kazandıklarının ödül ve kupalarla ve medyada resimlerinin çıkması ile de görünür hale gelmek istemektedirler. Bu da gösterişçi tüketim kalıplarının boş zaman etkinlikleri için de geçerli olduğunu ve boş zamanın da gösterişçi tüketim kalıplarına tabi olduğunu ortaya koyar. İkincilik, görünmeyen bir başarıdır; birincilik ise bir statü sembolüdür.

2. Sahne

Chip, Mark'ın bir binicisiyle tanışır. Adı Alex'tir ve bir kadındır. Chip, kadın bir biniciyle çalışacak olmaktan rahatsız olur.

Chip'in yaşadığı bu rahatsızlık, aslında boş zaman alanlarının cinsiyetlendirilmiş yapısını ve bu alanlarda egemen olan erkeklik kodlarını gösterir. Chip'in tavırları ve rahatsızlığı bir kadının bir binici olarak yetersiz olacağı önyargısına dayanır. Ataerkil spor kültüründe ve bir erkek alanı olarak görülen at yarışlarında kadınların varlığına karşı duyulan rahatsızlık bu sahnede Chip'in tavrıyla gösterilir. Filmde at yarışı etkinliklerine izleyici olarak ya da eşlerine destek olarak katılan pek çok kadın vardır. Ancak herhangi bir yetiştirici ya da at sahibi kadın yoktur. Binici olarak da sadece Alex vardır. Bu bağlamda kadınlar pasif izleyici olarak kabul edilirken sporun aktif bir parçası olarak kabul edilmemektedirler. Alex'in kadın oluşu, Chip için yalnızca bir biyolojik farklılık değil; aynı zamanda alanın alışılmış hiyerarşilerini zorlayan bir durumdur.

Bu sahne, Bourdieu'nün habitus kavramı ile de okunabilir. Bourdieu, habitusu, bireyin içinde şekillendiği koşullara uyum sağlayan ve yeni davranışlar üreten öğrenilmiş bir yapı olarak tanımlar. Bu kavram, bir toplumsal grubun yaşam biçimini, kültürel ve toplumsal eğilimlerini bütüncül şekilde ifade etmeyi amaçlar. Habitus, bireyin ait olduğu sınıfta ortak olan bilinçli ya da farkında olmadan benimsenmiş yargıları, inançları, öncelikleri ve değerleri içerir (Rojek, 2000, s. 87). Chip'in, kadın bir jokeyle çalışmaya yönelik direnci, onun içinde yetiştiği sosyal ve kültürel bağlamda kadınların bu tür alanlarda "doğal" olarak yer almaması gerektiğine dair yerleşik kabullerinin bir dışavurumudur. Bu direnç, bireysel bir önyargıdan öte, sporun ve boş zaman etkinliklerinin nasıl cinsiyetlendirilmiş alanlar olduğunu gösterir. Bourdieu,

erkek egemen alanlarda kadınların varlığının genellikle "bozucu" ya da "aykırı" olarak algılandığını belirtir; Chip'in tepkisi tam da bu yapısal algının filmdeki yansımasıdır. Bu sahne aracılığıyla film, boş zaman ve spor dünyasındaki cinsiyet temelli eşitsizliklere dikkat çeker. Alex'in yetkinliği film boyunca kanıtlansa da, onun cinsiyetine dair ilk yargılar, kadınların boş zaman alanlarında yer edinme mücadelesinin ne kadar kırılgan bir zemine oturduğunu ortaya koyar.

3. Sahne

Mine That Bird, çok prestijli bir derbi olan Kentucky derbisine katılmaya hak kazanır. Mark'ın ortağı Doc, oraya gitmeye tereddüt eder, çünkü atın kaybetmesi ve kendisinin rezil olmasından korkar. Aile yemeğinde aileden kadınlar onu ikna etmeye uğraşırlar. Doc'un eşi şöyle der: "Leonard, kazanmazsan ne olacak? Ne olursa olsun çok keyifli olacak. Kendimize kocaman şapkalar, güzel kıyafetler alırız". Diğer kadınlar da onun bu söylemini desteklerler ve Doc'u gitmeye razı ederler.

Doc'un, Kentucky Derby gibi yüksek prestijli bir organizasyona katılmaya dair tereddüdü, yalnızca atın başarısız olma ihtimaline değil, aynı zamanda kendisinin toplumsal alanda rezil olma korkusuna dayanmaktadır. Bu durum, boş zaman etkinliklerinin yalnızca bireysel eğlence alanları olmadığını, aynı zamanda toplumsal statülerin korunması veya kaybedilmesi riskiyle yüklü olduğunu gösterir. At yarışına katılım burada sembolik bir anlam taşır; kazanmak, başarı ve prestij kazandırırken, kaybetmek, alay konusu olma korkusu yaratmaktadır. Doc'un bu kaygısı, boş zamanın sınıfsal ve sosyal temsiliyetle olan bağını açığa çıkarır.

Aile yemeğinde kadınların Doc'u ikna etmek için kullandıkları dil ise boş zamanı farklı bir eksende inşa eder: görsellik ve tüketim. Doc'un eşi, "Kazanmazsan ne olacak? Ne olursa olsun çok keyifli olacak. Kendimize kocaman şapkalar, güzel kıyafetler alırız" diyerek, yarışa katılımın değerini yalnızca sportif başarıya değil, aynı zamanda orada bulunmanın keyfi, görselliğin estetiği ve tüketim pratiklerinin yarattığı haz ile gerekçelendirir. Bu söylem, Veblen'in gösterişçi tüketim kuramı (Veblen, 2005) bağlamında okunabilir: Kadın karakterin "kocaman şapkalar" ve "güzel kıyafetler" vurgusu, prestijli bir etkinliğe katılımın maddi nesneler aracılığıyla görünür hâle getirilmesi sürecine işaret eder.

4. Sahne

Filmde Chip Woolley ve ekibinin New Mexico'dan Kentucky'ye yaptığı uzun yolculuk, boş zaman etkinliklerine katılımın maddi ve lojistik kaynaklara bağlılığını gösterir. Yolculuk sürecindeki aksilikler ve kullanılan ilkel taşıma yöntemleri, boş zaman alanında bile sermayenin ve sınıfsal farkların belirleyici rolünü gösterir. Dilsel düzlemde mizahi ve kendiliğinden söylemler kullanılması, karakterlerin dezavantajlı konumlarını normalleştirirken aynı zamanda yapısal eşitsizliklerin derinliğini de işaret eder.

5. Sahne

Derbi öncesi at sahipleri filmde çok görünür hale geliyor. Diğer at sahipleri; Chip, Alex ve ekibini kovboylar diye çağırıyorlar ve sürekli küçümsüyorlar. Mine That Bird'ün ekibi derbiden önce yapılan baloya girecekken kapıda duran görevli kim olduklarını sormadan oraya yanlışlıkla gelmiş insanlar olduklarını düşünür ve "Bu özel bir parti" diyerek onları içeri alamayacağını belirtir. At sahipleri olduklarını öğrenince isimlerini kontrol ederek küçümseyici bir tavırla içeri girmelerine izin verir.

Bu sahne, boş zaman alanlarının sınıfsal ve kültürel kodlarla örülü doğasına işaret eder. Chip, Alex ve diğer ekip üyelerinin etkinliğe katılmak üzere geldikleri sırada, kapıdaki görevli tarafından kimlikleri sorulmadan dışlanmaları, onların fiziksel görünüşleri, giyim tarzları ve tavırlarının bu alana uygun olmadığının varsayılmasıyla ilgilidir. Görevlinin "Bu özel bir parti" diyerek onları içeri almak istememesi, bahsi geçen boş zaman etkinliğine davetli kişilerden bağımsız, aslında kültürel sermaye aracılığıyla kimlerin o alana ait sayıldığına karar verildiğini göstermektedir.

Bu dışlanma sadece mekânsal değil, aynı zamanda söylemseldir. Karakterlerin "kovboy" olarak etiketlenmesi, yalnızca mesleki ya da coğrafi bir tanımlama değil; aynı zamanda onların kültürel olarak aşağı konumlandırılması anlamına gelir. "Kovboy" sözcüğü burada, kırsal, kaba, eğitimsiz ve alt sınıfa ait anlamları çağrıştıran bir aşağılamaya dönüşür. Bu, sembolik şiddetin doğrudan bir örneğidir: Onlara sınıfsal olarak ait olmadıkları bir mekânda bulundukları hatırlatılır ve kültürel dışlama, sözel ve davranışsal yollarla pekiştirilir.

Baloya katılım, bu sahnede yalnızca eğlence amaçlı bir boş zaman etkinliği değil, aynı zamanda sosyal statünün tanındığı ve teşhir edildiği bir ritüeldir. Kentucky

Derby gibi yüksek prestijli yarışların çevresinde oluşan bu tür etkinlikler, boş zamanın kamusal onay mekanizmalarına nasıl dönüştüğünü gösterir. Katılma hakkı, yalnızca ekonomik sermaye ile değil, aynı zamanda tanınma, görünürlük ve kültürel aidiyetin onaylanması ile ilgilidir. Görevli, Chip'in ve arkadaşlarının at sahibi olduğunu öğrendikten sonra isimlerini kontrol ederek onları içeri almak zorunda kalır; ancak bu kabul süreci bile küçümseyici bir dille, gönülsüzce gerçekleşir. Bu, boş zaman etkinliklerinin resmi katılımının dahi, kültürel aidiyet kodlarıyla örtüşmediğinde tam anlamıyla meşrulaşamayacağını gösterir. At sahibi olmak, teknik olarak yeterli bir statü sağlar; ancak bu statünün toplumsal anlamda tanınması, ancak uygun görünmek, doğru davranmak ve alanın normlarına uymak gibi örtük kurallarla mümkündür, ki bu da Bourdieu'nün alan kuramının doğrudan bir yansımasıdır.

Kentucky Derby öncesi karşılaşmalar, boş zaman alanının da sınıfsal kodlarla çevrili olduğunu ortaya koyar. Elit yarışçılar ve organizatörler tarafından Chip Woolley ve ekibine yönelik küçümseyici tavırlar, boş zamanın görünürdeki açıklığının arkasında güçlü bir kültürel sermaye filtresi olduğunu gösterir. Konuşma biçimleri, giyim tarzları ve beden dili farklılıkları, bu alanın sosyal sınırlarını sembolik olarak çizer.

6. Sahne

Mine That Bird, başlangıçta yarışın sonuncusu olarak ilerlerken sona doğru atağa geçer ve yarışı birincilikle tamamlar. Buna atın sahipleri de dahil herkes şaşırır. At sahiplerinden biri: "Bugün kovboylar kazandı" der. Chip, Mark'a "Kim tahmin ederdi ki?" der. Mark: "Tarihe geçtik" diye yanıt verir. Ardından tüm ekip sahneye çıkarak kupa kaldırırlar ve çok istedikleri fotoğrafları çekilirler.

At sahiplerinden birinin söylediği "Bugün kovboylar kazandı" ifadesi, filmin toplumsal söyleminin ideolojik bir çözülme yaşadığı noktadır. Kovboylar burada yalnızca Chip ve arkadaşlarını değil, aynı zamanda sistem dışı figürleri, kültürel olarak değersizleştirilmiş olanları ve dışlanmış grupları temsil eder. Bu söylem, bir tür direniş ifadesi gibi görünse de, aslında sistemin başarıyı kabul edip sahiplenmesiyle birlikte ideolojik bir bütünleşmeye dönüşür. Kovboyların yarışı kazanması, onları sistemin içine çeker; bu artık tanınan ve meşru görülen bir konumdur. Chip'in Mark'a dönüp sorduğu "Kim tahmin ederdi ki?" sorusu, yarış öncesindeki önyargıların ve sistemsel

dışlamaların doğrudan ifadesidir. Mark'ın yanıtı "Tarihe geçtik" başarıyı yalnızca bireysel düzeyde değil, kolektif bir kültürel an hâline getirir. Bu tür bir ifade, görünürlük, hatırlanma ve bellek üretimi gibi boş zamanın sembolik üretim yönlerine işaret eder.

