

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI**

**NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASINDA YEMEK SAHNELERİ
ÜZERİNDEN GÖSTERGEBİLİMSEL OKUMA**

Ahmet YILDIRIM

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman: Doç. Dr. Kadriye KOBAK

HAZİRAN - 2025

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASINDA YEMEK
SAHNELERİ ÜZERİNDEN GÖSTERGEBİLİMSEL OKUMA

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ahmet YILDIRIM

Enstitü Anabilim Dalı: İletişim Bilimleri

“Bu tez 17/06/2025 tarihinde yüz yüze olarak savunulmuş olup aşağıdaki isimleri bulunan
jüri üyeleri tarafından oybirliği ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ
Doç. Dr. Kadriye KOBAK	Başarılı
Doç. Dr. Serpil Çiğdem YÜCEL	Başarılı
Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Gül TOPRAK ÖKMEN	Başarılı

ETİK BEYAN FORMU

Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve Etik Kurul Onayı gerektiği takdirde onay belgesini aldığımı beyan ederim.

Etik kurul onay belgesine ihtiyaç var mıdır?

Evet ☐

Hayır ☒

(Etik Kurul izni gerektiren araştırmalar aşağıdaki gibidir:

- Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen her türlü araştırmalar,
- İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dahil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması,
- İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar,
- Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,
- Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmalar.)

Ahmet YILDIRIM

17/06/2025

ÖN SÖZ

Bu tez çalışması, sinemanın güçlü anlatım araçlarından biri olan yemek sahneleri üzerinden, Nuri Bilge Ceylan filmlerinin kültürel, toplumsal ve göstergeler bağlamındaki derinliğini anlamaya yönelik bir çabanın ürünüdür.

Yemek, yalnızca bir beslenme eylemi değil, aynı zamanda bir iletişim biçimi, bir kimlik göstergesi ve bir kültürel aktarım aracıdır. Bu bağlamda, Nuri Bilge Ceylan'ın filmografisinde yer alan yemek sahneleri, Türk toplumunun değerlerini, aile yapısını, bireyler arası ilişkileri ve geleneksel kodlarını anlamamıza olanak tanıyan önemli ipuçları barındırmaktadır.

Bu akademik sürecin en başından itibaren beni yalnız bırakmayan, sabrıyla, sevgisiyle her an yanımda olan ve desteğiyle bana güç veren biricik eşim Büşra'ya en içten teşekkürlerimi sunuyorum.

Yüksek lisans yapma kararı aldığımda, bu yolda atmam gereken ilk adımda bana inanan, manevi desteğiyle yanımda duran Dr. Ayşe ÇELİKBAŞ AYKUT'a, bu süreci mesleki sorumluluklarımla birlikte yürütebilmem adına yoğun iş temposuna rağmen okula gitmem ve derslere katılmam konusunda her zaman anlayış gösteren birim müdürüm Özhan AYKUT'a da teşekkür borçluyum.

Tez sürecinde bilgi ve tecrübesiyle bana rehberlik eden, yolumu aydınlatan ve her aşamada yapıcı katkılarıyla gelişimime katkı sağlayan değerli hocam Doç. Dr. Kadriye KOBAK'a da sonsuz teşekkür ederim.

Bu çalışmanın, sinema ve kültürel göstergeler üzerine yapılacak yeni araştırmalara katkı sağlamasını temenni ederim.

Ahmet YILDIRIM

17/06/2025

İÇİNDEKİLER

TABLO LİSTESİ.....	iv
ŞEKİL LİSTESİ	vi
ÖZET	vii
ABSTRACT	viii

GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: SİNEMA SANATI.....	4
1.1. Sinema Nedir?	4
1.2. Sinemanın Özellikleri	5
1.3. Sinemanın Sanata Yolculuğu	6
1.4. Sanat Olarak Sinema	8
2. BÖLÜM: GÖSTERGEBİLİM VE SİNEMA	11
2.1. Göstergebilim	11
2.2. Roland Barthes’ın Göstergebilimsel Yaklaşımları	13
2.2.1. Dil ve Söz Yaklaşımı	13
2.2.2. Gösterilen ve Gösteren Yaklaşımı.....	15
2.2.3. Dizim ve Dizge Yaklaşımı	17
2.2.4. Düz Anlam ve Yan Anlam Yaklaşımı	19
3. BÖLÜM: YEMEK, KÜLTÜR VE İLETİŞİM	23
3.1. Yemeğin İletişim Tarihçesi	23
3.2. Yemek Kültürü	25
3.3. Yemek ve Sinema İlişkisi	27
3.4. Sinemada Yemek Sahneleri.....	27
4. BÖLÜM: NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASI	31
4.1. Nuri Bilge Ceylan’ın Hayatı.....	31
4.2. Nuri Bilge Ceylan Filmleri	32
4.3. Nuri Bilge Ceylan’ın Türk Kültürü Çerçevesinde Sinemaya Bakışı.....	32
5. BÖLÜM: YÖNTEM.....	38
5.1. Araştırmanın Modeli	38
5.2. Araştırmanın Evreni ve Örneklemi.....	38

5.3. Araştırmanın Kapsam ve Sınırlılıkları.....	38
5.4. Araştırmacının Rolü	39
6. BÖLÜM: BULGULAR.....	41
6.1. Kasaba Filmi Yemek Sahneleri Göstergebilimsel Çözümleme	45
6.1.1. Sahne 1.....	45
6.1.2. Sahne 2.....	47
6.1.3. Sahne 3.....	48
6.1.4. Sahne 4.....	49
6.1.5. Sahne 5.....	51
6.1.6. Sahne 6.....	52
6.2. Mayıs Sıkıntısı Filmi Yemek Sahneleri Göstergebilimsel Çözümleme.....	53
6.2.1. Sahne 7.....	53
6.2.2. Sahne 8.....	55
6.2.3. Sahne 9.....	57
6.2.4. Sahne 10.....	58
6.2.5. Sahne 11.....	59
6.3. Uzak Filmi Yemek Sahneleri Göstergebilimsel Çözümleme.....	61
6.3.1 Sahne 12.....	61
6.4. İklimler Filmi Yemek Sahneleri Göstergebilimsel Çözümleme	62
6.4.1. Sahne 13.....	62
6.5. Üç Maymun Filmi Yemek Sahneleri Göstergebilimsel Çözümleme	64
6.5.1. Sahne 14.....	64
6.5.2. Sahne 15.....	67
6.5.3. Sahne 16.....	68
6.6. Bir Zamanlar Anadolu’da Filmi Yemek Sahneleri Göstergebilimsel Çözümleme..	69
6.6.1. Sahne 17.....	69
6.6.2. Sahne 18.....	71
6.6.3. Sahne 19.....	73
6.6.4. Sahne 20.....	84
6.7. Kış Uykusu Filmi Yemek Sahneleri Göstergebilimsel Çözümleme	86
6.7.1. Sahne 21.....	86
6.7.2. Sahne 22.....	92
6.7.3. Sahne 23.....	104

6.8. Ahlat Ağacı Filmi Yemek Sahneleri Göstergebilimsel Çözümleme.....	113
6.8.1. Sahne 24.....	113
6.8.2. Sahne 25.....	119
6.8.3. Sahne 26.....	123
6.9. Kuru Otlar Üstüne Filmi Yemek Sahneleri Göstergebilimsel Çözümleme	132
6.9.1. Sahne 27.....	132
6.9.2. Sahne 28.....	139
6.9.3. Sahne 29.....	145
6.9.4. Sahne 30.....	152
6.9.5. Sahne 31.....	161
SONUÇ	165
KAYNAKÇA.....	179
ÖZ GEÇMİŞ	183

TABLO LİSTESİ

Tablo 1: Türk Kültürüne Ait Geleneksel Öğeler	42
Tablo 2: Türk Kültürüne Ait Sosyal Yapı	43
Tablo 3: Türk Kültüründe Aile İlişkileri	44
Tablo 4: Türk Kültüründe Bireysel Kimlik	45
Tablo 5: Sahne 1'in Göstergebilimsel Çözümlemesi	46
Tablo 6: Sahne 2'nin Göstergebilimsel Çözümlemesi	47
Tablo 7: Sahne 3'ün Göstergebilimsel Çözümlemesi	48
Tablo 8: Sahne 4'ün Göstergebilimsel Çözümlemesi	50
Tablo 9: Sahne 5'in Göstergebilimsel Çözümlemesi	51
Tablo 10: Sahne 6'nın Göstergebilimsel Çözümlemesi	52
Tablo 11: Sahne 7'nin Göstergebilimsel Çözümlemesi	54
Tablo 12: Sahne 8'in Göstergebilimsel Çözümlemesi	56
Tablo 13: Sahne 9'un Göstergebilimsel Çözümlemesi	57
Tablo 14: Sahne 10'un Göstergebilimsel Çözümlemesi	59
Tablo 15: Sahne 11'in Göstergebilimsel Çözümlemesi	60
Tablo 16: Sahne 12'nin Göstergebilimsel Çözümlemesi	61
Tablo 17: Sahne 13'ün Göstergebilimsel Çözümlemesi	63
Tablo 18: Sahne 14'ün Göstergebilimsel Çözümlemesi	65
Tablo 19: Sahne 15'in Göstergebilimsel Çözümlemesi	67
Tablo 20: Sahne 16'nın Göstergebilimsel Çözümlemesi	68
Tablo 21: Sahne 17'nin Göstergebilimsel Çözümlemesi	70
Tablo 22: Sahne 18'in Göstergebilimsel Çözümlemesi	72
Tablo 23: Sahne 19'un Göstergebilimsel Çözümlemesi	77
Tablo 24: Sahne 20'nin Göstergebilimsel Çözümlemesi	85
Tablo 25: Sahne 21'in Göstergebilimsel Çözümlemesi	89
Tablo 26: Sahne 22'nin Göstergebilimsel Çözümlemesi	98
Tablo 27: Sahne 23'ün Göstergebilimsel Çözümlemesi	108
Tablo 28: Sahne 24'ün Göstergebilimsel Çözümlemesi	115
Tablo 29: Sahne 25'in Göstergebilimsel Çözümlemesi	120
Tablo 30: Sahne 26'nın Göstergebilimsel Çözümlemesi	127
Tablo 31: Sahne 27'nin Göstergebilimsel Çözümlemesi	135

Tablo 32: Sahne 28'in Göstergebilimsel Çözümlemesi	141
Tablo 33: Sahne 29'un Göstergebilimsel Çözümlemesi	148
Tablo 34: Sahne 30'un Göstergebilimsel Çözümlemesi	157
Tablo 35: Sahne 31'in Göstergebilimsel Çözümlemesi	163



ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1: Barhthes'in Göstergebilimsel Çözümleme Modeli.....	38
---	----



ÖZET	
Başlık: Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Yemek Sahneleri Üzerinden Göstergebilimsel Okuma	
Yazar: Ahmet YILDIRIM	
Danışman: Doç. Dr. Kadriye KOBAK	
Kabul Tarihi: 17/06/2025	Sayfa Sayısı: viii (ön kısım) + 183 (ana kısım)
Sinema, toplumsal ve kültürel değerleri yansıtan güçlü bir sanat formu olarak kabul görmektedir. Bu noktada yemek de, sinemada hem biçimsel hem de anlamsal açıdan güçlü bir anlatım dili sunmaktadır. Özellikle yemek sahneleri bir kültürel göstergeler dizisi oluşturarak izleyiciyle kolayca iletişim kurmakta ve önemli mesajlar taşımaktadır. Sinemada yemek, bazen bir güç simgesi, bazen de bir çatışmanın, şiddetin ya da huzursuzluğun metni olarak karşımıza çıkmaktadır. Yemek, insanın hayatta kalabilmesi için bir gereklilik olmasının yanı sıra, neyin, kiminle, nasıl, ne zaman ve neden yenildiği soruları üzerinden toplumsal ve kültürel anlamlar da kazanmaktadır. Sinema da bu bağlamda; yemek sahneleri üzerinden, karakterlerin içsel dünyaları, toplumsal statüleri ve güç ilişkileri hakkında önemli ipuçları sunmaktadır. Bu çalışmanın amacı, Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerindeki yemek sahneleri üzerinden imgeleri inceleyerek bu sahnelerin temsil ettiği Türk kültürüne ait; geleneksel öğelerin, sosyal yapının, aile ilişkilerinin ve bireysel kimliğin göstergelerini ortaya koymaktır. Araştırma boyunca çoğunlukla yemek sahnelerindeki Türk kültürünü oluşturan göstergelerin sembollerle mi aktarıldığı sorusuna yanıt aranmıştır. Araştırmanın kapsamını ise; filmlerinde günlük yaşamın ayrıntılarına sıklıkla değinen bir yönetmen olması nedeniyle analiz için zengin içeriklere sahip olduğu düşünülen Nuri Bilge Ceylan'ın uzun metrajlı filmleri oluşturmaktadır. Bu bağlamda çalışmada; Fransız göstergebilimci Roland Barthes'in nitel araştırma yöntemlerinden biri olan düzanlam ve yan anlam ayrımının gösterge-gösteren-gösterilen üçlüsünü içeren analiz metodolojisinden faydalanılmıştır. Araştırmada elde edilen bulgular sonucunda Nuri Bilge Ceylan'ın, Türk kültürüne dair bir çok imgeyi simgesel ve metinsel dille yansıttığı tespit edilmiştir. Özellikle yemek temalı sahnelerde hem karakterlerin iç dünyasını hem de toplumdaki cinsiyet rolleri, misafirperverlik ve sınıf farklılıkları gibi unsurları görünür kılan bulgular elde edilmiştir. Ayrıca Ceylan'ın ilk filminden günümüze kadar, zamanla anlatım biçiminin değiştiği; erken dönem filmlerinde sembolik anlatım öne çıkarken, sonraki filmlerinde yemek sahnelerinin daha çok diyaloglar üzerinden anlam kazandığı görülmüştür.	
Anahtar Kelimeler: Sinema, Yemek, Nuri Bilge Ceylan, Göstergebilim	

ABSTRACT	
Title of Thesis: Semiotic Reading on Food Scenes in Nuri Bilge Ceylan's Cinema	
Author of Thesis: Ahmet YILDIRIM	
Supervisor: Assoc. Prof. Kadriye KOBAK	
Accepted Date: 17/06/2025	Number of Pages: viii (pre text) + 183 (main body)
Cinema is recognised as a powerful art form that reflects social and cultural values. At this point, food offers a strong language of expression both formally and semantically in cinema. In particular, food scenes easily communicate with the audience by creating a series of cultural indicators and carry important messages. In cinema, food sometimes appears as a symbol of power and sometimes as a text of conflict, violence or unrest. In addition to being a necessity for human survival, food gains social and cultural meanings through the questions of what, with whom, how, when and why it is eaten. In this context, cinema offers important clues about the inner worlds, social status and power relations of characters through food scenes. The aim of this study is to analyse the food scenes in Nuri Bilge Ceylan's films and to reveal the indicators of traditional elements of Turkish culture, social structure, family relations and individual identity represented by these scenes. Throughout the research, an answer was sought to the question of whether the indicators of Turkish culture in the food scenes are conveyed through symbols. The scope of the research consists of Nuri Bilge Ceylan's feature films, which are considered to have rich content for analysis because he is a director who frequently touches upon the details of daily life in his films. In this context, the study utilised the analysis methodology of French semiotician Roland Barthes, which includes the triad of signifier-signified-signified of the distinction between plain meaning and connotation, which is one of the qualitative research methods. As a result of the findings obtained in the research, it was determined that Nuri Bilge Ceylan reflects many images of Turkish culture with symbolic and textual language. Especially in the scenes with the theme of food, both the inner world of the characters and the elements such as gender roles, hospitality and class differences in the society were made visible. In addition, from Ceylan's first film to the present day, it has been observed that the way of expression has changed over time; while symbolic expression was prominent in the early films, in the later films, food scenes gained meaning through dialogues.	
Keywords: Cinema, Food, Nuri Bilge Ceylan, Semiotics	

GİRİŞ

Tarih boyunca, insanın doğayla olan ilişkisi sürekli bir mücadele ve uyum sağlayabilme süreci içerisinde olmuştur. İnsanın hayatını sürdürebilmek için doğayı kullanma biçimi, üç temel alan etrafında şekillenmiştir. Bunlar; korunmak için barınma-şiddet, hayatta kalabilmek için beslenme-yemek ve soyunu devam ettirebilmek için cinsellik-aile olarak görülmektedir. (Kanık, 2018).

Yemek, sadece biyolojik bir gerekliliğin yanı sıra aynı zamanda toplumsal ilişkilerin inşa edildiği, kültürel kimliklerin şekillendiği ve bireylerin bir arada var olma biçimlerinin ifade bulduğu bir sosyal araçtır (Bourdieu, 1995).

Sinemada yemek ise, bazen görünmeyen bir dil gibi, karakterler arasındaki duygusal bağları, gizli çatışmaları veya bir topluluğun ortak değerlerini açığa çıkaran bir araca dönüşmektedir (Kanık, 2018). Bu anlamda, yemek üzerinden kurulan diyaloglarla, sessizliklerle, gözyaşlarıyla, kahkahalarla yemeğin bir iletişim biçimi olarak karşımıza çıktığı görülmektedir.

Sinemanın çok katmanlı anlatım dili düşünüldüğünde, yemek bireylerin duygularını yansıtmak için önemli bir araç olmanın yanı sıra toplumsal sınırların belirginleştiği, kimliklerin ve aidiyetlerin vurgulandığı işlevleri de üstlendiği görülmektedir (Zubaida & Tapper, 2000).

Araştırmanın Konusu

Bu çalışmanın konusu; sinemada yemek temalı sahnelerin, gündelik hayatın bir parçası olan yemek yeme eylemi üzerinden toplumsal, kültürel ve psikolojik anlamların nasıl inşa edildiğini incelemeyi amaçlamaktadır. Yemek sahneleri, sinemada derin anlamlar taşıyan bir anlatı unsuru olarak, karakterlerin iç dünyalarını ve toplumsal bağlamdaki konumlarını sembolize eden bir metin oluşturmaktadır. Bu çalışma, yemek sahnelerinin toplumsal sınıflar, aile yapıları, ilişkiler, güç dinamikleri ve ideolojik çatışmalar açısından nasıl bir sembolizm sunduğunu incelemeyi hedeflemektedir.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın temel amacı, Türk sinemasının önemli yönetmenlerinden biri olan Nuri Bilge Ceylan'ın uzun metrajlı filmlerinde yer alan yemek sahneleri üzerinden Türk kültürüne ve geleneklerine dair imgelerin kullanımını incelemektir. Nuri Bilge Ceylan,

sinemasında gündelik yaşamın ayrıntılarına sıklıkla yer veren ve bu detaylar üzerinden derin temalar işleyen bir yönetmen olarak bilinmektedir. Yönetmenin sinemasındaki yemek sahneleri, hem görsel hem de sembolik açıdan önemli anlamlar taşıdığı düşünülmektedir. Bu bağlamda, yemek, sadece bir ihtiyaç ya da geçirtilmiş bir aktivite olarak değil, aynı zamanda kültürel, toplumsal ve psikolojik bir bağlamda anlamlandırılabilen bir öğe olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu çalışmada; yemek temalı sahneler, Türk kültürüne ait geleneksel öğelerin ve toplumsal normların sinematik bir yansıması olarak analiz edilecektir. Yemek sahnelerinin, yönetmenin filmlerinde nasıl bir anlatım biçimi oluşturduğu, toplumsal bağlamda hangi kültürel imgelere göndermede bulunduğu ve bu imgelerin izleyiciye nasıl bir kültürel mesaj sunduğu üzerine bir çözümleme yapılacaktır. Ayrıca, Ceylan'ın film dilinde yemek sahnelerinin, karakterlerin ruh hallerini, aralarındaki ilişkileri ve toplumsal yapıyı nasıl sembolize ettiği de değerlendirilecektir.

Araştırmanın Önemi

Türk sinemasının önemli yönetmenlerinden biri olan Nuri Bilge Ceylan, sinematografisinde toplumsal gerçeklikleri taşra yaşamı üzerinden ele alarak insan ilişkileri, toplumsal yapı ve kültürel dinamikler üzerine yoğunlaşmaktadır. Ceylan'ın filmografisindeki yemek sahneleri, sadece günlük yaşamın bir parçası olarak değil, aynı zamanda toplumsal, kültürel ve bireysel kimlikleri inşa eden güçlü bir anlatı unsuru olarak dikkat çekmektedir. Bu bağlamda, tezin konusu olan Nuri Bilge Ceylan'ın filmografisindeki yemek sahnelerinin, Türk kültürünü oluşturan imgelerle olan ilişkisini incelemek hem sinematografik anlamda hem de kültürel bağlamda büyük bir öneme sahiptir.

Toplumun kültürel dokusunun ayrılmaz bir parçası olan yemek, biyolojik bir gereklilikten öteye geçer ve toplumların geleneklerini, değerlerini, sosyal yapısını ve bireysel kimlikleri yansıtan güçlü bir sembol olarak görülmektedir. Nuri Bilge Ceylan'ın sinemasında yemek, karakterlerin içsel dünyalarını ve toplumsal bağlamdaki konumlarını ortaya koyan bir araç olarak sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Türk kültürüne ait geleneksel öğelerin, sosyal yapının, aile ilişkilerinin ve bireysel kimliğin sinematik bir biçimde anlatılması, hem Türk sinemasının hem de dünya sinemasının anlaşılması için önemli bir pencere açmaktadır.

Bu kapsamda tezin önemi, Nuri Bilge Ceylan'ın sinemasında yemek sahnelerinin Türk kültürüne dair hangi imgeleri ve sembolleri içerdiğini, bu sembollerin nasıl bir anlatı diline dönüştüğünü çözümlemekte yatmaktadır. Ceylan'ın yemek sahnelerinde, yemek yeme eylemi üzerinden aile içindeki gerilimlerden toplumsal sınıf farklarına, iletişimsizlikten yabancılaşmaya kadar pek çok temayı incelemenin mümkün olduğu düşünülmektedir. Ceylan'ın sineması, çok katmanlı anlatıları, kültürel derinliği ve toplumsal yapıyı yansıtan öğeleriyle dikkat çekerken, yemek sahneleri de bu unsurları anlatmak için etkili bir araç olarak öne çıkmaktadır.

Bu çalışma; Ceylan'ın filmografisindeki yemek sahnelerini analiz ederek, Türk kültürünün modern sinema dilinde yemek sahneleri üzerinden nasıl temsil edildiğini ele alacaktır. Bu açıdan bakıldığında bu çalışmanın, Türk sinemasında kültürün temsili ve sinematik dilin gelişimi açısından önemli bir katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Ayrıca, yemek sahneleri üzerinden yapılan kültürel çözümlemeler, Türk kültürünün gelişimi hakkında daha geniş bir anlayış geliştirilmesine yardımcı olacaktır. Bu bağlamda tezin; kültürel, sinematografik ve toplumsal bir derinliği olan önemli bir akademik katkı yapacağı düşünülmektedir.

Araştırmanın Yöntemi

Medya ve iletişim alanında, özellikle Roland Barthes'in yaptığı analizler büyük bir önem taşımaktadır. Bu kapsamda çalışma nitel bir yöntemle tasarlanmış; Fransız göstergebilimci Roland Barthes'in göstergebilimsel çözümleme yöntemlerinden olan düz anlam ve yan anlam yaklaşımının gösterge-gösteren-gösterilen üçlüsünü içeren metodolojisinden faydalanılarak analiz yapılmıştır.

Sonuç olarak, bu çalışmada kullanılan göstergebilimsel araştırma yönteminin, Ceylan'ın sinemasındaki yemek sahnelerinin derinlemesine incelenmesi için oldukça elverişli olduğu ve bu yöntem aracılığıyla Türk kültürüne dair imgelerin çözümleme sürecinde büyük bir katkı sağlayacağı varsayılmaktadır. Bu bağlamda, yemek sahnelerinin, sadece görsel bir öğe olarak değil, aynı zamanda kültürel ve toplumsal göstergeler olarak da işlev gördüğü ve izleyiciye önemli mesajlar sunduğu düşünülmektedir.

1. BÖLÜM: SİNEMA SANATI

1.1. Sinema Nedir?

Sinema hayatın belirli bir yönünü, henüz tam olarak anlaşılamamış bir boyutunu ve başka sanatlarca ifade edilemeyen derinlikleri ortaya çıkarmak için var olmuştur. Yeni bir sanat formunun doğuşu, her zaman düşünsel bir zorunluluğun sonucudur. Sinema, bu niteliğiyle günümüzün içsel ve toplumsal meselelerine dikkat çekerken, bizi derinden etkileyen sorunların anlaşılmasında özel bir işlev üstlenir (Tarkovski, 2008).

Sinema ilk ortaya çıktığı ve henüz sanatsal bir değer taşımadığı zamanlarda, şimdiye göre teknik açıdan oldukça yetersiz durumdaydı. Ancak teknolojiye meydana gelen gelişmeler sinemaya da etki etmiş ve gittikçe sinemanın gerçek hayatla olan ilişkisi güçlenmiştir (Öztürk, 2016).

1920'li yılların sonuna kadar Avrupa ve Amerika'da sinema bir sanat dalı olarak kabul edilmemiş, daha çok halk eğlencesi olarak görülmüştür. Bu algının, sinemanın sadece teknolojik bir araç olarak gerçekliği yeniden ürettiği düşüncesinden kaynaklandığı düşünülürken doğu ve güney toplumlarında ise sinema, batı kaynaklı bir icat olmasına rağmen, özellikle eğitilmiş kesimin ilgisini çektiği görülmektedir. Sinemanın kurgu ve kadraj kullanarak gerçekliği sanatsal bir şekilde yeniden üretip yorumladığı düşüncesi de 1920'lerde yaygınlık kazanmaya başlamıştır (Andrew, 2010).

Paul Rotha, Sinema Tarihi adlı eserinde sinemanın gelişimini üç ana boyutta değerlendirmektedir. İlk olarak, sinemanın temellerini oluşturan bilimsel yönünden bahseder. Bu boyut, sinema tekniğinin ilkelerini içerir. İkinci boyut, sinemanın geniş kitlelerce ilgi görmesi ve yayılmasını sağlayan ticari yönüdür. Üçüncü ve son boyut ise, sinemanın ilk dönemlerinde dikkat çekici olmayan ancak zamanla gelişen estetik boyuttur (Rotha & Şener, 1996). Rotha'ya göre sinemanın estetik bir sanat haline gelmesi, teknik ve ticari anlamda belli bir olgunluk seviyesine ulaşmasının ardından mümkün olmuştur. Bu bakış açısıyla sinemanın, öncelikle bilimsel anlamda varlığını sürdürebilmek için bir mücadele verdiği ve bu mücadelenin ekonomik bir temel üzerinde gelişerek ticari bir boyut kazandığı anlaşılmaktadır.

Rudolf Arnheim ise, "Film ve Gerçeklik" adlı makalesinde, filmin sanat sayılıp sayılmayacağına dair tartışmaların genellikle "filmin yalnızca gerçekliği yeniden ürettiği" varsayımına dayandığını ifade etmektedir. Arnheim, sinemanın doğası gereği bazı şeyleri

yapmaktan yoksun olmasının, onu sanat haline getiren unsur olduğunu vurgularken bu sınırlı olanaklarla üretilen eserlerde sanatın kendini gösterdiğini ve dolayısıyla bu kısıtlılığın, sinemanın bir sanat formu olarak kabul edilmesini sağladığını ifade etmektedir (Karadoğan, 2016).

Arnheim'ın yaklaşımının temelinde, gerçekçilik ve biçimcilik arasındaki başka bir karşıtlık yatmaktadır. Sinema tarihinde Lumière'den gelen gerçekçi gelenek, özellikle André Bazin ve Siegfried Kracauer tarafından temsil edilmiştir. Öte yandan, Méliès'in başlattığı biçimci gelenek ise Sergei Eisenstein ve Rudolf Arnheim gibi isimlerle sürdürülmüştür. Kısaca, gerçekçi gelenek sinemanın bir sanat formu olduğunu savunurken, onun gerçeğin derin yapısını ortaya çıkardığını, gerçeğe hiçbir şey eklemeyen ve onu bozmadan yansıttığını iddia etmektedir (Henderson, 1985).

Sinemanın gerçeği en saf haliyle yakalayabilen ve gerçekliği doğrudan yansıtmaya becerisine sahip olduğunu savunan André Bazin de, sinema ile edebiyatın yakın ilişki içerisinde olduğunu ve bu yönüyle sanatsal bir etkileşim içerisinde olduğuna dikkat çekmektedir. Bazin'e göre sesli ya da sessiz olsun, sinema sanatı çekim sürecinden önce roman, hikaye veya öykü biçiminde varlık bulur. Ancak bu yazılı eserlerin görsel bir boyuta taşınmasıyla sinema, sanatsal anlamda farklı bir katman kazanmaktadır. Aynı zamanda sinemada kullanılan diyaloglar da edebiyatın başka bir yüzünü yansıtmaktadır. Bu bağlamda Bazin, sinema sanatının en ilgi çekici yönünü, tiyatro ve edebiyatın mirasını devralmasında görmektedir (Bazin, 1993).

Fotoğrafın sinemanın hammaddesi olduğunu belirten Bazin bütün sanatların insanın varlığı üzerinde temellendiğini, sadece fotoğrafın onun yokluğunu bir avantaja dönüştürdüğünü ifade etmektedir (Bazin, 1993).

Bu bağlamda sinema, fotoğrafın işlevsel yapısına dayanarak, izleyicilere duygusal, düşünsel ve estetik bir deneyim sunmaktadır. Böylece sinemanın sanat olarak kabul edilişi, fotoğrafın bir ifade aracı olarak sinemaya kattığı derinlikle doğrudan ilişkilendirilmektedir.

1.2. Sinemanın Özellikleri

Türk sinema eleştirmeni ve kuramcısı Nijat Özön (1985) sinema sanatı üzerine edindiği tespitleri paylaşarak, kapsamlı bir perspektif sunmaktadır. Özön'e göre:

“Sinema bir dildir: Sinema, kendine has kuralları ve yapısı olan; geleneksel yazılı ve sözlü dillerden farklı özellikler taşıyan; hem görsel hem de işitsel duyulara hitap eden bir anlatım dilidir. Bu özellikleriyle sinema, özgün bir ifade biçimi olarak öne çıkar.

Sinema bir anlatım aracıdır: Sinema, kendine özgü görsel ve işitsel diliyle düşünce ve duyguları başkalarına aktaran bir anlatım aracıdır. Bu yönüyle, tiyatro, müzik, dans, edebiyat gibi diğer sanat dallarını da izleyiciye aktarmada etkili bir yol sunar. Sinema bir iletişim aracıdır: Sinema dünyanın dört bir yanındaki olayları, hatta günümüzde başka gezegenlere kadar uzanan evrende yaşananları kaydedip paylaşmamızı sağlar. Bu sayede, sinema aracılığıyla uzak diyarlarda olup bitenleri geniş kitlelere ulaştırabiliriz.

Sinema bir eğitim-öğretim aracıdır: Görsel ve işitsel özellikleri sayesinde sinema görüntüleri, güçlü bir etkileşim yaratır ve eğitim-öğretim süreçlerinde, hem okul içinde hem de dışında başarıyla kullanılabilir.

Sinema bir araştırma aracıdır: Bilimsel inceleme ve araştırmalarda, sinema, akademisyenler, uzmanlar ve araştırmacılar için vazgeçilmez bir yardımcıdır. Özellikle hareket içeren her türlü olgunun incelenmesinde, sinemanın sunduğu olanakların yerini başka bir araç tutamaz.

Sinema bir propaganda aracıdır: Sinema, etkileyici görşelliği, izleyiciyi inandırma, yönlendirme ve manipüle etme gücünden dolayı önemli bir propaganda aracı olarak öne çıkar. Görüntülerin gücü, sinemayı, fikirleri yaymak ve insanları etkilemek isteyenlerin en çok başvurduğu yöntemlerden biri yapar.

Sinema, farklı sanat dallarının bir araya geldiği bir birleşimdir. En genç ve en yeni sanat dalı olarak, diğer geleneksel sanatların ardından ortaya çıkmış ve bu nedenle "yedinci sanat" olarak adlandırılmıştır. Sinemanın, kendinden önceki tüm sanatların özelliklerini kendi kuralları çerçevesinde içine alabilen, onları özgün bir yapıyla harmanlayabilen bir esnekliği vardır” (Özön, 1985).

1.3. Sinemanın Sanata Yolculuğu

Sinema tarihinin ilk dönemlerinde, filmler, bilim insanları ve sanatçıların gerçekliği yeniden üretme çabalarının bir ürünü olarak ortaya çıkan yeni bir icat olmanın ötesinde bir anlam taşımaktadır. İnsanlar, esasen bu yeni buluşu deneyimlemek amacıyla film gösterim alanlarına gitmektedirler (Özden, 2004). İlk sinema cihazlarını geliştirenler, bu teknolojinin insan ve toplum yaşamını kapsamlı bir şekilde ele alacak yeni bir sanat dalına dönüşeceğini hiç düşünmemişlerdir. Onların gözünde, bu ilk hareketli görüntüler,

yalnızca insanların yeni icatlara duyduğu geçici merakı tatmin edebilecek bir eğlence aracıdır (Gevgilili, 1989).

O dönemde film projeksiyonları, gerçek dünya görüntülerini kısa bir süreliğine film şeridi üzerine yansıtma eyleminden ibarettir. Bu nedenle, başlangıçtaki film gösterimlerinin fuarlarda, panayırlarda ve kimi zaman cambazlık ya da sihirbazlık gibi etkinliklerin yanında ek bir eğlence olarak görülmesi şaşırtıcı değildir (Abisel, 2007) Sinemanın doğuşu olan 1895 yılından başlayarak 1914'e kadar uzanan dönemde, bu gösterimler "panayır sineması" veya "gezici sinema" olarak adlandırılmaktadır. Bu dönemdeki film gösterimleri, sinemayı geniş kitlelere tanıtarak, yeni filizlenen sinema endüstrisinin büyümesine ciddi katkı sağlamıştır (Mark, 1987). 1917 yılına gelindiğinde ise Avrupa'daki gezici film gösterimlerinin büyük oranda sona erdiği ve sinemanın teknolojik bir yenilik olmaktan çıkarak anlatı sanatına dönüştüğü görülmektedir. Çünkü bu dönemde izleyiciler sinema tarihinin ilk iki büyük anlatı filmi olan David Wark Griffith'in "Bir Ulusun Doğuşu" (1915) ve "Hoşgörüsüzlük" (1916) filmleriyle tanışmışlardır (Özden, 2004). Ayrıca 1915 yılında "Bir Ulusun Doğuşu" filminin elde ettiği yüksek gişe hasılatı, bankaların film yapımını kârlı bir yatırım olarak görmelerine yol açmış ve sinema sektörü için geniş çaplı kredi olanakları sunmuşlardır. Bu finansal destek, sinemanın endüstriyel bir boyut kazanmasına ve bir eğlence aracı olmaktan çıkıp sanatsal bir ifade biçimi olarak gelişmesine zemin hazırlamıştır (A. Ş. Onaran, 1994).

Filmlerin hikaye anlatımına yönelmesiyle birlikte, toplumun daha yüksek gelir ve kültür seviyesine sahip kesimlerinin de sinemaya olan ilgisi artmıştır. Georges Melies'in filmleriyle başlayan bu süreçte, sinema kısa hikayeler anlatmaya başlamıştır. Filmlerin kısa öyküler anlatmaya başlamasından sonra, tiyatro oyunlarının sinemaya uyarlanması gerçekleşmiş ve bu süreç, oyunculuk ile filmsel anlatımın gelişimine katkı sağlamıştır (Özön, 1985).

Filmlerin varoşsal olan mekânlarda izleyiciye sunulması nedeniyle sinemaya genellikle gelir ve eğitim seviyesi düşük kesimlerden seyirciler gelmektedirler. Ayrıca, nitrat bazlı filmlerin sebep olduğu yangınlar ve karanlık ortamın suistimal edilmesi gibi etkenler, sinemanın bu dönemde olumsuz bir algıya maruz kalmasına neden olmuştur (Özden, 2004). Bu dönemde, sinemanın gelişimini sekteye uğratan kısa ama etkili bir kriz patlak vermiş, işsizlik oranlarının artmasıyla birlikte izleyici sayısında da kayda değer bir düşüş yaşanmıştır. Büyük yapımcılar, bu sorunun çözümünü sinemayı daha nitelikli ve seçkin

bir izleyici kitlesine hitap edecek donanımda yeniden şekillendirmekte bulmuşlardır. Bu durum, sinema gösterim alanlarının barakalardan modern sinema salonlarına dönüşmesiyle sonuçlanmıştır. Böylece filmlerin basit konuları yerini, ulusal edebiyat ve tiyatrodan alınan daha prestijli ve tanınmış eserlere bırakmıştır (A. Ş. Onaran, 1994). Bu noktada tiyatro ise sinemaya ilham kaynağı olmuş ve benzer dramatik öğelerle sinemanın erken dönemlerinde önemli bir rol oynamıştır. Ancak, “tiyatrovary filmlerin” sinemanın özgün doğasına uymadığı için başarılı örnekler ortaya konulamamıştır. Bu da sinemanın tiyatrodan ayrılarak kendi dilini geliştirmesine ve sanat olarak yapılanmasına olanak sağlamıştır (Özden, 2004). Başlangıçta halkın eğlencesi olarak görülen sinema, zamanla aydınlar ve entelektüel kesimlerin ilgisini çeker hale gelmiştir. Bu dönüşüm, sinemanın sadece popüler bir eğlence aracı olmaktan çıkıp, daha derinlemesine analizlere ve sanatsal yorumlamalara konu olmasını sağlamıştır. Sinema, yalnızca alt sınıfların gündelik eğlencesi olmaktan ziyade, kültürel ve entelektüel çevrelerde ciddi bir sanat formu olarak kabul edilmeye başlanmış, böylece sinemanın toplumsal ve sanatsal rolü de yeniden şekillenmeye başlamıştır. (Makal, 1996).

Sesin girişiyle birlikte sinemanın yapısal ve görsel açıdan ön plana çıktığı, deneysel ve soyut bir anlatım dilinin kullanıldığı yeni bir dönem başlarken, bu dönüşümün bir başka önemli etkisi, sinemanın bir sanat formu olarak kabul edilmesinin artık tartışmasız bir hale gelmiş olmasıdır. Böylece sesin sinemaya entegre edilmesi, sinemanın sanatsal kimliğinin güçlenmesine ve daha geniş bir kültürel değer kazanmasına olanak tanımıştır (Andrew, 2010).

1.4. Sanat Olarak Sinema

Sinemanın ilk yıllarında, bu alanda faaliyet gösteren kişilerin sanatçılardan ziyade eğitim almamış küçük girişimciler olduğu görülmektedir. Sinema bu bağlamda, önce bir ticaret aracı haline gelmiş ve daha sonra endüstri niteliği kazanarak bir sanat formuna dönüşmüştür. Sinema sanatsal bir değer kazanmadan önce, ticari bir organizasyon olarak işlevini yerine getirmektedir (Abisel, 2007).

Lumiere kardeşlerin daha çok bir belgeleme aracı olarak gördüğü sinema, Melies’in ellerinde adeta bir sihir sanatına evrilmiş, Griffith’in anlatısında ise öykü ve masal dünyalarını şekillendiren büyülü bir araç haline gelmiştir. Zamanla sinemacılar, bu sanatın anlatım dili geliştikçe, sinemanın ne olduğunu ve ne olması gerektiğini sorgulayan

çeşitli görüşler öne sürmüşlerdir. Sinemanın ifade biçimleri ilerledikçe, bu düşünceler de evrilmiş ve yeniden şekillenmiştir(Esen Kuyucak, 2013).

Kuleşov, sinemanın anlatım dilini geliştirmek amacıyla kurgu üzerine birçok deney gerçekleştirmiştir. Onun öğrencisi Pudovkin ise, 1928'de yayımlanan Kinorejissör; Kinomaterial adlı kitabının Almanca baskısının önsözünde sinema kurgusunu şiirsel bir süreçle karşılaştırarak yönetmenin rolüne dikkat çekmektedir. Pudovkin'e göre, bir yönetmen çekimleri tıpkı bir şairin kelimeleri düzenlediği gibi özenle seçmek ve sıralamaktadır. Bu süreç, bilinçli bir sanatsal çaba ile film yapımının yapıtaşlarını oluşturmaktadır. Kurgu, çekimlerin adım adım bir araya getirilmesiyle anlamlı bir anlatı oluşturarak nihai eseri, yani filmi ortaya çıkarmaktadır. Böylece, kurgu yönetmenin sinemasal dilini geliştiren temel bir araç olarak sunulmaktadır (Pudovkin, 1995).

Fransız düşünür André Malraux ise, 1939 yılında yayımlanan Esquisse d'une Psychologie du Cinéma adlı eserinde sinemanın anlatı dilinde kazandığı derinliğe vurgu yaparak, sinema ile roman arasında güçlü bir bağ olduğunu belirtmektedir. Sinemanın zaman içinde görsel sanat olmanın ötesine geçerek bir anlatı sanatına dönüştüğünü ifade eden Malraux, sessiz sinema döneminde bile, sinemanın anlatısal unsurlar açısından romandan etkilendiğini ve romanla rekabet eden bir sanat formu haline geldiğinin altını çizmektedir (Malraux, 1968).

1947 yılına gelindiğinde, Soggetto e Seneggiatura'da yazan İtalyan sinema eleştirmeni Umberto Barbaro, kamerayı yaratıcı sürecin temel araçlarından biri olarak tanımlamaktadır. Barbaro'ya göre, kamera, bir film yapımında kullanılan diğer tüm unsurlar gibi, insanın yaratıcı gücüne bağlıdır. Kamerayı bir yönetmenin elinde tıpkı bir heykeltıraşın yontma aleti ya da bir ressamın fırçası gibi gören Barbaro, kameranın yönetmenin sanatsal ifadesini ortaya koyan önemli bir araç olduğuna dikkat çeker (Barbaro, 1968).

30 Mart 1948'de yayımlanan "L'écran Français" dergisindeki yazısında "camera-stylo" kavramını ortaya koyan Alexandre Astruc ise filmin yönetmenini diğer sanat dallarındaki yaratıcı figürlerle kıyaslarken, sinemayı da bir sanatçının kişisel düşüncelerini ve saplantılarını yansıtabileceği bir ifade biçimi olarak değerlendirmektedir (Astruc, 2016). Astruc'a göre, sinema sadece bir gösteri aracı olmaktan çıkıp bir ifade aracı haline gelmelidir. Astruc, sinemacıların, Hollywood gibi ticari sinema anlayışını taklit etmek

yerine, kamerayı bir kalem gibi kullanarak kişisel düşüncelerini ve görüşlerini tıpkı bir roman ya da deneme yazarı gibi ifade edebileceğini savunmaktadır (Astruc, 2016, s. 33). Sonuç olarak, sinema başlangıçta ticari bir araç olarak ortaya çıkmış olsa da, zamanla bir sanat formuna dönüşmüş ve bu dönüşümde sanatçıların kişisel katkıları, teknik ve anlatımsal yenilikler büyük rol oynamıştır. Sinema, teknik ve sanatsal ifadeyi birleştiren bir dil haline gelmiş, yönetmenin üretici gücü ve özgün bakış açısı, filmin anlamını ve estetik değerini şekillendiren temel unsurlar olmuştur. Bu sürecin sonunda sinema hem bir sanat formu hem de bir kültürel ifade aracı olarak kabul edilmiştir.



2. BÖLÜM: GÖSTERGEBİLİM VE SİNEMA

2.1. Göstergebilim

Göstergebilim, iletişim amacıyla kullanılan sembolleri ve işaretleri inceleyen bir bilim dalıdır. Göstergebilim terimi, dilbilimden esinlenerek türetilmiştir ve başlangıçta “göstergeleri inceleyen bilim dalı” ya da “göstergelerin bilimsel çözümlemesi” şeklinde tanımlanmıştır. Ancak günümüzde bu tanımlar, çok daha geniş bir anlam taşımaktadır. Gösterge, bir şeyi temsil eden her türlü biçim, nesne, eşya, olgu, düşünce olarak kabul edilmektedir ve bu şey kendisinden farklı olarak ifade edilmektedir. Yani, bir şeyin doğrudan kendisi değil, onu simgeleyen her türlü unsur gösterge olarak ele alınmaktadır. Bu semboller; sözcüklerin yanı sıra aynı zamanda kıyafetler, şarkılar, çiçekler, sesler ve görüntüler gibi farklı kültürel öğeler de olabilir. Göstergebilim, bu öğelerin anlamlarından ziyade, bu anlamların nasıl yaratıldığını ve iletilişini incelemektedir (Rifat, 1998).

Başka bir ifadeyle göstergebilim, anlamın nasıl üretildiğiyle ilgili temel ilkeleri, kuralları ve ayrımları açıklamaya çalışan bir yaklaşımdır. Herhangi bir sembolün ya da gösterenin anlamı, yalnızca kendisinden değil, çevresindeki diğer sembollerle kurduğu ilişkilerden ve bu ilişkilerdeki zıtlıklardan türetilir. Bu bağlamda göstergebilim, bu ilişkileri sistematik bir şekilde çözümleyerek, dilsel ve kültürel anlamların nasıl yaratıldığını anlamaya çalışmaktadır (Bircan, 2015).

Tarih boyunca iletişim kurma ihtiyacı duyan insanlar, bu gereksinimlerini görseller aracılığıyla da karşılamışlardır. Özellikle günümüzde, o dönemlerde mağara duvarlarına çizilen resimlerin anlamlarını incelemeye yönelik çalışmalar önemli hale gelmiştir. İspanya’nın Altamira bölgesinde milattan önce 15.000’li yıllara dayanan ve Fransa’nın Lascaux mağaralarında bulunan resimlerde, insan ve hayvan figürlerine rastlanmaktadır. Bu resimler, erken dönemde insanların görsel semboller aracılığıyla düşüncelerini ve dünyayı nasıl anlamlandırdığını gösteren önemli birer iletişim aracı olarak kaynak olmaktadır (Tepecik, 2002).

Göstergebilim aynı zamanda kültürün de temel yapı taşlarından biri olarak nitelendirilmektedir. İnsan, doğadan gelen biyolojik göstergelerle sınırlı kalmadan bilinçli olarak yeni göstergeler üreterek, onları sistematize etmekte ve anlam dünyasını oluşturmaktadır. Kültür, bilinçli bir gösterge üretimi sürecinin sonucudur ve insan ile

doğa arasındaki mesafeyi gösterge sistemleri aracılığıyla kurgulamaktadır. Göstergebilim de tam olarak bu süreçleri anlamaya çalışmaktadır (Erkman Akerson, 2023).

Metinlerde ve görüntülerde anlatılmak istenen anlamlar, dilsel veya görsel göstergeler aracılığıyla kodlanmaktadır. Bu göstergeler, belirli bir anlamı ifade eden, sembolik öğelerdir ve dilin, kültürün, toplumun ve bireylerin ortak kabulüne dayalı olarak şekillenmektedir. Dilsel göstergeler, kelimeler, cümle yapıları veya dilin kuralları aracılığıyla anlam üretirken; görsel göstergeler, resimler, semboller, işaretler gibi öğelerle benzer işlevi yerine getirmektedir (Bircan, 2015).

Ancak, bu göstergelerin anlamları kültürden kültüre farklılık gösterebilir. Her kültür, bir göstergenin anlamını kendi tarihsel, toplumsal ve psikolojik bağlamı içinde oluşturmaktadır. Bu nedenle, bir kültürde belirli bir göstergenin taşıdığı anlam, başka bir kültürde farklı bir biçimde algılanabilmektedir. Örneğin; görsel ve işitsel unsurlar kodlanmakta ve bu mesajlar televizyon, sinema gibi medya araçlarıyla kitlelere iletilmektedir. Anlam üretiminde önemli bir rol oynayan bu kodları izleyiciler çözerek, filmin anlatmaya çalıştığı temalar, ideolojiler ve duygusal mesajlarla bağlantı kurmaktadır (Barthes, 2014). Bu bağlamda, göstergeler sadece anlamı iletmekle kalmaz, aynı zamanda bir kültürün dünya görüşünü, değerlerini ve normlarını da yansıtmaktadır.

Edebiyat, sosyoloji, tıp, antropoloji, teoloji, iletişim ve medya çalışmaları gibi pek çok disiplin ve çalışma alanında etkili olan bu yaklaşıma Amerikalı filozof Charles Sanders Pierce'ün ve İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure'ün düşünceleri kaynaklık etmiştir. Bu bakımdan yaklaşım hem Saussure'ün düşünceleri kaynaklık etmiştir. Bu bakımdan yaklaşım hem Saussure'ün verdiği isimle semiyoloji, hem de Pierce'ün verdiği isimle semiyotik adı altında gelişmiştir (Chandler, 2007). Türkçe literatürde ise yaklaşımın göstergebilim, semiyoloji, semiyotik, im bilim veya işaret bilim şeklinde farklı çevirileri bulunmaktadır. Her ne kadar yaklaşımlar arasında farklılıklar bulunsa da göstergebilimin başlıca temsilcileri arasında Roland Barthes, Umberto Eco, Algirdas Julien Greimas, Julia Kristeva ve Cristian Metz gibi isimler sayılabilir. Ancak medya ve iletişim çalışmaları açısından özellikle Barthes'in çözümlemeleri ön plana çıkmaktadır (Çam, 2015).

Bu noktadan hareketle, çalışmada öncelikle Roland Barthes'in göstergebilimsel yaklaşımlarına değinilecektir. Bu yaklaşımlardan iletişim ve medya araştırmalarında en

çok kullanılan metodu olan düz anlam- yan anlam analiz yöntemiyle, Nuri Bilge Ceylan'ın uzun metrajlı filmlerindeki yemek sahneleri üzerinden göstergebilimsel çözümleme yapılacaktır.

2.2. Roland Barthes'in Göstergebilimsel Yaklaşımları

Roland Barthes, Göstergebilim İlkeleri (1993) adlı eserinde, göstergebilimsel yaklaşımını geliştirirken dört temel ayrım önerisi sunmaktadır. Bu ayrımlar, hem göstergebilimsel düşünceyi açıklığa kavuşturmayı hem de dilin ve anlamın nasıl işlerlik kazandığını ortaya koymayı hedeflemektedir. Barthes'in yaptığı bu ayrımların ilk üçü doğrudan Ferdinand de Saussure'ün Genel Dilbilim Dersleri adlı eserinden alınırken, dördüncü ayrım ise Barthes'in kişisel katkılarıyla literatüre kazandırılmıştır.

İlk üç ayrım, Saussure'ün dilbilimsel çözümlemelerine dayanmaktadır. Bunlar sırasıyla, dil ve söz, gösteren ve gösterilen ile dizim ve dizge ayrımlarıdır. Dil ve söz ayrımı, dilin genel yapısal sistemini ve bireysel konuşma eylemlerini birbirinden ayırır. Gösteren ve gösterilen ayrımı, anlamın bir işaret aracılığıyla (gösteren) bir kavram ya da objeye (gösterilen) bağlanmasını açıklar. Dizim ve dizge ayrımı ise, dilin içindeki yapıların belirli bir sırayla dizilmesinin (dizim) bu yapıların daha büyük bir anlam bütününe hizmet etmesini (dizge) nasıl sağladığını ele alır. Bu ayrımlar, Saussure'ün dilin işleyişine dair kuramsal çerçevesini pekiştiren önemli unsurlardır.

Barthes'in önerdiği dördüncü ayrım ise, düz anlam ve yan anlam ayrımıdır. Bu ayrım, Barthes'in göstergebilimsel yaklaşımına özgü bir katkıdır ve dilsel bir işaretin yalnızca birincil, yüzeysel anlamı ile kültürel, toplumsal ve ideolojik alt anlamlarını birbirinden ayırmaktadır. Bu ayrım, dilin ve kültürün iç içe geçmiş yapısını anlamamıza yardımcı olarak, dilin anlam üretimindeki çok katmanlı yapısını vurgulamaktadır.

2.2.1. Dil ve Söz Yaklaşımı

Roland Barthes, Saussure'ün dilbilimsel kuramında önemli bulduğu ilk ayrımın, dil ve söz arasındaki ayrım olduğunu belirtmektedir. Saussure'e göre; insanın doğuştan sahip olduğu dil, dil ve söz olarak iki ana bileşene ayrılır. Dil, toplumsal bir olgu olarak bireylerin birbirleriyle iletişim kurabilmesi için gerekli olan, ortaklaşa kabul edilen ve toplum tarafından paylaşılan kurallar bütünüdür. Bu kurallar, dilin temel yapısını oluşturan sistematik yapıların ve kodların toplamıdır. Diğer yandan söz, dilin bu

toplumsal sisteminin bireysel düzeydeki kullanımıdır. Yani, söz bir kişinin günlük yaşamda dil sistemini kullanarak yaptığı iletişim eylemlerini ifade etmektedir (Barthes, 1993).

Saussure'ün bu iki kavramı ayırarak yaptığı açıklama, dilin sosyal bir yapı olduğunu, bireylerin bu yapıyı sadece kullanma ve bu yapıya uygun şekilde iletişim kurma imkanına sahip olduklarını göstermektedir. Türkçede ve İngilizcede doğrudan karşılığı bulunmayan dil terimi, yalnızca dilin uzlaşım kurallarını değil, bu kuralların toplum tarafından kabul edilen ve sürekli olarak yeniden üretildiği bir toplumsal yapıyı ifade etmektedir. Bir birey, dili tek başına yaratamaz ya da değiştiremez; bu, dilin kolektif bir yapı olmasının getirdiği bir özelliktir. Bunun yerine, bir birey dili kullanarak iletişim kurabilir, ancak bunu yapabilmesi için dilin kurallarına tabi olmak zorundadır (Barthes, 1993).

Buna göre dil, bir kişinin bir lisanı öğrenirken edindiği şeydir; yani, dilsel kuralların ve yapısal sistemlerin toplamıdır. Bu kurallar, bir dilin yapısını kapsayan, toplum tarafından benimsenmiş ve ortaklaşa kabul edilen dilbilimsel ilkeleri içermektedir. Bu açıdan dil, bir tür teorik çerçeve sunar ve birey, bir lisanı öğrenirken bu çerçeveye dair bilgi edinmektedir (Culler, 2008). Söz ise, dilin bu teorik yapısının somut bir şekilde, günlük yaşamda ve iletişimde kullanımını ifade etmektedir. Bir birey, belirli bir lisanı öğrendiğinde, o dilin sözel ve yazılı ifadelerini kullanarak anlam oluşturur. Yani, söz dilin toplumsal olarak belirlenmiş kurallarına uygun olarak gerçekleştirilen bireysel konuşma eylemleridir. Bu, yazılı metinlerde ya da sözlü iletişimde dilin pratikte nasıl işlediğini gösterir (Culler, 2008).

Dolayısıyla, dil ve söz arasındaki ilişki, bir dilin kurallarının bir birey tarafından öğrenilmesi (dil) ve bu kuralların somut bir şekilde, kişisel iletişimde kullanılması (söz) biçiminde ifade edilmektedir. Bu ikili yapı, dilin toplumsal bir yapıyı, sözün ise bireysel bir kullanımı temsil ettiğini ortaya koymaktadır.

Dil ve söz arasındaki ayrım, göstergebilimsel bir perspektiften, farklı kültürel pratiklere ve sistemlere uygulandığında daha net bir şekilde anlaşılmaktadır. Örneğin, bir kültürün besin sistemi üzerine yapılan göstergebilimsel bir çözümlemede, dil, o kültürde neyin yenilebilir olduğu, hangi yemeklerin bir arada tüketilebileceği veya hangi yemeklerin belirli koşullarda yenemeyeceğini belirleyen kurallar ve tariflerin toplamını ifade etmektedir. Bu kurallar, kültürel bir sistem olarak, belirli normları ve kısıtlamaları içerir ve kültürün üyeleri arasında toplumsal bir uzlaşma oluşturmaktadır. Buna karşılık, söz,

bireylerin günlük yaşamda bu kuralları somut bir şekilde uygulayarak gerçekleştirdikleri yeme ve pişirme eylemlerini ifade etmektedir. Bu bağlamda, söz daha çok bir tür bireysel pratik ya da uygulamadır; bir kişinin mutfakta yaptığı yemeği pişirme veya bir yemeği diğer yemeklerle birleştirme eylemi, dilin kurallarına uygun olarak sözsel bir ifade biçimine dönüşmektedir (Culler, 2008).

Bir başka örnek üzerinden açıklamak gerekirse, sinema sanatı göstergebilimsel bir bakış açısıyla ele alındığında, sinema dili bir dil olarak kabul edilmektedir. Burada dil, sinematik anlatımın temel yapı taşlarını (kamera açıları, ışıklandırma, kurgu) ve bu anlatım biçimlerinin genel kurallarını ifade etmektedir. Sinema dili, belirli görsel ve işitsel kodlardan oluşur ve izleyicinin bu kodları doğru şekilde çözümleyebilmesi için bu yapıları anlaması gerekmektedir. Söz ise bu dilin kullanılarak oluşturulduğu her bir sinema filmini temsil etmektedir. Yani, çekilmiş her film, sinema dilini kullanarak anlatılan bir söz halini alır ve bu film, dilin kurallarını içeren bir mesajı izleyiciye iletmek için somut bir ifade biçimi oluşturmaktadır (Chandler, 2007).

Saussure'ün bu bakış açısına göre, dil, insanların birbirleriyle anlaşmalarını sağlayan bir toplumsal sözleşme gibidir. Bu toplumsal uzlaş, bireylerin anlamlı bir şekilde iletişim kurabilmesini mümkün kılmaktadır. Sonuç olarak, dil, bir iletişim aracı olmanın ötesinde, sosyal bir kurum olarak varlık gösterir ve bu kurumun içinde bireylerin de yer alması gerekmektedir. Böylece dil, yalnızca bireysel bir ifade biçimi değil, aynı zamanda toplumsal bir organizasyonun ürünü olarak değerlendirilmektedir.

2.2.2. Gösterilen ve Gösteren Yaklaşımı

Göstergebilimsel açıdan Roland Barthes, Saussure'ün dil teorisinden önemli bir ayrım olarak gösteren ve gösterilen ayrımını öne çıkarmaktadır. Saussure'e göre, dilin temel birimi göstergedir ve dilde anlam, gösterge birimlerinin birbirleriyle olan farklarından doğar. Saussure'ün modeline göre, bir gösterge; gösteren ve gösterilen olmak üzere iki bileşenden oluşmaktadır. Gösterge, bu iki unsuru bir arada barındırarak anlam üretmektedir (Barthes, 1993).

Saussure'ün açıklamasında, gösteren, işitsel bir imgeyi ifade etmektedir. Örneğin, “kalem” kelimesini okuduğunuzda veya zihninizde bu kelimeyi düşündüğünüzde, zihninizde oluşan “k-a-l-e-m” ses dizisi, gösteren olarak kabul edilmektedir. Bu, kelimenin fiziksel ya da işitsel formudur. Diğer taraftan, gösterilen ise zihinsel bir

tasarımı veya kavramı ifade etmektedir. Bu bağlamda, “kalem” sözcüğü duyulduğunda zihninizde oluşan, “yazı yazmaya yarayan araç” biçimindeki kavram gösterilendir. Yani, bir sözcüğün duyulması ya da okunması, zihinsel bir tasarımın oluşmasını tetiklemektedir. Bu tasarım, nesnenin (örneğin kalemin) doğrudan kendisi değil, onun dilsel ve kültürel olarak şekillenen zihinsel temsilini göstermektedir (Saussure, 1985).

Ancak, zihinsel tasarımlar ya da kavramlar, yalnızca bir gösteren aracılığıyla ortaya çıkabilmektedir. Bir gösterenin varlığı, mutlaka bir gösterilenin varlığını gerektirmektedir. Bu nedenle, her gösterilen mutlaka bir gösteren ile ilişkili olmak durumundadır. Gösterilen doğrudan nesne değil, nesnenin zihinsel tasarımıdır. Bu durumda, anlam, sadece gösterilen ve gösteren arasındaki ilişkiden değil, onların birleşiminden oluşan göstergeden doğmaktadır (Barthes, 1993).

Saussure, bu birleşimin nasıl işlediğini daha somut bir şekilde açıklamak için kimyasal bileşiklerden örnek göstermektedir. Hidrojen ve oksijenin birleşimiyle suyun oluştuğunu ifade eden Saussure; hidrojen ya da oksijenin tek başına suyu oluşturmadığını belirtmektedir. Buna göre yalnızca gösterenin ya da yalnızca gösterilenin bir göstergeyi oluşturmadığına dikkat çekerek anlamın, bu iki unsurun birleşiminden ortaya çıktığını anlatmaktadır (Saussure, 1985, s. 111).

Saussure’ün bu teorisine göre; Türkçede "elma" kelimesinin kullanılmasının nedeni ya da İngilizcede “apple” kelimesinin tercih edilmesinin ardında yatan nedenlere dair herhangi bir kesin açıklama yapmak mümkün değildir. Saussure’e göre, dilde gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki nedensizdir. Yani, bir dilde kullanılan bir gösterenin neden belirli bir biçimde şekillendiğine dair somut bir gerekçe bulunmamaktadır. Bu durumu, Saussure göstergenin nedensizliği ilkesiyle açıklamaktadır. Buna göre dilsel işaretler, toplumsal uzlaşım ile belirlenmiş ve kültürel olarak kabul edilmiş olmaktan başka bir temele dayanmamaktadır. Bu sorulara verilecek yanıt, genellikle “bizden öncekiler öyle demiş de ondan” şeklinde bir açıklama ile sınırlı kalmaktadır (Saussure, 1985, s.80).

Saussure’dan önceki dilbilimciler, göstergelerin neden belirli biçimlerde kullanıldığını açıklamak için artzamanlı (historik) bir yaklaşım benimsemişlerdir. Örneğin, “elma” kelimesinin geçmişteki kullanımları, bu kelimenin tarihsel evrimini araştırarak bir tür köken çözümlemesi yapılmaya çalışılmıştır. Ancak Saussure, bu tür artzamanlı incelemelerin dilin işleyişi hakkında kesin bir neden-sonuç ilişkisi sunmadığını ve sadece dilin tarihsel değişimini ortaya koyduğunu savunmaktadır. Saussure’e göre, artzamanlı

analizler dilin evrimini gösterirken, dilin o andaki işleyiş kurallarını açığa çıkarmakta yetersiz kalmaktadır. Dilin anlam üretme süreçleri ve işleyiş kuralları, bir dilin geçmişindeki evrimden bağımsız olarak, o anki yapısal ilişkiler üzerinden analiz edilmesi ile ilgili olduğunu savunmaktadır (Saussure, 1985, s.85).

Bu bağlamda Saussure, dilbilimde eşzamanlı (synchronik) bir çözümleme yöntemini önermektedir. Eşzamanlı çözümleme, dilin belirli bir anındaki yapısal ilişkileri incelemeyi hedefler ve dilin işleyiş kurallarını anlamaya olanak tanımaktadır. Eşzamanlı analiz, dilin bir sistem olarak nasıl çalıştığını, farklı dilsel birimlerin birbirleriyle olan ilişkilerini ve bu ilişkiler aracılığıyla anlamın nasıl üretildiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu yöntemle, dilin işleyişi dondurulmuş bir an olarak ele alınır ve dilin kuralları, bu an içindeki bağıntılar aracılığıyla çözümlenmektedir. Saussure, bu eşzamanlı çözümleme yöntemini benimseyerek dilbilimde daha açıklayıcı ve sistematik bir yaklaşım geliştirmeyi hedeflemiştir (Saussure, 1985, s.107).

Sonuç olarak, Saussure'ün savunduğu eşzamanlı inceleme, dilin işleyişinin anlaşılması için daha uygun bir yöntem olarak kabul edilmektedir. Saussure, dilin tarihsel evriminden ziyade, o dönemde dilin nasıl işlediğini ve dilsel öğelerin birbirleriyle nasıl ilişkili olduğunu anlamaya yönelik bir yaklaşımı benimsemiştir. Bu, dilbilimin daha bilimsel ve sistematik bir temele dayandırılmasını sağlamış, dilin işleyişine dair daha sağlam bir kuramsal zemin sunmaktadır.