Ekip üyelerinin kupa kaldırdığı ve fotoğraf çektirdiği sahne, filmin başında ifade edilen arzunun ("At sahipleri fotoğraf istiyor") sonunda gerçekleştiği andır. Bu görsel kapanış, yalnızca fiziksel bir ödül anı değil; aynı zamanda sosyal olarak tanınma, kültürel sermayeye erişim ve boş zaman alanında statü kazanımı anlamına gelir. Sahne, Bourdieu'nün kültürel alan kuramıyla okunabilir. Bir alan, toplumsal konumlar arasında kurulu ilişkiler ağından oluşur. Bu konumlar, aktörlerin ya da kurumların alandaki yerini belirleyen güç türlerinin dağılımına göre şekillenir. Bir konumun ne kadar sermayeye sahip olduğu, o konumun ne kadar avantaj sağladığını belirler (Bourdieu & Wacquant, 1992, s. 97). Bu filmde de alanın kuralları içinden gelen değil, dışarıdan gelen bir aktör (kovboylar), oyunda başarılı olmuş ve sistem içinde tanınır hâle gelmiştir. Ancak burada dikkat edilmesi gereken nokta, bu başarının sonunda sistem normları tamamen sorgulanmaz, tersine başarıyla birlikte sistemin meşruiyetinin yeniden üretilir. Yani, bu zafer, bir direniş anı olmaktan ziyade, sistemin kapsayıcılık kapasitesini göstermeye hizmet eder: Sistem, kazananı içselleştirir ve onu kendi normlarına uydurarak asimile eder.

50 to 1 filmi, boş zamanın özgürlük ve eşitlik alanı olduğu yönündeki yaygın söylemleri sorgulayan bir anlatı sunmaktadır. Film, boş zaman etkinliklerinin erişim, rekabet ve başarı süreçlerinde sınıfsal ve kültürel yapılar tarafından biçimlendirildiğini açıkça göstermektedir. Chip Woolley ve ekibinin deneyimleri, boş zaman alanının görünürdeki serbestliğinin ardında güçlü sosyal kodların ve eşitsizliklerin bulunduğunu ortaya koyar. Aynı zamanda film, bireysel başarı anlatısını öne çıkararak, yapısal sorunların görünürlüğünü yer yer sınırlandırır.

Film, boş zaman sosyolojisinin temel meselelerini (sınıf, cinsiyet, kültürel sermaye, temsil ve meşruiyet) başarıyla işler. Mine That Bird'ün hikâyesi, görünüşte bireysel bir başarı öyküsü gibi sunulsa da, yarış dünyasının kültürel kodları, boş zaman alanındaki sosyal eşitsizlikleri sistematik biçimde açığa çıkarır. Film boyunca, yarış öncesinde marjinalleştirilen karakterlerin karşılaştığı dışlanma pratikleri, hem

mekânsal hem söylemsel düzeyde işlenir: balo sahnesinde kapıdan çevrilmeleri, kovboy olarak aşağılanmaları ve kadın biniciye yönelik önyargılar, boş zamanın ne kadar güçlü kültürel kodlarla çalıştığını gösterir. Ancak finalde gelen zafer, sistemin bu karakterleri kapsayarak asimilasyon yoluyla meşruiyetini yeniden üretmesine hizmet eder. Bu durum, boş zaman alanının yalnızca bir özgürlük alanı değil, aynı zamanda ideolojik yeniden inşa alanı olduğunu da gösterir. Film, böylece başarı anlatısı ile eşitsizlik eleştirisini aynı anda taşıyan, ancak sonunda sisteme entegre edilen bir direniş biçimini temsil eder.

5.4.1. Metinsel Analiz (*Textual Analysis*)

Film, dilsel açıdan sosyal sınıf, cinsiyet ve prestij temalarını ince ince işleyen diyaloglar ve anlatı teknikleriyle örülmüştür. Örneğin, ilk sahnede at sahipleri arasındaki "fotoğraf çektirmek" arzusuyla başarıyı görünür kılma ihtiyacı, toplumsal prestijin dilsel bir üretimi olarak karşımıza çıkar. Bu, yalnızca yarış kazanmaktan öte, statünün sembolik olarak doğrulanmasıdır. "Kovboylar kazandı" ifadesi, metin içinde hem marjinalleşmeyi hem de sisteme kabulü aynı anda gösteren ironik bir söylem olarak kullanılır. Bu tür dilsel figürler, film boyunca sınıfsal gerilimlerin ve hegemonik güç ilişkilerinin metinsel boyutta sürekli olarak yeniden üretildiğini gösterir. Diyaloglardaki mizah ve ironi, toplumsal hiyerarşilerin sorgulanmasını mümkün kılar; ancak aynı zamanda izleyici üzerinde bir rahatlama ve eğlence etkisi yaratır, bu da ideolojik işlevi zayıflatabilir veya güçlendirebilir.

5.4.2. Söylemsel Pratik (*Discourse Practice*)

Film, at yarışları ve boş zaman pratikleri etrafında şekillenen kültürel kodları ve normları söylemsel olarak yeniden inşa eder. Özellikle elit sınıfların sosyal sermayeyi pekiştirmek için kullandıkları mekanlar ve ritüeller (Kentucky Derby balosu, Jokey Kulübü) ile alt sınıf yarışçılarının bu alanlara erişim çabası arasındaki gerilimler, söylemsel pratiklerin temel çatışma alanlarını oluşturur. Görevlinin dışlayıcı tutumu, karakterlerin "kovboy" olarak etiketlenmesi ve kadın jokeyin maruz kaldığı cinsiyetçi söylemler, alanın normlarının nasıl işlediğini ve korunduğunu ortaya koyar. Filmde medyanın ve toplumsal söylemin, başarıyı sadece belirli sınıf ve cinsiyet

gruplarının tekelinde bırakma eğilimi, söylemsel pratikler aracılığıyla yeniden üretilir. Aynı zamanda, marjinalleşen grupların bu normlara karşı direnişleri ve yeniden anlamlandırmaları da filmde yer bulur; ancak bu direnişler çoğu zaman hegemonik sistem tarafından emilir veya sınırlandırılır.

5.4.3.Toplumsal Pratik (Social Practice)

"50 to 1", kapitalist toplumlarda boş zamanın ve sporun sınıfsal yapılarla sıkı sıkıya bağlı olduğunu gösterir. Film, ekonomik sermayenin yanında kültürel sermayenin ve sembolik güçlerin nasıl iç içe geçtiğini gözler önüne serer. Kentucky Derby gibi prestijli bir yarış, sadece atletik başarı değil; aynı zamanda toplumsal statü ve aidiyetin göstergesidir. Film boyunca alt sınıf at sahiplerinin maruz kaldığı dışlanma, küçümseme ve kültürel aidiyet krizleri, kapitalist toplumun mekânsal ve kültürel sınırlarını somutlaştırır. Özellikle finalde "kovboylar kazandı" söylemi, sistemin dışındaki aktörlerin sınıfsal konumlarını değiştirmese de sembolik olarak sınıf hiyerarşisinde kısa süreli bir yer edinmelerini sağlar. Ancak bu kazanım, sistem tarafından yeniden meşrulaştırılır ve hegemonik yapıyı pekiştirir. Film, başarıyı bireysel emeğin ötesinde sistemin sınırlayıcı ve dönüştürücü mekanizmaları bağlamında değerlendirir; bu da boş zaman alanlarının özgürlük alanı olma iddiasını sorgulatır.

5.5. Atla Gel Şaban

Görsel 5. Atla Gel Şaban filminin afişi (1984). Afiş At Yarışları Sınıfsal Beklentiler ve Mizah Çerçevesinde Yansıtmakta.

Kaynak: *Atla Gel Şaban*. (1984). Film afişi. Erişim: 01 Temmuz 2025, https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Atla_Gel_%C5%9Eaban.jpg

Atla Gel Şaban, yönetmenliğini Natuk Baytan'ın yaptığı, başrolünde Kemal Sunal'ın yer aldığı 1984 yapımı bir Türk komedi filmidir. Film, ekonomik sıkıntılar içinde yaşayan bir işçi olan Niyazi'nin, at yarışlarına dair olağanüstü tahmin yeteneği üzerinden, tesadüfen içine düştüğü suç ve para düzenini konu alır. Aynı zamanda film, 1980'ler Türkiye'sinde alt sınıfın gündelik yaşamına, boş zaman anlayışına, şans oyunlarıyla kurduğu ilişkiye ve sınıf atlama hayallerine dair eleştirel alt metinler içerir.

Niyazi, İstanbul'da yaşayan düşük gelirli bir işçidir. İşe gitmek için her sabah kalabalık minibüslerde yolculuk eder, evde ise geçim sıkıntısı, eşinin sitemi ve mahallenin alaycı tavırlarıyla karşılaşır. Niyazi, minibüsle işe giderken zihninde beliren ve her defasında doğru çıkan at yarışı tahminleri yapmaya başlar. Bu tahminleri yapmak için kendisine özgü koşullara ihtiyaç duyar: minibüs yolculuğu, yol boyunca çalan "Şiki Şiki Baba" şarkısı ve belirli bir rutin. Niyazi'nin bu olağanüstü yeteneği, başta çevresi tarafından pek önemsenmez. Ancak yaptığı tahminler tekrar tekrar doğru

çıktıkça bu doğaüstü yeteneğinin farkına varılır ve bu durum yeraltı dünyasının da ilgisini çeker. Mafya lideri Kazım Baba, Niyazi'nin sürekli doğru tahminlerde bulunduğunu fark edince, onu kontrol altına alıp, onun tahminlerini kendi çıkarları için kullanmak ister. Niyazi'yi kaçırırlar ve minibüs ortamını birçok denemeden sonra mafya babasının evinde yaratmayı başarırlar. Sonunda doğru tahmini tutturur ancak son yarış ile ilgili yanlış atı söyler. Kendisi ise gidip doğru atlara oynar. Böylece mafya tüm parasını kaybederken Niyazi büyük para kazanır. Kazandığı para ile mahallelinin borcunu öder, bir arkadaşının çocuğunun ameliyat parasını öder ve kalanını da ailesi için harcamak üzere evine götürür.

1. Sahne

Niyazi kahveye gider. Kahvede herkes at yarışlarına çalışmaktadır. Niyazi sorar: "Ne çalışıyor bunlar? İmtihan mı var?". Kahvede çay içen yaşlı bir adam cevap verir: "At yarışı. Mahallede bir bu eksikti. O da geldi tamam oldu. Şu hallerine bak!" Niyazi'nin arkadaşı Halil cevap verir: "Ne yapsınlar, umut dünyası… Ramazan Şen adlı vatandaş 240 liralık oynadığı altılı ganyandan tam 13 milyon lira kazandı. 240 lira nereye gitmiyor ki?" Niyazi birkaç kez dikkatlerini çekmek için "Güm" diye bağırır. Ancak herkes bahislere o kadar odaklanmıştır ki kimse onu duymaz.

Kahvehanede geçen bu sahne, boş zaman sosyolojisi ve kumar sosyolojisi bağlamında incelendiğinde, toplumsal yapının bireylerin gündelik pratiklerine nasıl yansıdığını ortaya koyar. Kahvehane, bu sahnede bireylerin ekonomik umutlarını kumara bağladıkları bir alana dönüşmüştür. Niyazi'nin kahveye girdiğinde herkesin at yarışlarına odaklanmış olması, boş zamanın bir üretkenlik ve fayda kaygısıyla şekillendiğini göstermektedir. Modern kapitalist toplumlarda boş zaman, bireylerin üretim süreçlerinden uzaklaştığı bir mola olmaktan çıkmış, tüketim kültürünün ve ekonomik beklentilerin etkisi altında yeniden tanımlanmıştır. Bu durum, boş zamanın metalaşması ve bireylerin dinlenme anlarının bile bir kazanç aracına dönüştürülmesini göstermektedir.

Sahnede dikkat çeken bir diğer nokta, kumarın toplumsal eşitsizlikler karşısında bir umut mekanizması olarak sunulmasıdır. Halil'in "umut dünyası" ifadesi ve Ramazan Şen'in 240 lirayla 13 milyon kazanması örneği, kumarın yoksul kesimler için bir kurtuluş stratejisi olarak nasıl meşrulaştırıldığını gösterir. Bu söylem,

ekonomik adaletsizliklerin bireysel çabalarla veya şansla aşılabileceği yanılsamasını besler. Oysa kumar, sistematik eşitsizlikleri görünmez kılan ve bireyleri geçici bir umutla oyalayan bir araçtır. Ramazan Şen gibi istisnai örneklerin sıklıkla vurgulanması, kumarın yaygınlaşmasını normalleştiren bir işlev görmektedir. Bu durum, medya ve gündelik söylemlerin, kumarı bir fırsat eşitliği aracı olarak sunarak toplumsal gerçekliği çarpıttığının da bir göstergesidir.