2.2.3. Dizim ve Dizge Yaklaşımı

Roland Barthes, Saussure'ün dil teorisinde önemli bulduğu bir diğer yaklaşımı, dizim ve dizge arasındaki farktır. Saussure, dilsel bağlantıları açıklarken dilin iki farklı türdeki bağıntısını tanımlamaktadır: dizimsel ve çağrışımsal bağıntılar. Dizimsel bağıntı, dildeki öğelerin bir arada bulunarak oluşturduğu anlamlı bağlantıları ifade eder. Bu bağlamda, aynı anda bir arada bulunan öğeler arasındaki ilişkiler dizimsel bağıntıyı oluşturmaktadır. Bir cümledeki sözcüklerin birbirleriyle olan ilişkisi bu türden bir bağlantıya örnek olarak gösterilmektedir. Diğer taraftan, çağrışımsal bağıntı ise, aynı anda bir arada bulunmayan ancak anlam bakımından birbirleriyle bağlantılı olan öğeler arasındaki bağıntıyı tanımlamaktadır. Bu tür bağıntılar, dilin bir anda var olmayan, fakat zihinde ilişkilendirilen anlamlarını kapsamaktadır (Saussure, 1985, s.134).

Ancak Barthes, Saussure’ün kullandığı çağrışım ve çağrışımsal bağıntı kavramları yerine, daha yaygın olan dizi/dizin ve dizge/dizgesel kavramlarını tercih etmektedir. Barthes, bu terminolojiyi kullanarak dilin işleyişini daha net bir biçimde ortaya koymayı amaçlamaktadır. Buna göre dizge, birbirine benzer ya da birbiriyle çağrışım yapan öğeler arasından seçim yapmayı ifade etmektedir. Bu seçim, dildeki öğelerin sistematik olarak belirli kurallara göre düzenlenmesini sağlamaktadır. Dizim ise, seçilen öğelerin anlamlı bir bütün oluşturacak şekilde bir araya getirilmesini ve düzenlenmesini ifade etmektedir (Barthes, 1993, s.53).

Bu yaklaşımda, dizge ve dizim arasındaki fark, dilin yapısal işleyişine dair önemli ipuçları sunmaktadır. Dizge, dildeki öğelerin ne şekilde ve hangi kurallara göre organize edileceğini belirler. Bu, dilin sistematik yönünü ifade eder ve dilsel öğelerin yerli yerine oturtulması için kuralları gerektirmektedir. Dizim ise bu kurallar doğrultusunda belirlenen öğelerin ardışık bir şekilde bir araya getirilmesini ifade etmektedir. Bu, dilin pratiğe dökülmesidir; bir anlatımın veya ifadenin nasıl sıralandığını ve aktarıldığını göstermektedir (Barthes, 1993, s. 57).

Bu noktada, dizim akış, ardışıklık ve süreklilik gerektirirken, dizge süreksizlik ve kurallı bir yapı gerektirmektedir. Dizimde, dilsel öğeler birbirini izleyen, sürekli bir süreç içinde düzenlenmektedir. Dizge ise öğeler arasındaki ilişkilerin nasıl yapılandırılacağına dair kuralları ve prensipleri belirler, ancak bu yapıların birbirine bağımlı ve sürekli olmasına gerek olmamaktadır. Bu bağlamda, dizge ve dizim arasındaki fark, dilin hem sistematik hem de pratik yönlerini açıklığa kavuşturmaktadır (Barthes, 1993, s.52-57).

Barthes'a göre, dizge terimi, bir kültür içinde birbirine benzer veya birbiriyle çağrışım yapan öğeler arasından seçim yapmayı ifade etmektedir. Örneğin, giysi seçiminde ayakkabı, terlik, bot, çizme veya sandalet arasında yapılan tercih, bir dizgeyi oluşturmaktadır. Aynı şekilde, pantolon, şort ve etek arasındaki seçim de bir dizgeyi ifade etmektedir. Bu seçimler, bireylerin kültürel kodlarla uyumlu biçimde, belirli kurallara göre yapılmaktadır. Ancak, dizim ise bu öğelerin belirli bir sıralama içinde bir araya getirilmesi sürecini tanımlamaktadır. Giysiler için örnek vermek gerekirse, “ayakkabı-pantolon-gömlek-mont-şapka” şeklindeki bir sıralama, dizimsel bir yapıyı ifade ederek, öğelerin sırasıyla bir bütün oluşturmasını sağlamaktadır (Barthes, 1993).

Besin alanında da benzer bir ayrım yapılabilir. Makarna ve pilav gibi seçenekler arasındaki seçim, bir dizgeyi oluştururken, bir menüdeki “çorba-tavuk-pilav-tatlı”

sıralaması dizimsel bir yapı oluşturmaktadır. Burada, besinler bir seçimle belirlenerek, ardından bu seçilen öğeler bir bütünlük içinde bir araya getirilmektedir. Aynı mantık, dilsel ifadelerde de karşımıza çıkmaktadır. “Yemek yedim” gibi bir cümle kurulduğunda, önce yemek, aperatif, kahvaltı, çorba gibi seçeneklerden bir seçim yapılmakta ve ardından dizimsel bir biçimde, seçilen öğeler bir araya getirilerek anlamlı bir bütün oluşturulmaktadır.

Barthes, gazeteciliği de bu açıdan inceler ve haber yazılarındaki dilsel tercihler üzerinden dizim ve dizge ayrımını el almaktadır. Bir muhabir, “dünkü gösterilerde polis, göstericilere saldırdı” veya “dünkü gösterilerde polis, göstericilerin taşkınlıkları karşısında güç kullanmak zorunda kaldı” şeklinde bir cümle kurarken, aynı olay için kullanılabilecek farklı kelimeler arasından bir seçim yapmaktadır. Buradaki tercihler, farklı anlamlar oluşturmaktadır. Örneğin “saldırdı”, “güç kullanmak zorunda kaldı” ve “ çatışma çıktı” ifadeleri aynı olayı farklı açılardan sunmaktadır. Bu bağlamda, muhabirlerin yazdığı haber cümleleri, belirli dilsel öğelerin bir araya getirilmesinden doğan dizimsel bir yapıyı yansıtmaktadır.

Saussure’ün dil teorisinde de, söz ve dil arasındaki ayrım önemli bir yer tutmaktadır. Saussure’e göre, söz dizimsel bir nitelik taşımaktadır, çünkü söz belirli bir akış, süreklilik ve devamlılık içermektedir. Yani, dilsel bir ifade akış halinde ve ardışık olarak sıralanmaktadır. Buna karşılık, dil ise dizgesel bir yapıya sahiptir; çünkü dilin işleyişi, kesintiler, seçimler ve kurallar etrafında şekillenmektedir. Dil, gerçeği parçalara ayırarak bu parçaları bir sistem içinde düzenlemektedir. Bu bağlamda, dilin yapısal özelliği, dizge ve dizim arasındaki ayrım da kendini göstermektedir. Dizge, dilin kurallarını ve yapısını ifade ederken, dizim bu kuralların pratiğe dökülmesini, belirli öğelerin ardışık bir biçimde birleştirilmesini sağlamaktadır (Barthes, 1993).

2.2.4. Düz Anlam ve Yan Anlam Yaklaşımı

Roland Barthes, Ferdinand de Saussure’ün dilbilimdeki temel ayrımını Göstergebilimin İlkeleri makalesinde özetledikten sonra, göstergebilim açısından önemli olan dördüncü yaklaşımı da tartışmaktadır. Bu yaklaşım, düz anlam ve yan anlam olarak dilsel anlamın iki farklı düzeyini açıklamak için kullanılmaktadır.

Düz anlam (veya birinci düzey anlam), göstergebilimsel analizde, gösteren ve gösterilenin birleşerek göstergeyi oluşturduğu ilk düzeydeki anlamı ifade etmektedir. Bu

düzeyde, dilsel bir işaret (örneğin bir kelime ya da sembol), doğrudan ve doğrudan doğruya bir kavramı veya nesneyi işaret etmektedir. Örneğin, “ağaç” kelimesi zihninizde belirli bir kavramı, yani bir ağaç imgesini uyandırmaktadır; burada kelime, görsel ya da kavramsal olarak doğrudan ilişkilendirilen nesneyi işaret etmekte ve bu ilişki düz anlamı oluşturmaktadır (Barthes, 1993).

Yan anlam (veya ikinci düzey anlam) ise daha karmaşık bir dilsel yapıyı oluşturmaktadır. Burada düz anlamı oluşturan gösterge, başka bir göstergeye dönüşmektedir. Başka bir deyişle, ilk düzeydeki gösterge (örneğin “ağaç”) yeni bir göstergeye dönüşerek başka bir gösterilenle birleşir ve yeni bir anlam oluşturmaktadır. Bu süreçte, anlam daha derinleşmekte ve daha soyutlaşmaktadır. Bu tür bir anlam üretimi, kültürel ve toplumsal bağlamlara, kodlara ve referanslara dayalı olarak daha geniş ve daha çok katmanlı anlamlar üretmektedir. Örneğin, bir ağaç simgesi, sadece biyolojik bir varlık olmanın ötesinde, belirli kültürlerde yaşam, doğa, dirilik veya tarih gibi başka anlamları da taşıyabilmektedir. Bu yeni gösterge, önceki düz anlamın üzerine inşa edilerek anlamın ikinci düzeyini oluşturmaktadır (Barthes, 1993).

Bu bağlamda, anlamın birinci düzeyi dilsel göstergenin doğrudan, ilk ve sözlük anlamını ifade etmektedir. Barthes’in “düz anlam” olarak adlandırdığı bu düzey, gösterenin hemen akla gelen, genellikle sözlüklerde yer alan anlamını ifade etmektedir. Buna örnek olarak; “gül” kelimesi dilsel bir göstergiyi ifade ederken, ilk anlam düzeyinde bir bitki ya da çiçek olarak tanımlanmaktadır. Ancak Barthes anlamın ikinci düzeyini açıklarken, bu düzeyin çok daha karmaşık bir yapıya sahip olduğunu vurgulamaktadır. Anlamın bu ikinci düzeyinde; “gül” gibi bir gösterge, başka bir göstergenin göstereni haline gelmektedir. Bu durumda gösterge birincil anlamının ötesine geçerek, bir başka gösterilenle birleşir ve kültürel, toplumsal ya da bireysel bir bağlamda yeni bir anlam kazanmaktadır. Bu ikinci düzeyde, “gül” kelimesi artık aşk, romantizm ya da duygusal bağlılık gibi soyut kavramları ifade etmektedir (Barthes, 1993).

Barthes, bu yaklaşıma ek olarak anlamın ikinci katmanında yani yan anlam katmanında mit (söylen) olgusunun ortaya çıktığını ifade etmektedir. Bu katman, anlamın sıradanlaştığı ve ideolojilerin görünür hale geldiği bir katmandır. Barthes’e göre mit; ideolojinin doğal hale gelmesi, gündelik yaşamda içselleştirilmesi ve olağanlaşması süreçlerini ifade etmektedir. Bu bağlamda, mit; ideolojinin, özellikle de burjuva

ideolojisinin, görünürlük kazanarak toplumda kabul edilen ve sorgulanmayan bir gerçeklik haline gelmesini sağlamaktadır (Barthes, 1998).

Barthes, Çağdaş Söyleyenler (1998) adlı çalışmasında, popüler filmlerden reklamlara, dergi fotoğraflarından büyük spor etkinliklerine kadar geniş bir görsel ve yazılı metinler yelpazesinde, anlamın yan düzeylerini çözümleyerek, burjuva ideolojisinin nasıl işlediğini ortaya koymaktadır. Bu metinlerde yer alan imgeler ve söylemler, ideolojik yapıları gizleyen ve sıradanlaştıran mekanizmaları göstermektedir. Bu ideolojiler, toplumsal olarak kabul gören gerçekliklere dönüştür ve bireyler tarafından sorgulanmadan kabul edilmektedir.

Barthes, mitin işleyişini ele alırken, bu tür görsel ve yazılı metinlerin bireylerde yerleşik düşünme biçimlerini nasıl inşa ettiğini ve sürdürdüğünü incelemektedir. Buna göre ideolojik yapıların bu şekilde normalleşmesi, bireylerin toplumsal değerleri içselleştirmelerini sağlamaktadır. Sonuç olarak, mit, toplumsal anlamları olağanlaştıran, ideolojilerin yeniden üretilmesine ve güçlenmesine hizmet etmektedir (Barthes, 1998).

Örneğin; Sevimli Bir İşçi başlıklı yazısında, Elia Kazan'ın 1954 yapımı Rıhtımlar Üzerinde (On the Waterfront) filmine dair bir çözümleme sunan Barthes, hem işçi sınıfının mücadelesine hem de kapitalizmin ideolojik işleyişine dair mitsel analizlerde bulunmaktadır.

Amerikan işçi sınıfının sorunlarını ve sosyal adalet taleplerini işleyen bir yapım olarak özellikle Amerika Birleşik Devletleri'ndeki işçi hareketiyle ilişkilendirilen filmde; liman işçisi Terry Malloy (Marlon Brando), saf ve yakışıklı bir işçi olarak resmedilmektedir. Aşk ve dini inanç yoluyla Terry, liman sendikasını kontrol eden ve mafya benzeri faaliyetlerde bulunan kötü adamları alt etmektedir. Bu anlamda film, işçi sınıfının gücünü ve haklarını kazanma mücadelesini yücelten bir yapım olarak algılanmaktadır.

Ancak Barthes, filmi daha derin bir ideolojik eleştirinin zemini üzerinden değerlendirmektedir. Barthes'a göre, Rıhtımlar Üzerinde filminde büyük patronların kapitalist sömürü işlevi, küçük bir gangster grubunun üzerine yıkılmakta ve bu durum, işçi sınıfının gerçek düşmanlarını gizlemektedir. Filmde işçi sınıfının karşı karşıya olduğu sömürü ve suç yapıları, kapitalist devletin uygulamaları ile örtülmektedir. Devletin polisine ve soruşturma kurullarına başvurma olanağı, işçilerin tek kurtuluş yolu olarak sunulmakta; bu, sistemin işleyişini sorgulamayan bir çözüm olarak izleyiciye

sunulmaktadır. Barthes, işçiyi devlete sığınmaya zorlayan bu yapının, kapitalist yapıyı gizleyen ve meşrulaştıran bir işlevi olduğunu vurgulamaktadır (Barthes, 1998).

Filmdeki bir diğer önemli unsur ise kilisenin rolüdür. Barthes, kilisenin işçi sınıfını devlete yönlendiren, babacan bir aracılık yaptığına dikkat çekmektedir. Kilise, işçiyi kapitalist düzenin içinde daha fazla acı çekmeden hayatta kalabilmesi için devlete sığınmaya ikna etmeye çalışmaktadır. Bu durum, işçi sınıfının devlete olan bağımlılığını güçlendiren bir yapıyı temsil etmektedir. Filmin finaline dair Barthes, Terry Malloy'un, tüm fiziksel ve psikolojik yorgunluğuna rağmen patronuna doğru ilerleyişini ve bu sürecin izleyicinin gözündeki kahramanlık imajını nasıl pekiştirdiğini ele almaktadır. Malloy, "yaralı" bir kahraman olarak, izleyicinin sempatisini kazanırken, aynı zamanda kapitalist sisteme karşı duran bir figür olarak karikatürize edilen patronu karşısında direncini sürdürmektedir. Barthes'a göre; filmdeki bu kahramanlık imajı, izleyicinin sıradan bir işçi karakteriyle özdeşleşmesine olanak tanırken, aynı zamanda sistemin çelişkilerini gizleyip, düzene sadık kalmanın normalleştirildiği bir anlatıyı sunmaktadır (Barthes, 1998).

3. BÖLÜM: YEMEK, KÜLTÜR VE İLETİŞİM

3.1. Yemeğin İletişim Tarihçesi

İnsan tarih boyunca varlığını sürdürmek amacıyla doğadan yararlanmıştır. Bu bağlamda, insanın doğayı kullanma biçimi üç temel faktör etrafında toplanmaktadır. Birincisi, çevresel koşullardan korunmak amacıyla barınma ihtiyacını karşılamaktır; ikincisi, yaşamını sürdürebilmek için beslenme gereksinimidir; üçüncüsü ise neslin devamlılığını sağlamak adına üreme faaliyetleridir. Bu üç alan, insan-doğa etkileşiminin temel dinamiklerini oluşturur ve insan varoluşunun sürekliliği için vazgeçilmezdir (Kanık, 2018).

Beslenme, insan yaşamının sürdürülebilmesi için temel ihtiyaçlardan biri olarak, tarih boyunca kültürel ve tarihsel katmanlar içinde birikerek gelişmiş ve antropolojik bir olgu haline gelmiştir. Yemek olgusu, diğer sosyal etkinlikler gibi bireyler arasındaki ekonomik, dini, politik, ideolojik ve duygusal ilişkilerle yakından bağlantılıdır ve bu ilişkiler doğrultusunda anlam kazanır (Samancı, 2014).

Yemek aynı zamanda, insanda güçlü duyguları uyandıran ve toplumun kültürel anlam dünyasında önemli bir yer tutan bir unsurdur. Toplumun bütünleşmiş duygusal yapısını pekiştiren yemek, bireylerin sosyalleşmesini sağlayarak sosyal ilişkileri kuvvetlendirir ve toplumsal bir bağ kurar (Germov & Williams, 2008).

Sosyolojisi alanında önemli bir isim olan Claude Fischler, yemek ve kimlik arasındaki ilişkiyi inceleyerek yemeğin sadece bireyin kim olduğunu değil, kim olmadığını da tanımladığını söyler. Fischler (1988), yemek alışkanlıklarının insanlara kimlik kazandırdığını ve yemek üzerinden kurulan iletişimin aynı zamanda bireylerin kendini ifade etme biçimi olduğunu belirtmektedir (Fischler, 1988).

Yemeğin; toplumsal ve kültürel açıdan anlamlar kazandığına dikkat çeken Gaye Poole ise, yeme eyleminin günlük yaşamın içine çeşitli yapısal formlar aracılığıyla sızdığını ve anı biriktirmeye yönelik işleviyle günlük hayatta önemli bir yer edindiğini vurgulamaktadır (Poole, 2003).

Mary Douglas da yemek üzerine yaptığı çalışmalarda yemeğin sadece biyolojik bir gereklilik olmadığını, aynı zamanda toplumsal normları ve kuralları da şekillendirdiğini savunmuştur. Douglas'a göre, yemeğin nasıl sunulacağı, kimlerle paylaşılacağı gibi unsurlar sosyal düzenin bir parçasıdır ve yemek, sosyal yapının bir yansıması olarak

kabul edilmektedir. Bu açıdan bakıldığında yemek, sadece bir tüketim unsuru değil, aynı zamanda sembolik bir iletişim aracı olarak kabul edilmektedir (Douglas, 2005).

Stajcic'e göre yemek, insan ilişkilerinde güçlü bir iletişim aracıdır. Kültürün iletişim sayesinde şekillendiğini ve kodlar aracılığıyla nesilden nesile aktarıldığını savunan Stajcic, bu etkileşimde yemeğin önemli bir görev üstlendiğini belirtmektedir (Stajcic, 2013).

Georg Simmel, klasik sosyologlardan biri olarak yalnızca üretim yapıları değil, aynı zamanda tüketim pratikleriyle de ilgilenmiştir. Bu bağlamda, yemek ve öğünler üzerine düşünceleriyle öne çıkan Simmel, "The Sociology of the Meal" adlı eserinde, yemeğin toplumsal işlevleri üzerine derinlemesine bir analiz yapmıştır. O, insan topluluklarının ilk ortak deneyimlerinin yeme ve içme etrafında şekillendiğini savunmaktadır. Simmel, insanlar arasında yemeğin paylaşılmasını, toplumsal bağları güçlendiren bir unsur olarak görmekte ve bu sosyal sürece, Arapların kurban ritüellerini örnek olarak göstermektedir. Simmel'e göre, yemek paylaşımı, yalnızca bilinenler arasında değil, tanımadıkları arasında da güçlü bir sosyal bağ oluşturabilmektedir. Yani, bir yemek, yabancı birini dahi dostça bir ilişkiye dönüştürebilecek kadar güçlü bir sosyal araca dönüşebilir (Symons, 1994).

Neyin, kimlerle, nasıl, ne zaman ve hangi nedenlerle tüketildiği üzerinden kolaylıkla ideolojik bir araç haline gelen yemek, iktidar ilişkilerinde de güçlü bir iletişim aracı olarak kendini göstermektedir. Barınma ve cinsellik gibi temel ihtiyaçların yanında, yemeğin taşıdığı sembolik ve metaforik anlamlar, sinemada yemek kullanımını neredeyse kaçınılmaz kılmaktadır (Kanık, 2018).

İletişim bilimi açısından bakıldığında insan yalnızca akılcı bir varlık olmanın ötesinde, sembolik bir varlık olarak hayatını ve ilişkilerini yiyecekler üzerinden de düzenlemektedir. Yemekler, lezzetlerin ötesinde göstergeler, metaforlar ve toplumsal mitlerle yüklüdür; bu anlam katmanları sayesinde insanlar başkalarıyla ortak kültürel semboller aracılığıyla bağ kurmaktadır (Ferry, 2003). Bu bağlamda yemeğin sunumu, tüketimi ve paylaşımı, bireylerin bir araya gelmesini sağlayan güçlü bir iletişim aracı olarak görülmektedir.

Yemek iletişimi başlangıçta yemek tarifi ve hikaye kitapları gibi alanlarda yer alırken, zamanla radyo, televizyon ve sinema gibi medya araçlarına yayılmıştır. Böylece yemek, beslenme amacının ötesinde, toplumsal anlamlar taşıyan bir araç haline gelmiştir.

Toplumsal hayatın imgeler üretme ve tüketme süreciyle ilişkisi göz önüne alındığında, yemek ve imge arasındaki bağ, toplumu ve bireyi birbirinden ayırt etmeden ele alınmaktadır (Diken & Laustsen, 2010).

Yemeğin bir iletişim aracı olarak önemini vurgulayan bir diğer akademisyen ise Roland Barthes'tır. Barthes (1961), yemeği bir dil olarak ele alır ve yemeğin sembolik değerler taşıyan bir "mesaj" olduğunu ifade eder. Ona göre, yemek kültürü, toplumsal sınıfların, statülerin ve bireysel kimliklerin iletişiminde etkili bir rol oynar. Barthes'ın bu görüşleri, yemeğin yalnızca besin ihtiyacını karşılamamanın ötesinde bir anlam taşıdığını ve yemek üzerinden verilen mesajların toplum içinde önemli bir yer tuttuğunu göstermektedir (Barthes, 2013).

Barthes'e göre yemek, yalnızca bir tüketim nesnesi olmaktan öte, bir iletişim aracıdır; taşıdığı anlamlarla insanlara mesaj verir. İnsanlar yemekleri, söylediklerini destekleyecek ya da tamamlayacak şekilde bir simge olarak kullanmaktadırlar. "İnsan ne yerse odur" ifadesiyle, yemeğin kimlik oluşturmadaki rolünü vurgular ve bireylerin kimliklerini bu yolla ifade ettiklerini belirtir (Barthes, 1990).

3.2. Yemek Kültürü

Yemek, bir kültürün kimliğini ve dışa dönük etkileşimlerini simgeleyen güçlü bir araçtır. Ne yediğimiz, hangi geleneklere ait olduğumuzu ve hangi kültürlere yabancılaştığımızı anlatır. Farklı kültürlerin yemekler üzerinden kurduğu ilişkiler, kimliklerin kesişim noktalarını ortaya koyar (Ashkenazi, 2004).

Yemek kültürü, bir toplumun anlam dünyasını yansıtan bir olgudur. Birey, doğduğu andan itibaren bu kültürün içinde yer alır, ona dahil olur ve tıpkı diğer kültürel öğeler gibi bu kültürü zamanla değiştirir ve geliştirir. Beslenme, tüm canlılar için temel bir gerekliliktir; ancak insanlar için bu süreç, avcılık ve toplayıcılıkla başlayan, ateşin keşfiyle dönüşen ve zaman içinde evrilen bir serüvene sahiptir. İnsanları diğer canlılardan ayıran en önemli özelliklerden biri, besinleri pişirme yoluyla hazırlamalarıdır; bu beceri, ateşin bulunmasıyla mümkün olmuştur ve insanlık tarihindeki en önemli dönüşümlerden biridir (Williams, 1993).

Yemek kültürü üzerine yapılan araştırmaların, bireylerin ve toplumların kimliklerini anlamada ne denli önemli olduğu vurgulayan Watts, (2012) yemek kültürünün, sadece beslenme alışkanlıklarıyla sınırlı kalmayıp, aynı zamanda bir toplumun kültürel

değerlerini, sosyal yapısını ve hangi medeniyet anlayışına sahip olduklarını da yansıtan önemli bir gösterge olarak ele alındığını belirtmektedir. Bu noktada yemek kültürü, toplumların kimliklerini ve medeniyet tasavvurlarını ortaya koyan önemli bir araç olarak değerlendirilmektedir.

Yemek, bir kültür mirası olarak kuşaklar arasında aktarılırken, toplumsal hafızayı da canlı tutar. Bu süreklilik, geçmişin izlerini günümüze taşır ve toplumların kimliklerini derinleştirir. Bu süreç; kültürel bir öğenin yeniden üretilmesinin yanı sıra aynı zamanda toplumsal hafızanın korunması anlamına da gelmektedir. Her yemek, o toplumun tarihine, değerlerine ve yaşam biçimine dair birer iz taşır (Watts, 2012).

Bu bağlamda yemek, geçmişin hatırlanmasını ve toplumların kimliklerinin güçlenmesini sağlamaktadır. Bir kültürün yemekleri, onun ruhunu yansıtır ve bu gelenekler, zaman içinde toplumların kimliklerini şekillendirirken, aynı zamanda kolektif hafızayı da pekiştirir.

Yemek, hem geçmişten gelen kültürel mirası taşır hem de devam eden bir etkinlik olarak kültürü yeniden şekillendirir. Sosyal ilişkilerde ve aile içindeki etkileşimlerde önemli bir yer tutar. Bu yüzden yemek, ailenin varlığını sürdürülebilir kılmada temel bir rol oynar. Yemekle ilgili insan faaliyetleri, yaşamın özünü ve enerjisini aktaran bir süreç olarak karşımıza çıkar (Mulvey, 2006).

Karaca & Altun'a (2017) göre yemek, yalnızca bir beslenme aracı değil, aynı zamanda güçlü bir iletişim biçimi ve kültürel mirasın taşıyıcısıdır. Yemek yapma geleneği, özellikle aile içindeki kadınlar aracılığıyla nesilden nesile aktarılmaktadır. Bu süreç, sadece yemek tariflerini değil, aynı zamanda sofrada bir araya gelmenin, paylaşmanın ve birlikte olmanın anlamını da içermektedir. Kadınlar, yemek hazırlamanın ötesinde, sofrada adabını, misafirperverlik kurallarını ve görgü alışkanlıklarını da yeni kuşaklara öğretmektedirler. Bu, kültürel değerlerin, sosyal normların ve aile bağlarının güçlü bir şekilde yaşatılmasını sağlar. Yemek, bu anlamda sadece fiziksel bir ihtiyaçtan daha fazlasıdır; bir kültürün, bir toplumun kimliğini oluşturan, her öğünüyle geçmişten geleceğe uzanan bir köprü görevi üstlenmektedir.

Yemek ve sofralar, geçmişle olan bağlarını yeniden keşfettiğimizde, nostaljinin modern hayatta nasıl yeniden şekillendiğini gözlemleyebiliriz. Günümüzün bireyi, modern yaşamın getirdiği kimliklerinden uzaklaşarak geçmişe bir bağ kurma arayışı içindedir. Bu bağ, bazen yemekle ilgili olan anılarda kendini gösterir; yemek, bir filmde merkezi bir

öge olmasa da, önemli bir parça olarak hikayeye dahil olur. Özellikle modernleşmiş aileler için, geleneksel aile yapılarıyla kurulan bu bağ, hoş bir nostalji duygusu yaratır (Bower, 2004).

Yemek kültürünü sosyolojik bir bakış açısıyla ele alan Ünsal (2020) ise, yemeğin sembolik anlamının, siyasi iktidar, meşruiyet, itaat ve otorite mücadelesinin bir yansıması olduğunu ifade etmiştir. Buna göre yemek, tüm toplumlarda siyasi bir araç olarak kullanılır ve toplumsal ilişkilerdeki güç dinamiklerini yansıtmaktadır (Ünsal, 2020).

3.3. Yemek ve Sinema İlişkisi

Sinema, toplumsal yaşamın, kültürlerin ve insan deneyimlerinin görsel bir yansıması olarak, izleyiciler üzerinde güçlü bir etki bırakır. Sinemanın başlangıcından itibaren; onun doğası, işleyişi, endüstrisi ve yıldızları hakkında birçok film ortaya çıkmış; filmlerde geleneklere ve ustalara sıkça atıflar yapılmış, bu durum parodilerle tekrar tekrar işlenmiştir (Abisel, 1995). Sinemanın bir sanat formu olarak kabul edilme süreci ise zaman almıştır. 1920'ler ve 1930'larda, sinema endüstrisi teknik ve anlatısal açıdan büyük ilerlemeler kaydederken, Eisenstein, sinema dilinde montajın önemine vurgu yaparak sinematografiye sanatsal değer kazandıran kuramlardan birini ortaya koymuştur (Abisel, 2007).

Ayrıca sinema ve görsel iletişim araçları, hem toplumu yansıtan hem de onu etkileyip dönüştüren çok işlevli araçlar olarak, içinde bulunduğumuz dönemin kültürünü anlamada önemli bir rol oynamaktadır (Kaplan, 2019).

Günlük hayatta büyük bir yer kaplayan yemek ise, sinema tarihinin başından itibaren anlatıların önemli bir parçası olmuştur. Yemek sahneleri, sadece karakterlerin doyurulmasını gösteren işlevsel bölümler değil, aynı zamanda filmdeki ilişkilerin, kültürel kodların ve toplumsal normların derinlemesine incelenmesine olanak tanıyan sembolik anlatım araçlarıdır (Kanık, 2018). Bu bağlamda, yemek sahnelerinin sinemada kullanımı, hem karakterlerin içsel dünyalarını hem de filmdeki daha geniş sosyo-kültürel temaları yansıtmaya potansiyeli taşıdığı görülmektedir.

3.4. Sinemada Yemek Sahneleri

Sinema, genel anlamda yemeği yeni bir inceleme alanı olarak kabul etmeye başlarken, yemeğin sinemasal anlatımı çok az sayıda araştırmada derinlemesine ele alınmakta ve

disiplinlerarası bir bakış açısıyla incelenmektedir. Oysa sinema, gündelik hayattan kesitleri ve toplumsal yapıları yansıtan bir alan olarak, yemek sahneleriyle izleyiciye sadece görsel bir şölen sunmaz; aynı zamanda göstergesel, sınıfsal ve toplumsal anlamları da barındırır. Sinema ve yemek arasındaki bu bağ, yemek sahnelerinin kültürel kodlar, sosyal kimlikler ve sınıfsal yapılar üzerinden nasıl güçlü bir anlatım aracı haline geldiğini ortaya koyarak, izleyiciyi hem duygusal hem de entelektüel bir yolculuğa davet etmektedir (Kanık, 2018).

Sinema tarihinin ilk filmlerinden itibaren, yemek sahneleri önemli bir anlam taşıyıcı olarak kullanılmaktadır. Tarihsel olarak incelendiğinde, yemek ve mutfak metaforlarının sinemada sürekli bir gösterge olarak yer aldığı görülmektedir. Sinemanın başlangıcında Lumiere Kardeşler'in çektiği ilk filmler arasında, bir bebeğin beslenmesini konu alan yemek sahnelerinin bulunduğunu da görürüz (Baby's Dinner and Feeding the Baby, 1895).

Bu kapsamda sinemanın sessiz ve sesli dönemlerinde yemeğin doğrudan kullanıldığı pek çok örnek film görmek mümkündür. Örneğin, Sergei Eisenstein'ın Potemkin Zırhlısı filminde mürettebata zorla yedirilmek istenen kurtlanmış et, ayaklanmanın kıvılcımı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bozulmuş et, aslında geçmişin çürümüş, kurtulması gereken bir yanını simgelemektedir. Sesli sinemanın ilk yıllarında ve İtalyan Yeni Gerçekçi filmlerde de benzer bir işlevi olan yemek sahneleri görülmektedir. Roberto Rossellini'nin Roma Citta Aperta (Roma Açık Şehir) filminde işgal altındaki Roma'nın zor koşulları, ekmek kuyruğunda bekleyen ve ekmek için tartışan insanlar aracılığıyla yansıtılmaktadır. Bu sahneler, sinemada yan anlamların oluşmasında güçlü birer simge olarak öne çıkmaktadır (Kanık, 2018).

Jane F. Ferry'ye göre bireyin içsel varoluşu ve toplum içinde sahip olduğu kimlik, sinema aracılığıyla aktarılırken, yemek güçlü bir metafor olarak öne çıkar. Kişinin kültürel kökenleri, sinemada yemek aracılığıyla anlatılırken, ait olduğu sosyal, politik ve ekonomik yapının temsili açısından da derin anlamlar içerir. Açlık hissi, mutfak görüntüleri, yemeğin üretilmesi ve tüketilmesi, paylaşılması ya da paylaşılmaması, sunumu ve izlenme biçimleri, hepsi ayrı ayrı katmanlı ve anlam yüklü temalar olarak sinemada yer bulur (Ferry, 2003).

Yemek, tüm dönüşümleriyle sinemada bir biçim olarak sunulmaktadır. Filmlerde yemeğe bazen erotik bir boyut eklenmektedir. Bunun yanı sıra, yemek, farklılıklar ve değişimlerle

etkileşime girebilmekte ve bu da ona müdahale etme imkanı tanımaktadır (Lindenfeld, 2011).

Tarihsel süreç içerisinde ise yemek, sinematik anlatıya hem biçimsel hem de sanatsal açıdan önemli bir dil kazandırmıştır. Yemekle oluşturulan anlam yapısı, izleyiciye kolayca anlayabileceği kültürel işaretler (semyolojik birimler) sunmaktadır. Bu nedenle, yemekle kurulan görsel dil, güçlü bir mesaj taşıyıcı rolü üstlenmektedir (Ryan & Kellner, 2021).

Metafor, bir nesnenin doğrudan kendisi yerine, onunla bağlantılı ideal bir anlamın yüklendiği bir gösterge ilişkisidir. Yemek sahneleri sinemada yalnızca bir öğün ya da fiziksel bir ihtiyaç olarak değil, aynı zamanda daha derin anlamlar ifade eden simgeler olarak yer almaktadır. Yemek sahneleri, karakterlerin içsel dünyalarını, ilişkilerindeki dinamikleri veya dönemin sosyal ve kültürel bağlamını yansıtabilen güçlü metaforlar haline gelir. Bu, yemek ile temsil edilenin ötesinde bir “ideal anlam” oluşturarak seyircinin zihninde güçlü bir etki bırakmaktadır (Ryan & Kellner, 2021).

Örneğin, bir filmdeki sofrada kullanılan yiyecekler, karakterlerin arasındaki hiyerarşiyi ve güç ilişkilerini gösterebilmektedir. Bazı karakterler masada büyük porsiyonlarla ve gösterişli yemeklerle temsil edilirken, diğerleri küçük ve basit yiyeceklerle betimlenebilmektedir. Burada yemek, sınıfsal farklılıkları ve bireyler arasındaki toplumsal mesafeyi temsil eden bir metafor haline gelmektedir. Buna göre yemek sahneleri karakterlerin karnını doyurmak için kullanılan bir durum olmanın yanı sıra aynı zamanda kimliklerini, statülerini ve ilişkilerindeki konumlarını seyirciye aktarmak için tercih edilen bir yöntem olarak görülmektedir. Yemek yeme bir tür sınıfsal eylemdir.

Yemek üzerinden kurulan metaforlar, yaygın kullanımı sayesinde anlaşılması kolay ve etkili bir iletişim aracı sunmaktadır. Toplumda bireyler, yemek deneyimleri ve ritüelleri aracılığıyla sosyal ve kültürel yaşamlarını zenginleştirmektedir. Bu sebeple yemek; aile, cinsellik, toplumsal cinsiyet, sosyal statü, din ve grup kimliklerinin ifade edilmesinde sıklıkla metafor olarak kullanılmaktadır (Katz & Weaver, 2003).

Sinema, yemek sahnelerini ister bir başrol olarak merkeze alsın, isterse diğer karakterlerin kimliklerini ortaya koyarken ve hikâyenin akışını şekillendirirken bir yardımcı öğe olarak kullansın, yemek her zaman anlatıya zenginlik katmıştır. Yemekle kurulan iletişim dili, kendini yenileme yeteneği sayesinde film içinde güçlü bir çağrışım ağı oluşturmakta, bu

sayede yemek, hikâyenin üst anlatısını taşıyan önemli bir araç haline gelebilmektedir (Bower, 2004).

Sinemadaki yemek sahnelerinin işlev bakımından birçok farklı rol üstlendiğine dikkat çeken İranlı sinema eleştirmeni Maral Jefroudi ise, yemek imgesinin cinselliğin doğrudan ifade edilemediği ya da örtük kodlar aracılığıyla iletildiği kültürlerde, dolaylı bir cinsellik göstergesi olarak kullanıldığını belirtmektedir (Jefroudi, 2006). Örnek olarak İranlı yönetmen Abbas Kiarostami'nin Kirazın Tadı filminde yemek, yaşam ve ölüm arasındaki ilişkiyi sorgulamak için kiraz metaforu kullanmaktadır. Filmdeki karakterlerden birinin kirazdan bahsetmesi ve yaşamla olan bağını kirazın tatlılığında ifade etmesi; dolaylı bir şekilde arzu, tatmin ve varoluşsal anlam arayışıyla ilişkilendirilmektedir. Kiraz, burada yaşamın dolaylı olarak arzularla ilişkilendirildiği bir sembol haline gelmektedir.

4. BÖLÜM: NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASI

4.1. Nuri Bilge Ceylan'ın Hayatı

1959 yılında İstanbul'da doğan Nuri Bilge Ceylan, çocukluğunu Çanakkale'nin Yenice kasabasında geçirir. Bu kasabadaki yılları, Ceylan'ın kişiliği ve sinemasının gelişiminde önemli bir rol oynar; çünkü burada tanıklık ettiği insan ilişkileri, iletişim tarzları ve kasaba kültürü onun anlatı dünyasının temel taşlarını oluşturur. Ceylan'ın babası Mehmet Emin Ceylan, Amerika Birleşik Devletleri'nde yüksek lisans yapmış bir ziraat mühendisidir ve yörenin en eğitilmiş bireylerinden biridir. Bilgi paylaşımı ve topluma katkı gibi idealist değerleri benimsemiş olan baba Ceylan, öğrendiklerini memleketinde kullanmak ve toplumla etkileşime geçerek fark yaratmak amacıyla bilinçli bir tercihle Yenice'ye atanmayı istemiştir. Bu tercihi, kasaba halkıyla arasında güçlü bir iletişim köprüsü kurmasına olanak tanır ve Ceylan ailesi, bu bağın bir parçası olarak toplumsal etkileşimin yoğun olduğu bir ortamda kök salar. Babasının bu etkileşimci tutumu, Nuri Bilge Ceylan'ın kendi sinemasında insan ilişkilerine dair geliştirdiği derinlikli bakış açısının temellerinden birini oluşturur (Işıklar, 2021).

1969 yılında ailesiyle birlikte İstanbul'a dönen Ceylan, kısa süre sonra Boğaziçi Üniversitesi Elektrik Mühendisliği Bölümü'ne lisans eğitimine başlar. Üniversite yıllarında fotoğrafçılık, müzik ve sinemaya olan ilgisi giderek artan Ceylan, 1985 yılında mezuniyetini tamamlar. Ancak mezuniyet sonrası bir yön arayışına girer ve bu süreçte Londra ve Katmandu başta olmak üzere Batı ve Doğu'yu kapsayan uzun süreli seyahatler yapar. Bu yolculuklar, hem kişisel gelişimi hem de sanatsal bakış açısını şekillendiren önemli bir dönemeç olur. Yabancı kültürlerle tanışan ve farklı perspektifler kazanan Ceylan, bir süre sonra Türkiye'ye geri dönmeye karar verir. Ankara'da geçirdiği bir buçuk yıl boyunca askerlik görevini yerine getiren Ceylan, bu dönemde sinemacı olma kararı alır. Askerlikten terhis olduktan sonra, geçimini sağlamak için tanıtım fotoğrafları çekmeye başlar. Bu süreç, onun görsel anlatım becerilerini geliştirdiği bir dönem olur. Aynı zamanda, arkadaşı Mehmet Eryılmaz'ın çektiği bir kısa filmde oyunculuk yaparak sinemaya daha yakın bir ilişki kurar. Film çekim sürecine katılarak, sinemanın teknik detayları hakkında değerli bilgiler edinir ve sinema ile ilgili bilgilerini pekiştirir. Bu deneyimler, Ceylan'ın sinemaya olan tutkusunun temellerini atar ve onu, sonraki yıllarda önemli bir sinemacı olma yolunda şekillendirir (Akmeşe, 2020).

4.2. Nuri Bilge Ceylan Filmleri

Nuri Bilge Ceylan, sinema kariyerine 1995 yılında Cannes Film Festivali'nde yarışmaya seçilen ilk Türk kısa filmi olan Koza ile başlamıştır. Bu film, Ceylan'ın sinema dünyasına girişini ve kendine özgü üslubunu sergilediği ilk önemli yapıtıdır. Ardından gelen uzun metraj filmleri ile hem ulusal hem de uluslararası düzeyde geniş yankı uyandırmış ve çeşitli ödüller kazanmıştır (Diken vd., 2020).

Ceylan'ın ilk uzun metraj filmi Kasaba (1997), toplumsal yapıyı ve kırsal yaşamın detayların gözler önüne seren sade anlatımıyla dikkat çekmektedir. İkinci uzun metraj filmi Mayıs Sıkıntısı (1999), Türkiye ve uluslararası festivallerde gösterilmiş ve başarılı bir festival yolculuğu yapmıştır. 2002 yapımı Uzak filmi, Cannes Film Festivali'nde Jüri Büyük Ödülü'nün yanı sıra başrol oyuncularına da En İyi Erkek Oyuncu ödülünü kazandırmıştır. Bu ödüllerle, Uzak, Türk sinemasının uluslararası alandaki tanınırlığını da artırmıştır. 2006 yılında Cannes'da gösterilen İklimler, Ceylan'a ödül kazandırmış ve yönetmenin anlatım dilinde yeni bir dönem başlamıştır. 2008'de çektiği Üç Maymun, Cannes'da En İyi Yönetmen ödülünü alarak Türk sinemasının prestijini yükseltmiştir. Ayrıca Üç Maymun, Oscar'da Yabancı Dilde En İyi Film kategorisinde kısa listeye girerek bu alanda bir ilk olmuştur Ceylan'ın 2011 yılında çektiği Bir Zamanlar Anadolu'da, Cannes Film Festivali'nde Jüri Büyük Ödülü kazanarak uluslararası alanda büyük beğeni toplamıştır. 2014 yapımı Kış Uykusu ise Cannes Film Festivali'nde en büyük ödül olan Altın Palmiye'yi kazanmış, Türk sinemasında önemli bir başarıya imza atmıştır. Yönetmenin 2018 yılında çektiği Ahlat Ağacı Cannes'da Altın Palmiye için yarışmış, Kuru Otlar Üstüne ise Cannes'da Merve Dizdar'a En İyi Kadın Oyuncu ödülünü kazandırmıştır ve Altın Palmiye yarışında yer almıştır (Akmeşe, 2020).

4.3. Nuri Bilge Ceylan'ın Türk Kültürü Çerçevesinde Sinemaya Bakışı

Nuri Bilge Ceylan, uluslararası başarılar kazanmış ve 21. yüzyılın en özgün, provokatif sinemacılarından biri olarak dünya çapında hem sinemaseverlerin hem de eleştirmenlerin takdirini kazanmış çağdaş bir Türk yönetmendir (Diken vd., 2020).

Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinin sadece yerel veya Türk kültürüyle sınırlı olmadığını, evrensel konulara ve modern bireyin sorunlarına odaklandığını vurgulayan Akmeşe (2020) Ceylan'ın filmlerinde insanın zayıflıkları, etik sorunlar ve bireyin modern dünyadaki çıkmazları özgün bir üslupla ele alındığını belirtmektedir.

Diken'e (2020) göre Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinin zıtlıklar ve paradokslarla dolu olduğu, bu zıtlıkların birbirleriyle sürekli bir gerilim içinde olduğu belirtilmektedir. Ancak bu zıtlıkların bir yandan da diyalektik bir etkileşim içinde olduğu, yani bir çeşit karşılıklı etkileşim ve dönüşüm süreci yaşadıkları ifade edilmektedir. Ceylan'ın filmlerinde ortaya çıkan çelişkiler ve karşıt eğilimler, her ne kadar uzlaşmaz gibi görünse de, bu gerilimli durumlar bir bütünlük ve anlam oluşturma sürecinin parçası olarak değerlendirilmektedir.

Aynı zamanda Nuri Bilge Ceylan'ın filmleri modern şehir hayatını, insanların birbirinden kopukluğunu, yalnız ve tecrit edilmiş yaşamları ele almaktadır. Ceylan'ın filmlerinde, toplumsal ilişkilerde bağ kuramayan karakterler, bu çaresizliklerine bir çözüm ya da önlem olarak ironik bir biçimde yalnızlık arayışına girmektedirler (Diken vd., 2020).

Ayrıca Bilge Ceylan'ın filmleri, izleyiciden düşünsel bir katılım da talep etmektedir. Anlatısındaki minimalizm, aksiyonun en düşük seviyede tutulması, akışın ağır ilerlemesi ve mekân ile zamana odaklanan durağanlık, gündelik hayatın sıradanlıklarıyla örülen sade bir anlatı sunmaktadır. Bu unsurlar, izleyicinin imgeler aracılığıyla derin düşüncelere dalmasını sağlamaktadır (Akbulut, 2005).

Bülent Diken, Graeme Gilloch ve Craig Hammond'un kaleme aldığı Nuri Bilge Ceylan Sineması-Türkiyeli Bir Sinemacının Küresel Hayal Gücü (2020) adlı eserde; Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde beş temel temanın süreklilik gösterdiği belirtilmiştir. Bu kapsamda tespit edilen temalar aşağıda sıralanmıştır.

“1. Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerindeki karakterlerin yer değiştirme, göç ve nostalji temaları etrafında şekillendiği görülmektedir. Ceylan'ın karakterleri, Türkiye'de kırsaldan kente göç eder veya memleketlerine geri dönerler, ancak nerede olurlarsa olsunlar, sürekli bir memnuniyetsizlik ve aidiyetsizlik hissi yaşarlar. Bu karakterler, bulundukları yerden başka bir yerde olma arzusuyla hareket ederler, ancak bu arzuları da onları tatmin etmez.”

“2. Ceylan'ın filmlerinde sıklıkla vurguladığı ikinci tema ise; sürekli bir yokluk ve mahrumiyet duygusudur. Filmler, mutlu bir sona ulaşmak yerine eksiklikler ve kayıplar etrafında dönmektedir. Aşk ve samimiyet gibi unsurların eksikliği, artık gerçekleştirilemeyecek umut ve özelemler filmlerde sürekli hissedilen bir boşluk oluşturmaktadır. Bu yokluk duygusu Ceylan'ın sinemasında ana temalardan biri olarak öne çıkar.”

“3. Nuri Bilge Ceylan filmlerinde hakim olan melankoli, yas ve can sıkıntısı temalarına odaklanmaktadır. Filmler, anlamlı bir eylemin mümkün olmadığı, durağan ve devinimsiz bir dünyayı anlatır. Karakterler, bulundukları toplumda geçmişin talihsizliklerine saplanıp kalmış, başkalarının durumuna kayıtsız, kendine acıma aynı zamanda da hınçla dolu bir yaşam sürmektedirler. Bu eylemsizlik, filmlerdeki temel temalardan biri olarak öne çıkar.”

“4. Bilge Ceylan’ın filmlerindeki karakterlerin metropol yaşamının gerilimleri ve Türk toplumunda hızla değişen toplumsal yapılarla yüzleşen “sürgünler” ve dışlanmışlar olduğunu anlatmaktadır. Karakterler, geleneklerin ve çevrenin yeniden şekillendiği bir dünyada, özgürlüğü yalnızca başkalarının müdahalesinden kaçış olarak deneyimlerler. Ceylan’ın sineması, yabancılaşma üzerine kuruludur; insan ilişkileri yüzeysel ve araçsaldır, duygusal bağlar ise zayıftır.”

“5. Son olarak Ceylan’ın filmleri üzerine yapılan tartışmaların genellikle “Yeni Türk Sineması” bağlamında ele alındığını, ancak burada bu filmlerin klasik Avrupa (özellikle Fransız, Alman ve Rus) düşüncesi, edebiyatı ve sinemasıyla ilişkilendirilen ulusötesi bir bakış açısıyla irdelediği görülmektedir. Bu perspektiften bakıldığında, Ceylan’ın uluslararası alandaki başarısının hem anlaşılır hem de anlamlı olduğu belirtilmektedir.”

Nuri Bilge Ceylan, tüm filmlerinin senaryo sürecinde aktif bir rol oynar. Filmlerindeki senaryolar ve diyaloglar üzerinde Anton Çehov’un etkisi açıkça görülmektedir. Ceylan, Çehov’un yaşamına ve sinemasına olan etkisini pek çok defa ifade etmiştir. “Çektiğim her sahnede Çehov’un ayak izleri mutlaka vardır. Ne yaşarsam yaşayayım, ona bir Çehov süzgecinden bakar hale geldim. Muhakkak ki gözlemlerimi bile Çehov etkiliyor, bunun da farkındayım” (Eryılmaz, 2016). Bu noktada Çehov’un sanat anlayışı, yaşamın derinliklerine inen bir gözlem ve insan sorunlarının açığa çıkarılmasına dayanır. Ona göre, sanatçının görevi, mevcut sorunları inceleyip bunları doğru bir şekilde yansıtmaktır; ancak sanatçı, bu sorunlara çözüm bulmak zorunda değildir (Nutku, 1985). Çehov’un karakterleri ne mücadele ederler, ne kendilerini savunurlar, ne de belirgin bir yenilgi yaşarlar. Onlar sadece hayatın akışına kapılır, yavaşça çözülür ve olaylarla dolu bir hayat yerine, tekdüze ve umutsuz bir varoluş içinde silikleşirler. Bir yıkımın ya da düşüşün kurbanı olmaktan çok, hayal kırıklığıyla şekillenmiş kaderlerine sabırla boyun eğerler (Hauser, 1984). Bu noktada, Ceylan’ın filmlerindeki hareketin sınırlı olmasını, karakterlerin pasifliğini ve filmlerin belirsiz sonlarını, yönetmenin Çehov etkisinde olduğuyla ilişkilendirilebilir.

Sinema, kurgu aracılığıyla görüntüleri yeniden düzenleyerek hikaye anlatma yetisine sahiptir; oysa fotoğraf, tek bir kare ile bir anı yakalayan durağan bir sanat formudur. Bu iki sanat dalı arasındaki temel fark, hareketin ve zamanın işlenme biçimidir. Bu kapsamda Nuri Bilge Ceylan, sinemada durağan sahneler oluşturarak, bu iki farklı sanat formunu bir araya getirir ve izleyiciye, gerçek yaşamın yavaş temposunu ve derinliğini hissettirmeyi başarır (Çeliksap, 2023).

Fotoğrafçılıktan gelen Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde, görsel imgeler belirleyici bir rol oynamaktadır. Sabit kamera kullanımı, durağan sahne düzenlemeleri, sessizlik ve uzun çekim süreleri, Ceylan'ın eserlerine fotografik bir boyut kazandırarak sinema dilini zenginleştirir. Bu unsurlar, izleyiciye sahnelerin estetiğini derinlemesine hissettirme imkânı tanır (Suner, 2006).

Ceylan fotoğrafçılık geçmişinin etkisiyle, görsel anlatımında deneysel bir dil kullanarak, kırsal ile kent arasında sıkışmış ve şehirleşme sürecinde kendi kültürüne ve geleceğine yabancılaşan bireylerin çatışmalarını sinemaya taşımaktadır. Senaryolarında siyasi mesajlar açıkça yer almasa da, filmlerinde kentin yalnızlaştırıcı yapısını ve sessizliğini, bireyin kayboluşunu ve içsel çözülüşünü imgelerle anlatır. Filmlerinde bu içe kapanık, yalnız insanın kent yaşamındaki çaresizliğini ve içsel tükenişini simgesel bir şekilde işlemektedir (Köse & Çeliksap, 2020). O'nun filmlerinde doğa unsurlarının, özellikle kar, rüzgar, yağmur ve karanlık gökyüzü gibi imgelerin sıkça yer almasının nedeni, bu unsurların insan ruhunun derinliklerine dokunmasıdır. Bu şekilde, Ceylan, karakterler ile izleyici arasında güçlü bir bağ kurar ve izleyicinin duyuşal deneyimlerini harekete geçirir. Filmlerinde hayatın sezgisel boyutlarına odaklanarak, izleyiciyi hem yaşamın hem de sinemanın gerçekliği arasında bir denge kurmaya, anlam bulmaya davet eder. Doğa ile insan ruhu arasında kurduğu bu bağ, izleyiciyi karakterlerin iç dünyasına daha derin bir şekilde dahil eder (Çeliksap, 2023).

Nuri Bilge Ceylan'ın tüm filmlerinde benzer biçim ve tema öğelerine rastlamak, onun kendine özgü bir sinema dili oluşturduğunu kanıtlar. Akbulut'a göre, Ceylan'ın sineması imgeler aracılığıyla düşünce üretir ve bu da onun filmlerini temelde felsefi bir etkinlik haline getirir. Biçimsel açıdan ise, bu filmler, Deleuze'ün tanımladığı zaman-imge sineması kategorisine dahil edilebilir (Akbulut, 2005).

İkinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa'da doğan zaman imgesi sineması, hareketsizlik, bekleyiş ve bitkinlik temalarını merkezine alır. Bu sinema, karakterlerin eylemsizliği ve

içsel durgunluklarını yansıtarak, savaşın ardından yaşanan tükenmişlik hissini beyaz perdeye taşır. Olayların hızla geliştiği geleneksel anlatıların aksine, bu sinema türü, zamanı genişleterek, karakterlerin derin içsel yolculuklarını ve hayatın durağan anlarını ön plana çıkarır (Suner, 2006).

Gilles Deleuze, hareket ve zaman üzerine geliştirdiği teorik yaklaşımını sinemanın unsurlarını kullanarak desteklemiştir. Deleuze'a göre, insanın zaman algısı, özellikle 20. yüzyılda ve İkinci Dünya Savaşı sonrasında önemli bir dönüşüm yaşamıştır. Deleuze bu iddiasını sinema estetiği üzerinden açıklamaktadır. Zamanın kavranışındaki bu düşünsel değişimi anlamak için Deleuze, iki temel kavram olan "zaman-imaj" ve "hareket-imaj" kategorilerine başvurur. Bu kavramlar, sinemanın zamanın ve hareketin nasıl temsil edildiğini anlamada kilit bir rol oynamaktadır (Sutton & Jones, 2014).

Bu noktada; hareket-imge sinemasında, olaylar arasındaki neden-sonuç ilişkisi net bir şekilde kurulur ve kahramanlar bu doğrultuda eylemlerini gerçekleştirir. Ancak zaman-imge sinemasında, karakterler kendilerini hayatın doğal akışına bırakır. Karşılaştıkları kişilerle ya da olaylarla kurdukları ilişkiler genellikle planlı değildir, çoğunlukla rastlantısaldır. Karakterlerin verdikleri kararlar, anlık tepkilerden ya da tesadüfi durumlar üzerinden şekillenir ve eylemlerinin ardında belirgin bir amaç ya da yönlendirme olmayabilir (Işıklar, 2021).

Deleuze'a göre karakterler sadece görsel ve işitsel imgelerle çevrelenmiş, amaçsızca dolanmak veya boş bir gezintiye çıkmak zorunda kalmışlardır. Bu karakterler, nadiren harekete geçen ve sadece kısa anlarda varlık gösteren birer sessiz figür gibidirler. Gündelik hayatın içindeki katlanılması zor durumların ortasına bırakılmış, kendilerini bu içsel boşlukta kaybolmuş bulurlar (Işıklar, 2021).

Akbulut'un ifade ettiği gibi, Ceylan'ın sinemayı bir düşünme biçimi olarak benimsediği görülür. Onun filmlerinde sesler, en az görüntüler kadar belirgin ve etkileyici bir yer tutar. Uzun süre sabit kalan kamera açıları ve bu anlarda yaratılan durağanlık, Ceylan'ın sinema anlayışının bir parçası olarak öne çıkar. Ceylan'ın sabit kamerayla kaydettiği sahneler, Deleuze'ün sinema için bahsettiği zamansal boşlukları meydana getirir. Bu boşluklar, durağan görüntüler aracılığıyla izleyiciyi hem zamanın akışı hem de hayat üzerine derin düşüncelere sevk eder (Akbulut, 2005).

Akbulut'un (2005) belirttiğine göre, Ceylan'ın filmleri, aklın gizli köşelerini açığa çıkarırken gündelik yaşamın detaylarına dayanan anlatısal yapısıyla, zaman ve mekân

kavramlarını ön plana çıkaran özgün bir biçeme sahiptir. Bu nedenle, onun sinemasında anlatı ve biçim birbirini tamamlayan unsurlar olarak karşımıza çıkar. Asuman Suner (2006), bu sinema anlayışını eylemsizlik, bekleme ve tükenme kavramlarıyla tanımlar ve imgeler Nuri Bilge Ceylan'ın derdini öyküden ziyade imge aracılığıyla ifade ettiğini belirtir.

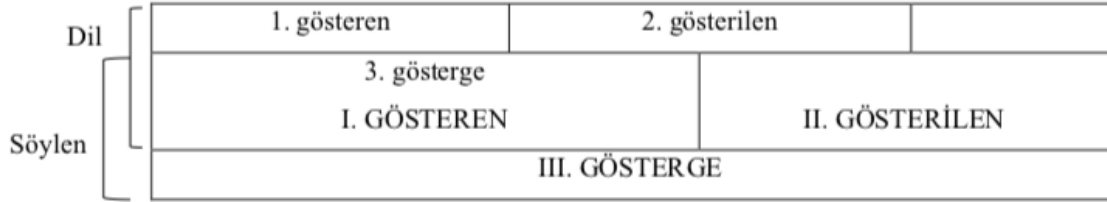
Bu bilgiler ışığında araştırma ana problem sorusu; Nuri Bilge Ceylan'ın filmografisindeki yemek sahnelerinde Türk kültürünü oluşturan imgelerin ne ölçüde ve hangi yöntemlerle kullanıldığıdır. Bu soruya yanıt ararken, Ceylan'ın sinemasındaki yemek sahneleri üzerinden, Türk kültürüne ait geleneksel öğelerin, sosyal yapının, aile ilişkilerinin ve bireysel kimliğin nasıl sinematik bir biçimde anlatıldığını anlamaya çalışılacaktır.



5. BÖLÜM: YÖNTEM

5.1. Araştırmanın Modeli

Nuri Bilge Ceylan'ın filmografisindeki yemek sahnelerinde Türk kültürünü oluşturan imgelerin ne ölçüde ve hangi yöntemlerle kullanıldığını analiz etmek amacıyla, nitel araştırma yöntemi tercih edilmiştir. Bu kapsamdaki; kültürel öğeler, toplumsal yapı ve bireysel kimlik gibi kavramlar görsel ve metinsel anlatım biçimleri üzerinden çözümlenmesi gerektiğinden, göstergebilimsel çözümleme yöntemi en uygun yöntem modeli olarak görülmektedir. Bu nedenle çalışma nitel bir yöntemle tasarlanmış, Barthes'in göstergebilimsel kuramı doğrultusunda, gösterge, gösteren ve gösterilen kavramları çerçevesinde analiz edilmiştir.



Şekil 1: Barthes'in Göstergebilimsel Çözümleme Modeli

Kaynak: Barthes, (1998)

5.2. Araştırmanın Evreni ve Örneklemi

Bu araştırmanın evreni; Nuri Bilge Ceylan'ın filmografisindeki uzun metrajlı; Kasaba, Mayıs Sıkıntısı, Uzak, İklimler, Üç Maymun, Bir Zamanlar Anadolu'da, Kış Uykusu, Ahlat Ağacı ve Kuru Otlar Üstüne filmlerini kapsamaktadır. Örneklemi ise bu filmlerin içerisinde geçen yemek sahnelerindeki göstergeler oluşturmaktadır.

5.3. Araştırmanın Kapsam ve Sınırlılıkları

Bu çalışma Nuri Bilge Ceylan'ın uzun metrajlı filmlerindeki yemek sahnelerini kapsamaktadır. Çalışmada filmdeki karakterlerin yemek yedikleri anları temsil eden bölümler irdelenmiştir. Bu kapsamda sadece meyve, sebze, yemek gibi yiyecek kategorisindeki ürünlerin tüketildiği sahneler analiz edilecektir. Çay, kahve, alkol gibi sadece içecek kategorisindeki ürünlerin tüketildiği ya da tüketim olmasa dahi yemek üzerine diyalogların yer aldığı sahneler kapsam dışında yer alacaktır. Yiyecek ve içecek

kategorisindeki ürünlerin aynı anda tüketildiği sahnelerde ise sadece yiyecek ürünleri değerlendirilecektir.

Nuri Bilge Ceylan filmlerindeki yemek sahneleri üzerinden inceleme yaptığımız bu çalışmaya benzer araştırmaların var olup olmadığına ya da bu konuyla ilgili yapılan diğer çalışmaların analizine yönelik bir literatür taraması yapılmıştır. Elde edilen sonuçlarda bu çalışmanın Nuri Bilge Ceylan özelinde yapılmış bir örneğine rastlanılmamış olup, Sezerel&Çınay (2021) tarafından “Yemek ve sofranın temsili: Fatih Akın filmleri” adlı çalışmanın yapıldığı görülmüştür. Bu çalışma incelendiğinde ise Fatih Akın filmlerinde, farklı ulusal kültürlere, milli kimliklerin temsiline ve kültürlerarasılığa yönelik okumalar yapıldığı ve bu kapsamda Akın’ın filmlerinde yemeğin etkili bir milli kimliğin temsil aracı olduğu yargısına ulaşıldığı görülmüştür. Bulanık (2015) tarafından hazırlanan “Ferzan Özpetek filmlerinde bir anlatı mekanı: Mutfak” isimli çalışmada ise yemek objesi mekânsal bir öge olarak ele alınmış ve mutfak kavramı üzerinden değerlendirme yapılmıştır. Buna göre Ferzan Özpetek’in, mutfağı sadece bir yemek hazırlama alanı değil, aynı zamanda karakterlerin ilişkilerinin şekillendiği bir “toplanma noktası” olarak tanımlandığı görülmektedir.

Nuri Bilge Ceylan’ın sinema filmlerindeki yemek sahnelerinin inceleneceği bu tez çalışmasında göstergebilimsel araştırma yöntemi kullanılacaktır. Göstergebilimsel çözümleme, sinemanın bir dil olarak işlediğini ve filmler aracılığıyla kültürel, toplumsal, sanatsal anlamların iletildiğini kabul eden bir yaklaşım olarak kabul edilmektedir. Bu bağlamda, Nuri Bilge Ceylan’ın sinemasında da yemek sahneleri hem görsel hem de sembolik anlamlar taşıyan ve çözümleme yapılabilecek öğelere sahip olduğu düşünülmektedir.