Niyazi'nin kahvedekilere seslenip yanıt alamaması, bireylerin kumar gibi pratiklere ne derece odaklandığını ve bu odaklanmanın toplumsal etkileşimi nasıl zayıflattığını simgelemektedir. Geleneksel kahvehane kültürü, insanların bir araya gelip sohbet ettiği ve tartıştığı bir alanken, bu sahnede herkesin kendi bahis hesaplarına gömülmüş olması, kamusal alanın bireyselleştiğini ve toplumsal bağların zayıfladığını ortaya koymaktadır. Yaşlı adamın "Mahallede bir bu eksikti. O da geldi tamam oldu" şeklindeki ironik sözleri, kumarın toplumsal bir sorun olarak görülmesine rağmen, buna karşı bir direnç gösterilemediğini ima eder. Bu durum, bireylerin sisteme dair sorunlar karşısında kabullenme eğilimine işaret etmektedir.

Sonuç olarak, bu sahne boş zamanın kapitalist mantık tarafından nasıl dönüştürüldüğünü ve kumarın toplumsal eşitsizlikler karşısında bir kaçış aracı olarak işlev gördüğünü yansıtmaktadır. Bireyler, ekonomik sıkıntılarını aşmak için şansa bel bağlamakta, bu da onları gerçek sorunlardan uzaklaştırarak sistemin devamlılığını sağlamaktadır. Eleştirel bir bakış, kumarın yalnızca bireysel bir tercih değil, toplumsal ve ekonomik koşulların ürünü olduğunu göz önünde bulundurmalıdır.

2. Sahne

Halil ve Niyazi hipodroma giderler. Niyazi sadece izler, ancak Halil bahis yapar. Oynadığı at kaybedince Niyazi'ye: "Burası uğursuz geldi, gel oraya gidelim" diyerek başka bir seyirci grubunun yanına gitmeyi önerir, ancak yine kaybeder. Bu şekilde tekrar tekrar bahis yapar, ama hiç birini tutturamaz. Tüm parasını kaybeder. Ertesi gün Niyazi, Halil'in eşinin Halil'e bağırmasına denk gelir. Kadın ağlayarak şöyle der: "Çocuğumun hastane parasıydı o. Altı aydır biriktirdiğimiz paraydı o". Halil, Niyazi'ye biriktirdikleri ve biriktirecekleri paranın ameliyat için yeterli olamayacağını söyler ve "İşimiz şans oyunlarına kalmış" der.

Bu sahne, kumarın yıkıcı sosyal sonuçlarını ve çaresizlik karşısında şansa başvurmanın trajik boyutlarını sergileyen güçlü bir toplumsal eleştiri sunmaktadır. Olay örgüsü, kumarın yalnızca bireysel bir eğlence değil, aileleri ve toplumsal dokuyu derinden sarsan bir sosyal patoloji olduğunu gözler önüne serer.

Halil'in kaybettikten sonra "Burası uğursuz geldi, gel oraya gidelim" diyerek konum değiştirmesi, kumarbazların batıl inançlarla kayıplarını açıklama eğilimini yansıtır. Bu davranış, kumarın irrasyonel doğasını maskelemek için geliştirilen psikolojik savunma mekanizmalarından biridir. Halil, kaybetmenin gerçek nedeni olan şans oyunlarının matematiksel olarak dezavantajlı yapısını kabul etmek yerine, uğursuzluk gibi mistik bir nedene başvurarak kendini kandırmaktadır.

Ertesi gün yaşanan sahne, kumarın yalnızca bireyi değil**,** tüm aileyi nasıl ekonomik ve duygusal çöküşe sürükleyebileceğini gösterir. Halil'in eşinin "Çocuğumun hastane parasıydı o" diye bağırması, kumarın toplumsal güvencesizlikle kesiştiği noktayı vurgular. Altı aydır biriktirilen paranın bir günde kaybedilmesi, yoksul kesimlerin geleceklerini şansa bağlamak zorunda bırakıldığını ortaya koyar**.** Daha da çarpıcı olan, Halil'in "İşimiz şans oyunlarına kalmış" sözüdür. Ameliyat parasının birikimle karşılanamayacağını bilen Halil, kumarı bir kurtuluş umudu olarak görmektedir. Halil'in bu ifadesi, kumarın bir "çözüm" olarak sunulmasının ne kadar tehlikeli olduğunu gösterir. Bu söylem, sağlık hizmetlerinin yetersizliği gibi yapısal sorunları görünmez kılar ve çözümü bireysel şansa havale eder. Böylece, toplumsal adaletsizlikler kişisel talihsizlik olarak yeniden çerçevelenir.

Bu sahne, kumarın sosyal bir sorun olduğunu ve yalnızca kumarbaz psikolojisiyle açıklanamayacağını ortaya koyar. Ekonomik güvencesizlik, sağlık sisteminin çöküşü ve geleceksizlik, bireyleri kumara iten temel dinamiklerdir. Eleştirel bir bakışla, kumarın bireysel bir zaaftan öte, sistemsel eşitsizliklerin bir sonucu olduğu görülebilir.

3. Sahne

Niyazi at yarışlarında büyük bir para kazanıp eve gelince, daha önce kendisine kötü davranan ve az para kazandığı için onu küçümseyen kayınvalidesi birden ona iyi davranmaya başlar. "Benim canım damadım" diyerek Niyazi'yi öper. "Sana kendi elimle bir çorba pişireyim de iç" der. Niyazi: "Ne çorbası ben pirzola isterim" der.

Kayınvalidesi: “Sen emret, sana ciğerimi kesip yedireyim” diye cevap verir. Niyazi, kazandığı parayla ayrıca tüm mahalleliyi de ekonomik yoksunluktan kurtarır.

Bu sahne, paranın toplumsal ilişkilerde yarattığı dönüşümü ve ekonomik gücün bireylerin statüsünü nasıl ani bir şekilde değiştirebildiğini ortaya koyuyor. Niyazi'nin kazandığı büyük miktardaki para, daha önce onu küçümseyen kayınvalidesinin tavrında tam bir dönüşüme yol açıyor. "Benim canım damadım" ifadesi ve aşırı iltifatlar, ekonomik başarının kişiler arasındaki güç dinamiklerini nasıl değiştirdiğini gösteriyor. Kayınvalidenin "ciğerimi kesip yedireyim" gibi abartılı ifadeler kullanması, paranın insan ilişkilerinde yarattığı yapay samimiyeti ve çıkar ilişkilerini ironik bir dille eleştirir. Bu diyalog, maddi gücün insanların değer yargılarını ve davranışlarını nasıl şekillendirdiğini ortaya koyar.

5.5.1. Metinsel Analiz (*Textual Analysis*)

Filmde kullanılan dil ve diyaloglar, alt sınıfın günlük yaşamındaki ekonomik sıkıntılar ve sınıf atlama hayalleri üzerine odaklanır. Niyazi’nin minibüs yolculuğunda zihninde beliren at yarışı tahminleri, metinsel düzlemde gerçeklik ve hayal arasında gidip gelen bir sınırı kurar. Kahvehane sahnesindeki “umut dünyası” ifadesi ve Ramazan Şen’in büyük kazancı örneği, kumarın bir kaçış ve kurtuluş olarak toplumsal tahayyül içindeki yerini metinsel olarak görünür kılar. Bu söylem, bireysel başarı hikâyelerinin popüler anlatımını takip ederek, sistematik eşitsizliklerin üzerini örtme potansiyeli taşır.

Diyalogların mizahi tonu, alt sınıfın yaşadığı gerçek sıkıntılarla trajikomik bir şekilde yüzleşirken, ekonomik umudun ve sınıf mücadelesinin dilsel ifadesini güçlendirir. Filmdeki mecazlar ve tekrar eden temalar (örneğin minibüs, “Şiki Şiki Baba” şarkısı) metinsel yapının alt sınıf kimliğiyle güçlü bağlar kurmasına olanak tanır.

5.5.2. Söylemsel Pratik (*Discourse Practice*)

Atla Gel Şaban, alt sınıfın boş zaman ve kumar pratiklerini, bu pratiklerin içine yerleştiği sosyal ve kültürel bağlam içinde yeniden üretir. Film, toplumsal cinsiyet,

sınıf ve ekonomik kriz söylemlerinin nasıl iç içe geçtiğini gösterir. Örneğin, Halil'in "uğursuzluk" inancıyla kaybetmeyi açıklaması, kumarın irrasyonel söylem mekanizmalarını ve batıl inançlarla örtülmesini ortaya koyar.

Filmde mafya ve yeraltı dünyasının Niyazi'yi kontrol altına alma çabaları, güç ve tahakküm ilişkilerinin söylemsel pratiklerini simgeler. Niyazi'nin minibüs ortamını yeniden yaratma süreci, toplumsal aidiyet ve dayanışmanın pratik düzeyde nasıl kurulabileceğini gösterir. Bu bağlamda film, alt sınıfın hem baskılanmasını hem de kendi direniş biçimlerini nasıl üretip deneyimlediğini anlatır.

5.5.3. Toplumsal Pratik (*Social Practice*)

Film, 1980'ler Türkiye'sinde ekonomik kriz ve sınıfsal kutuplaşmanın yoğun yaşandığı dönemi arka planda tutarak, boş zaman aktivitelerinin ve kumarın sosyal işlevlerini açığa çıkarır. Kumara bağlı umutlar, yoksullukla mücadelede bir başkaldırı ve geçici kurtuluş mekanizması olarak ele alınır. Ancak film aynı zamanda bu umutların yanılsamalı ve riskli olduğunu da vurgular.

Niyazi'nin kazancı sonrası yaşanan sosyal değişim, paranın toplumsal ilişkilerdeki dönüştürücü gücünü gösterirken, aynı zamanda sınıf hareketliliğinin sınırlılıklarını da ortaya koyar. Filmde mafya, devlet ve ekonomik yapılar arasındaki karmaşık ilişkiler, bireyin bu yapılar içindeki kırılgan konumunu simgeler. Bu bağlamda film, toplumsal pratiklerin hem yapısal baskıları hem de bireysel stratejileri barındıran karmaşık bir alan olduğunu gösterir.
Sonuç olarak "Atla Gel Şaban", alt sınıfın boş zaman aktiviteleri ve kumar üzerinden hayatta kalma mücadelesini ele alırken, bu pratiklerin toplumsal eşitsizliklerin yeniden üretilmesine nasıl katkıda bulunduğunu irdeleyen önemli bir kültürel metin olarak değerlendirilebilir.

5.6. Ceza

Görsel 6. Ceza Filminin Afişi (1974). Afiş, Kumarın Yıkıcı Etkilerini İfade Etmekte

Kaynak: *Ceza.* (1974). Film afişi. Erişim: 01 Temmuz 2025, https://www.imdb.com/title/tt5123984/fullcredits/

Ceza, 1974 yapımı bir Türk filmidir. Başrollerini Kadir İnanır (Ali) ve Hale Soygazi (Alev) paylaşmaktadır. Film, bir atom fizikçisi olan Ali'nin, babasının intiharına sebep olan kumarbaz Kenan'dan intikam alma hikâyesini anlatır. Ali'nin babası, Kenan'ın hileli zarlarla oynadığı kumarda tüm servetini kaybeder ve bu olayın ardından intihar eder. Kenan, kumarda kazandığı yalıyı kızı Alev'e hediye eder. Alev ve arkadaşları, Ali'yi döverek yalıdan kovar. Bu olaylar sonucunda Ali, atom fiziğini bırakıp kumar dünyasına adım atar ve intikamını almak için planlar yapar. Bu süreçte Hıfzı Baba ve Yalçın, Ali'ye yardımcı olurlar.

Filmde at yarışları, kumar ve şans oyunlarının bir parçası olarak yer alır. Ali'nin intikam planında, kumar dünyasının farklı alanlarıyla tanışması ve bu dünyada yükselmesi gösterilirken, at yarışları da bu dünyanın bir parçası olarak sunulur. Ceza, bireysel intikam hikâyesi üzerinden 1970'ler Türkiye'sindeki sınıf farklılıkları, ahlaki

çöküş ve kumar dünyasının cazibesini işler. Filmde at yarışları, kumar dünyasının bir unsuru olarak yer alırken, bu konuya derinlemesine bir analiz sunulmaz.