Buna bağlı olarak çalışmanın temel varsayımı; göstergebilimsel araştırma yönteminin, Ceylan’ın film dilindeki yemek sahnelerini anlamak ve bu sahneler aracılığıyla Türk kültürüne dair imgelerin nasıl sunulduğunu çözümlemek için güncel ve uygun bir yöntem olduğudur.

5.4. Araştırmacının Rolü

Bu tezde araştırmacı, hem nesnel gözlemci hem de yorumsal çözümleyici bir pozisyonda yer almıştır. Nuri Bilge Ceylan sinemasının yemek sahneleri, göstergebilimsel bağlamda ele alınırken, araştırmacı, Roland Barthes’ın gösterge–gösteren–gösterilen üçlemesi

temelinde sahneleri çözümlemiş ve bu çözümlmeler üzerinden anlam üretim süreçlerine dair çıkarımlarda bulunmuştur.

Araştırmacı, Ceylan'ın uzun metrajlı tüm filmlerindeki yemek sahnelerini sistematik biçimde en az üç kez izlemiş; her bir sahneyi bağlamsal, görsel ve kültürel kodlar açısından detaylı biçimde analiz etmiştir. Bu bağlamda yalnızca sahnelerin görsel içeriğiyle sınırlı kalınmamış; yönetmenin film üretim sürecine dair ipuçları barındıran kaynaklara da başvurulmuştur. Özellikle Nuri Bilge Ceylan'ın senaryo ve çekim aşamalarına dair düşüncelerini paylaştığı metinler, yönetmenin anlatı tercihlerini ve estetik kaygılarını anlamada yol gösterici olmuş, yorumların derinlik kazanmasına katkı sağlamıştır.

Bu doğrultuda araştırmacı, kendi öznel yorumlarını tamamen dışlamadan fakat metodolojik bir çerçeveye bağlı kalarak anlam katmanlarını çözümlmeye çalışmış; yemek sahnelerini yalnızca sinemasal bir unsur değil, aynı zamanda kültürel, toplumsal ve bireysel göstergelerin taşıyıcısı olarak değerlendirmiştir. Araştırmacının bu çok katmanlı analiz süreci, yalnızca filmlerin değil, aynı zamanda Türkiye'nin kültürel yapısının da anlaşılmasına yönelik katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

6. BÖLÜM: BULGULAR

Bu bölümde; Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerindeki yemek sahneleri senaryo şeklinde yazılarak, bu sahnelerdeki göstergeler Barthes'in göstergebilimsel çözümleme örneklerinden birisi olan gösterge-gösteren-gösterilen yöntemiyle analiz edilmiştir. Çalışmada yer alan bulgular; filmlerin yapım yıllarına ve filmlerin içerisindeki zaman sıralamasına göre kronolojik bir şekilde Sahne 1, Sahne 2, Sahne 3 gibi isimlendirilmiştir. Sahne 1 bu filmler arasında ilk çekilen filmdeki araştırmanın konusuna uygun olan ilk yemek sahnesini temsil etmekte iken, Sahne 2 ise Sahne 1'den sonraki ilk yemek sahnesinin olduğu anı temsil etmektedir.

Bu kapsamda araştırmanın sınırlılığına uygun olarak Kasaba filminde 6 sahne, Mayıs Sıkıntısı filminde 5 sahne, Uzak ve İklimler filmlerinde 1'er sahne, Üç Maymun filminde 3 sahne, Bir Zamanlar Anadolu'da filminde 4 sahne, Kış Uykusu ve Ahlat Ağacı filmlerinde 3'er sahne ve son olarak Kuru Otlar Üstüne filminde 5 sahne olmak üzere toplam 31 adet yemek sahnesi göstergebilimsel yöntemle incelenmiştir.

Sahneler, araştırmanın temel problem sorularını oluşturan konular dahilinde; "Türk kültürüne ait geleneksel öğeler, Türk kültürüne ait sosyal yapı, Türk kültüründe aile ilişkileri ve Türk kültüründe bireysel kimlik" şeklinde dört başlık altında ayrıştırılarak analiz edilmiş ve aşağıda belirtildiği şekilde tablolastırılmıştır.

Sahne	Analiz
Sahne 2	Çocuğun mezarlıkta erik yemekten çekinmesi ölümlere saygı duyduğunu göstermektedir.
Sahne 3	Saffet'in lunaparkta dondurma yemesi, Türk kültüründe bayramların neşeli ve hareketli geçtiğini ima etmektedir.
Sahne 11	Babanın ormanı kadastroculara karşı beklerken elma yemesi, Türk kültüründeki toprak sevgisini ve toprağa olan bağlılığı yansıtmaktadır.
Sahne 18	Komutanın bisküvi ikramı, Türk kültüründeki ikram ve iletişim ilişkisinin yanı sıra güven ve sosyal bağ kurma arzusunun bir yansımasını temsil etmektedir. İkram, Türk kültüründe, ilişkileri güçlendiren önemli bir göstergedir.
Sahne 19	Yemeklerin yere oturarak sini üzerinde yenmesi, misafirperverlik ve samimiyetin göstergesidir. Türk kültüründe özellikle Anadolu'da yemeklerin yerde yenmesi, evin samimiyetini ve geleneksel değerlerini yansıtmaktadır.
Sahne 20	Aşçı Hamit, Maktul Yaşar'ın çocuğuna kahvaltı vererek, insani bir tavır sergilemektedir. Türk kültüründe, misafirperverlik, yardımseverlik ve çocuklara duyulan ilgi büyük bir değer olarak kabul edilmektedir. Aşçının çocuğa olan şefkati, toplumda çocukların korunması ve sevilmesi gerektiğine dair geleneksel anlayışla uyumludur.
Sahne 21	Aydın'ın Hamdi'ye kurabiye ikram etmesi, ilk bakışta bir Türk misafirperverliği örneği gibi gözükse de, burada ikram nezaketten ziyade daha çok bir üstünlük kurma biçiminin parçası olarak görülmektedir. Aydın'ın kullandığı hiyerarşik dil, Türk kültüründe çok önemli olan misafirperverlik durumunun burada görünüşte yaşandığını ve içinin boşaltıldığını göstermektedir.
Sahne 31	Sevim'in Samet'e ev yapımı bir pasta getirerek hatasını affettirmeye çalışması; Türk kültüründe hatasını doğrudan ifade etmek yerine dolaylı yollarla kendini affettirme çabasını sembolize etmektedir. Sevim özür dilemez ama pasta getirerek bir jest yapmaktadır. Pasta burada sözsüz iletişimin bir aracı olarak gösterilmektedir.

Tablo 1: Türk Kültürüne Ait Geleneksel Öğeler

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Sahne	Analiz
Sahne 1	Asiye'nin beslenmesinin bozulmuş olması yoksulluk ve toplumsal eşitsizliği simgelemektedir.
Sahne 7	Saffet ile Muzaffer'in köfte etmek yerken İstanbul'a yerleşme durumunu konuşmaları; Türk toplumundaki kasaba ve şehir arasındaki farklara, gençlerin hayallerine, umutsuzluklara ve ekonomik eşitsizlik üzerine güçlü mesajlar içermektedir.
Sahne 9	Saffet'in geç saatte eve gelmesi ve yerdeki sinide yemek yerken annesinin onu, fabrikadaki işten ayrılmış olması nedeniyle azarlaması Türk toplumundaki iş gücü, ekonomi ve aile içindeki güç dinamiklerine dair bir eleştiriyi temsil etmektedir.
Sahne 13	Mahmut'un bayat etmek ile kahvaltılıklar yemesi onun ekonomik zorluklar içerisinde bir yaşam sürdürdüğünü göstermektedir.
Sahne 17	Üç arkadaşın bir iş yerinde akşam mesai sonrası masa kurmaları ve yemek yemeleri, Türk kültüründe özellikle küçük işletmelerdeki esnafın mahalle hayatının önemli bir parçası olduğunu ve bu tür dükkanlarda sosyal etkileşimlerin sıkça yaşandığını göstermektedir.
Sahne 26	Sinan'ın, İmamları ağaçtan meyve çalarken yakalaması ve kinayeli sözlerle onları uyarması Türk kültüründeki sosyal yapıya ait bir göstergedir. Türk kültüründe eleştiri çoğu zaman doğrudan değil, dolaylı yollarla yapılmaktadır. Kinayeli söylemler, mecazlar, atasözleri veya dini göndermeler aracılığıyla kişi eleştirilir ama alenen rencide edilmez.
Sahne 27	Bu sahnede öğretmenler odasında bulunan masa, işlevsel bir değişim geçirerek, sosyal bir paylaşım alanına yani yemek masasına dönüşmektedir. Bu dönüşüm, Türk kültüründe yemek yemenin bir biyolojik ihtiyaç olmanın ötesinde bir sosyalleşme ve samimiyet aracı olması geleneğiyle doğrudan ilişkilendirilmektedir.
Sahne 30	Samet'in, Nuray'ın yemek davetine kimseye gözükmekten gizlice gitmesi Türk kültüründeki sosyal yapıya dair önemli göstergedir. Türkiye'de, özellikle kapalı toplumların egemen olduğu yerleşim yerlerinde, komşuluk ilişkilerinin oldukça güçlü olduğu bilinmektedir. Bu güçlü bağlar beraberinde gözetlenme ve yargılanma korkusunu getirmektedir. Bu kapsamda bir erkek ile bir kadının, evde yalnız vakit geçirmesi bazı çevrelerde ahlaki bir sorun olarak görülebilmektedir.

Tablo 2: Türk Kültürüne Ait Sosyal Yapı

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Sahne	Analiz
Sahne 4	Tüm aile ateş etrafında közlenmiş mısır ve elma yerken, aile büyüğü olarak dedenin geçmişe dair anılarını anlatması Türk toplumundaki sözlü kültürün etkisini belirtmektedir.
Sahne 8	Muzaffer ile annesinin erik yerken; Küçük Ali'ye verilen yumurtayı kırmadan 40 gün taşıma görevini konuşmaları, Türk toplumundaki küçük bireylerin nasıl yetiştirildiğine ve bireylerin aile içindeki rollerine dair mesajlar vermektedir.
Sahne 9	Saffet'in geç saatte eve gelmesi ve yerdeki sinide yemek yerken annesinin onu, fabrikadaki işten ayrılmış olması nedeniyle azarlaması Türk toplumundaki aile içindeki güç dinamiklerine dair bir eleştiriyi temsil etmektedir.
Sahne 15	İsmail'in, annesi Hacer'in yanındayken önündeki yemekten yememesi ve diyalog kurmaması, bir duygusal mesafe ve iletişim kopukluğunu sembolize etmektedir.
Sahne 16	İsmail ile Hacer'in deniz kenarında balık ekmek yerken sessiz kalmaları ve birbirleriyle diyalog kurmamaları sözsüz bir iletişim kurduklarını göstermektedir.
Sahne 22	Aydın'ın çayını cam bardakta, Nihal ve Necla'nın ise porselen fincanda içmesi, karakterler arasındaki ayrımı simgelemektedir. Cam bardak Türk kültüründe daha halkçı, geleneksel bir obje iken; porselen fincan daha modern ve Batılılaşmış bir tavrı sembolize etmektedir.
Sahne 24	Baba İdris'in eve gelişine kimsenin tepki vermemesi ve akşam yemeğinin o gelmeden önce yenmiş olması, Türk kültüründeki geleneksel baba otoritesine karşı duyarsızlaşma olduğunu göstermektedir. Bu sahnede İdris, ailenin iç ilişkilerinde baba figürünün merkezden kaydığını temsil etmektedir.
Sahne 25	İdris'in mutfakta tek başına kahvaltı yapması, ortak sofraların yerini bireysel yeme alışkanlıklarına bıraktığını göstermektedir. Kahvaltı, Türk kültüründe aile birlikteliğinin, sohbetin, paylaşımın önemli bir ritüeli olarak görülmektedir. Ancak burada, herkesin kendi gündeminin olduğu ve o samimi ortamın kaybolduğu görülmektedir.
Sahne 28	Türk kültüründe yemek masası, bağ kurmanın, paylaşmanın ve dayanışmanın sembolü iken bu sahnede tam tersi bir durum söz konusudur. Arkadaşlar masada bir araya gelmiş olmalarına rağmen aralarında gerçek bir dayanışma yoktur. Tolga arkadaşlarının sırrını öğrenmek isteyen ısrarlarına direnmekte, hatta onlarla alay etmektedir. Yani bu sahnede sofraya; birliği değil, kırılmayı ve yalnızlaşmayı temsil etmektedir.

Tablo 3: Türk Kültüründe Aile İlişkileri

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Sahne	Analiz
Sahne 5	Ninenin elma dilimlemesi, Türk kültüründeki mutfak ve yemek hazırlığının kadınlar tarafından yapıldığını göstermektedir.
Sahne 6	Nine'nin köy evinde, kavun doğraması, Türk kültüründeki geleneksel kadın figürünü, evdeki işlerle meşgul olduğunu ve ev içindeki üretkenliği simgelemektedir.
Sahne 10	Muzaffer mutfakta kahvaltılardan atıştırırken arka planda annesinin bulaşık yıkması Türk toplumunda kadınların evdeki işler konusunda nasıl bir yer tuttuğuna dair mesaj vermektedir.
Sahne 14	Hacer'in marketten alışveriş yaparak gelmesi ve yemeği hazırlayıp oğlu İsmail ile birlikte yemek yemesi, Türk toplumundaki evin kadınının geleneksel rolünü simgelemektedir.
Sahne 23	Bu sahnede erkeklerin, hizmetçi kadına doğrudan talimat vermesi ve onun bu işi sorgusuz yerine getirmesi, ataerkil bir düzenin göstergesidir. Kadın karakter adı bile geçmeden bir "hizmetçi" olarak kimiksizleştirilmektedir. Bu da, Türk kültüründe kadının birey olarak değil, rolü üzerinden tanımlanma biçimini simgelemektedir. Kadının bu eylemdeki görünürlüğü, aslında görünmezliğiyle ölçülmektedir.
Sahne 29	Samet'in yemek masasında, Nuray ile Kenan arasında kültürel benzerlikler olabileceği düşüncesiyle Kenan'ın köyünün Alevi köyü olduğunu belirtmesi ve Nuray'ın buna kayıtsız kalması; Türk kültüründe mezhep, etnisite gibi farklılıkların tarih boyunca bir gerilim unsuru olduğuna atıfta bulunmaktadır. Nuray'ın bu konulara ilgisizliği, yeni kuşakların bu eski meselelere karşı daha mesafeli ve eleştirel olduğunu göstermektedir. Nuray'ın mezhepsel kimlikleri ilkel bulması, bireysel kimliğin toplumsal kimliklerden koptuğunu göstermektedir.

Tablo 4: Türk Kültüründe Bireysel Kimlik

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

6.1. Kasaba Filmi Yemek Sahneleri Göstergebilimsel Çözümleme

6.1.1. Sahne 1

Sınıfta pis bir kokunun olduğunu hisseden öğretmen, kokunun kaynağını araştırır.

“Öğretmen: Çocuklar bir koku mu var sınıfta, yoksa bana mı öyle geliyor?”

Öğrenci: Evet öğretmenim bir koku var.

Öğretmen: O zaman çıkarsın bakalım herkes beslenmelerini. Sıranın üzerine koysun.

Yiyecek kokusuna benziyor. Değil mi?

Öğrenciler: Evet.”

Öğrenciler evden getirdikleri beslenmeleri sıraların üzerine çıkartır ve öğretmen tek tek bu beslenmeleri koklamaya başlar. Kokunun Asiye’nin beslenme yiyeceklerinden geldiğini anlar.

“Öğretmen: Asiye kızım fark etmiyor musun sen bunun koktuğunu.

Asiye: Öğretmenim ben bunun koktuğunu hissedemedim.

Öğretmen: Zehirler seni bu kızım. Annen hiç dikkat etmiyor mu beslenmeni hazırlarken? Hiç çocuğa böyle şey konur mu? Götür at sen bunu en iyisi. Ben sana yiyecek bir şeyler ayarlarım. Annene de söyle dikkat etsin beslenmene.”

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Yemek	Beslenme	Sağlıksız, zehirlenme
İnsan	Öğretmen	Eğitimci, toplumsal normlar
İnsan	Asiye	Yoksulluk, ihmal, toplumsal eşitsizlik

Tablo 5: Sahne 1’in Göstergebilimsel Çözümlemesi

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Bu sahnede öğretmen, Asiye’nin getirdiği beslenmeyi kokladıktan sonra kokuyu tanımlayarak, beslenmenin “zehirli” olduğunu ifade etmektedir. Asiye’nin beslenmesi, fiziksel olarak somut bir öğedir ve aslında koku, bozulmuş veya uygunsuz bir yiyeceği temsil etmektedir. Asiye'nin beslenmesinin gösterdiği anlam ise, toplumda kabul edilen sağlıklı beslenme normlarından sapma ve buna bağlı tehlikelerdir. Bu bağlamda beslenme, sadece bir gıda maddesi olmanın ötesine geçerek; sağlıksız, dikkatsizce hazırlanmış ve sağlık kurallarına uymayan bir öğün olarak kodlanmaktadır.

Öğretmen Asiye’ye, “zehir” ve “koku” gibi kelimelerle sağlıksız bir öğün hazırlamanın sonuçlarını anlatmaktadır. Bu durum; beslenme biçiminin yanı sıra sorumsuz ebeveynlik ve çocuk sağlığına dikkat etmemenin bir simgesine dönüşümünü de anlatmaktadır. Öğretmen, Asiye'nin beslenmesindeki gıdaların koktuğunu fark ettikten sonra onu çöpe attırır ve “Annene dikkat etsin, böyle şeyler çocuklara verilmez” şeklinde bir uyarı yapar. Burada gösterge, sağlıklı beslenmenin sadece bireysel değil, toplumsal bir sorumluluk

olduğunu vurgulamaktadır. Aynı zamanda bu durum, eğitimci-öğrenci ilişkisini de yansıtarak, eğitimin sadece bilgi aktarımı değil, aynı zamanda değerlerin ve normların da şekillendirildiği bir süreç olduğunu ima etmektedir. Öğretmenin, Asiye’yi uyararak hem çocuğun hem de ailenin yanlış bir davranışını düzeltmeye çalıştığı anlatılmaktadır. Ayrıca, öğretmenin Asiye’yi uyarırken, toplumsal düzeyde eşitlik ve yeterlilik talepleri de vardır. Öğretmen, beslenmenin toplum tarafından kabul edilen standartlara uygun olmasını beklemektedir.

6.1.2. Sahne 2

Küçük Asiye, okuldan çıktıktan sonra erkek kardeşiyle birlikte kırlarda oyun oynayarak eve doğru yürümektedir. Mezarlıktan geçerken, Asiye bir ağaçtaki eriklerden koparıp yemeye başlar. Erkek kardeş “Mezarlıkta erik yenir mi?” diye sorar, Asiye “Sen yeme istemiyorsan.” der. Asiye’nin bu söylemi üzerine erkek kardeş erik yemeye başlar.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Yemek	Erik	Mevsim döngüsü
Davranış	Erik koparılması, yenmesi	Ölümlere saygısızlık
İnsan	Asiye	Toplumsal normlara karşı çıkma

Tablo 6: Sahne 2’nin Göstergebilimsel Çözümlemesi

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Asiye’nin erik yemesi; onun saf, kurallara pek bağlı olmayan ve doğanın bir parçası olarak hareket ettiğini ima etmektedir. Erkek kardeşinin, “Mezarda erik yenir mi?” sorusu ise, toplumda kabul edilen normlara, belirli kurallara ve bu kuralların nedenlerine bir göndermeyi simgelemektedir. Ancak, Asiye’nin “Sen yeme istemiyorsan” cevabı bu sınırları sorgulayan bir tavır olarak karşımıza çıkmaktadır. Erkek kardeşinin sorusu kültürel bir normu sorgulayan bir yaklaşımı da temsil etmektedir. Ayrıca ölümle henüz yüzleşmeyen çocuklar hala yaşamın içindedir.

Asiye’nin erik yemesi, bu yaşamın süregeldiği bir anı simgelerken, erkek kardeşi bu davranıştan sonra erik yemeye karar vermektedir. Bu durum; yaşamın geçici, fakat sürekli bir yenilenme süreci olduğunu da ifade etmektedir. Bu sahnede kültürel ve toplumsal sınırlara karşı bireysel bir özgürlük hareketi sunulmaktadır. Aynı zamanda çocukların bu

davranışı, genç nesillerin geleneksel değerlere ve toplumsal normlara karşı daha açık fikirli ve sorgulayıcı bir yaklaşım geliştirdiğini de ima etmektedir.

Kültürel bağlamda bakıldığında ise Türk kültüründe, mezarlıklar ölülerin yeri olarak saygı duyulması gereken mekanlar olarak görülmektedir. Asiye'nin erik yeme davranışı, kardeşi tarafından ölümlere karşı duyulan saygıyı ihlal eden bir davranış olarak değerlendirilmektedir. Bu durum, kültürel ve toplumsal bir tabuyu sarsma anlamı taşımaktadır. Erkek kardeşi, mezarlıkta erik yemenin doğru olmadığını belirterek, geleneksel değerleri ve saygıyı savunmaktadır. Asiye'nin cevabı, bu geleneksel değerlere karşı duyarsız bir tavır sergileyerek, onun anlam dünyasında bu tür ayrımların pek önemi olmadığını göstermektedir. Burada, bir yandan geleneksel değerler ve toplumun beklediği davranış normlarına saygı gösterilmesi gerektiği, diğer yandan bireysel istek ve eylemlerin kültürel normlarla nasıl çatıştığı gösterilmektedir. Ayrıca erik meyvesi ile mevsim döngüsünün gerçekleştiği ve filmde artık yaz mevsiminin yaşandığı anlatılmaktadır.

6.1.3. Sahne 3

Saffet, yanında bir adam ile taş duvarın üzerinde oturmuş külahta dondurma yemektedirler. Sahnenin arka planında ise; bir lunaparkın hareketli atmosferini dolduran dönme dolap dönmekte ve neşeli bir müzik eşliğinde çocukların eğlenceli sesleri duyulmaktadır. Arka plandaki lunaparkın hareketliliğine ve eğlencesine karşı Saffet ve yanındaki adam konuşmadan sabit bir şekilde oturmakta ve külahtaki dondurmaları yemektedirler. Konuşmazlar.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Yemek	Dondurma	Masumiyet, Yaz mevsimi
Mekan	Lunapark	Neşeli insanlar, Hareketlilik
İnsan	Saffet	Tepkisizlik, Yabancılaşma

Tablo 7: Sahne 3'ün Göstergebilimsel Çözümlemesi

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Bu sahnede dondurma göstergesi ile masumiyet, çocukluk, geçici bir haz ve yaz mevsimi gibi kavramlar çağrıştırılmaktadır. Sahnedeki iki kişinin de yetişkin ama çocukların

tüketimine daha çok atfedilen bir yiyeceği yiyor olmaları çocukluklarına karşı bir özlemi gideriyor ya da çocuksu hislerden kurtulamamanın bir yansıması olarak gösterilmektedir. Lunapark mekanının kullanılması da geçici mutluluk ve hareketliliği temsil etmektedir. Türk kültüründe yemek genellikle paylaşılan bir ritüel olarak karşımıza çıksa da bu sahnede Saffet ve yanındaki adamın dondurma yerken birbirleriyle iletişim kurmadıkları görülmektedir. Dondurma yeme eylemi burada sosyalleşme aracı olmaktan çıkarak, bireysel bir eyleme dönüşmektedir. Bu durum, modern dünyada insanların birbirine yabancılaşmasını ve geçmişle olan bağlarının zayıflıklarına bir işaret olarak görülmektedir. Lunaparkta çocukların eğlenirken, Saffet ve arkadaşının durağan bir şekilde oturması, yaş ilerledikçe hayatın daha hareketsiz ve rutin bir hâle gelmesini sembolize etmektedir. Lunaparktaki hareketli ortama dahil olmamaları, o neşeli hayattan bir şekilde kopuk ve yabancılaşmış olduklarını ifade etmektedir.

6.1.4. Sahne 4

Asiye ve Ali, ormanın içinde ateş yakan ailelerinin yanındadırlar. Bütün aile ateşin etrafında oturmuş vaziyette nine bir yandan elma dilimlemekte bir yandan da köz haline gelen ateşin üzerine mısır sermektedir. Sırtını ağaca yaslayan dede, torunu Asiye'ye terzideki pantolonun akıbetini sorar.

Dede: Terzi yapmış mı benim panolunu?

Asiye: Yapmış. 50 liraymış.

“Dede: Artık hiçbir şey yaptırılır gibi değil. 50 lira verilir mi ona. 50 lira o bana versin, pantolon onda kalsın. Kafamda iki tel saç var, berbere gittim. Makasla iki şık şık. Kaç para? 50 lira. Bre anasını bre... Hadi canım sende. Bizim evi 20 liraya aldığımda, pahalı aldın dedilerdi.”

Dede biraz duraksadıktan sonra dede konuşmaya devam eder.

“Dede: Köye çelimsiz bir berber gelirdi. Kar da olsa, kış da olsa hafta da bir gelirdi. Kimi bir avuç buğday, kimi üç beş domates verirdi. O, ne verilirse verilsin Allah razı olsun der, alırdı. Bir kere bile şikayet ettiğini görmedim. Şimdi oturmuş dükkana, ayağına gideceksin, iki şık şık ver 50 lira. Vallaha bir şey yaptırılır gibi değil artık.”

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Yemek	Mısır, elma	Geleneksellik, kırsal yaşam
İnsan	Dede	Toplumsal hafıza
Isı, ışık ve pişirme kaynağı	Ateş	Toplanma, samimiyet, toplumsallık
Değer	Para	Ekonomik değişimler
Eşya	Pantolon	Tüketim kültürüne eleştiri

Tablo 8: Sahne 4'ün Göstergebilimsel Çözümlemesi

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Ateş, Türk kültüründe birlikteliği, paylaşımı ve toplumsallığı simgelemektedir. Aile üyelerinin bir arada oturması, kültürümüzde dayanışma, ortak değerlere ve büyüklere olan saygıyı ifade etmektedir. Elma ile mısır ise, Türk kültüründeki misafirperverliği, aileyi, geleneksel ev yaşamını ve özellikle kırsal yaşam tarzını simgelemektedir. Elma ve mısır, yerel ve geleneksel yiyecekler olmalarının yanı sıra zenginliğin değil, basit ama kaliteli bir yaşamın sembolize etmektedirler.

Dede, geçmişteki yaşam koşulları ile günümüzün ekonomik farklarını vurgularken, eski ile yeni arasındaki farkı eleştirmektedir. Dedenin konuşmaları, Türk kültüründe geçmişin değerlerini bugüne taşımaya yönelik bir eleştiri olarak değerlendirilir. Dede'nin geçmişteki yaşamla ilgili anlatıları, eski değerlerin daha mütevazı ve samimi olduğunu ancak zamanla bu değerlerin değiştiğini göstermektedir. Eski değerler ve ilişkiler, yerini bireysel kazanca ve rekabete dayalı modern bir topluma bırakmaktadır. Bu geçiş, aynı zamanda yemek ve ticaret ilişkilerinin de değişimini sembolize etmektedir.

Dedenin “Bizim evi 20 liraya aldığımdaya pahalı aldılar” sözleri, eskiden değerli olan şeylerin artık ne kadar basitleştiğine dair simgesel söylemi ifade etmektedir. Yani, bir zamanlar değerli olan şeyler artık çok daha ucuz hale gelirken, bugün yapılması gereken işler için çok yüksek ücretler istenmektedir. Bu, kültürel bir değişimi ve maddiyatın egemenliğini eleştiren bir durumu belirtmektedir. Eskiden insanlar, hizmet aldıkları kişilere teşekkür etmek için ne bulurlarsa verirken, şu an her şeyin bir bedelle ölçülmesi, bir tür samimiyet kaybını da ifade etmektedir. Bu durum, Türk kültüründe misafirperverlik ve karşılıksız iyiliğin giderek kaybolduğunu gösteren bir sosyal eleştiriye temsil etmektedir.

Özetle; bu sahnede geçmişin sadeliği ile bugünün maddiyatçı toplumunun çatışması ortaya konulmaktadır. Dede'nin konuşmalarındaki eleştiriler, toplumun hızla değişen ekonomik yapısını, kültürel değerlerin yozlaşmasını ve eski zamanlardaki değerlerin unutulmaya yüz tutmasını vurgulamaktadır. Bu bakımdan, sahne sadece bir aile içi diyalog değil, aynı zamanda Türk toplumundaki kültürel, toplumsal ve ekonomik değişimlere dair mesajlar sunmaktadır.

6.1.5. Sahne 5

Dede, ateşin etrafında oturan aile bireylerine 1.Dünya Savaşı yıllarında yaşamış olduğu askerlik anılarını anlatmaktadır. O döneme ait siyasi ve ekonomik şartların zorluklarından bahsetmektedir. Nine, bir kabın içerisine elma dilimlemeye devam etmektedir.

“Dede: Musul’a vardık. Vardık ama nasıl vardık. Ortalık açlık, sefaletten kırılıyor. Yiyecek bir şey, yaprak, ot bile yok. Irak’ta geçirdiğimiz köylerden kapı kapı dolaşıp yiyecek istiyoruz, amma kapılarını çaldığımız köylüler, gözlerini iri iri açıp “Vallahi maho!” diyorlar. Maho yok demek. Başka da bir şey demiyorlar. Ben emireriyim ya, Yüzbaşı arpa veriyor atları doyurayım diye bazen, ben de birazını atlara verip, kalanını tıkıyorum ağzına. Kalanlar ne yapsın, herkes aç... ne günlerdi be! İnsan zoru görünce her şeyi yapıyor azizim... Serde gençlik vardı da dayandık.”

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Yemek	Elma	Varlık, bolluk
İnsan	Nine	Besleyici, koruyucu
İnsan	Dede	Geçmiş dönemin zorlukları
Durum	Açlık	Savaşın etkileri
İletişim	Hikaye	Sözlü kültür

Tablo 9: Sahne 5’in Göstergebilimsel Çözümlemesi

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Ninenin elma dilimlemeye devam etmesi, Türk kültüründeki mutfak ve yemek hazırlığının günlük yaşamın en önemli parçası olduğunun ve bu hazırlıkların kadınlar tarafından yapıldığını göstermektedir. Türk kültüründe, sofraya konulan her lokmanın kıymeti önemlidir. Nenenin elma dilimlemesi, geçmişteki zorluklara rağmen bugünün

bereketine şükretmeyi de simgelemektedir. Bu sahne aynı zamanda, kadın figürünün besleyici ve koruyucu rolünü de vurgulamaktadır.

Dede'nin yaşadığı zorluklar, açlık ve sefaletin yanında hayatta kalma mücadelesi, savaşın ve zorlukların Türk toplumunda dayanışma ve direncin sembolü olduğunu ifade etmektedir. Dede'nin “Yiyecek bir şey, yaprak, ot bile yok” şeklindeki anlatımı, savaşın toplumsal yaşam üzerindeki yıkıcı etkilerini vurgulamaktadır. Açlık, sefalet ve maddi yoksunluk, Türk kültüründe dayanışma ile aşılmaya çalışılan zorlukları simgelemektedir. Sahne iletişim yönünden değerlendirildiğinde ise; Dede'nin, ateşin etrafında ailesine askerlik anılarını anlatması, Türk kültüründe büyüklerin gençlere hikaye anlatma geleneğini temsil etmektedir. Sözlü anlatı yöntemiyle aile büyüklerinin geçmişten bugüne aktardıkları yaşanmış olaylar, nesiller arası bir iletişim aracı olarak kullanılmaktadır.

6.1.6. Sahne 6

Köy evindedirler... Kameraya yakın bölümde Baba sedirde oturmakta, elindeki gazeteye göz gezdirmektedir. Nine odanın içerisinde, uzak köşede yer sofrasına kavun doğramaktadır. Nine gelinden dert yakınmakta, şikayet etmektedir.