Filmde kumarhaneler, at yarışları ve bahis mekanları sadece eğlence alanları değil; kapitalist boş zaman ekonomisinin bir parçası olarak görünür. Kumarı merkezine alan bu boş zaman kültürü, bireyin üretimden çok tüketime yönlendirildiği bir sistemi temsil eder. Chris Rojek'in "serbest zamanın ticarileşmesi" kuramı burada açıkça gözlemlenir. Ali'nin bilime dayalı, üretken bir alandan (atom fiziği) kopup şansa, riske ve spekülasyona dayalı bir dünyaya geçişi, boş zamanın anlam değişimini de ortaya koyar. At yarışları da bu kültürün parçasıdır: Eğlence gibi görünen bir etkinlik, aslında ekonomik bir spekülasyon alanına dönüşür. Burada boş zaman faaliyeti, bireyin kaderini belirleyen bir ekonomik karar alanına dönüşür.

Ali'nin fizik bilimi gibi akıl ve rasyonaliteye dayanan bir alandan, kumar gibi belirsizlikle yüklü bir arenaya geçişi, aynı zamanda bir erkeklik performansıdır. Kenan'ın adamlığı kumarhane içindeki hâkimiyetiyle tanımlanır; Ali de bu erk sahasını kendi lehine ele geçirmeye çalışır. At yarışları bu bağlamda risk alma, kaderle mücadele, kontrol gibi eril değerlerin sergilendiği alanlardır.

Filmde at yarışlarının yer aldığı sahneler, kentsel modern eğlencenin bir simgesidir. Seyislerden jokeylere, bahisçiden elit izleyiciye kadar çok katmanlı bir sosyal yapı sunar. Bu yapı, boş zaman çalışmaları açısından değerlendirildiğinde, modern kent insanının sosyalleştiği mekânlar yaratır. Ancak bu alanlar, aynı zamanda bireylerin bağımlılık geliştirdiği, sistemin rızayla yeniden üretildiği mekânlardır.

Boş zaman aktiviteleri, toplumsal sınıf, güç ilişkileri ve kültürel sermaye gibi unsurlarla yakından ilişkilidir. Ceza filmi, 1970'ler Türkiye'sinde boş zaman faaliyetlerinin (özellikle at yarışları ve kumar) nasıl birer iktidar ve sınıf mücadelesi alanına dönüştüğünü gözler önüne seriyor. Film, boş zamanın yalnızca bir eğlence aracı değil, aynı zamanda suç, şiddet ve ekonomik eşitsizliklerin yeniden üretildiği bir sahne olduğunu gösteriyor.

Ceza filmi, boş zamanın masum bir eğlence olmaktan çok, toplumsal eşitsizliklerin, suçun ve iktidar mücadelelerinin sahnelendiği bir alan olduğunu gösteriyor. Film, 1970'ler Türkiye'sinde boş zamanın nasıl bir sınıf ve güç mücadelesine dönüştüğünü anlamak açısından sosyolojik bir metin sunuyor. Boş

zaman, burada yalnızca vakit geçirme değil, aynı zamanda bir kimlik inşa etme ve iktidarı ele geçirme mücadelesi olarak karşımıza çıkıyor.

1. Sahne

Alev'in babası Kenan sahip olduğu kumarhane olan Loft Kulüp'ten yakın dostlarına Enayiler Kulübü olarak bahsediyor.

Kenan'ın, kumarhanesini dostlarına Loft Kulüp yerine Enayiler Kulübü olarak tanıtması, boş zaman aktivitelerinin ardındaki sınıfsal dinamiklerini ortaya koyan bir tür itiraftır. Bu söylem, yalnızca bir alaycılık değil, aynı zamanda kumar endüstrisinin işleyişine dair örtük bir kabuldür. Enayiler tabiri, kumar oynayanları sistemin kurbanları olarak konumlandırırken, kumarhane sahiplerini ise bu sistemin üstün ve akıllı yöneticileri olarak sunar. Kumarhanenin bir yanda Loft Kulüp gibi lüks ve seçkin bir isimle pazarlanması, diğer yanda içerideki gerçekliğin Enayiler Kulübü olarak anılması, kapitalist eğlence endüstrisinin ikiyüzlülüğünü yansıtır. Bu durum, burjuva estetiğinin nasıl bir maske işlevi gördüğünü gösterir. Dışarıdan bakıldığında şık ve saygın bir mekân izlenimi veren kumarhane, aslında insanların umutlarının ve emeklerinin sömürüldüğü bir alandır. Enayiler ifadesi, bu sömürüyü meşrulaştırmak için kullanılan bir araçtır, çünkü kurbanların aptallığına vurgu yaparak sistemin suçunu bireylerin omuzlarına yükler.

Bu söylemin altında yatan bir başka gerçek de kumarın bir eğlence olarak sunulmasına rağmen aslında bir sınıf mücadelesi alanı olmasıdır. Kumarhane sahipleri ve onların yakın çevresi, bu enayiler sayesinde zenginleşirken, diğerleri hem ekonomik hem de psikolojik olarak tükenir. Bu durum, boş zaman aktivitelerinin nasıl bir iktidar ve kontrol mekanizmasına dönüştüğünü gösterir. Boş zaman, bu bağlamda, yalnızca bir rahatlama alanı değil, aynı zamanda sınıfsal eşitsizliklerin yeniden üretildiği bir sahnedir.

2. Sahne

Kenan, İngiltere'den üç kısrak getirtir ve böylece at yarışları filme dahil olur. Kenan at sahibi olarak at yarışlarına girişini şöyle ifade eder: "Kaz gelecek yerden tavuk esirgenmez. Koşularda bir sürü at yarışı budalasının parasını bize taşıyacak kısraklarım".

"Kaz gelecek yerden tavuk esirgenmez" ifadesi, kâr odaklı bir bakış açısını ortaya koyarken, asıl dikkat çeken, bu yatırımın kaynağının "at yarışı budalaları" olarak tanımlanan insanların ceplerinden çıkacak olmasıdır. Bu tabir, yarışlara katılan ve bahis oynayan insanları aşağılayıcı bir şekilde konumlandırırken, Kenan ise kendini bu budalaları sömüren akıllı bir iş insanı olarak sunar.

"At yarışı budalası" ifadesi, Bourdieu'nun kültürel sermaye kavramına gönderme yaparak analiz edilebilir. Yarışlara katılan ve bahis oynayan insanlar, bu söylemde kültürel sermayeden yoksun, kolayca kandırılabilir bireyler olarak temsil edilir. Buna karşılık Alev'in babası Kenan, ekonomik ve kültürel sermayeyi elinde bulunduran, sistemin kurallarını kendi lehine çevirebilen bir figür olarak karşımıza çıkar. Bu durum, sınıfsal eşitsizliklerin dil yoluyla meşrulaştırılmasına bir örnek olarak gösterilebilir.

Söylemin bir diğer boyutu, hayvanların metalaştırılmasıdır. Kısraklar, "bize para taşıyacak" nesneler olarak tanımlanır. Bu ifade, kapitalist sistemde canlıların dahi birer yatırım aracına nasıl dönüştürüldüğünü gösterir. Atların güzelliği, hızı veya soyları değil, ne kadar kâr getirecekleri ön plandadır. Bu da doğanın ve canlıların kapitalist üretim ilişkileri içinde nasıl metalaştırıldığına dair bir örnektir.

3. Sahne

Kenan'ın at yarışlarına girdiğini öğrenince Ali de at yarışları ile intikam almaya karar verir. Ali ve çevresi bir yarışta hile yaparlar. Ali, Kenan'la yarışın sonucuna dair iddiaya girer ve kazanır. Bu kayıp Kenan için çok ağırdır, çünkü genelde yenmeye alışkındır. Sonrasında baba tekrar kumarhanesinde görülür ve hileyle kasanın kazanmasını sağladığını görürüz. Biri yaklaşıp Kenan'a: "Yarışlardaki kaybını budalalara ödetiyorsun" der. "Kumarbaz yenildiği adamı yenmek ister, o serseriyi (Ali'yi kast ediyor) yenmeden içim rahat etmez" der.

Alev'in babasının at yarışlarında Ali tarafından yenilgiye uğratılması ve ardından kumarhanesinde "budalalara" bu kaybını ödetme çabası, filmdeki iktidar mücadelesinin döngüsel bir şiddete dönüştüğünü gösterir. Bu sahneler, yenilginin yarattığı travmanın bir intikam sarmalına evrildiğini ortaya koyar. Kenan, at yarışlarında Ali'ye kaybederek sadece parasını değil, aynı zamanda statüsünü ve "yenilmez" imajını da kaybeder. Bu, onun için bir iktidar krizidir. Kumarhanede hile

yaparak "budalalardan" (küçümsediği müşteriler) bu kaybın intikamını alması, aslında kendi güçsüzlüğünü başkalarını ezerek telafi etme çabasıdır.

Yakın çevresindeki birinin "Yarışlardaki kaybını budalalara ödetiyorsun" demesi, Alev'in babasının ikiyüzlülüğünü ortaya koyar. Onun için kumarhaneye gelenler, birer budaladır ve aşağılanabilir, sömürülebilir. Kendi yenilgisinin faturasını ödetebileceği kimliksiz figüranlardır. Üst sınıf, yenilgisinin bedelini alt sınıfa ödetirken, bunu bir hak olarak görür. Alev'in babasının kumarhanede hile yapması, sistemin kendisinin çürüdüğünü gösterir. Kuralları koyanlar, kendi kurallarını çiğneyerek iktidarlarını sürdürür. Bu, kapitalist düzenin adaletsizliğinin bir metaforudur: Güçlü olan, kaybettiğinde kuralları değiştirme ayrıcalığına sahiptir.

Ceza filmi, kumar ve boş zaman sosyolojisi bağlamında, toplumsal eşitsizliklerin ve iktidar mücadelelerinin nasıl gündelik yaşamın içine sızdığını gösteren bir filmdir. Filmdeki söylemler ve davranışlar, kapitalist sistemin adaletsiz mekanizmalarını ve bireylerin bu sistem içindeki konumlarını anlamamızı sağlar. Bu analiz, boş zamanın yalnızca bir eğlence değil, aynı zamanda bir iktidar alanı olduğunu ortaya koyar.

5.6.1. Metinsel Analiz (Textual Analysis)

Film metni, dil ve anlatım düzeyinde, kapitalist sınıf çatışması, iktidar ilişkileri ve toplumsal hiyerarşi temalarını öne çıkarır. Kenan'ın "Enayiler Kulübü" ifadesi, söylemde güçlü bir ironi barındırırken, sınıf ayrımlarını ve kumarbazların sosyal olarak aşağılanmasını vurgular. Bu dilsel yapı, toplumun ekonomik ve kültürel sermayeye göre hiyerarşik olarak örgütlendiğinin göstergesidir. Aynı zamanda atların "para taşıyacak kısraklar" olarak tanımlanması, canlıların kapitalist metalaşmasının metinsel izdüşümüdür. Film boyunca kullanılan alaycı ve küçümseyici ifadeler, sömürü ve iktidar mekanizmalarını görünür kılar.

5.6.2. Söylemsel Pratik (Discourse Practice)

Film, kumar dünyasındaki güç dengeleri ve sınıfsal ayrımlar üzerine inşa edilen söylem pratiklerini yansıtır. Kenan'ın kumarhane işletmeciliği ve alt sınıftaki bireylere

yönelik küçümseyici tutumu, alanın hegemonik normlarını ve iktidar yapısını pekiştirir. Ali'nin atom fiziği alanından kumar dünyasına geçişi, kültürel geçişkenliği ve erkeklik performansını tartışmaya açar. Söylemsel pratikler, sadece dilsel değil, mekânsal ve davranışsal düzeylerde de iktidar ilişkilerini yeniden üretir; örneğin kumarhanenin seçkin maskesi ve aslında içindeki sömürü gerçekliği arasındaki gerilim.

5.6.3. Toplumsal Pratik (Social Practice)

"Ceza", 1970'ler Türkiye'sinde kapitalist ekonomi, sınıf farklılıkları ve toplumsal adaletsizliğin iç içe geçtiği bir bağlamda, boş zamanın sosyal yapıların yeniden üretildiği bir alan olduğunu gösterir. Kumarhane ve at yarışları, ekonomik sermayenin ötesinde kültürel ve sembolik sermayenin de dolaşımda olduğu yerlerdir. Alt sınıf kumarbazların "enayiler" olarak etiketlenmesi, sosyal dışlamanın ve sömürünün ideolojik araçlarından biridir. Film, iktidarın sadece devlet veya sermaye çevrelerinde değil, boş zaman ve eğlence alanlarında da işlediğini ortaya koyar. Ali'nin intikam ve yükseliş hikayesi, bireysel bir başarı anlatısı gibi görünse de, sistemin hegemonik yapısının pekiştirilmesine hizmet eden sınırlamalar içerir.

5.7. Bizim İçin Şampiyon

Görsel 7. Bizim İçin Şampiyon Filminin Afişi (2018). Afiş, İnsan ve At Arasındaki Dostluğu VE Kadın İle Erkek Arasındaki Aşkı Vurgulamakta.

Kaynak: *Bizim İçin Şampiyon.* (2018). Film afişi. Erişim: 01 Temmuz 2025, https://www.beyazperde.com/filmler/film-268442/fotolar/detay/?cmediafile=21580842

Bizim İçin Şampiyon filmi, 1990'lı yılların Türkiye'sinde geçen ve gerçek bir hikâyeye dayanan 2018 yapımı bir dramadır. Yönetmenliğini Ahmet Katıksız'ın yaptığı film, efsanevi yarış atı Bold Pilot ve onun jokeyi Halis Karataş'ın hikayesini anlatır. Film, Türkiye'de at yarışlarının popülerleştiği bir dönemde bireysel başarı hikâyesini, mücadeleyi, aşkı ve kayıpları bir arada işleyerek hem biyografik hem de toplumsal bir panorama sunar. Fakir bir aileden gelen Halis, Türkiye Jokey Kulübü'nde önemli bir at sahibi olan Özdemir Atman'ın sahibi olduğu Bold Pilot'un jokeyi olur ve bu atla kurduğu bağ, yalnızca bir jokey at ilişkisi değil; aynı zamanda kader ortaklığını da temsil eder. Bu bağlamda film, toplumsal sınıf farklılıklarına rağmen ortak bir hedefte buluşabilen insan ve hayvan arasındaki derin duygusal teması ele alır.

Filmde, Halis'in Özdemir Atman'ın kızı Begüm Atman ile olan ilişkisi romantik bir eksen oluştururken, aynı zamanda Türk toplumundaki sınıf geçişkenliği, kültürel önyargılar ve toplumsal normlar da ele alınır. Begüm'ün başlangıçtaki karşı çıkışı, sınıfsal ve kültürel sınırları koruma eğilimini yansıtır. Ancak zamanla Halis'in hem mesleki hem kişisel kararlılığı sayesinde bu sınırlar aşılır. Burada bireyin azmi, toplumsal yapının değişime açık yanıyla bir araya gelerek dönüşümün mümkün olduğu vurgulanır. Ayrıca film, 1996 Gazi Koşusu gibi gerçek tarihsel olaylar etrafında şekillenirken, Türkiye'de at yarışlarının hem sportif hem de kültürel yönüne dair önemli göndermelerde bulunur. Bold Pilot'ın zaferi yalnızca spor alanında bir başarı değil, aynı zamanda ulusal bir gurur anı olarak konumlandırılır.

Bizim İçin Şampiyon, yalnızca bir spor ya da başarı öyküsü değil; aynı zamanda boş zamanın anlamı, kullanım biçimleri ve toplumsal etkileri üzerine düşünme imkânı sunan bir filmdir. At yarışları, Türkiye'de uzun yıllardır hem elit hem de halk sınıflarının farklı biçimlerde ilişkilendiği bir boş zaman etkinliği olmuştur. Filmde Özdemir Atman gibi elit bir at sahibi ile halktan gelen jokey Halis Karataş arasındaki ilişki ve Halis'in Özdemir Atman'ın kızıyla evlenmesi, boş zaman faaliyetlerinin sınıf temelli biçimlenişini ve bu alandaki sınıf geçişkenliğini görünür kılar. Özdemir Atman için at yarışları prestij, miras ve kültürel bir aidiyet alanıyken; Halis için bu alan mesleki başarıya giden bir yol, ancak aynı zamanda seyirciler için boş zamanın heyecanlı ve umut verici bir tüketim biçimidir. Bu bağlamda, yarış sahnelerinde tribünlerin kolektif coşkusu, boş zamanın yalnızca dinlenme değil aynı

zamanda duygusal bir yatırım alanı olduğunu ortaya koyar. Boş zaman sosyolojisi açısından bakıldığında film, özellikle at yarışlarının izleyici açısından nasıl bir kaçış alanı sunduğunu da işler. Rojek'in "kapitalist gerçeklikten kaçış" olarak tanımladığı boş zaman, filmde orta ve alt sınıfların gündelik hayatın sıkıcılığından sıyrılabildiği nadir bir alan olarak temsil edilir. Rojek'e göre yaşam, maddi ve kültürel kısıtlamalarla çevrili olduğunda, insanlar kaçış arzusu daha güçlü hisseder (Rojek, 2000, s. 175). Koşu sahneleri, televizyon başında bahis yapan insanlar, gazete sayfalarında yarış analizleri gibi unsurlar, boş zamanın medya, ekonomi ve kültürle nasıl iç içe geçtiğini gösterir.

Son olarak, filmde Gazi Koşusu'nun ulusal düzeyde bir boş zaman etkinliğine dönüşmesi, bireysel hikâyelerin kolektif bir spor ve kültür anlatısına ile birleşmesini sağlar. Gazi Koşusu, yalnızca bir yarış değil; kitlelerin aynı anda ekran başına geçtiği, ulusal medyanın gündem belirlediği, sembolik anlamların yoğunlaştığı bir boş zaman ritüelidir. Bu ritüel sayesinde boş zaman, toplumsal bütünleşmenin ve duygudaşlığın da bir aracı hâline gelir.

1. Sahne

Özdemir Bey'in çiftliğine giderken Halis'in in karşısına başıboş yaşlı bir at çıkar. Çiftliğe gidince de bu durumu orada tanıştığı yetiştirici Yaşar'a bildirir. Yaşar: "Bizim eski atlar onlar. Az bir paraya satacağına onları doğaya salar Özdemir Bey. Daha uzun yaşarlar hem" diye cevap verir.

Bu diyalog, "eski atlar", "az bir paraya satmak" ve "doğaya salmak" gibi kelimeler ve eylemler üzerinden değer atfeden bir söylem üretmektedir. Yaşar'ın sözleri, klasik kapitalist değer mantığına (yani her şeyin ekonomik değeriyle ölçülmesi) karşıt bir etik anlayışı ima eder. Özdemir Bey'in bu davranışı, atların sadece işlevsel olduklarında değerli varlıklar olmadığını, onların kullanım ömrü dışında da bir varlık hakları olduğu fikrini yansıtır. "Daha uzun yaşarlar hem" ifadesi, doğaya dönüşü bir özgürlük ve yaşamın devamı olarak ortaya koyar. Bu sahne, boş zaman etkinlikleri olan at yarışlarının gerisindeki üretim ilişkilerine kısa bir bakış sunar. At yarışları kapitalist tüketim kültürüyle iç içe geçmiştir; atlar, yarıştıkları sürece ekonomik değer taşırlar. Ancak bu sahnede görülen yaklaşım, boş zaman alanındaki bu nesneleştirme sürecine bir direnç biçimi olarak okunabilir. Yaşlı atların doğaya

salınması, onları tüketim nesnesi olmaktan çıkararak özneleşmelerine zemin hazırlar. Böylece film, boş zaman etkinliklerinin yalnızca eğlence değil; aynı zamanda etik ve vicdani bir zeminde yeniden düşünülmesi gerektiğine dair bir söylem üretir.

Bu sahne, ikili bir ideolojik yapı taşır. Bir yandan Özdemir Bey gibi güçlü, sınıfsal olarak üst konumda bir figürün merhametli yaklaşımı üzerinden ataerkil bir koruyucu söylem yeniden üretilir. Ancak diğer yandan, bu eylem aynı zamanda sermaye mantığına karşı bir direniş olarak da okunabilir. Yaşlı atların değersizleştiği andan itibaren sistem dışına atılmak yerine doğaya salınmaları, insan-merkezli faydacılığın dışında bir etik öneri sunar. Film bu sahne aracılığıyla, boş zamanın içindeki üretim-tüketim döngüsüne dair eleştirel bir farkındalık yaratır.

2. Sahne

Halis Karataş İstanbul'da Bold Pilot ile yarışa katılırken, memleketindeki bir köy kahvesinde insanlar televizyon karşısında yarışları heyecanla izlemekte ve bahis yapmaktadırlar.

Bu sahnede kullanılan görsel ve işitsel öğeler, kahvedeki kalabalık, gerginlik, bağırışlar, televizyon ekranına sabitlenmiş gözler, bahis kuponları, kolektif bir boş zaman pratiğini betimleyen simgesel öğelerdir. Kahve, burada sıradan insanların kamusal boş zaman tüketimini gerçekleştirdikleri mekân olarak gösterilir. Bu mekân yalnızca bir eğlence alanı değil, aynı zamanda duyguların kolektif olarak yaşandığı, sınıf kimliğinin pekiştirildiği bir söylem alanıdır. Sahne, televizyonun ve bahis kültürünün boş zaman faaliyetleri üzerindeki etkisini görünür kılar. Televizyon, hem yarışları evrenselleştiren hem de boş zamanı ticarileştiren bir araçtır. Bahis ise katılımcıya bir tür söz hakkı verir; izleyici artık yalnızca pasif bir seyirci değil, ekonomik risk alan bir aktördür. Bu sahne, kitle eğlencesinin ekonomik boyutunu ön plana çıkarır. İnsanlar için yarış, bir atın kazanıp kaybetmesinden ibaret değildir; kişisel umutların, kaygıların ve sınıfsal gerilimlerin sembolik olarak yeniden üretimidir.

Bu sahne, kırsal kesimin boş zaman kültürüyle kentteki profesyonel yarış dünyası arasındaki sınıfsal uçurumu da ortaya koyar. Halis'in İstanbul'daki lüks ve düzenli yarış atmosferine karşılık, memleketinde insanlar kısa süreli heyecanlar ve kazançlar arar. At yarışı, yoksul sınıflar için bir şans oyunu, geçici bir umut kaynağıdır.

Kahvedeki bahis kültürü, hem sınıfsal bir sıkışmışlık göstergesidir hem de bireylerin boş zaman üzerinden sisteme dâhil olma çabasıdır.

3. Sahne

Bold Pilot, yarışları her koşuda son düzlükte kazanıyor. Bir yarış öncesi Halis, atın sahibi Özdemir Bey'in yanına gider: "Beyim, bugün son düzlüğe bırakmayalım diyorum. Maşallah Boldie'nin gücü yerinde, şimdi diğer rakipler de formunda. Alalım startta liderliği hiç riske atmayalım" der. Özdemir Bey: "Sizi izleyenlere ne yapacaksın?" diye sorar. "O insanlar bir sabah gazeteyi açınca bir gecede paralarının nasıl pula döndüğünü gördüler. Yine aynı gözlerle haritanın güneydoğusuna bakıp duruyorlar. Kafalarını nereye çevirseler, nereye baksalar gözlerindeki umut biraz daha azalıyor. Bir gün o umutsuz gözleri size takıldı. Siz tam son düzlükteydiniz ve geriden geliyordunuz. Zaten bu yüzden sizi çok sevdiler ya; size bakıp kendilerini gördükleri için. Koşu son düzlükte değil, finişte bittiği için. Yani o dış kulvar artık sadece ikinize ait değil. Daha doğrusu çocuk, bundan sonra sadece bir kişi için koşmuyorsunuz."

Diyalog, şiirsel ve metaforik bir dille kuruludur. "Son düzlük", "dış kulvar", "umut", "gözler" gibi ifadeler, hem yarış pratiğine hem de halkın ruh hâline dair anlamlar taşır. Özdemir Bey'in, "Zaten bu yüzden sizi çok sevdiler ya; size bakıp kendilerini gördükleri için" cümlesi, Halis ile seyirci arasında kurulan temsil ilişkisinin söylemsel temelidir. Halis'in yarıştaki pozisyonu, halkın toplumsal konumuyla özdeşleştirilir: Geriden gelen, geç kalan ama asla vazgeçmeyen bir figür. Bu bağlamda söylem, bireysel başarıyı toplumun ortak umutlarını yansıtan bir temsil olarak sunar. Bu sahnede toplumun kaygıları, beklentileri ve duygusal yatırım biçimleri dile getirilir. Söylem, boş zaman faaliyetlerinin sadece eğlence ya da kaçış olmadığını, aynı zamanda insanların toplumsal gerçeklikten duydukları hayal kırıklığını anlamlandırdıkları bir alan olduğunu gösterir. At yarışı burada, yoksullaşan, yönünü kaybeden kitlelerin kendini yeniden var edebileceği bir umut alanına dönüşür.