“Nine: Kocasını sağken üzerine biraz tapu yaptırsaymış iyi olurmuş. Ortada kalmazdı böyle. Kirlin var mı dedi bana. Yok dedim bende. Üstündekiler var dedim. Üstündekileri çıkar da yıkayım demedi. Ben de çıkarmadım. Baban sağken, üzerime biraz tapu yaptırayım bari.”

Baba cevap vermez ama Baba'nın vücut dilinden, Nine'nin dile getirdiği konulardan rahatsız olduğu anlaşılmaktadır.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Meyve	Kavun	Yaz mevsimi, serinleme
İnsan	Nine	Üretken, şikayetçi
İnsan	Baba	Geleneksel, tarafsız, mesafeli
İnsan	Anne (Gelin)	Büyüklerle saygıda eksik
Nesne	Tapu	Mülkiyet hakkı, toplumsal eşitsizlik

Tablo 10: Sahne 6'nın Göstergebilimsel Çözümlemesi

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Bu sahnede de Nine'nin köy evinde, kavun doğrama konumu, Türk kültüründeki geleneksel kadın figürünü, evdeki işlerle meşgul olduğunu, aile üyelerinin ihtiyaçlarını karşılamaya çalıştığını ve ev içindeki üretkenliği simgelemektedir. Bu durum, Türk kültüründe kadının geleneksel olarak evdeki rolüne ve eve hizmet eden işlevine atıfta bulunmaktadır. Nine'nin kavun doğrarken oğluyla (Baba) olan diyalogu, bir dertleşme ve şikayet unsuru olarak tanımlanmaktadır. Gelin-kaynana ilişkisi ise, Türk aile yapısında bazen çatışma bazen de dayanışma ile şekillenen bir ilişkiyi temsil etmektedir. Sahnedeki diyalogda Nine'nin gelinle ilgili şikayetleri, yaşlılıkla birlikte birikmiş hayal kırıklıklarını, beklenen saygı ve anlayışın eksikliğini dile getirmektedir. Burada yaz meyvesi olan kavun, bir paylaşım ve dertleşme aracıdır; ancak aynı zamanda derinlerdeki toplumsal eşitsizlikleri ve kadınların yaşadığı dışlanmışlık duygusunu simgelemektedir. Baba'nın gazeteye göz atması, geleneksel bir erkek figürünü temsil ederken, Nine'nin (Annesinin) söylediklerine cevapsız kalışı, duygusal mesafeyi simgelemektedir. Baba, kadının ve ailenin ihtiyaçlarına duyarsız ve ilgisiz durmaktadır.

Nine'nin dertleşmesi ise, toplumsal cinsiyet rollerinin ve aile içindeki kadınların, özellikle de yaşlı kadınların, maruz kaldığı zorluklara dikkat çekmektedir. “Kocasını sağken üzerine tapu yaptırmıyaymış” ifadesi, kadının ekonomik bağımsızlığını elde etme arzusunu ve buna dair toplumsal engelleri ifade etmektedir. Burada, kadının ekonomiye dair söz hakkı olmaması ve başkasının egemenliğinde olması, kültürel olarak, kadının toplumdaki yerine dair önemli bir gösterge sunmaktadır. Bu sahnede tapu, sadece bir mülkiyet aracı değil aynı zamanda erkek egemenliğine dair bir durumu göstermektedir. Özellikle Türk toplumunda kadının ekonomik bağımsızlığını elde edememesi ve bir erkeğin ya da bir erkeğin ölümünün ardından mülkiyet haklarına sahip olması, toplumsal eşitsizliği ve kadınların sistematik olarak dışlanması olgusunu yansıtmaktadır. Özetle bu sahnenin; Türk kültüründeki aile içi ilişkilerini, toplumsal cinsiyet rollerini ve ekonomik eşitsizliği sorgulayan bulgulara sahip olduğu görülmektedir.

6.2. Mayıs Sıkıntısı Filmi Yemek Sahneleri Göstergebilimsel Çözümleme

6.2.1. Sahne 7

Muzaffer ve akrabası Saffet, gelişmiş güzel atılmış araç lastiklerinin üzerinde oturmuş ekmek arası köfte yemekte ve kola içmektedirler. Saffet üniversite sınavını üçüncü kez

kazanamadığı için bir fabrikada işe girmiş, ağır şartlar altında çalışmaktadır. Muzaffer ise, çocukluk günlerini geçirdiği köye gelmiş, film çekmek için araştırma yapmaktadır.

“Saffet: Arkadaş markadaş kalmadı. Üniversiteyi kazanan gitti. Bir biz kaldık. Sınıfın valla en aptalları bile bir yerlere kapağı attı. Bir ben kaldım. Var herhalde bizde de bir keleklik... Sağa baktık, sola baktık yapacak bir iş bulamadık. Girdik fabrikaya çalışıyoruz işte.

Muzaffer: Benim bu film işi olursa sen fabrikadan ayrılabilir misin?

Saffet: Ayrılabilirim tabi ya. Ayrılmam mı? Sen bana İstanbul’da bir iş bulabilir misin?

Muzaffer: Bakalım ya. Bulabiliriz heralde...

Saffet: İstanbul’da olsun da nasıl bir iş olursa olsun. Kurtar beni şu kasaba

Muzaffer: Olmazsa eni yanımıza alırız. Seni idare edemeyecek miyiz?”

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Saffet	Hayal kırıklığı, başarısızlık
İnsan	Muzaffer	Sanatçı, arayış içerisinde
Yemek	Köfte-Ekmek-Kola	Basit, sıradan, sınıfsal gösterge
Yaşam alanı	Kasaba	Dar ve sınırlı bir dünya
Şehir	İstanbul	Kaçış, fırsat dünyası

Tablo 11: Sahne 7’nin Göstergebilimsel Çözümlemesi

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Filmin bu sahnesinde yemek; iki karakterin mevcut yaşam koşullarına dair gösterge sunmaktadır. Muzaffer ve Saffet’in ekmek arası köfte yemesi ve kola içmesi, onların basit bir yaşam tarzı içinde olduklarını göstermektedir. Saffet’in fabrikada çalışması ve Muzaffer’in şehirden kasabaya gelerek film çekme çabası, kasaba ile büyük şehir arasındaki fırsat eşitsizliğini vurgulamaktadır.

Yemek yeme sahnesi, aynı zamanda günlük yaşamın sıradanlığını ve karakterlerin yaşadığı toplumsal hayal kırıklıklarını da temsil etmektedir. Ekmek arası köfte ve kola, orta sınıfın ve hatta alt sınıfın kolayca ulaşabileceği, günlük yaşamda yer etmiş basit yiyeceklerdir. Bu; karakterlerin içinde bulundukları ekonomik sıkıntıları ve bir yaşam mücadelesini simgelemektedir.

İletişim açısından da, Muzaffer ve Saffet arasındaki konuşmalar, karakterlerin birbirlerine olan güvenini, sosyal dayanışma ve yardımlaşmayı göstermektedir. Saffet'in İstanbul'a gitme arzusu ve Muzaffer'in ona iş bulabileceğini söylemesi, dostluklarının temelini ortak bir hayal ve çıkış yolu arayışı oluşturmaktadır. Ancak bu iletişimde gerçekçi olmayan bir umut da vardır ki o da Muzaffer'in, İstanbul'daki işler konusunda somut bir plan yapmıyor, sadece birbirlerini umutlandırıyor olmasıdır. Bu da, büyük şehirlere dair idealize edilmiş bir umut veya kaçış arayışının, gerçeklikten uzak bir biçimde yansıtılması anlamına gelmektedir. Saffet, toplumun yetişkin hayatına adım atarken karşılaştığı zorlukları ve hayal kırıklıklarını dile getirmektedir. Üniversiteyi kazanamaması ve zor koşullarda iş bulabilmesi, özellikle gençler için toplumdaki eşitsizliği göstermektedir. Üniversiteyi kazanamayan ve bir fabrikanın ağır koşullarında çalışan birinin durumu, gençlik idealleriyle gerçeklik arasında ciddi bir uçurum olduğunu simgelemektedir. Saffet, kasabadan şehre kaçmak isterken, geleceğe dair umutlarını da aramaktadır. Muzaffer, köydeki geleneksel değerlere bağlı bir yaşam süren ve şehre dair daha farklı bir hayal gücüne sahip bir karakterdir. Film çekme arzusu, ona yalnızca kasabanın geçmişine dair bir nostalji değil, aynı zamanda şehirdeki kültürel zenginliklere ve fırsatlara dair bir umut da taşır. İstanbul, bir kaçış yolu ya da fırsatlar dünyası olarak sunulurken, aslında gerçek zorluklar burada da devam etmektedir.

Bu sahneye kültürel bağlamda bakıldığında ise; Türk kültüründe kasaba ve şehir arasındaki farklar, gençlerin hayalleri, umutsuzlukları ve ekonomik eşitsizlik üzerine güçlü mesajlar içermektedir. Muzaffer ve Saffet'in konuşmaları, köyden büyük şehre doğru bir göç arzusunu ve fırsat arayışını simgelemektedir. Ancak bu sadece bir fiziksel göç değil aynı zamanda sosyal ve kültürel bir kaçış isteğini temsil etmektedir. Ekmek arası köfte ve kola, Türk toplumundaki sosyal sınıf farklılıklarını ve günlük yaşamın zorluklarını simgelemektedir. Aynı zamanda bu yiyecekler, basit hayata dair bir anlam taşıırken, karakterlerin gerçekçilikle yüzleşme durumunu da ifade etmektedir.

6.2.2. Sahne 8

Salonda Muzaffer kanepede, annesi karyolada uzanmakta, televizyon izlemektedirler. Anne erik yemektedir. Anne daha öncesinde küçük bir çocuk olan Ali'nin cebine yumurta koymuş, kırk gün boyunca kırmadan yumurtayı taşıması halinde ona saat alacağını söylemiştir.

“Muzaffer: Küçük Ali’yi gördüm. Sen mi verdin ona yumurtayı? Taşıyıp duruyordu cebinde?

Anne: Evet. Taşısın. Biraz sorumluluk öğrensin.

Muzaffer: Taşıyamaz onu.

Anne: Taşıyamayacağını biz de biliyoruz. Saati yumurtasız da alırdık ona...”

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Yemek	Erik	Yaz mevsimi
İnsan	Anne	Toplumsal değerleri aktaran geleneksel anne figürü
İnsan	Muzaffer	Aile içi hiyerarşi ve kültürel sorgulama aracı
Nesne	Televizyon	İletişim aracı

Tablo 12: Sahne 8’in Göstergebilimsel Çözümlemesi

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Annenin erik yemesi gündelik hayatın bir parçası olarak gösterilse de, ekşi-tatlı karışımı bir meyve olan erik yaz mevsimini temsil etmektedir. Ayrıca, yumurta da bir gösterge olarak, sorumluluğu ve kırılganlığı simgelemektedir. Burada yumurta sadece fiziksel bir nesne değil, hayata dair bir sınav ve öğrenme aracı olarak anlam kazanmaktadır. Sahnedeki televizyon ise; aile üyelerinin bir araya gelmesini sağlayan bir aracı ifade etmektedir. Türkiye’de özellikle baş köşeye konumlandırılan televizyon, bireylerde ortak bir iletişim alanı oluşturmaktadır. Bu sahnede televizyonun açık olması, aile bireylerinin ortak bir zaman geçirdiğini göstermektedir. Ancak burada televizyon pasif bir unsur, asıl iletişim annenin ve Muzaffer’in diyalogunda gerçekleşmektedir. Aile bireylerinin televizyon izlerken iletişim kurması, kültürel bir alışkanlıktır.

Muzaffer’in, Ali’nin cebindeki yumurtayı taşıyamayacağına dair söyledikleri, ailenin dinamiklerini ve Türk kültüründe genellikle çocuklara verilen sorumlulukları sorgulayan bir diyalog olarak karşımıza çıkmaktadır. Annenin “yumurtasız da saat alırdık” demesi, bir tür disiplin ve sorumluluk anlayışını, yani bireylerin hayatta “kolayca elde edilebilecek” şeylere sahip olmamalarını anlatan bir göstergedir. Annenin, Ali’ye sorumluluk verme ve onun yaşamını şekillendirme amacı, toplumun bir bireyi nasıl yetiştirdiğini ve bireylerin aile içindeki rollerini vurgulamaktadır.

6.2.3. Sahne 9

Saffet, geç saatte eve gelir. Bir oda içerisinde komşu kadınlar, çocuklar ve Saffet’in annesi konumlanmış durumdadır. Yerde bir sini üzerinde peynir, zeytin, ekmek gibi kahvaltılık malzemeler vardır.

“Anne: Sabahtan beri bu sofrada bekliyor. Otur.

Saffet ön planda ve yerde oturur vaziyette sinidekilerden atıştırmaya başlar. Annesi Saffet’e kızar.

Anne: Baban aradı bugün. Fabrikadaki işi bırakmışsın. İş kolay mı bulunuyor? Bu ekmek kolay kazanılmıyor. Böyle geçmiyor bu hayat. Gül gibi işi bıraktın. Bu kaçınıcı iş oldu?

Saffet: Konuşup durma be! Bıdı, bıdı... Sus bir dakika.

Saffet iştahı kaçmış bir şekilde yerden kalkar, yemeği terk eder. Annesi komşu kadınlara dert yakınır.

Anne: Dedesi o kadar uğraştı fabrikada işe koymak için onu. Amcası, dayısı ayrı uğraştı. Fayda yok. Sanki ekmek çok kolay kazanılıyor da... Ekmek parası kazanmayı oyun sanıyor bunlar.”

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Yemek	Pilav, ekmek, zeytin	Bir arada olma, paylaşma
İnsan	Saffet’in Annesi	Geleneksel Türk annesi, toplumsal değerlerin ve çalışma ahlakının taşıyıcısı, aile içindeki otorite
İnsan	Saffet	Özgürlük, bireysel yaşam tarzı

Tablo 13: Sahne 9’un Göstergebilimsel Çözümlemesi

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Filmdeki bu sahnede yemek sofrasında yer alan pilav, ayran, ekmek ve zeytin; ailece birlikte vakit geçirme, dayanışma ve değerlerin paylaşıldığı bir mekan anlamına gelmektedir. Burada, sofradaki yiyeceklerin Türk kahvaltısına özgü bir düzenle yerleştirilmiş olması ve sofranın yerde konumlandırılması izleyiciye geleneksel Türk aile yapısını ve kültürünü hatırlatmaktadır. Annenin Saffet'e işi bırakmış olması nedeniyle sitem etmesi, aynı zamanda Türk toplumunun çalışma ahlakına, işin kutsallığına ve geçim sağlama zorunluluğuna verdiği önemin bir göstergesidir. Ayrıca Annenin “Ekmeği

kazanmak kolay değil” gibi sözleri, toplumun genel anlayışına dair bir eleştiriyi ve bu değerlerin aile içindeki nesiller arası aktarımını da simgelemektedir.

Saffet’in sinirlenmesi ve sofrayı terk etmesi; özgürlük arayışını, bireysel talepleri ve geleneksel beklentilerle çatışmayı göstermektedir. Yemek burada, toplumsal sorumlulukların, geçmişten gelen değerlerin ve bireysel arzuların bir yansımasıdır. Saffet’in iştahının kaçması, fiziksel bir tepkinin ötesinde annesinin ondan beklediği geleneksel rolü yerine getirmediği için duyduğu içsel bir rahatsızlığı da simgelemektedir. Annenin komşu kadınlarla dertleşmesi (babanın ve diğer akrabaların Saffet’i işe sokmaya çalışması, onun ekmek parası kazanmayı bilmemesi) ekonomik zorlukların ve işsizlik sorununun vurgulandığı bir gösterge olarak değerlendirilmektedir. Bu, Türk toplumunda iş gücü, ekonomi ve aile içindeki güç dinamiklerine dair bir eleştiriyi temsil etmektedir. Annenin komşu kadınlarla bu konudaki dertleşmesi aynı zamanda bir toplumsal normların dayatılması, ekmek parası kazanmanın ne kadar zor olduğuna dair bir toplumsal algıyı da dile getirmektedir.

Bu sahnedeki “ekmek parası” kavramı ise, Türk kültüründe işin, emeğin ve geçim sağlama mücadelesinin çok merkezi bir yere sahip olduğunu vurgulamaktadır. Ekmek, sadece beslenmeyi sağlamakla kalmaz, aynı zamanda hayatın temelini, geçimin mücadelesini ve emeğin değerini simgelemektedir. Annenin “ekmek parası kazanmayı oyun sanıyorlar” şeklindeki eleştirisi, toplumsal gerçekliklere uygun bir şekilde, ekonomik zorluklar ve iş gücü piyasasında hayatta kalma mücadelesini ifade etmektedir. Bu anlamda, “ekmek” hem gerçek bir gıda maddesi olarak hem de çalışmanın ve çabanın simgesi olarak işlev görmektedir.

6.2.4. Sahne 10

Muzaffer, mutfakta yemek masasında oturmuş ekmeğe, sürme peynir sürüp atıştırırken, annesi arka planda bulaşık yıkamaktadır.

“Anne: Muzaffer yemek de yoktu. Sana bi yumurta pişireyim mi?

Muzaffer: Yok anne. Bunlar yeter. Birkaç gün sonra Çanakkale’ye gidecez, mekan bakmaya. Siz de gelin isterseniz.

Geliriz. Arkadaşın vardı. Nerde kaldı o?

Muzaffer: Onu otele bıraktım.

Anne: Bir oyuncu bulamadınız oğlum, buralardan gene.

Muzaffer: Bulduk işte. Siz varsınız ya.

Anne: Biz yapabileceiz mi?

Muzaffer: Yaparsınız anne, yaparsınız.”

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Yemek	Ekmek, peynir	Samimi ilişki, basit hayat
İnsan	Anne	Evdeki işlerden sorumlu kişi, fedakâr
İnsan	Muzaffer	Rahat, özgüven sahibi

Tablo 14: Sahne 10’un Göstergebilimsel Çözümlemesi

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Ekmek, Türk mutfağında temel bir gıda maddesidir ve aynı zamanda evdeki samimi ortamı, günlük hayatın basit yönlerini temsil etmektedir. Ekmek ve sürme peynir bu sahnede, yemek kültürünü ve aile içindeki samimi ilişkiyi simgelemektedir. Annenin bulaşıkları yıkaması, geleneksel Türk aile yapısındaki rollerin ve sorumlulukların bir göstergesidir. Kültürel bağlamda kadınların evdeki işler konusunda nasıl bir yer tuttuğuna dair mesaj vermektedir. Bu sahneye göre ev işleri kadının sorumluluğundadır.

Annenin, “Yumurta pişireyim mi?” diye sorması, Türk aile kültüründeki ilgiyi, alakayı ve sorumluluğu temsil etmektedir. Anne, beslenme konusunda yaşı her ne kadar yetişkin birisi olsa da çocuğuna sürekli ilgi göstermektedir. Bu, Türk kültüründe aile bireyleri arasındaki sıcak ilişkiyi ve koruma içgüdüsünü sembolize etmektedir. Ayrıca annenin hiç tecrübesi olmamasına rağmen filmde oynamayı kabul etmesi, aslında oğlunun hayaline, onun sanatını destekleme isteğine ve ona olan bağlılığını ifade etmektedir. Bu kabul, aynı zamanda bir fedakârlık anlamına gelmektedir.

Annenin Muzaffer’in çekimler için şehir dışından gelen arkadaşını merak etmesi; annelik rolünün sadece oğlunu beslemek ve bakmakla kalmayıp, onun dış dünyasıyla da ilgilenmek olduğunu ifade etmektedir. Muzaffer’in konuşma boyunca göstermiş olduğu rahatlık, özgüven sahibi bir kişiliğe sahip olduğunu göstermektedir.

6.2.5. Sahne 11

Saffet ve Muzaffer, Baba’ya onlarla birlikte dönmesi için ısrar ederler. Baba, kalıp ormanı bekleyeceğini söyler. Herkes gider, Baba sandalyeleri ve masayı toplar. Ateşe su döküp söndürür. Çekim yapılan bölgedeki çöpleri toplar. Bir ağaç kenarında unutulmuş yumurta

bulur. Bir elma yıkayıp, bir ağacın kenarında oturup elmayı yemeye başlar. Rüzgârda yaprakları hışırdayan ağaca bakar. Yeni doğan güneşin yatay ışıkları ağaçların arasından sızarak Baba'nın yüzünü aydınlatır. Baba bütün gecenin uykusuzluğuyla uyuya kalır. Elmanın ısırılmış yerleri kararır. Baba kendi emekleriyle yıllarca bakmış olduğu ve sahip çıktığı ormanı bekleyerek arazinin asıl sahibinin kendisi olduğunu ve kadastroculara yeri vermeyeceğini göstermektedir.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Yemek	Elma	Zamanın geçiciliği
İnsan	Baba	Bekleyen, sahip çıkan, huzura eren
Doğa	Orman	Kök, geçmiş, ata
Tabiat olayı	Rüzgâr	Ruhsal hareket

Tablo 15: Sahne 11'in Göstergebilimsel Çözümlemesi

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Orman, Türk kültüründe kutsal ve korunan bir alan olarak önemli bir yer tutmaktadır. Orman bu sahnede Baba için beklemek, sabır ve kararlılık simgesi olarak görülmektedir. Orman, aynı zamanda kökleri, geçmişi ve ataları temsil eden bir semboldür. Baba'nın ormanı ve toprağı bekleyerek koruması, Türk kültüründeki toprak sevgisi ve toprağa olan bağlılığı yansıtmaktadır.

Baba'nın kadastroculara toprak vermek istememesi, bu toprak üzerinde sahip olduğu hakların ve bu toprağa olan bağlılığının bir sembolüdür. Böylece Baba'nın ormanı beklemesi, kendi kültürel mirasına, köklerine ve geçmişine olan sadakatini sembolize etmektedir. Orman, Türk toplumunda da insanı doğayla iç içe var olan bir varlık olarak kabul eden bir temadır. Elma bu sahnede; bereketi, doğanın verimliliğini ve aynı zamanda insanın toprağa olan bağıını simgelemektedir.

Baba'nın elmayı yemesi, hayatın devamını ve kendi bağımsızlığını göstermektedir. Baba, elmayı yerken hem hayatın basit zevklerini hem de geçmişten gelen bir bağlılığı, toprakla olan köklü ilişkiyi temsil etmektedir. Sahnedeki rüzgâr ise; bir yandan ruhsal bir hareketi, değişimi ve yenilikleri ifade ederken diğer yandan eski zamanlardan gelen “büyüklerin ruhu” ya da “ataların sesi” olarak görülmektedir.

Ağaçların hışırdaması ise, yaşamın sürekli döngüsünü ve zamanın geçişini simgelemektedir. Baba'nın bu doğal olayları izlemesi, onun hem geçmişi hem de geleceği düşündüğünü, bir anlamda zamanı derinlemesine algıladığını göstermektedir. Baba'nın uyuması ve elmanın kararması, zamanın ve yaşamın geçici doğasını vurgulamaktadır. Elmanın kararması; bir şeyin bozulmasını, eskiyen bir değeri ya da kaybolan bir şeyi temsil etmektedir. Elmanın yenmesi ve kararması hem yaşamın döngüsünü hem de zamanın geçişini simgelemektedir. Elmanın ısırlıldığı yerin karararak çürümeye başlaması; Baba'nın uykusuz gecesinin ve kastrocular ile arazi konusunda yaşamış olduğu sıkıntıların geçici bir durum olduğunu göstermektedir. Baba'nın uyuması, ona bir tür yeniden doğuş ve geleceği bekleme süreci olarak görülmektedir.

6.3. Uzak Filmi Yemek Sahneleri Göstergebilimsel Çözümleme

6.3.1 Sahne 12

Gecenin bir saati... Mahmut acıkmıştır, mutfağa girer... Eski bir masanın üzerinde iki parça bayat ekmek, bir parça dilimlenmiş peynir, birkaç zeytin, altı paket küçük süt ve bir tabak içerisinde reçel vardır. Mahmut, masaya oturur. Bayatlamış ekmekten bir lokma koparıp tabaktaki reçele bandırıp yer. Ardından bir parça peynir koparıp ağzına atar.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Yemek	Peynir, zeytin, reçel, süt	Sade yaşam
İnsan	Mahmut	Yalnızlık, içsel boşluk
Yemek	Ekmek	Geçmiş zaman

Tablo 16: Sahne 12'nin Göstergebilimsel Çözümlemesi

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Bu sahnede, Mahmut'un yediği bayat ekmek, peynir, zeytin gibi yiyecekler, Türk kültüründe genellikle sade ve yalnız bir yaşamı yansıtmaktadır. Bu tür öğeler, köy kökenli hayatı, ekonomik zorlukları, geçen zamanın getirdiği yıpranmayı ve kıtlığı simgelemektedir. Mahmut'un yemek seçimleri ve yalnız başına bu yemekleri tüketmesi, onun içinde bulunduğu duygusal çöküntüyü, boşluğu ve geçmişle bağlarını koparmış olduğunu göstermektedir. Bu; Türk toplumunda insanların yüzleşmek zorunda olduğu yalnızlık, depresyon, evlilik ve aile sorunları gibi durumların gündeme gelme biçimini

sembolize etmektedir. Bu tür basit öğeler, aslında Mahmut'un hayatta kalmaya duygusal yönlerini kaybettiğine dair ipuçları vermektedir.

Ekmeğin bayat olması; zamanın geçişine, ideallerin çöküşüne ve yaşamın acımasız gerçeklerine bir gönderme yapmaktadır. Peynir, zeytin gibi temel besinleri Mahmut'un gece yarısı yalnız başına yemesi, içsel bir boşluğu ve yalnızlığı işaret etmektedir.

6.4. İklimler Filmi Yemek Sahneleri Göstergebilimsel Çözümleme

6.4.1. Sahne 13

İsa ve Bahar, arkadaşları Arif ve eşi Semra'ya misafir olmaktadır. Dördü sahil kenarında bir balon lambanın altında masa başında oturmaktadır. Akşam vaktidir. Masadaki servis tabaklar yarı boşalmış, aperatif ürünler vardır.

“İsa: Sema yemekler süper. Eline sağlık.

Semra: Afiyet olsun.”

Semra masadan kalkıp, mutfığa geçer. Bahar'ın masadaki somurtkanlığı İsa'yı rahatsız etmiştir. Arif, İsa'ya keyifsiz olma sebebini sorunca İsa, Bahar'ı gösterir. Arif masadaki ortamı yumuşatmak istese de İsa, Bahar'a kızar.

“İsa: Hiçbir arkadaşına gidemeyecek miyiz seninle ya!

Bahar: Merak etme, bizim mutsuzluğumuz onlara iyi gelir.

İsa: Hadi canım. Masanın keyfini kaçırıyorsun. Ondan sonra da... Neyse boşver ya... Dalga sesleri buraya kadar geliyor he? Çok büyümüş Kaş be. Ben 77 senesinde geldiydim buraya bomboştı. Garsonluk yaptıydım burada.

Arif: Eh işte. Turizm bir yandan. İşte Almanlar geldi, ev almaya başladılar falan.”

Bu esnada Bahar anlamsız bir şekilde kendi kendine gülmeye başlar. Arif ve İsa uzun süre Bahar'a bakar.

“Bahar: Denize girelim mi?

Arif: Üşürsünüz be...

İsa: Şimdi denize mi girilir ya? Allah Allah. Nerden çıkarıyorsun böyle şeyleri?

Arif: İsterseniz girelim...

Bahar: Yok boş ver. İsa'nın boynu tutulur şimdi.”

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Yemek	Aperatif ürünler	Gerilim, güç mücadelesi, cinsiyet rolleri
İnsan	İsa	Lider, öfkeli
İnsan	Bahar	Tavırlı, sessiz kalan, huzursuz
İnsan	Arif	Sakin, denge kuran, orta yol arayan
İnsan	Semra	Ev kadını, hizmet eden

Tablo 17: Sahne 13'ün Göstergebilimsel Çözümlemesi

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

İsa ve Bahar arasındaki gerilim, ikilinin ilişkilerindeki sıkıntılarını temsil etmektedir. Türk kültüründe, özellikle evlilik içindeki tartışmalar ve sorunlar genelde dışa vurulmadan aile içinde tartışılırken burada Bahar'ın somurtkan tavrı ve İsa'nın sert çıkışı, ilişkilerindeki çatışmaları açıkça yansıtmaktadır. İsa'nın Bahar'a kızarak çıkışması, klasik bir erkek davranışı olarak görülmektedir. İsa'nın Bahar'a karşı daha dominant bir tavır takındığı ve Bahar'ın bu duruma karşı duruşuyla, toplumsal erkek ve kadın rollerinin çatışması ortaya çıkmaktadır. İsa'nın sert çıkışları ve Bahar'a yönelik tepkisi, Türk kültüründe erkeklerin liderlik ve kontrol mekanizmalarını sürdürme çabasını, aynı zamanda kadınların daha sessiz olma beklentisini yansıtmaktadır.

İsa'nın "Hiçbir arkadaşına gidemeyecek miyiz seninle ya!" şeklindeki çıkışı hem kişisel bir öfkenin hem de sosyal beklentilerin çatışmasını göstermektedir. Bahar'ın "Merak etme, bizim mutsuzluğumuz onlara iyi gelir" cevabı, onun içsel bir memnuniyetsizlik içinde olduğunu ve bu durumu dışa vurduğunu göstermektedir. Burada, Türk toplumundaki kadınların bazen sessiz kalmaları ve erkeklerin kararlarını belirlemeleri gibi geleneksel eşitliksizliklere göndermeler yapılmaktadır. Bahar'ın tavırlı cevabı, genellikle toplumsal normlara aykırı bir şekilde, kadın rolünü pekiştiren pasif ve sakin duruşa karşı bir isyanı temsil etmektedir.

Arif ve Semra ise daha geleneksel ve huzurlu bir çift olarak hem ortamın sakinleşmesini sağlamaya çalışmakta hem de arka planda sosyal ve kültürel bir dengeyi temsil etmektedir. Arif'in, İsa'ya gerilimden kaçınma yönünde yaptığı müdahale, sosyal uyumu koruma çabasını temsil etmektedir. Semra ise evdeki geleneksel kadının rolünü üstlenmektedir. İsa'nın "Yemek süper. Eline sağlık." sözlerine Semra'nın "Afiyet olsun" diyerek karşılık vermesi, tipik bir ev sahibesi tavrını sembolize etmektedir. Misafirleri

için yemek hazırlaması ve sonrasında teşekkürlere karşı mütevazı bir cevap vermesi, kadının bu alandaki görevini doğal bir sorumluluk olarak kabul ettiğini göstermektedir. Konuşmanın ilerleyen kısmında Semra'nın masadan kalkarak mutfağa geçmesi, onun hem evin hem de sohbet ortamının arka planında, hizmet eden rolde konumlandığını göstermektedir. Bu, görünür olmayan ama işleyen bir ev içi emeği simgelemektedir. Geleneksel Türk kültüründe kadınlar, misafirin konforunu sağlamaktan sorumludur; bu sorumluluk çoğu zaman sessizce ve sorgulanmadan yerine getirilmektedir.

Genel olarak yemek bu sahnede iletişim biçimi olarak güç mücadelesi ve cinsiyet rolleri üzerinden bir arenaya dönüştüğü görülmektedir. Bahar'ın somurtkan tavrı ve İsa'nın öfkesi, bu sosyal alanın gerilimle dolu bir yapıya büründüğünü göstermektedir.

6.5. Üç Maymun Filmi Yemek Sahneleri Göstergebilimsel Çözümleme

6.5.1. Sahne 14

Hacer işten eve gelir. Elindeki poşetleri mutfağa bırakır. Salona geri döndüğünde oğlu İsmail'in evde olduğunu anlar. İsmail'in odasına yönelir. Kapı açıktır, İsmail yatağında uyumaktadır. Hacer yemek hazırlar, masayı kurar. İsmail kalkar, şort ve atletle yemek masasına geçer. Yemek yerler.

Hacer: Hayrola. Ne uykusu bu gündüz vakti.

İsmail: Napim canım sıkılıyor?

Hacer: Tabi canın sıkılır. Bir meşgale bul kendine.