Sahne, 1990'ların ekonomik ve politik krizleriyle şekillenmiş Türkiye toplumuna göndermeler içerir. "Gazeteyi açınca bir gecede paralarının nasıl pula döndüğünü gördüler" ifadesi, enflasyon, devalüasyon ve bölgesel güvensizlik gibi dönemin somut sorunlarına atıfta bulunur. Bu bağlamda Özdemir Bey'in sözleri, halkın gözünden yarışın yalnızca bir spor etkinliği değil; kendilerini yeniden var

edebildikleri ve umutlarını yansıttıkları bir alan olduğunu savunur. Halis'in başarıya ulaşması, toplumun sınıfsal sıkışmışlığına karşı bir tür kurtuluşu temsil eder. "Dış kulvar artık sadece size ait değil" cümlesi, bireysel bir kaderin artık kolektif bir anlam taşıdığını söylemsel olarak inşa eder.

4. Sahne

Bold Pilot, Gazi Koşusu'nu rekor bir süreyle tamamlar. Bu esnada memleketinde herkes kahvede onu destekler. İnsanlar Bold Pilot'ı çok seviyor ve onunla özdeşlik kurarak onu umudun bir öznesi olarak görüyorlar.

Bu sahnede bir yanda İstanbul'daki prestijli yarış atmosferi, diğer yanda köy kahvesindeki kalabalık yer alır. Kamera, yarış sırasında hem Halis ve Bold Pilot'a hem de memleketindeki insanların heyecanına kesitlerle geçiş yapar. Seyircilerin heyecanı, "umut" ve "özdeşlik" gibi soyut kavramları somutlaştıran görsel ifadelerle yansıtılır: gergin bakışlar, dua eden eller, alkış sesleri, gözyaşları… Bold Pilot'ın rekorla kazanması, söylemsel olarak yalnızca bir atın başarısı değil; toplumun geride bırakılan, unutulmuş bireylerinin de son düzlükte kazandığı bir sembole dönüşür. Bu söylem, özellikle özdeşlik üretimine yöneliktir: Bold Pilot, yalnızca bir hayvan değil, direnişin ve yeniden doğuşun sembolik bir taşıyıcısıdır.

Chris Rojek'in belirttiği gibi boş zaman, modern bireyin kimlik oluşturma, aidiyet geliştirme ve duygusal yatırım yapma alanıdır. Toplumsal kurumlar ve sistemler, hem ekonomik açıdan kaynakların adaletsiz dağılımını meşru göstermek hem de bu eşitsizliği destekleyecek güç hiyerarşileri ve statü sistemleri inşa etmek gibi sorunlara çözüm üretmeye çalışır. Bu çerçevede, boş zaman kurumu; bireylerin kimlik inşasında, toplumsal dayanışmanın görünür kılınmasında, toplumsal denetimin sağlanmasında ve hem kaynak eşitsizliklerine hem de yurttaşlık düzenlemelerine karşı direnişin ifade edilmesinde önemli ve giderek daha belirleyici bir rol üstlenmektedir (Rojek, 2005, s. 8). Bu sahnede de kahvedeki topluluk, yarış izlemeyi pasif bir eğlence olarak değil, kimliksel bir katılım biçimi olarak yaşar. At yarışları burada bir ritüel işlevi görür: seyirci yalnızca izleyici değil, duygusal olarak yatırım yaptığı, sonucunu kendisiyle özdeşleştirdiği bir dramatik olayın parçasıdır. Yarış pistindeki başarı, kahvedeki bireyin gündelik başarısızlıklarına karşı psikolojik bir telafi sunar.

Sahne, Türkiye'nin 1990'lı yıllarında derinleşen eşitsizlikleri, işsizlik, ekonomik güvencesizlik ve siyasal umutsuzluk gibi gerçekliklerin ortasında bir "kolektif umut" simgesine dönüşür. Özellikle "geriden gelenin" kazanması, marjinalleştirilmiş sınıflar için temsilî bir zaferdir. Bu bağlamda Bold Pilot, yalnızca bir at değil; sistemin dışında kalmış herkes için mümkün olanın sınırlarını aşan anlatısal bir simgedir.

5. Sahne

Bold Pilot, sakatlığına rağmen daha önce Türkiye'den herhangi bir atın kazanamadığı uluslararası bir yarışa seçiliyor. Ev hanımlarından işçilere herkes maçı dinliyor veya izliyor. Tüm hipodrom Bold Pilot'ın start yerine girmesi için sessiz kalıyor. Tüm hipodromda coşku, heyecan ve özdeşim gözleniyor. Bold Pilot yarışı kazanıyor.

Sahne, binlerce insanın içsel coşkusunun sessizliğe bürünmesi, Bold Pilot'ın sakatlığına rağmen start noktasına yürüyüşü, evlerdeki insanların nefeslerini tutması ve sonunda gelen kolektif sevinç patlaması gibi görsel ve işitsel güçlü sahneler içerir. Bu sahnede sessizlik, bir söylem eylemidir: binlerce kişinin aynı anda sessiz kalması, bir *duygusal dayanışma* işlevi görür. Bu sessizlikte, yarışmak yalnızca fiziksel bir eylem değil; ortak bir inancın ve aidiyetin temsilidir. Ev hanımlarından işçilere herkesin izlemesi, sınıf farkı gözetmeksizin tüm toplumun bu yarışla özdeşleştiği bir duygusal birlikteliği ortaya koyar. Bu, ulusal ölçekte bir boş zaman ritüelidir.

Sakatlığa rağmen yarışmak ve kazanmak, filmde yalnızca bireysel direncin değil, toplumun kırılgan ama yılmayan ruhunun da temsiline dönüşür. Böylece Bold Pilot, bireylerin gündelik yaşamdaki zorluklarıyla özdeşleştirdikleri bir figür olur. İzleyicilerin onunla kurduğu bağ, öznel bir hayranlık değil; kolektif bir anlamlandırma biçimidir. Bu sahnede üretilen söylem, toplumu geçici olarak eşitleyen bir duygudaşlık ideolojisi kurar. Sınıf, cinsiyet ve coğrafi farklar ikinci plana atılır; yarış bir tür ulusal başarı anlatısına dönüşür. Özellikle Türkiye'den hiçbir atın daha önce bu başarıyı elde edememiş olması, bu olayı tarihsel bir ilk yapar. Bu ilk, halk için sembolik bir biz de yapabiliriz inancına dönüşebilir.

6. Sahne

Bold Pilot, gerçek hayatta yarışları bıraktıktan yıllar sonra Veliefendi'ye getirilir. İnsanlar coşkuyla son kez görüp ona veda ederler. Onun Veliefendi'ye getirilişinin gerçek görüntüleri filmin sonunda gösterilir.

Bu sahnede yaratılan ritüel, boş zaman pratiklerinin zamansal sınırlarının ötesine geçtiğini gösterir. Yarış bittikten, zafer yılları geride kaldıktan sonra bile Bold Pilot'a gösterilen sevgi, boş zamanın sadece o anın eğlencesi değil, aynı zamanda duygusal süreklilik kuran bir yapı olabileceğini gösterir. Böylece boş zamanın tüketim odaklı doğası yerine, bir toplumsal hafıza alanı öne çıkar. Bold Pilot'ın bu sahnede halk tarafından onurlandırılması, neoliberal toplumda kısa ömürlü başarılara ve tüketim nesnelerine dönüşen spor figürlerine bir karşı söylem üretir. Bu, sistemin değerlerini değil, halkın duygusal sadakatini öne çıkarır. Ayrıca bu sahne, hayvan-insan ilişkisini de yeniden tanımlar. Bold Pilot bir araç, bir performans nesnesi değil; halkla eşit düzlemde bir özne olarak uğurlanır. Bu, modern toplumun endüstriyel boş zaman yapısına bir eleştiri işlevi de görür: Gerçek bağlar, sadece performansla sınırlı değildir; duygusal süreklilikle beslenir.

Bizim İçin Şampiyon filmi, boş zamanın sadece bireysel gevşeme veya eğlence alanı değil, aynı zamanda toplumsal hafızanın, kolektif özdeşliğin ve duygusal dayanışmanın inşa edildiği ideolojik bir zemin olduğunu ortaya koyar. Bold Pilot ve Halis Karataş üzerinden anlatılan başarı öyküsü, bireysel çabanın ötesine geçerek, ekonomik belirsizlikler ve toplumsal kırılganlıklarla kuşatılmış bir halkın kendini yeniden tanımlama çabasının simgesine dönüşür. Filmdeki yarışlar, yalnızca sportif rekabetin değil, aynı zamanda toplumun geri planda kalmış bireylerinin umut, direnç ve özneleşme arzularının temsili olarak işlev görür. Gerek tribünlerde gerek kahvehanelerde oluşan kolektif duygulanım, boş zaman etkinliklerinin sınıfsal ve kültürel anlamlar taşıyabildiğini gösterir.

5.7.1. Metinsel Analiz (Textual Analysis)

Film metni, dilsel düzeyde sınıf, kimlik, umut ve kolektif özdeşlik temalarını şiirsel ve metaforik söylemlerle işler. Özdemir Bey'in "dış kulvar artık sadece size ait değil" sözleri, bireysel başarıyı toplumsal temsille buluşturan güçlü bir metafor

oluşturur. At yarışlarının yalnızca sportif bir etkinlik değil, aynı zamanda duygusal ve kültürel anlamlar taşıyan bir boş zaman pratiği olduğu dilde sürekli vurgulanır. Film boyunca kullanılan mecazlar, atın ve jokeyin durumu ile toplumun ekonomik ve sosyal gerçeklikleri arasında dilsel bir köprü kurar. Metinsel yapı, izleyiciye hem bireysel başarı hem de sınıfsal gerilimler arasında iç içe geçmiş bir anlatı sunar.

5.7.2. Söylemsel Pratik (Discourse Practice)

Film, Türkiye'deki at yarışları kültürünü, elit ve halk sınıfları arasındaki sosyal ilişkiler ve güç dengeleri çerçevesinde yeniden üretir. Özdemir Bey ile Halis arasındaki ilişki, hem sınıfsal ayrımı hem de bu sınırların aşılabilirliğini gösterir. Balonun ve yarış alanlarının normları, bu normların pratikte nasıl işletildiği, karakterlerin davranışları ve diyalogları üzerinden açığa çıkar. Özellikle tribünlerde ve kahvehanelerdeki kolektif coşku, boş zamanın yalnızca bireysel değil, sosyal bir deneyim olduğunu gösterirken, bu deneyimin sınıfsal kodlarla şekillendiğini ortaya koyar. Film, boş zaman pratiklerinin kültürel sermaye üretimindeki işlevini söylemsel olarak görünür kılar.

5.7.3. Toplumsal Pratik (Social Practice)

"Bizim İçin Şampiyon", 1990'lar Türkiye'sinde boş zamanın ekonomik belirsizlikler, sınıfsal hareketlilik ve kimlik inşası bağlamında nasıl işlediğini somutlaştırır. At yarışları, sadece sportif bir rekabet alanı değil; ulusal kimlik ve toplumsal dayanışmanın ritüellerinden biri olarak görülür. Film, alt sınıf bireylerin sınıf geçişkenliği hayalleri ve elitlerle ilişkilerindeki güç dengelerini, boş zaman mekanları ve pratikleri üzerinden tartışmaya açar. Bold Pilot'ın başarısı, bireysel emeğin yanı sıra sosyal ve kültürel sermayenin de birlikte işlediği karmaşık bir süreç olarak sunulur. Filmdeki duygusal yatırım ve kolektif heyecan, boş zamanın ideolojik yeniden üretim alanı olduğunu ortaya koyar; böylece bireysel zaferler, toplumsal normlar ve güç ilişkileri içinde yeniden anlamlandırılır.