İsmail: Bulduk ama beğenmiyosun ki.

Hacer: Neyi beğenmiyorum?

İsmail: Boşver.

Hacer: Ne boşveri canım söyle?

İsmail: Boşver. Sanki bilmiyorsun.

Hacer: Bilmiyorum. Bilsem sorar mıyım hiç?

İsmail: Dedim ya geçen gün işte.

Hacer: Ne dedin?

İsmail: Yuvadaki çocuklara servis işi. Özel arabanla...

Hacer: Eee? Arabayı nereden buldun?

İsmail: Ya Servet Bey, babam hapisten çıkınca toplu para vermeyecek mi? Biz şimdiden avans isteyelim biraz.

Hacer: Eee?

İsmail: Etrafta 5-6 milyara bir sürü araba var. Alırız bir tane.

Hacer: Saçma sapan konuşma.

Hacer masadan kalkar, mutfığa geçer.

İsmail: Ya niye saçma olsun. Kendi paramızı istiyoruz.

Hacer: Peki baban borç istememize izin verir mi? Sen söyle.

İsmail: Vermez.

Hacer: O zaman boş boş konuşma. Çok çalışmak istiyorsan başka bir iş bulalım.

İsmail: Ya babama söylemeyiz. Çıkınca sürpriz yaparız.

Hacer mutfaktan tabakta yemek getirir, hem kendi önüne hem de İsmail'in önüne bırakır.

Tekrar mutfığa gider. Kaşık alıp masaya gelir.

Hacer: Oğlum ben babandan izinsiz hiçbir iş yapmam. Sonra benim başıma ekşiyor.

Napıyormuş baban, iyi mi? Kızdı mı gene sınavı kazanamadığını duyunca.

İsmail: Yoo. Bak bizim Recai iş bulamayınca o da başladı bu servis işine.

Hacer: Recai kim?

İsmail: Fedai'nin arkadaşı.

Hacer: Fedai de kim oğlum?

İsmail: Sezai'nin abisi...

Hacer: Şu Sezailere takılma demedim mi ben sana. Başına bir şey gelecek bir gün...

İsmail: Napayım başka?

Yemek yemeye başlarlar.

Hacer: Çok çalışmak istiyorsan ben sana iş bulurum.

İsmail: İstemiyorum.

İsmail yemekten birkaç kaşı alır, masadan kalkar.

İsmail: Ben yatacam biraz.

Hacer: Otur şuraya yemeğini ye."

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Yemek	Sebze yemeği, salata, karpuz	İletişim, bir araya gelme
İnsan	Hacer	Fedakâr, besleyici, sorumluluk sahibi
İnsan	İsmail	Rahat, özgürlük arayışı
İnsan	Eyüp	Otorite
Nesne	Araba	Başarı, ekonomik güç

Tablo 18: Sahne 14'ün Göstergebilimsel Çözümlemesi

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Bu film sahnesinde; Hacer'in yemek yapma ve oğluna sunma biçimi, Türk toplumundaki evin kadınının geleneksel rolünü simgelerken, aynı zamanda onun üzerinde bulunduğu toplumsal baskıları ve ailesini geçindirme sorumluluğunu da ifade etmektedir. Hacer, oğluna hem besleyici bir figür olarak hem de onu yönlendirmeye çalışan bir otorite olarak görünmektedir.

Hacer, mutfakta yemek hazırlarken aynı zamanda toplumun kadından beklediği geleneksel rolü yerine getirmektedir. Türk toplumunda genellikle kadının evi yönetmesi ve ailenin ihtiyaçlarını karşılaması beklenmektedir. Hacer'in mutfak alışverişini yapıp poşetlerle eve gelmesi ve ardından mutfakta yemek hazırlarken bu rolü üstlenmesi, Türk toplumunda kadının üzerine yüklenen sorumlulukları ve bu sorumlulukların, kadının bireysel istekleri ve özgürlüğüyle nasıl çatıştığını da göstermektedir. Ancak Hacer'in bu işlevi yerine getirirken, oğlu İsmail'in daha bağımsız ve kendi başına kararlar almak isteyen tutumu, geleneksel aile içi hiyerarşisine karşı gelme eylemi olarak görülmektedir. İsmail'in şort ve atletle yemek masasına gelmesi, onun rahat ve özgür bir tavır sergileyen yapısı olduğunu gösterirken, annesinin ona yemek yedirmeye çalışması, anne-çocuk ilişkisinin besleyici ve koruyucu yönünü vurgulamaktadır. Hacer, hapiste yatan eşi Eyüp'ün yerine evin sorumluluğunu üzerine alması, Türk toplumundaki geleneksel kadın anlayışını yansıtan bir figürdür. Bu, bir kadının fedakârlık yaparak aileyi ve eşini desteklemesi gerektiği anlayışını sembolize etmektedir.

İsmail'in babasından bağımsız hareket etmeye çalışması; gençlerin kendi ayakları üzerinde durma arayışını, ancak aynı zamanda aile bağları ve saygı gibi Türk kültürünün temel değerlerine karşı gelen bir durumu ifade etmektedir. Annenin, oğluna iş bulma veya sorumluluklarını yerine getirme konusunda geleneksel bir yaklaşımı vardır. İsmail'in "Biz şimdiden avans isteyelim" diyerek, maddi beklentilerini açıkça dile getirmesi, gençlerin maddi bağımsızlık arzusu ile aile içindeki ekonomik sıkıntı sembolize edilmektedir. İsmail'in, hapse giren babasının gelecekteki toplu para ödemesini beklemesi, ailenin maddi durumunun belirsizliğini ve babanın finansal gücüne duyulan bağımlılığı göstermektedir. Ayrıca, arabayla servis işine girme fikri, özellikle Türk kültüründe araç kullanımının önemini belirten göstergelerdendir. Araba, genellikle başarı, özgürlük ve ekonomik güçle ilişkilendirilmektedir.

İsmail'in "5-6 milyara bir sürü araba var" ifadesi, ekonomik özgürlük arayışını ve kapitalist toplumda sosyal statü elde etme arzusunu yansıtmaktadır. İsmail'in babasından

bağımsız hareket etmeye çalışması, gençlerin kendi ayakları üzerinde durma arayışını, ancak aynı zamanda aile bağları ve saygı gibi Türk kültürünün temel değerlerine karşı gelen bir durumu ifade eder.

Annenin, oğluna iş bulma veya sorumluluklarını yerine getirme konusunda geleneksel bir yaklaşımı vardır. Hacer'in, oğluna geleneksel bir şekilde, babasından izinsiz iş yapmasına izin vermemesi, Türk toplumundaki aile içindeki hiyerarşiyi ve otoriteyi yansıtmaktadır. Anne Hacer'in her zaman için “baba” figürünün otoritesine ve kararlarına saygı gösterdiği anlaşılmaktadır. İsmail'in “Ya babama söylemeyiz, çıkınca sürpriz yaparız” yaklaşımı, gençlerin kendi yolunda ilerlemeye çalıştıkları bir durumu göstermektedir, ancak annesi Hacer'in buna karşı olan duruşu, geleneksel ve muhafazakâr bir anlayışı yansıtmaktadır. Anne ve oğul arasındaki bu gerilim kuşak çatışmasının bir göstergesidir. Ayrıca Hacer'in “Sezailere takılma demedim mi?” sözleri, ailenin bireylerini sosyal çevreden koruma isteğini ve “tehlikeli” olabilecek kişilere karşı duyulan endişeyi göstermektedir. Türk toplumunda, bireyler genellikle ailelerinin sosyal çevresine ve tanıdıklarına dikkat ederler, çünkü kötü alışkanlıklar veya tehlikeli çevreler bireyi olumsuz etkileyebilmektedir.

6.5.2. Sahne 15

Hacer, çalıştığı yemekhanenin arka kapısında cep telefonu ile bir arama yapar. Telefon uzun süre çalar, cevap veren yoktur. Yemekhanenin mutfağına gelir. Oğlu İsmail'in önünde bir tabak içerisinde yenmemiş makarna, kızarmış tavuk ve ekmek vardır. İsmail düşünceli bir şekildedir. Konuşmazlar.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Yemek	Makarna, kızarmış tavuk, ekmek	İletişim kopukluğu
Anne	Hacer	Alt sınıf, emekçi
Çocuk	İsmail	Düşünceli, gelecek endişesi

Tablo 19: Sahne 15'in Göstergebilimsel Çözümlemesi

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Sahnenin başında telefonun uzun süre çalması ve cevap veren olmaması, bir şeylerin ters gittiğini, bir kopukluk, iletişim eksikliği olduğunu sembolize etmektedir. Hacer'in

çalıştığı yemekhane, onun sınıfsal konumunu ve toplumda kadının rolünü simgelemektedir. Yemekhaneler, toplumda genellikle “alt sınıf” çalışanlarının emek verdiği yerler olarak görülmektedir. Türk toplumunda kadınların çalıştığı işlerin çoğunlukla hizmet sektöründe ve yoğun emek gerektiren alanlarda olması, toplumsal cinsiyet rollerini ve ekonomik eşitsizliği yansıtmaktadır.

İsmail’in önündeki yenmemiş yemek bir tür iletişimsizlik ve duygusal bir mesafeyi ima etmektedir. Tabak dolu olsa bile yemeğin yenmemesi, bir duygusal mesafe ve iletişim kopukluğunu sembolize etmektedir. İsmail’in düşünceli hali ise, bir endişeyi ya da duygusal bir boşluğu simgelemektedir. Onun düşünceli tavrı, kültürel olarak genç bir insanın üzerindeki beklentileri, kendisine ve ailesine karşı duyduğu sorumlulukları, geleceğe dair kaygıları simgelemektedir. Erkek çocuk figürü, Türk toplumunda genellikle evin erkeği olarak kabul edilen ve ileride aileyi taşıyacak olan kişi olarak görülmektedir. Bu bağlamda, İsmail’in düşünceli hali sadece bireysel bir durum değil, toplumun kendisinden beklediği sorumlulukları taşıma mücadelesinin de bir göstergesidir.

6.5.3. Sahne 16

Güneş batmak üzeredir. Hacer, oğlu İsmail ile birlikte sahildeki kayalıklarda denize doğru oturmuş, balık ekmek yemektedirler. Aralarında iki ayran vardır. Arkada insanlar olta ile balık tutmaktadırlar. Konuşmadan sadece yemek yiyip, manzarayı seyretmektedirler. Bir önceki sahnede annesinin çalıştığı yemekhanede önüne konulan yemeği yemeyen İsmail bu sahnede annesi ile balık ekmek yemektedir.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Yemek	Balık-Ekmek-Ayran	Geleneksel Türk mutfağı, sadelik
Anne	Hacer	Alt sınıf, emekçi
Çocuk	İsmail	Düşünceli, gelecek endişesi
Zaman	Günbatımı	Değişim

Tablo 20: Sahne 16’nın Göstergebilimsel Çözümlemesi

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Güneşin batmak üzere olması hem doğal bir döngüyü hem de bir geçişi simgelemektedir. Türk sinemasında, günbatımı daha çok bir dönüm noktasını veya içsel bir değişimi ifade

etmek için kullanılmaktadır. Bu durumda, güneşin batmak üzere olması, bir tür huzur ve tamamlanmışlık duygusunu ifade etmektedir. Kayalıkların denize doğru olan konumu hem doğa ile olan ilişkiyi hem de Hacer ile İsmail'in içsel dünyalarıyla bağ kurma arzusunu simgelemektedir.

Balık ekmek ve ayran özellikle İstanbul gibi şehirlerde, halk kültürünün önemli bir parçasıdır ve bu yemek Türk halkının günlük yaşamını temsil etmektedir. Sahilde, denize yakın bir noktada yenen balık ekmek, Türk halkının geleneksel sade ve samimi yaşam tarzını yansıtmaktadır. Bu sahnede, Hacer ve İsmail'in birlikte balık ekmek yemesi, aile içi bağları güçlendiren bir öge olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir önceki sahnede, İsmail'in yemek yememesi, onun içsel bir huzursuzluğunu gösterirken burada, anne ve oğulun birlikte yemek yemesi, iletişimin ve aile bağlarının güçlendiğini göstermektedir. Yemek paylaşılan bir deneyimdir ve burada anne ile oğul arasında hem fiziksel hem de duygusal bir yakınlaşma sunmaktadır. Aralarındaki sessizlik, sözsüz iletişime vurgu yapsa da, yemek yerken sessiz kalmak; birlikte geçirilen zamanın değerini ve bu anın özel olduğunu vurgulamaktadır.

6.6. Bir Zamanlar Anadolu'da Filmi Yemek Sahneleri Göstergebilimsel Çözümleme

6.6.1. Sahne 17

Kenan, bir gece vakti kardeşi Ramazan ile birlikte arkadaşı Yaşar'ın araba lastik tamirci dükkanında rakı masasında oturmaktadırlar. Masada rakının yanı sıra; ekmek, kavun, peynir, yeşil biber ve çerez de vardır. Kenan ve Yaşar alkol içmekte, Ramazan ise kola içmektedir. Ne konuştukları bilinmese de, kahkahalı sohbetten dolayı üç arkadaş arasında samimi bir ortam olduğu görülmektedir. Bir köpek havlaması duyulur. Yaşar bir kaba birkaç parça yiyecek koyarak, dışarı çıkar. Kapıda zincirle bağlı olan köpeğin yanına gelir, köpeği sever ve yemek kabını köpeğin önüne bırakır. Gök gürleme sesi duyulur. Gökyüzüne bakar ve lastik tamir dükkanına geri döner.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Yemek	Mezeler	Geleneksel Türk mutfağı
İnsan	Yaşar	Dostane, sorumluluk sahibi
İnsan	Kenan	Misafir
İnsan	Ramazan	Dışlanmış, toplumsal normlara uymayan

Tablo 21: Sahne 17'nin Göstergebilimsel Çözümlemesi

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Sahnenin geçtiği araba lastik tamir dükkânı, bir iş yeri olmasının yanı sıra sosyal yaşamın kesiştiği noktalardan birini temsil etmektedir. Türk kültüründe özellikle küçük işletmelerdeki esnaf, mahalle hayatının önemli bir parçasıdır ve bu tür dükkanlar, sosyal etkileşimlerin sıkça yaşandığı yerler olarak görülmektedir. Bu sahnedeki iş yerinin samimi bir sosyal alan haline gelmesi, kültürel bir gösterge olarak kabul edilmektedir.

Üç arkadaşın kahkahalı sohbeti, Türk kültüründe dostane ve eğlenceli bir ortamın göstergesi olarak görülmektedir. Kahkaha, Türk toplumunda sıklıkla sosyalleşme ve içten ilişkiler kurmayı sembolize etmektedir. Ramazan'ın, önünde Kenan ve Yaşar'dan farklı bir içecek olması; onun farklı bir karakter sahibi olduğunu göstermektedir. Bu sahnede Kenan ve Yaşar toplumsal normlar içinde yer alırken, Ramazan bu normlara uymaz ve bu da onun konumunu, bir dışlanmışlık olarak işaret etmektedir.

Yaşar'ın köpeğe yiyecek vermesi, köpekle kurulan duygusal bağı göstermektedir. Türk kültüründe hayvanlar özellikle köpekler, hem sadık dostlar hem de ailenin bir parçası olarak kabul edilmektedir. Köpeğin yiyeceklerle beslenmesi, ona duyulan sevgiyi ve onun bakımıyla olan sorumluluğu göstermektedir. Ayrıca, köpeklerin “sadakat” ve “koruma” gibi sembolik anlamları vardır, bu da sahnede Yaşar'ın dostluk ve sorumluluk duygusu vurgulanmaktadır. Köpeğin zincirle bağlı olması ise, özgürlüğün ve sınırlamaları sembolize etmektedir. Bu gösterge, aynı zamanda kişinin ve toplumun özgürlük sınırlarını, toplumsal normlar ve değerler içindeki rolünü de anlatmaktadır. Köpek, özgürlüğüne kısıtlamalar getirilmiş bir varlık olarak, toplumun bireylere uyguladığı kısıtlamaları ve insanların bu kısıtlamalarla nasıl başa çıktığını sembolize etmektedir.

6.6.2. Sahne 18

Komiser Naci ile Polis memuru İzzet, katil zanlısı Kenan ile yamacın altındaki düzlükte, cesedi bulmak için keşif yapmaktadırlar. Doktor Cemal ve Savcı Nusret keşif yapılan bölgeye doğru bakarak, aralarında konuşurlar. Bu esnada Komutan Önder, elinde bisküvi ile yanlarına gelir.

“Komutan: Savcı Bey, alır mısınız? Kaymaklı bisküvi...

Savcı: Yaa komutan... acıkmışız be. Alalım valla.

Komutan: Cemal Bey?

Doktor Cemal: Yok sağol.

Savcı: Tedbirli gelmişsin bakıyorum komutan. Asker olmanın farkı işte.

Komutan: Allah’tan yedek benzin de koydurtmuştum bagaja. İki bidon arkada duruyor efendim.

Savcı: İyi düşünmüşsün. Duruma bakılırsa çünkü... Daha nereye kadar gideceğimiz belli değil.

Komutan: Şu anda merkezden 34 km uzaktayız efendim.

Savcı: Yapma ya. O kadar gitmiş miyiz?

Komutan: Tabi... Hatta 35 km bile diyebilirim. Bir süredir mücavir alanın dışındayız yani.

Savcı: Evet. Uzdı bu iş.

Komutan: Tutanaakta bir sıkıntı olmaz değil mi efendim?

Savcı: Nasıl?

Komutan: Olay yeri tutanağında. Naci bey imzayı bize mi atacak, kendine mi?

Savcı: Keşif tutanağında mı?

Komutan: Evet efendim. Malum mücavir alanın dışına çıkıldığında jandarma sorumluluğu başladığından orada bir sıkıntı olmasın.

Savcı: Yok komutan. Bak şimdi. Olayın kendisi nerede olmuş? İlçe merkezinde. Öyle olmamış olsa dediğin doğru. Ama öyle değil. Onun için iş hala Naci Bey’de. Sıkıntı yok yani.

Komutan: Tamam. Biz size tabiyiz tabi ki...”

Bir süre bakışırlar. Komutan zoraki bir tebessüm ile Savcıya bakarak gülümser. Memnuniyetsiz bir şekilde tam sırtını dönüp uzaklaşırken Savcı Komutan’dan bir bisküvi daha ister. Komutan geri döner, Savcıya bisküvi verir. Doktor Cemal’e de tekrar bisküvi uzatır. Cemal teşekkür ederek istemediğini yineler. Komutan askeri araca doğru yürüyerek uzaklaşır.

“Savcı: Kasap et derdinde, koyun can derdinde. Bu adamın derdi de mücavir alan.

Adama bak ya üşenmemiş tek tek saymış kilometreyi.”

Doktor Cemal Savcının söylediklerine cevap vermez, gülümser.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Yemek	Bisküvi	İletişim aracı, gizli bir sosyal pazarlık,
İnsan	Nusret	Alt sınıf, emekçi
İnsan	Cemal	Düşünceli, gelecek endişesi
İnsan	Önder	Geleneksel Türk mutfağı, sadelik

Tablo 22: Sahne 18’in Göstergebilimsel Çözümlemesi

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Komutan, Savcıya bisküvi ikram ederken, aslında bir iletişim kanalı açmaktadır. Bu, sunumundan ziyade, Komutan ile Savcı arasında köprü oluşturarak bir tür “yumuşatma” amacı taşımaktadır. Bu durum; Komutanın Savcıya olan mesafesini ve dolaylı olarak olayın sorumluluğu ile ilgili çekincelerini bir ölçüde açığa çıkarma çabasını temsil etmektedir. Komutanın bisküvi ile başlatmak istediği konuşma, aynı zamanda “savcıyla açık bir şekilde iletişim kurma” çabasıdır. Ayrıca, Komutanın Savcı’ya bisküvi vermesi, aslında Savcıya olan saygısını ve ondan onay alma arzusunu da simgelemektedir. Savcının bu ikramı kabul etmesi ise, bu iletişimin psikolojik yükünü paylaşmış olduğunu göstermektedir. Komutanın Doktor Cemal’e bisküvi sunması ve Cemal’in bu durumu iki kez reddetmesi ise Cemal’in, aslında burada sorumluluk üstlenme arzusunun eksik olduğunu ima etmektedir. Cemal, bisküvi ikramına karşı olan bu olumsuz tavrıyla, olayın yükünü almak ve bu iletişimin bir parçası olmak konusunda isteksiz olduğunu göstermektedir. Bu durum, Cemal’in Komutan ile olan mesafeli iletişiminin bir yansımasını temsil etmektedir.

Komutan Önder’in “mücavir alan” konusundaki hassasiyeti, görev bilincini ve bu bilincin onu nasıl şekillendirdiğini de ortaya koymaktadır. Bu kavram üzerinden yapılan konuşma, aslında hukuki ve yönetsel sorumlulukların da altını çizmektedir. Komutanın, keşif yapılan bölge ile ilçe merkezi arasındaki mesafeyi sayması, aklında tutması, onun görevine olan dikkatini ve işine olan bağlılığını göstermektedir. Mücavir alan gibi bir hukuki mesele, onun sorumluluk sınırlarını netleştirir ve sorumluluk dağılımını belirlemektedir. Komutan bu konuda Savcı’dan bir onay almak, yani “Bu olay

hala Komiser Naci'nin sorumluluk alanında mı, yoksa artık benim sorumluluğumda mı?" sorusunu bisküvi üzerinden sormaktadır. Bisküvi, buradaki sorumluluk ilişkisini netleştirmeye yönelik bir sembol halini almaktadır.

Komutan, bu "teknik" soruyu, aslında ikram yoluyla yumuşatmaya çalışarak, sosyal bir bağ kurmayı amaçlamaktadır. Bu çerçevede, bisküvi ile birleşen "mücvir alan" konuşması her iki tarafın da sorumluluklarını ve rollerini belirleyen bir tür sembolik dil halini almaktadır. Ayrıca Komutanın, göreve çıkarken yanında bisküvi taşıması ve arabanın bagajında yedek benzin olduğunu belirtmesi, onun mesleği gereği hazırlıklı olma ve pratik düşünme gibi askeri özelliklere sahip olduğunu göstermektedir.

Savcının; "Kasap et derdinde, koyun can derdinde" sözü, Türk kültüründe sıkça karşılaşılan bir söylemdir ve toplumsal düzeydeki çatışmalara dair bir eleştiriyi ifade etmektedir. Bu ifadeyle, insanların kendi çıkarlarına odaklandığını anlatarak komutanın gösterdiği bu nezaketin ve iyi niyetin gerçek amacını sorgulayan bir bakış açısı sunmaktadır. Komutanın mevcut durumdaki sosyal ilişkide Savcıya karşı avantaj elde etme çabasında olduğu görülmektedir, Bu söylem aynı zamanda. Alt ve üst sınıflar arasındaki çekişmenin iç yüzünü gösteren kültürel bir yansımayı ifade etmektedir. Sonuç olarak Komutanın bisküvi ikramı, Türk kültüründeki ikram ve iletişim ilişkisinin yanı sıra güven ve sosyal bağ kurma arzusunun bir yansımasını temsil etmektedir. Komutanın bisküvi aracılığıyla Savcı ile iletişime geçmesi, doğrudan bir konuşma değil, dolaylı bir sorgulama, bir "paylaşım" girişimidir. Bisküvi ikramı, Türk kültüründe, sosyal ilişkileri güçlendiren ve ikili ilişkilerin açığa çıkmasını sağlayan önemli bir göstergedir. Komutan, bisküvi aracılığıyla sorumluluğu paylaşmak ve aynı zamanda Savcı'nın tutumunu öğrenmek için bir köprü kurar. Bu, yalnızca bir ikram değil, aynı zamanda bir sosyal stratejidir.

6.6.3. Sahne 19

Katil zanlısı Kenan'ın tarifleri doğrultusundaki arama çalışmaları başarısız olmuş, cesedi bulamamışlardır. Herkes çok yorgun ve acıkmış durumdadır. Toparlanmak için bir mola verip, yemek yemeye karar verilir. Savcı, şoförü Tevfik'e muhtarı aramasını, yemek için hazırlık yapılmasını söyler. Muhtar'ın evindedirler. Muhtar yere iki adet sofa kurdurmuştur. Yer sofrasının birinde Savcı Nusret, Komiser Naci, Muhtar, Polis memuru İzzet, Doktor Cemal ve katil zanlısı Kenan oturmakta, diğer yer sofrasında ise Kenan'ın

geri zekalı kardeşı katil zanlısı Ramazan, Şoför Arap Ali, Şoför Tevfik, Asker ve toprak kazan iki işçi oturmaktadır. Muhtar haricindeki herkes iştahlı bir şekilde yemek yemekte-dirler.

“Muhtar: Demek biri ölmeden bizim köye geleceğiniz yoktu savcı bey. Öyle mi? Gerçi doktor bey geldi geçen sağ olsun. Bebelerin aşısını yaptı. Ama o başka, sizin ki başka tabi.

Komiser: Ya muhtar biz geliriz gelmesine de Arap Ali’yi zor getirdik.

Muhtar: Niye?

Komiser: Ne bileyim tutturmuş işte o köyde eşekçi çok falan... Ne demek istiyorsa ben de anlamadım yani.

Muhtar: Ya komiserim, sen bu deliye inanıyor musun Allah aşkına ya? Sen onun lafına bakma, o öyle konuşur durur. Ona bakarsan, daha çok lafımız var. Onun dedesinin lakabı da Eşekçi Cafer’di.”

Gülerler.

“Komiser: Aslı var mı Arap?

Arap Ali: Amirim, benim dedem eşek alıp satardı. Lakabı başka ne olacak. Ama bunun eşekçiliği ayrı tabi.

Muhtar: Şimdi Naci Bey, sen onun öyle konuştuğuna bakma. Arap aslında temiz çocuktur. Bizim de eniştemizdir. Arap’ı severiz. Biz ona kız verdik bu köyden.

Komiser: Öylemi... Ya hanımın köyüyle alakalı ne biçim konuşuyorsun Arap.

Muhtar: Bizi nedense pek sevmez.

Komiser: İnsan hanımının köyünü nasıl sevmez.

Arap Ali: Ne sevecem bunların dedikoducu köyünü. Alıp da koynuma mı koyayım?

Tevfik: Ateş olmayan yerden duman çıkmaz.

Arap Ali: Hacı Tevfik. Yemeğini ye sen., yemeğini...

Ramazan: Kola var mı?

Muhtar: Ya çocuk kola istiyor da... Kola da yok... Ayran var.

Komiser: Ne kolası, su içsin. Arap ver şuna su.

Arap Ali, Ramazan’ı susturarak, konuşmaması için uyarır.

Muhtar: Savcı Bey, şu bizim mezarlığın ihalesini hala yaptıramadık. Başını ağrıta-cam da kusura bakma.

Savcı: Estağfurullah.

Muhtar: Kaymakam Beyle de konuşsanız. Sizin lafınızı dinler.

Savcı: Konuşuruz canım. Kaymakamla da konuşuruz da, nedir mezarlık ihalesi?

Muhtar: Bir şey yok esasında. Mezarlığın duvarını yaptıracaz, ödenek çıkartamıyoruz bir türlü.

Savcı: Eee?

Muhtar: Mezarlığın duvarı yıkıldığı için mandalar giriyor, pisliyor af edersin. Mevtaya eziyet tabi, ölü taciz oluyor. Bizim asıl derdimiz girişteki müstemilatı diyorum yıkalım. İhtiyar heyetiyle de konuştuk, azayla... Oraya güzel bir morg yaptıralım. Projesi hazır.

Komiser: Ney ney yapalım.

Muhtar: Morg yaptıralım. Gasilhaneyle birlikte ama. Gasilhaneli bir morg. Projesini hazırladık. Her türlü dosyası tamam. Ödenek ihale çıkmadı. Bir türlü yola sokamadık. Naci Bey, çok önemli bilakis komserim. Bunu eğer yapar çıkartırsak, bu işin üstesinden gelebilirsek köye büyük bir eser kazandırmış olacağız. Yazın bilakis ölülerimizi biz ne yapacağımızı şaşırtıyoruz.

Komiser: Niye

Muhtar: Kokuyor

Savcı: Siz de hemen gömün canım.

Komiser: Niye bekletiyorsunuz? Gömün gitsin.

Muhtar: Gömelim tabi gömmesine de... Şimdi tabi göç veren köy burası. Yaşlı insanlar burada hep. Özellikle İstanbul'dan gelini kızı aradığına, Almanya'da çok fazla vardır bizim şeyimiz. Akrabaları gelip görmek istiyorlar cenazesini. Adam oradan açmış telefon diyor, babamı gömmeyin gelip öpeceğim. Öp kardeşim de adam kokuyor, nesini öpeceksin? Ne diyeceksin? Mecburen bekleteceksin. Tabii adam gitmiş köyden. Var on yıl gelmemiş. Şimdi ana baba burada. Yaşlı insanlar kalmışlar. Biri ölecek de bunların köy aklına gelecek. Asıl derdim benim bunları söyleyince de dedikodu hazır.

Komiser: Ne diyorlar?

Muhtar: Köy sandığının paralarını yiyecek. Morg yaptıracak falan filan ortada para varmış gibi... Dedikodu tabi. Allah saklasın hepimizi nazardan, dedikodudan. Şükür Allah'a benim uşakların durumu iyi. Yani, ben Allah'a şükür yetiştirdim, büyüttüm, gönderdim. Büyük oğlan şimdi Kırıkkale Makine Kimya Endüstri fabrikasında. Onun durumu iyi. İki tane torunum var ondan. Ortancası da polis. Çanakkale'de, Yenice'de. Onun küçüğü de kız. Çocuklarımızın durumu iyi yani. Fakat işte köylünün durumu perişan. Köylünün durumu iyi değil.

Komiser: Bu senin kaçınıcı dönemin?

Muhtar: Bu sene kismetse, üçüncü döneme seçimlere hazırlanıyoruz bakalım. Benim niyetim hiç yoktu. Bu sefer kesinlikle koymaya hiç niyetim yoktu. Allah var. Komşular çok ısrar ettiler.

Komiser: Hep öyle diyorlar.

Savcı: Senin oğlan var mı?

Muhtar: Yanımızda mı?

Savcı: Senin oğlan var mı?

Muhtar: Benim oğlanlar... İkisini söyledim işte Savcı Bey. Burada yanımızda kimse kalmadı. Bir avrat var, bir de sağ olsun Sinan var. O yardım ediyor. Bir de küçük kız kaldı şimdi, dört numara, Cemile... Onun dışında da kimse yok. O da tekne kazıntısı işte, son... Sizin gibi dostlarımız geldikçe de gururlanıyoruz, seviniyoruz.

Komiser: Yalnız bir şey söyleyeyim; et on numara. Kuzu değil mi bu?

Kuzu. Biz başka bir şey yemeyiz komserim. Kuzudan başka bir şey bizim evde yenmez. Bazıları bunu yemiyor. Bunun koktuğunu söylüyor. Ama et kuzu etidir. Yani yenecek et de kuzu etidir.

Muhtar, zanlı Kenan'ı işaret ederek; "Ya şu çocuğa da bir dürüm yapsanız?" der.

Polis İzzet: Ben yapıyorum.

Komiser: Yap tabi. Onu beslememiz lazım. O bizim koç yiğidimiz ya.

Savcı: Çok sağ olasin. Ziyade olsun.

Muhtar: Afiyet olsun savcım. Doktor bey, o bal karakovan.

Doktor: Karakovan?

Muhtar: Karakovan. Ondan mutlaka ekmeğin üstüne sürün.

Savcı: Bal çok güzel. Ondan bana bir kavanoz ayarlasana.

Muhtar: Sinan yavrum. Şöyle bir kavanoz. Temizleyin onu iyicene. İçine, anana söyle de bal koysun. Allah aşkına çekinmeyin ya. Yavrum oraya lavaş getir."

Elektrikler kesilir, salon karanlık olur.

"Muhtar: Rüzgar, rüzgar... Rüzgardandır. Savcım bu dün de oldu aynısı. Bu on beş dakikaya varmaz gelir.