6. BULGULARIN YORUMU

Bu bölümde, at yarışlarının sinema filmlerinde nasıl temsil edildiği eleştirel söylem analizi yöntemiyle değerlendirilmiştir. İncelenen yedi film, hem farklı dönem ve coğrafyalardan seçilmiş hem de boş zaman, kumar, sınıf, cinsiyet ve ideoloji gibi temalar üzerinden çeşitlilik sunan anlatılar içermektedir. Bu analizde, temsil edilen at yarışı pratiklerinin yalnızca kurgusal öğeler değil; aynı zamanda toplumsal gerçeklikleri yansıtan söylemsel yapılar olduğu kabul edilmektedir. Temsiller, yalnızca bireysel karakterlerin eylemleri değil, aynı zamanda ait oldukları sınıfsal konumlar, kültürel değerler ve normatif beklentiler üzerinden çözümlenmiştir.

Filmlerde at yarışları farklı ideolojik konumlanışlarla temsil edilmiştir. Secretariat, Seabiscuit ve 50 to 1 gibi Amerikan yapımı filmlerde at yarışı; bireysel başarı, azim ve Amerikan rüyasının metaforu olarak sunulurken, Let It Ride gibi örneklerde bağımlılık, irrasyonalite ve talih oyunları vurgulanarak daha ironik ve eleştirel bir ton benimsenmiştir. Türk filmlerinde ise at yarışı temsilleri daha çok kumar alışkanlığı, sınıfsal gerilimler ve duygusal yüklemeler üzerinden kurgulanmaktadır. Ceza ve Atla Gel Şaban, at yarışlarını bir eğlence değil, çoğunlukla çıkışsızlığın ve ekonomik umutsuzluğun sembolü olarak yansıtırken; Bizim İçin Şampiyon, daha duygusal ve ulusal temalarla biçimlenmiş bir başarı anlatısı sunmaktadır.

Filmler, karakterlerin at yarışlarıyla ilişkisini onların sınıfsal konumları üzerinden inşa etmektedir. Özellikle Seabiscuit ve 50 to 1, "altyapıdan gelenin yükselişi" temasını işlerken; Let It Ride, alt sınıfların kazanma arzusunu ve kaybetmeye yazgılı oluşlarını tekrar eden bir döngüde sunar. Bizim İçin Şampiyon ise sınıf geçişkenliği temasını "aşk ve azim" söylemleriyle romantize ederken, yapısal eşitsizlikleri ikinci plana atmaktadır.

At yarışları filmlerde, boş zamanın hem bir dinlenme ve eğlenme alanı hem de sosyoekonomik gerilimlerin sahnesi olarak temsil edilmektedir. Özellikle Let It Ride ve Ceza gibi filmler, boş zamanın öz-yıkım ya da bağımlılık gibi olumsuz sonuçlarını vurgularken; Secretariat ve Bizim İçin Şampiyon gibi anlatılarda boş zaman, kişisel gelişimin ve toplumsal kabulün bir aracı olarak sunulmaktadır.

Filmlerdeki karakterlerin çoğunluğu erkektir ve at yarışlarıyla ilişkileri genellikle erkekliğin bir sınav alanı olarak kurgulanır. Özellikle Atla Gel Şaban ve Let It Ride, erkek karakterlerin sosyal kabul ya da güç arayışlarını mizah ya da risk üzerinden yansıtır. Secretariat'ta ise kadın karakterin (Penny Chenery) ataerkil yapılara karşı verdiği mücadele, feminist bir boş zaman yorumu olarak dikkat çekmektedir.

Kumar sosyolojisinin merkez kavramları olan risk, belirsizlik, ödül beklentisi ve kontrol yanılsaması, özellikle Let It Ride, Ceza ve 50 to 1 gibi filmlerde yoğun biçimde işlenmiştir. Bu temsillerde, at yarışları birey için maddi değil varoluşsal bir yatırım alanı haline gelir. Kazanma umudu, çoğu zaman bağımlılıkla beraber devam etme ile ilişkilendirilir.

Amerikan yapımları, at yarışını daha çok ulusal başarı anlatısının bir parçası olarak çerçevelendirirken, Türk filmleri çoğunlukla toplumsal çıkmazları, sınıf hiyerarşisini ve kadercilik söylemlerini öne çıkarır. Temsillerdeki farklılıklar yalnızca üretim ülkesiyle değil, filmlerin üretildiği dönemin sosyo-politik bağlamıyla da ilişkilidir.

SONUÇ

Bu çalışma, sinema filmlerinde at yarışlarının temsiline yönelik çok katmanlı bir analiz sunmayı hedeflemiştir. At yarışları, sadece bir boş zaman etkinliği değil; aynı zamanda sınıfsal, kültürel ve ideolojik anlamların üretildiği bir toplumsal pratik olarak ele alınmıştır. Eleştirel söylem analizi yöntemiyle incelenen filmler aracılığıyla, boş zamanın nötr bir alan olmadığı; aksine hegemonik değerlerle iç içe geçmiş bir temsil alanı olduğu vurgulanmıştır. Filmlerdeki yarış temaları; kader, şans, mücadele, kayıp, zafer ve bağımlılık gibi motifler etrafında şekillenmiş; bireyin toplumsal konumlanışı, sınıf geçişkenlikleri ve kimlik inşası ile iç içe geçirilmiştir.

Bu bağlamda analiz edilen yedi film – Secretariat, Seabiscuit, Let It Ride, 50 to 1, Bizim İçin Şampiyon, Ceza ve Atla Gel Şaban – hem Amerikan hem de Türk sinemasında at yarışı temasının nasıl farklı bağlamlarda işlendiğini göstermesi açısından özel olarak seçilmiştir. Filmlerin seçiminde, at yarışının anlatının merkezinde yer alması ve boş zamanın ideolojik temsiline dair güçlü söylemler barındırması temel ölçüt olmuştur.

Filmler arasında çeşitli ortaklıklar mevcuttur. Ele alınan filmler, at yarışlarını bireysel kurtuluş, sınıf atlama ya da kaderle hesaplaşma metaforu olarak kurgular. Secretariat ve Seabiscuit gibi Amerikan yapımları, kolektif çabanın ve ulusal birliğin başarıya dönüşümünü merkeze alırken; Bizim İçin Şampiyon, Türk toplumunun sınıf geçişkenliklerini ve duygusal dayanışmasını ön plana çıkarır. Öte yandan Let It Ride ve Atla Gel Şaban, kumarın absürd ve irrasyonel doğasını mizahi bir dille aktarır. Ceza ise kumarın bireysel ve toplumsal çöküşle ilişkilendirilen daha karanlık bir yüzünü sunar.

Bu filmlerin karşılaştırılması, kültürel ve ideolojik farkların sinema dili aracılığıyla nasıl temsil edildiğini anlamayı kolaylaştırır. Amerikan filmleri çoğunlukla başarıyı ulusal gurur ve sistemsel dayanışma ile ilişkilendirirken, Türk filmlerinde başarı ya da başarısızlık daha çok bireysel kader, aile ilişkileri ve sınıfsal zorluklar üzerinden kurgulanır. Ayrıca, erkek kahramanların çoğunlukta olduğu anlatılarda, cinsiyet rolleri genellikle pekiştirilmiş; kadın karakterler ya destekleyici ya da edilgen pozisyonlarda yer almıştır. Bu durum da sinemanın, toplumsal cinsiyet rejimini yeniden üretme işlevini ortaya koyar.

Secretariat, azim ve başarı temasını Seabiscuit ve Bizim İçin Şampiyon ile paylaşır. Kadın karakterin (Penny Chenery) erkek egemen yarış dünyasındaki mücadelesi, Bizim İçin Şampiyon'daki Begüm Atman karakteriyle ideolojik olarak örtüşür. Ancak film, diğerlerinden farklı olarak kurumsal destek ve kolektif başarı vurgusunu ön plana çıkarır. Secretariat'in bir ulusal sembol olarak inşası, bu filmi kahramanlaştırıcı anlatının zirvesine taşır.

Seabiscuit ise tarihsel bağlamı en güçlü olan filmdir. Büyük Buhran döneminde geçen film, yalnızca bireysel değil toplumsal bir iyileşme metaforu sunar. Ezilenin yükselişi ve sistemle uzlaşmadan başarıya ulaşması, filmi ideolojik olarak hem destekleyici hem de eleştirel kılar. Bu yönüyle, 50 to 1 ile tematik yakınlık gösterir.

Let It Ride, kumarın rastlantısallık ve irrasyonel yönünü mizahi bir dille işler. Filmde karakterin dönüşüm geçirmemesi, klasik kahraman anlatılarına karşıtlık oluşturur. Kapitalist sistemin şans mitine yönelik hicviyle öne çıkan film, Atla Gel Şaban ile benzerlik taşır; ancak Amerikan orta sınıf bireyinin varoluşsal boşluğunu temsil etmesiyle ayrışır.

50 to 1, sistemin dışından gelen bir grup erkeğin dayanışmasını konu alır. Sınıfsal ve coğrafi dışlanmışlık teması, filmdeki mücadele ruhunu belirler. Kadın karakterlerin arka planda kalması, erkek dayanışmasını merkezileştirir. Başarı, sistemin dışından gelip ona içeriden meydan okumayla kazanılır.

Bizim İçin Şampiyon, gerçek bir hikâyeye dayanması bakımından Secretariat ve Seabiscuit ile benzerlik taşır. Ancak aşk ve aile bağları üzerinden ilerleyen yapısı, onu diğerlerinden ayırır. Duygusal anlatımı, kader, azim ve sevgi üçgeninde şekillenir. Sınıfsal geçiş teması bu filmde daha çok içsel dönüşüm ve bağ kurma üzerinden ilerler.

Ceza, kumarın en karanlık yüzünü ortaya koyar. Kumar, bir çöküş metaforudur ve karakterin yozlaşması üzerinden işlenir. Anlatı yapısı sert, dönüşümsüz ve trajiktir. Let It Ride'daki mizahi kumar anlatısının tersine, Ceza'da ahlaki ve sosyal çürüme belirgindir.

Atla Gel Şaban, mizah yoluyla sınıf geçişinin parodisini yapar. Absürd olaylar silsilesiyle kumar dünyasını hicveder. Rastlantısallık ve sistem eleştirisi, filmin ana söylemleridir. Film, toplumsal normları ve sistem içi çelişkileri ironik bir şekilde görünür kılar.

Sonuç olarak, seçilen filmler aracılığıyla boş zaman, sadece bireysel tercihlere indirgenemeyecek kadar politik, sınıfsal ve ideolojik bir alan olarak görünür kılınmıştır. At yarışı temalı sinema anlatıları, toplumun değer sistemlerini, çelişkilerini ve arzularını temsil etmekte; seyirciye hem kaçış hem de yeniden üretim alanı sunmaktadır. Bu bağlamda, bu tez sinemada at yarışlarının nasıl temsil edildiğini ve bu temsillerin nasıl toplumsal bir söylem alanı yarattığını ortaya koymaktadır. Boş zamanın, kültürel ve ideolojik süreçlerle örülü yapısını analiz eden bu çalışma, sinema filmlerini hem anlatı metinleri olarak değil hem de sınıf, cinsiyet, ahlak ve iktidar ilişkilerini görünür kılan söylemsel pratikler olarak konumlandırmaktadır. At yarışları gibi özgül bir temanın, hem eğlence hem kumar hem de kimlik kurma süreçleriyle nasıl iç içe geçtiğini gösteren bu tez, sosyolojinin sinema ile kurduğu diyaloğa eleştirel ve özgün bir perspektif kazandırmaktadır. Bu yönüyle tez; kültürel çalışmalar, boş zaman sosyolojisi ve eleştirel söylem analizi alanları arasında köprü kurarak, toplumsal temsil biçimlerinin anlaşılmasına dair bir değerlendirme sunmaktadır.

Daha sonrasında yapılabilecek çalışmalar şöyle özetlenebilir: At yarışları gibi belirli boş zaman pratikleri üzerine yapılacak niteliksel saha araştırmaları, bu etkinliklerin toplumsal ve bireysel boyutlarını daha somut verilerle analiz etmeyi sağlayabilir. Yalnızca sinemada değil, televizyon, haber medyası ve sosyal medya gibi farklı mecralarda nasıl temsil edildiği de incelenerek, daha kapsamlı bir medya söylem haritası oluşturulabilir. Kadın karakterlerin at yarışlarıyla ilişkisi üzerine odaklanan çalışmalar, bu alanın yalnızca erkeklik temsilleriyle sınırlandırılmadığını göstermek açısından önem taşımaktadır. Ticarileşmiş eğlence ve şans oyunlarının devlet politikalarıyla ilişkisi üzerine yapılacak çalışmalar, boş zamanın yalnızca bireysel değil, aynı zamanda siyasi bir mesele olduğunu görünür kılacaktır.

KAYNAKÇA

Akson, S. (2015). *Anılar.* TJK Yayınları.

Altunbeğ Turgut, C. (2019). Roma dönemi şehircilik anlayışı. *Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı*, *17*(30), 273-302. https://doi.org/10.17518/canakkalearastirmalari.585372

Baran, E. S. (2018). *Bir direniş biçimi olarak sinema* [Yüksek lisans tezi]. Hacettepe Üniversitesi.

Baytan, N. (Yönetmen). (1984). *Atla gel Şaban.* [Film]. Cem Film.

Bourdieu, P. (1984). *Distinction – A Social Critique of the judgement of the Taste.* (Çev. R. Nice). Harvard University Press.

Bourdieu, P., & Wacquant, L. J. D. (1992). *An invitation to reflexive sociology*. University of Chicago Press.

Buran, E. (2017). Çoklu türler etnografisi: yüz yüze bir araştırma imkanı üzerine düşünceler. *Moooment Dergi: Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar dergisi,* *4*(1), 115-134. DOI: https://doi.org/10.17572/mj2017.1.115134 .

Cassidy, R. (2022). *The Sport of Kings: Kinship, Class and Thoroughbred Breeding in Newmarket*. Cambridge University Press.

Çelik, S. (2024). Foucoult'un iktidar anlayışındaki tarihsel dönüşüm ve beden üzerindeki yansımaları. *İmgelem*, *1*(15), 363-386. Doi: 10.53791/imgelem.1501974

Dinler, M. (Yönetmen). (1974). *Ceza.* [Film]. Melek Film.

Dumazedier, J. (1967). *Toward A Society of Leisure*. Free Press.

Edwards, E. H. (1977). *Encyclopedia of the Horse*. Crescent Books.

Emiroğlu, E. & Yüksel, A. (2002). *At.* Yapı Kredi Yayınları.

Fairclough, N. (1992). *Discourse and Social Change.* Polity Press.

Fairclough, N. (1995). *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. Longman.

Fincham, B. (2018). *Eğlence Sosyolojisi*. (Çev. F. Ü. Selçuk). Nobel Akademik Yayıncılık.

Foucoult, M. (2015). *Biyopolitikanın Doğuşu.* (Çev. A. Tayla). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Futrell, A. (2006). *The Roman Games: A sourcebook*, Blackwell Publishing.

Gavron, S. (Yönetmen). (2015). *Suffragette* [Diren] [Film]. 20th Century Fox.

Goffman, E. (2017) *Etkileşim ritüelleri.* (Çev. A. Bölükbaşı) Heretik Yayınları.

Goffman, E. (2018). *Karşılaşmalar.* (Çev. Ç. Çalcı). Heretik Yayınları.

Griffiths, R. (2003). *Racing and the British: A Cultural History of Horse Racing in Britain*. Manchester University Press.

Güvenç, B. (1979). *İnsan ve Kültür.* Remzi Kitabevi.

Hançerlioğlu, O. (2000). *Felsefe Ansiklopedisi.* Remzi Kitabevi.

Harris, M. (1994). *Yamyamlar ve Krallar Kültürlerin Kökenleri.* (Çev. M.F. Gümüş). İmge Kitabevi.

Kaplan, M. ve Yardımcıoğlu, M. (2020), Alan, habitus ve sermaye kavramlarıyla Pierre Bourdieu. *Habitus Journal of Sociology*, (1), 23-38. *https://dergipark.org.tr/en/pub/habitus/issue/56842/768070*

Katkısız, A. (Yönetmen). (2018). *Bizim için Şampiyon.* [Film]. CJ Entertainment Turkey.

Köybaşı, N. (2006). *Boş zaman sosyolojisi ve boş zamanları değerlendirme aracı olarak dinlence turizmi ve kültür turizmine katılan yerli turistlerin karşılaştırmalı sosyolojik analizi* [Yüksek lisans tezi]. Anadolu Üniversitesi.

Kyle, D. G. (2015). *Sport and Spectacle in the Ancient World*, Wiley-Blackwell.

Lafargue, P. (2016). *Tembellik Hakkı.* (Çev. E. Sunar). Say Yayınları.

Lefebvre, H. (2010). *Gündelik hayatın eleştirisi I.* (Çev. I. Ergüden). Sel Yayıncılık.

Longrigg, R. (1972). *The History of Horse Racing.* Stein and Day.

Lupton, D. (1999). *Risk,* Routledge, London.

Marx, K. (2013). *1844 El Yazmaları.* Birikim Yayınları.

Parker, S. (2022). *The Sociology of Leisure.* Routledge.

Pieper, J. (1952). *Leisure the Basis of Culture.* çev. Dru, A. Pantheon Books.

Podilchak, W. (1985). The social organization of fun. *Loisir et Société / Society and Leisure*, *8*(2), 685-691. doi: 10.1080/07053436.1985.10715235

Pytka, J. (Yönetmen). (1989). *Let it ride* [Para Budalası] [Film]. Paramount Pictures.

Rojek, C. (2000). *Leisure and Culture.* Macmillan.

Rojek, C. (2005). *Leisure Theory Principles and Practices.* Palgrave Macmillan.

Ross, G. (Yönetmen). (2003). *Seabisbuit* [Zafer Yolu] [Film]. Universal Pictures.

Şenik, B., & Uzun, O. (2020). Kentsel Açık ve Yeşil Alan Planlamasında "Karakter/Yoğunluk/Standart/Yönetsel Yapı" Yaklaşımı. *İstanbul Yeşil Alanlar Çalıştayı Bildiri Kitabı*, 170-186.

Thibault, P. (1993). Review of Norman Fairclough discourse and social change, *Social Semiotics*, *3*(2), 293-310. http://dx.doi.org/10.1080/10350339309384422

Torun, O. (2020). *Türkiye'de at yarışlarının tarihi ve etnografisi* [Doktora tezi]. Yıldız Teknik Üniversitesi.

Torun, O. (2021). *Son Ayakta Kim Geldi? Türkiye'de At Yarışlarının Tarihi* İletişim Yayınları.

Tutel, E. (1998). *At Yarışları ve Atlı Sporlar.* İletişim Yayınları.

Uluç, M. A. (2020). Karl Marx ve yabancılaşma: sosyolojik bir analiz, *Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, 2*(1), 26-38.

Ülken, H. Z. (1969). *Sosyoloji Sözlüğü.* Milli Eğitim Basımevi.

Üyken, N. (2015). *Kulüp – Ülkemizde At Yarışları ve Jokey Kulübü Tarihçesi.* TJK Yayınları.

Veblen, T. (2005). *Aylak sınıfın teorisi.* (Çev. Z. Gültekin ve C. Atay). Babil Yayınları.

Wallace, R. (Yönetmen). (2010). *Secretariat.* [Şampiyon] [Film]. Walt Disney.

Wilson, J. (Yönetmen). (2014). *50 to 1*. [Büyük Sürpriz] [Film]. Sony Pictures.

İnternet Kaynakları

Arkitera. *2. Ödül, TJK İstanbul Veliefendi Hipodromu Tribün Binaları ile Yönetim Binası Tasarımı ve Çevre Düzenlemesi Konsept Mimari Proje Davetli Yarışması.* 18 Mayıs 2025 tarihinde https://www.arkitera.com/proje/2-odul-tjk-istanbul-veliefendi-hipodromu-tribun-binalari-ile-yonetim-binasi-tasarimi-ve-cevre-duzenlemesi-konsept-mimari-proje-davetli-yarismasi/ adresinden edinilmiştir

Cambridge Dictionary. *leisure.* 17 Mart 2025 tarihinde https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/leisure adresinden edinilmiştir.

Nişanyan Sözlük. *boş.* 17 Mart 2025 tarihinde https://www.nisanyansozluk.com/kelime/bo%C5%9F adresinden edinilmiştir.

TDK Sözlük. *boş*. 17 Mart 2025 tarihinde https://sozluk.gov.tr/ adresinden edinilmiştir.

Türkiye Jokey Kulübü (TJK). (2022). *Adana Hipodromu.* 18 Mayıs 2025 tarihinde https://www.tjk.org/TR/Kurumsal/Static/Page/Hipodromlar adresinden edinilmiştir.

Türkiye Jokey Kulübü (TJK). (2022). *Ankara 75. Yıl Hipodromu.* 18 Mayıs 2025 tarihinde https://www.tjk.org/TR/Kurumsal/Static/Page/Hipodromlar adresinden edinilmiştir.

Türkiye Jokey Kulübü (TJK). (2022). *Antalya Hipodromu.* 18 Mayıs 2025 tarihinde https://www.tjk.org/TR/Kurumsal/Static/Page/Hipodromlar adresinden edinilmiştir.

Türkiye Jokey Kulübü (TJK). (2022). *Bursa Osmangazi Hipodromu.* 18 Mayıs 2025 tarihinde https://www.tjk.org/TR/Kurumsal/Static/Page/Hipodromlar adresinden edinilmiştir.

Türkiye Jokey Kulübü (TJK). (2022). *Diyarbakır Hipodromu.* 18 Mayıs 2025 tarihinde https://www.tjk.org/TR/Kurumsal/Static/Page/Hipodromlar adresinden edinilmiştir.

Türkiye Jokey Kulübü (TJK). (2022). *Elazığ Hipodromu.* 18 Mayıs 2025 tarihinde https://www.tjk.org/TR/Kurumsal/Static/Page/Hipodromlar adresinden edinilmiştir.

Türkiye Jokey Kulübü (TJK). (2022). *İstanbul Veliefendi Hipodromu.* 18 Mayıs 2025 tarihinde https://www.tjk.org/TR/Kurumsal/Static/Page/Hipodromlar adresinden edinilmiştir.

Türkiye Jokey Kulübü (TJK). (2022). *İzmir Şirinyer Hipodromu.* 18 Mayıs 2025 tarihinde https://www.tjk.org/TR/Kurumsal/Static/Page/Hipodromlar adresinden edinilmiştir.

Türkiye Jokey Kulübü (TJK). (2022). *Kocaeli Kartepe Hipodromu.* 18 Mayıs 2025 tarihinde https://www.tjk.org/TR/Kurumsal/Static/Page/Hipodromlar adresinden edinilmiştir.

Türkiye Jokey Kulübü (TJK). (2022). *Şanlıurfa Hipodromu.* 18 Mayıs 2025 tarihinde https://www.tjk.org/TR/Kurumsal/Static/Page/Hipodromlar adresinden edinilmiştir.

TOPLUMSAL KATKI

Bu tez çalışması, at yarışları gibi geniş kitleleri etkileyen ancak akademik alanda yeterince incelenmemiş bir boş zaman etkinliğini, sinema temsilleri üzerinden sosyolojik ve kültürel bağlamlarda analiz etmektedir. Çalışma, özellikle Türkiye'de görsel kültür ürünlerinin sınıfsal, ideolojik ve kültürel kodlarını çözümleyerek, boş zamanın yalnızca bireysel tercihlerin sonucu değil, aynı zamanda ekonomik, toplumsal ve ideolojik koşullar tarafından şekillendirilen bir alan olduğunu ortaya koymaktadır.

At yarışı kültürünün sinema yoluyla nasıl temsil edildiğini irdelemek, bu pratiğe yönelik toplumsal algıların, sınıfsal ayrımların ve bağımlılık gibi psikososyal olguların nasıl inşa edildiğini anlamaya olanak tanımaktadır. Bu yönüyle tez, popüler kültürün toplumsal normlar ve değerler üzerindeki etkisini görünür kılarak medya okuryazarlığı, kültürel eleştiri ve kamusal bilinç alanlarında katkı sağlamaktadır.

Filmlerin toplumsal cinsiyet, sınıf geçişkenliği ve kimlik inşası gibi temalar etrafında çözümlenmesi, sinema aracılığıyla kurulan ideolojik tahakküm mekanizmalarının fark edilmesine katkı sağlarken, alternatif okuma biçimlerinin geliştirilmesini de teşvik etmektedir. Boş zaman sosyolojisi, kültürel çalışmalar ve eleştirel söylem analizi gibi disiplinlerarası alanlara katkı sunarak literatürdeki bir boşluğu doldurmayı hedeflemektedir. Aynı zamanda hipodrom kültürü, kumar pratikleri ve sınıfsal deneyimlere yönelik daha derinlikli tartışmaların kapısını aralayarak, toplumsal yapıya ilişkin farkındalık geliştirilmesine yardımcı olmayı amaçlamaktadır.