Komiser: Muhtar sen morgu falan bırak, köyün elektriğini düzelt ya. Daha elektriğini düzeltmemişsin morgdan bahsediyorsun ya. Ayrarı yok içmeye... Neyse...

Muhtar: Naci Bey. Sorunlarımız çok tabi. Hepsi önemli fakat bu rüzgar."

Muhtar oturduğu yerden içeriye kızına seslenir.

"Muhtar: Cemile! Cemile kızım buraya bir bakın ya! İki lamba! Birini ayak yoluna koyun, birini buraya koyun. Hadi kızım. Gelir, gelir... Allah can sağlığı versin. Elektrik de gelir, su da gelir. Bir şey yok onda. Ya bir haftadır amma esti ya. Cemile!

Komiser: Ziyade olsun.

Muhtar: Kızım!

Komiser: Muhtar şu ayak yolunu bir tarif edersen...

Muhtar: Naci Bey sen şey yap ama..."

Muhtar, Komiser Naci'yi alıp, evin dışındaki tuvalete götürür. Dışarısı karanlık ve çok rüzgarlıdır. Doktor yerinden kalkıp cam kenarına geçerek dışarıyı seyreder. Savcı yemeğin verdiği ağırlık ve gecenin yorgunluğuyla gözlerini kapatarak dinlenir. İçeriye elinde bir tepsi dolusu bardak çayla güzel ve genç bir kız olan Cemile girer. Tepside bardakların yanı sıra gaz lambası da vardır. Herkes kızın güzelliğine karşı şaşırmıştır. Cemile elindeki tepsiyle tek tek misafirlere çay dağıtırken, yemek yerken istediği kola nedeniyle Ramazan'a ise kutu kola verir. Sıra Kenan'a gelince, Kenan işlemiş olduğu cinayeti hatırlayarak ağlamaya başlar.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Yemek	Kuzu eti	Misafirperverlik, zenginlik, toplumsal statü, geleneksel değerler
Yemek	Karakovan balı	Toplumsal statüye işaret eden hediye, misafirperverliği ve geleneksel değerler
İnsan	Muhtar	Taşrada mikro otorite, halkla devlet arasında aracı, kendi statüsünü güçlendirme çabasında olan figür
İnsan	Arap Ali	Etnik/kimlik temelli dışlanma, sözlü kültürdeki mizahla kurulan toplumsal hiyerarşi
İnsan	Nusret	Güç, otorite, toplumsal çözümün ve adaletin temsili; aynı zamanda hediye alma yoluyla kurulan karşılıklı çıkar ilişkisi
İnsan	Naci	Mizahi, yerel düzeni bilen ve yorumlayan otorite figürü
İnsan	Ramazan	Toplum dışına itilmiş birey, modernliğin ve norm dışılığın temsili, aynı zamanda merhamet ve insaniyetin sınandığı alan
İnsan	Kenan	Vicdan, suç ve arınma arayışı; toplumsal normlara karşı içsel çatışma
İnsan	Cemile	Geleneksel kadın rolü, misafirperverlik, masumiyet, merhamet ve vicdani arınma imgesi

Tablo 23: Sahne 19'un Göstergebilimsel Çözümlemesi

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Yemeklerin yere oturarak sini üzerinde yenmesi, misafirperverlik ve samimiyetin göstergesidir. Türk kültüründe özellikle Anadolu’da yemeklerin yerde yenmesi, evin samimiyetini ve geleneksel değerlerini yansıtmaktadır. Bu sahnede, yemeğin ortada büyük siniler üzerinde servis edilmesi, Türk toplumunun sosyal yapısındaki önemli bir özelliği olan paylaşma kültürünü simgelemektedir. Yemeği birlikte yemek, insanların bir arada olmasını, birbirlerine olan saygılarını ve sevgilerini göstermektedir. Bu durum, misafirlere duyulan değeri de anlatmaktadır. Bu geleneksel oturma biçimi genelde toplumsal hiyerarşinin yokluğuna işaret etse de bu sahnede yemeğin, iki farklı sofrada servis edilmesi sosyal sınıf farklılıkları olduğunu göstermektedir. Birinci sofrada yetkili ve güçlü kişilerden oluşurken, diğer sofrada ise daha düşük sınıf ve işçi statüsündeki insanlar yer almaktadır. Bu durum; sınıf farklılıklarının ve hiyerarşinin yansımaları temsil etmektedir. Türk toplumundaki sosyal sınıf farkları ve bu sınıflar arasında belirgin olan güç dinamikleri yemek düzeni üzerinden sembolize edilmiştir.

Muhtarla Komiser Naci’nin eşekçilik durumu üzerinden Arap Ali’ye takılmaları, sıradan bir şakalaşma gibi görünse de aynı zamanda bir tür kimlik belirleme ve toplumsal hiyerarşi kurma aracını temsil etmektedir. Eşek muhabbeti, Arap Ali’nin geçmişine ve kökenine dair dolaylı bir işarettir. Muhtarın aslında Arap Ali’yi sevdiğini söylemesi ve onun bu köye ait olduğunu belirtmesi, aralarındaki ilişkiyi dostane bir şekilde yansıtmak istediğini göstermektedir. Ancak diğer taraftan, bu şakalar ve takılmalar, Arap Ali’nin kimlik ve toplumsal statüsüne yönelik bir tür küçük düşürme ve aşağılama amacı gütmektedir. Buna rağmen Muhtar, Arap Ali’yi o köyün bir evladı olarak kabul ettiklerini ve onu çok sevildiklerini belirtmesi, toplumsal aidiyetin önemini de vurgulamaktadır. Bu durumda köydeki herkesin yerinin belirlendiği ve kimliklerin etnik, sosyal ve ekonomik temellere dayalı olarak şekillendiği bir yapı görülmektedir. Arap Ali’nin “eşekçi” lakabına takılmalar, aynı zamanda Arap Ali’nin bu kimlikten kaçamadığını da göstermektedir. Türk toplumundaki sözlü kültür; özellikle köy yaşamında, toplumdaki kişiler arasında dengeyi ve hiyerarşiyi düzenleyen önemli bir iletişim biçimini temsil etmektedir. Bu tür mizahi söylemler, birer toplumsal gösterge olarak işlev görmektedir.

Ramazan’ın, yemeğin tam ortasında kola istemesi, akıl sağlığı durumu dikkate alındığında, anlaşılabilir bir şekilde çevresindeki insanların tepkilerine yol açmaktadır. Kola isteme biçimi, genellikle çocukların gösterdiği bir davranış şeklidir ve bu da Ramazan’ın bir çocuk gibi görüldüğünü ve onun davranışlarının toplumsal normlara

uymadığını ima etmektedir. Kola, Türk kültüründe Batı kültürünün etkilerini simgeleyen modern bir içeceği temsil etmektedir. Ramazan'ın kola istemesi, geleneksel köy yaşamı ile modernleşmiş toplum arasındaki farkı simgelemektedir. Arap Ali'nin Ramazan'ı susturması, aslında toplumdaki “doğru” kabul edilmiş davranışları ve yerleşik düzeni koruma çabası olarak görülmektedir. Kola gibi “yersiz” bir istek, köydeki toplumsal yapıyı bozan bir element olarak algılanmaktadır. Arap Ali'nin, Ramazan'ı susturması, onun “anormal” talebine karşı, toplumsal normları koruma girişimini temsil etmektedir. Ayrıca kola istemek, sıradan bir içecek talebi olmanın ötesinde, “yerine göre” ve “zamanına uygun olmayan” bir istektir. Bu durum, Türk kültüründe misafirlerin sofrasında ne zaman ve neyi isteyebileceğine dair belirli kuralların olduğunu göstermektedir. Ramazan'ın bu kurallara uymaması, bir kültürel yanlış anlaşılma ve uyumsuzluk olarak görülmektedir.

Muhtarın, Savcıya doğrudan ve samimi bir dil kullanarak, köydeki mezarlıkla ilgili problemin çözülmesi için yardım istemesi, Türk köylerinde genellikle köylülerin büyük bir saygı ve yakınlık duyduğu bir “yukarıdan yardım alma” ilişkisini yansıtmaktadır. Muhtar, resmi bir dil kullanmak yerine daha içten, samimi ve doğrudan bir dil kullanarak çözüm arayışına girmektedir. Bu dil, taşra insanının yerel yöneticilere karşı olan saygısını ve onları “baba” gibi bir figür olarak görme kültürünü göstermektedir. Muhtarın, kaymakama da iletilmesi için Savcıya ricada bulunması, yerel bürokrasi içindeki iletişim ve ilişki ağını da tanımlamaktadır. Kaymakam, yüksek bir otorite figürüdür ve köydeki sorunları çözmede son söz sahibi kişi olarak gösterilmektedir. Muhtar burada, savcının kaymakama olan etkisinin altını çizerek kaymakamın kendisini dinleyeceğini belirtmesi, sorunun çözümü için etkili bir yol olduğunu düşünmektedir. Bu, Türk kültüründe üst düzey yöneticilerin ve otoritelerin sözünün geçtiğini ve dolayısıyla onlardan yardım beklendiğini göstermektedir.

Muhtarın mezarlık duvarı, morg ve gasilhane talebi, köydeki cenaze törenlerinin düzenlenmesi gibi önemli geleneksel merasimlerin toplumsal ve kültürel bir yük olduğunu göstermektedir. Mezarlık ve morg talepleri Türk kültüründeki öncelikleri ve bu önceliklerin modern dünyadaki dönüşümünü yansıtmaktadır. Türk kültüründe, ölümün ve ölüye verilen değerin çok özel bir yeri vardır. Ölünün saygıyla uğurlanması, dua edilmesi, mezarının yaptırılması ve korunması, halk arasında önemli bir dini ve toplumsal görev olarak kabul edilmektedir. Özellikle geleneksel yapının hâkim olduğu köy gibi

yerlerde, mezarlıklar bölge insanlarının kültürel, dini ve manevi sorumluluklarını yerine getirdikleri mekânlar olarak görülmektedir. Mezarlıkların bakımı, tadilatı ve cenaze işlemlerinin düzgün bir şekilde yapılması gibi meseleler, toplumsal bir itibar meselesi haline gelmektedir. Morg ve gasilhane talebi, köydeki toplumsal ve kültürel beklentilerin bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Muhtar, bu taleplerle ölümlerin saygıyla anılması ve dini merasimlerin doğru şekilde yapılması için gerekli olan altyapının kurulmasını amaçlamaktadır. Bu, toplumun manevi değerleri doğrultusunda bir ihtiyaçtır ve bu tür ihtiyaçlar, Türk toplumunda genellikle hayatın temel gereksinimlerinden daha önceliklidir. Köydeki elektrik sorunu gibi temel altyapı eksikliklerinin muhtar tarafından dile getirilmemesi, Türk köylerinde genel olarak ölüm ve cenaze işlemleri gibi manevi değerlerin, gündelik yaşamın pratik ihtiyaçlarından daha ağır basmasından kaynaklanmaktadır. Elektrik gibi temel ihtiyaçlar, köydeki insanların yaşam standartlarını doğrudan etkileyen faktörler olmasına rağmen Türk kültüründe, bu tür gündelik sorunların, ölümle ilgili manevi sorumluluklar karşısında genellikle daha az önemsendiğini göstermektedir. Muhtar, köydeki toplumsal yapının bir parçası olarak, bu tür taleplerle hem kendi sosyal statüsünü pekiştirmekte hem de köydeki değerlerin korunmasına katkı sağlamaktadır.

Muhtarın, “aile durumu iyi” ve “çocuklarının başarıları” gibi anlatımları, köydeki diğer insanlara karşı kendi itibarını yükseltme amacı taşımaktadır. Muhtar, köydeki dedikodulara karşı dikkatli olmayı vurgularken, aynı zamanda kendi ailesinin başarılı durumunu anlatmaktadır. Bu durum, Türk kültüründe aile yapısının ne kadar önemli olduğunu ve insanların sosyal statülerini ve değerlerini birbirlerine nasıl sunduklarını göstermektedir. Muhtar, aile üyelerinin iş ve eğitim durumu üzerinden saygı kazanmak istemektedir ve bu toplumsal prestijin önemli bir göstergesidir. Ayrıca, köylülerin “para” ve “ihale” gibi konularda dedikodu yapmalarına karşı temkinli bir tutum sergilemektedir. Bu durum ise, köydeki ekonomik ve sosyal eşitsizliğin de bir yansıması olarak görülmektedir.

Muhtarın “köylünün durumu iyi değil” ifadesi, köydeki sosyal ve ekonomik zorlukları vurgulamaktadır. Köy halkı, geleneksel yöntemlerle geçimini sağlamaya çalışırken, modern dünyanın etkisiyle ekonomik sıkıntılar yaşamaktadır. Muhtarın bu durumu dile getirirken, savcıya köy halkının düşük gelirli yapısını ve zorluklarını anlatmaya çalışması, köylülerin çıkarlarının devlet eliyle savunulması gerektiği anlamına gelmektedir.

Muhtarın, köylüler arasındaki dedikodulara değinmesi ise, köydeki sosyal yapıyı yansıtmaktadır. Türk toplumunda özellikle kırsal bölgelerde, dedikodular ve söylentiler toplumsal ilişkilerde önemli bir yer tutmaktadır. Muhtarın dedikodulardan ve olumsuz düşüncelerden kaçınmaya çalışması, toplumsal onuru ve saygınlığı korumaya çalıştığını göstermektedir. Bu da, köydeki toplumsal yapının ne kadar katı kurallara ve geleneklere dayandığını göstermektedir.

Muhtar'ın “Bu sene kısmetse, üçüncü döneme seçimlere hazırlanıyoruz bakalım” söylemi bu durumu kabullenmiş olduğunu göstermektedir. “Kısmetse” kelimesi, halk arasında sıklıkla kullanılan, bireyin kendi iradesinin dışında gelişen olayları “kader” gibi faktöre bağlamaya yönelik bir bakış açısını yansıtmaktadır. Burada Muhtar, seçime girmeyi bir tür “kader” olarak nitelendirmektedir ve bu da aslında bir tür mecburiyeti ve bireysel irade eksikliğini işaret etmektedir. “Benim niyetim hiç yoktu. Bu sefer kesinlikle koymaya hiç niyetim yoktu. Allah var.” sözleriyle Muhtar kendisini adeta bir halk iradesinin tecellisi olarak göstermektedir. Türk kültüründe, bireylerin birbirlerine olan yardımlaşma sorumluluğu ve bu tür görevlerin toplumsal bir zorunluluk gibi algılanması yaygın olarak görülmektedir. Bu söylemde Türk toplumundaki komşuluk ilişkilerinin güçlü olduğunu ve komşuların birey üzerinde etkili olduğu da görülmektedir.

Komiserin, “Hep öyle diyorlar.” cevabı ise Muhtar'ın söylediklerinin klişe bir açıklama olduğuna dair bir şüpheyi yani kültürel bir önyargıyı yansıtmaktadır. Bu ifade biçimi, Türk toplumunda yerel yönetim ve seçimlerdeki aşına olunan bir söylemi, yani muhtarların görevlerini istemedikleri halde halkın ısrarıyla kabul ettikleri ifadesini bir tür eleştiri olarak sunmaktadır. Bu bir gösterge olarak, toplumsal algılardaki klişelere, politikacıların halka söyledikleri sözlerin genellikle halk tarafından şüpheyile karşılandığına işaret etmektedir. Komiserin bu ifadesi, toplumun “muhtarların gerçek niyetlerinin” bu söylemdeki gibi alçakgönüllü olamayacağına dair genel bir eleştiriye içermekte ve bu tür söylemleri hep duyan birisi olarak Muhtar'ın söylemlerine karşı inanmadığını ifade etmektedir.

Muhtar'ın “Bir avrat var” demesi, Türk toplumunda kadının rolü ve toplumsal cinsiyetle ilgili önemli bir gösterge sunmaktadır. “Avrat” kelimesi, halk dilinde eski bir tabir olup, genellikle kadınlar için küçültücü, aşağılayıcı bir anlam taşımaktadır. Bu kelime, kadının değeri ve toplumdaki konumu ile ilgili geleneksel ve olumsuz bir bakış açısını yansıtmaktadır. Bu bağlamda, “avrat” kelimesi, kadının sosyal hayattaki daha geri planda

kalmış ve genellikle “görölmeyen” bir varlık olarak toplumsal algısını pekiştirmektedir. Etin misafirler tarafından beğenilmesi üzerine

Muhtar’ın “Biz başka bir şey yemeyiz, kuzu etidir” şeklindeki ifadesi, Türk kültüründeki kuzu etinin önemini anlatmaktadır. Kuzu eti, genellikle misafirlere sunulan, özel ve kaliteli bir et olarak kabul edilmektedir. Bu durum, misafirperverlik ve toplumsal statü arasındaki ilişkiyi de yansıtmaktadır. Muhtar, sadece etin lezzetini değil, aynı zamanda kendi evinin ve kendi misafirperverliğinin kalitesini de övmektedir. Burada kuzu eti bir “gösterge” olarak misafirperverlik, zenginlik ve saygıyı simgelemektedir. Muhtar, etin kalitesini vurgulamakla, aynı zamanda kendi sosyal statüsünü de yükseltmeye çalışmaktadır. Etin “kuzu” olması, sosyal statüsünün bir göstergesidir çünkü genellikle kırsal alanlarda ya da köylerde yaşayanlar daha düşük sosyo-ekonomik sınıflarda kabul edilirken, kuzu eti, köydeki üst sınıf insanları ve misafirler için sunulan özel bir yemek olarak konumlandırılmaktadır.

Savcı’nın balı sevmesi ve muhtarın “karakovan” balının en iyi bal olduğunu söylemesi, Türk kültüründe doğal ve yerel ürünlerin değerini simgelemektedir. Karakovan balı, özellikle köylerde üretilen, katkı maddesi içermeyen ve tamamen doğal olan bir bal türüdür. Türk halkı için yerel ve doğal ürünlere duyulan ilgi, kültürel bir değer göstergesidir. Burada bal, sadece bir yiyecek olmanın ötesinde, sağlıklı ve doğal yaşamın bir simgesi olarak sunulmaktadır. Muhtar, balın kalitesini överek, bir yandan da kendisini ve köyünü öne çıkarmaktadır. Bu, Türk kültüründe “yerel” olanın değerini artırmaya yönelik bir göstergebilimsel stratejidir. Balın “en iyi” olması, yerel üretimin ve geleneksel yaşam biçimlerinin kalitesine dair bir iddiadır. Muhtar, kendisini övme amacı güderken, bir yandan da kendi toplumsal statüsünü pekiştirmektedir. Yüksek makamdaki kişilerin bedava hediye almayı sevmesi, aynı zamanda bu hediyelerin bir “aracılık” işlevi üstlendiğini de göstermektedir. Hediye verme, toplumsal ilişkilerin güçlendirilmesinde bir gösterge olarak kullanılmaktadır. Savcının bal istemesi, bir nevi bir “ağırlanma” veya “hediye” kültürünün bir parçası olarak değerlendirilebilir. Türk kültüründe yüksek makamda olan kişiler genellikle bu tür hediyeleri kabul ederler, çünkü bu durum, onları toplumsal olarak güçlendirir ve bir “hediye alıcı” olarak konumlandırır. Bu bağlamda, savcı bir yandan muhtarın sunduğu bu yerel hediyeı takdir ederken, bir yandan da toplumsal ilişkilerdeki yerini pekiştirmeye çalışmaktadır.

Savcının bal istemesi, aynı zamanda güç ve statü sembolizminin bir parçasıdır. Yüksek makamda olan kişiler, kendi statülerini pekiştirmek için genellikle yerel ve geleneksel hediyelere ilgi göstermektedirler. Hediye almak, karşılıklı ilişkiyi daha güçlü kılarken, hediye veren kişi için de toplumsal statü kazanımı sağlanmaktadır. Burada savcı, sadece balı sevmekle kalmaz, aynı zamanda bu hediyeyi istemekle muhtarın itibarını da pekiştirmektedir. Ayrıca, “bedava” hediyeler alma, yüksek makam sahiplerinin daha fazla değer görmek istedikleri anlamına gelmektedir.

Cinayet zanlısı Ramazan'ın “akli dengesi yerinde olmayan” bir karakter olarak görülmesi, toplumun dışladığı ve marjinalleştirdiği bir bireyi temsil etmektedir. Ancak Muhtarın kızının Ramazan’a kola ikram etmesi, Türk kültüründe merhametin ve insani değerlerin vurgulandığı bir durumu işaret etmektedir. Türk toplumunda merhamet önemli bir yer tutmaktadır. Burada Muhtar’ın kızının Ramazan’a kola vermesi, her ne kadar Ramazan bir cinayet zanlısı olarak toplumsal normlardan sapmış olsa da, onun insan olduğu gerçeğini göz ardı etmemek gerektiğini göstermektedir. Merhamet bu sahnede, özellikle kadın figürüyle ilişkilendirilerek kadının, toplumun dışına itilmiş birine karşı insani değerlerle hareket eden bir varlık olduğu sembolize edilmektedir. Dolayısıyla kadın figürü burada hem geleneksel değerleri hem de insani duyguları temsil etmektedir. Kola, çay gibi geleneksel içeceklerden farklı olduğu için kadının Ramazan’a bu içeceği ikram etmesi, toplumun dışına itilmiş birine karşı gösterilen merhamet ve insanlık duygusunun sembolüdür.

Muhtarın kızı Cemile’nin çay dağıtması, geleneksel misafirperverlik anlayışının bir yansımasıdır ve Kenan'ın suçluluğunu hatırlaması bağlamında önemli bir yer tutmaktadır. Çayın servis edilmesi, kültürel bir ikram sembolü iken, Kenan için bu durum bir duygusal temasa dönüşmektedir. İçsel bir huzursuzluk ve suçluluk duygusu içinde olan Kenan, o an Cemile'nin güzelliği karşısında, tıpkı bir insanın temizlik ve safiyet arayışı gibi bir “af” veya arınma anı olarak algılamaktadır. Bu, onun vicdanındaki çatışmayı dışa vurmasını sağlamaktadır. Cemile’nin fiziksel güzelliği, Kenan’ın bilinçaltındaki vicdan azabını tetikleyen bir diğer unsurdur. Güzellik, çoğu kültürde saflığın, masumiyetin ve toplumsal kabul görmüş iyi değerlerin sembolüdür. Kenan, Cemile'nin güzelliğini gördüğünde hem onun masumiyetini hem de kendi işlediği suçun çirkinliğini hatırlamaktadır. Bu an, Kenan için bir dönüm noktasıdır: Kendini bir yandan suçlu hissederken, diğer yandan Cemile'nin masumiyetini ve güzelliğini, bir tür arınma ya da hata kabulü olarak

algılamaktadır. Cemile'nin güzelliği, Kenan'ın içindeki kirli duygulara bir ayna tutarak, ona suçunu ve vicdanını hatırlatmaktadır. Güzellik, burada sadece bir estetik değer değil, aynı zamanda bir vicdan muhasebesi, arınma ve sorumluluğunu kabul etme temsili olarak sembolize edilmektedir.

6.6.4. Sahne 20

Doktor Cemal, Yaşar'a ait cesedin otopsi işlemini gerçekleştirmek için hastaneye gelir. Uzun loş bir koridordan yürürken, maktulün eşi Gülnaz'ın önünden geçer ve ileride Gülnaz'ı da görebilecek şekilde mutfağın giriş kapısında durur. İçeride Aşçı ayakta yemek kazanının başında, uzak köşede camın kenarında tabureye oturmuş vaziyette kahvaltılıklardan atıştıran küçük bir çocuk vardır.

“Aşçı: Hocam buyurun. Hayırdır?

Doktor Cemal: Günaydın Hamit usta nasılsın?

Aşçı: Günaydın. Sağol. Gel bir çay iç.

Doktor Cemal: Yok sağol. Çay içmeyim de. Şöyle bir uğradım öğlene ne yemek hazırlıyor bize Hamit Usta diye...

Aşçı: Valla ne olsun işte... Yeşil fasulyeylen çorba, bir de salata...

Doktor Cemal: Fasulye mi dedin?

Aşçı: He, he fasulye...

Doktor Cemal: Etli mi?

Aşçı: Yok, et yok.

Doktor Cemal taburede oturan çocuğu işaret ederek “Ne iş?” der.

Aşçı: Maktulün çocuğu... Acıkmış da amcası kahvaltı verdim.

Doktor Cemal: İyi yapmışsın.”

Doktor Cemal koridorun ilerisindeki maktulün eşi Gülnaz'a göz ucuyla bakar. Göz göze gelirler. Gülnaz, bacak bacak üstüne atmış bir vaziyette kısmen üzgün, kısmen suçlu bir halde gözükmektedir. Bakışlarını doktordan kaçırıp başını yere eğer. Doktor Cemal de arkasını döner yürümeye devam eder.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Yemek	Kahvaltı	Günlük yaşamın devam etmesi
Yemek	Yeşil fasulye, çorba, salata	İçsel bir gerilim, suçluluk ve suçlama
Doktor	Cemal	Toplumsal bilinç, yargılayan kişi
Aşçı	Hamit	Sahip çıkan, vicdanlı
Kadın	Gülnaz	Suçlanan, yargılanan kadın
İnsan	Çocuk	Masumiyet, gelecek
Yemek	Kahvaltı	Günlük yaşamın devam etmesi

Tablo 24: Sahne 20'nin Göstergebilimsel Çözümlemesi

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Gülnaz'ın eşini aldatması bireysel bir ihanetin yanı sıra aynı zamanda bir toplumsal değerın çiğnenmesi olarak algılanmaktadır. Türk toplumunda, aldatma ve sadakatsizlik özellikle kadınlar tarafından yapılması durumunda büyük bir suç olarak görülmektedir. Gülnaz'ın aldatması, hem bireysel hem de toplumsal açıdan büyük bir yanlış olarak değerlendirilmektedir. Bunun yanında, Doktor Cemal'in Gülnaz'a bakışındaki suçluluk hissi ve şüphe, toplumsal normlarla uyumlu bir davranış olarak görülmektedir. Çünkü, Gülnaz'ın ihanetinin bedelini daha sonra kocası ödemektedir. Bu yüzden toplumsal gözlem, çoğu zaman suçluluğu peşinen belirlemektedir. Doktor Cemal'in Gülnaz'a olan bakışı doğrudan bir suçlama içermese de, Türk kültüründeki “ima” geleneğiyle örtüşmektedir. Açıkça bir şey söylenmez, ama bakışlar çok şey anlatmaktadır. Bu bakış, hem bir sorgulamayı hem de bir yargılamayı ima etmektedir.

Doktor Cemal'in “fasulye etli mi?” diye sorması, olaydan bağımsız bir ayrıntı gibi görünse de bu detay, yaşanan trajedinin sıradan hayatın akışı içinde devam ettiğini, insanların yaşama tutunma biçimlerini göstermektedir. Bu sahnede taze fasulye, çorba ve salata bir arada, toplumsal hayatta sıradan ve normal görünen öğeler olarak, ancak içsel bir gerilim, suçluluk ve suçlama duygusu taşıyan bir atmosferi temsil etmektedir.

Aynı zamanda doktorun bu küçük detaylara takılması, iç dünyasında bir gerilimi sakladığının da işaretidir. Gülnaz'ın hem rahat hem de üzgün tavırları, duygusal bir karmaşıklıkla simgelemektedir. Türk kültüründe, kadınların toplum içindeki “aşkı” ya da “suçu” ne olursa olsun, genellikle bu tür durumlarla başa çıkarken gözle görülür bir suçluluk hissi taşıması beklenmektedir. Gülnaz'ın başını eğmesi, suçluluk duygusunun dışavurumu olarak görülmektedir. Ancak aynı zamanda tavırlarında bir rahatlık olması

da onun duygusal bir çatışma içerisinde olduğunu sembolize etmektedir. Hem kurban hem fail gibi duran bu kadın figürü, toplumun kadına biçtiği rollerin ve bu rollerin dışına çıkan bir kadına duyulan toplumsal şüphenin görsel karşılığını temsil etmektedir. Gülnaz'ın gözlerini kaçırmaması, suçu olduğundan ziyade toplumun onu zaten suçlu olarak gördüğüne işaret etmektedir. Türk kültüründe kadınların toplum içinde sergilediği her tavır, “namus”, “vefa”, “annelik” gibi kavramlarla ölçülmektedir. Gülnaz bu sahnede o kodların tam ortasında bir belirsizlik taşımaktadır.

Aşçı Hamit, Maktul Yaşar'ın çocuğuna kahvaltı vererek, aslında bir bakıma insani bir tavır sergilemektedir. Türk kültüründe, misafirperverlik, yardımseverlik ve çocuklara duyulan ilgi büyük bir değer olarak kabul edilmektedir. Aşçının çocuğa olan şefkati, toplumda çocukların korunması ve sevilmesi gerektiğine dair geleneksel anlayışla uyumludur. Çocuğun babasının ölümü nedeniyle ona acımak, onunla empati kurmak, hem insani hem de kültürel bir davranış olarak sembolize edilmektedir. Aşçının, çocuğa yemek vermesi, ona bir tür şefkat gösterisidir ve toplumsal normlarda bu tür bir davranış, ahlaki bir üstünlük olarak kabul edilmektedir. Aşçı, her ne kadar sıradan bir karakter gibi gözükse de, onun yaptığı şey Türk toplumundaki “yetimlere sahip çıkma” kültürünün bir yansımasıdır. Bu tür bir merhamet, Anadolu insanının temel refleksidir. Çocuğun bir şeyler yemesi, bir anlamda hayatta kalma mücadelesini ve hayatta bir şekilde devam etme arzusunu ifade etmektedir. Bu bağlamda, yemek, sadece bir fiziksel gereksinim değil, aynı zamanda karakterler arasındaki ilişkiyi, güveni ve desteği anlatan bir araç olarak işlev görmektedir.

6.7. Kış Uykusu Filmi Yemek Sahneleri Göstergebilimsel Çözümleme

6.7.1. Sahne 21

Maddi sıkıntılar içinde olan ve oturduğu evin kirasını uzun süredir ödeyemeyen İsmail için ev sahibi Aydın kira borcu nedeniyle icra işlemi başlatmıştır. Bu durum İsmail'in ailesi içinde gerginliğe neden olmuştur. İsmail'in küçük oğlu İlyas, yaşanan bu baskının ve ailesinin içine düştüğü çaresizliğin etkisiyle, Aydın'ın arabasının camını taşla kırar. Bu olay, Aydın'la İsmail'in ailesi arasında bir çatışmaya yol açmıştır. Bunun üzerine İsmail'in abisi olan imam Hamdi özür dilemek ve durumu yumuşatmak için Aydın'ın evine gider. Aydın, içeri girerken Hamdi'nin kapı önünde çıkarılmış çamurlu ayakkabılarını görür. Tiksiniyerek ayak ucuyla ayakkabıları ittirir. İçeri girince Hamdi'ye,

havanın soğuk olduğunu ayakkabılarını neden çıkardığını sorar ve hizmetçiden Hamdi'ye terlik getirmesini ister.

“Aydın: Ayaklarını çıkarmasaydın ya... Pek de temiz sayılmaz burası.

Hamdi: Yok Aydın Bey, ayakkabılar çamurlandı biraz da...

Aydın: Dur ben bi terlik bulayım sana.

Hamdi: Gerek yok ya. Ne olacak...

Aydın: Yok olmaz olmaz dur. Yer soğuktur, buz gibidir burada...

Aydın telefonla hizmetçiye arar.

Aydın: Fatma, benim mekana terlik getirsene. Bir de çay, kurabiye falan.”

Telefonu yerine koyan Aydın, sandalyesine oturur.

“Aydın: Buyur Hamdi Hoca, seni dinliyorum.

Hamdi: Valla Aydın Bey nasıl söyleyim, nerden başlayım... Yani geçen gün siz de geldiniz, biraz şey oldu ama...”

Aydın, Hamdi'nin sözünü keser. Hamdi'nin ayak kokusundan rahatsız olmuştur. Pencereyi açar.

“Aydın: Pardon bir dakika. Biraz havasız kalmış burası...

Hamdi: Valla nasıl diyeyim bilemiyorum. Yani çok ayıp oldu kusurumuza bakmayın ama orada tabi kötü niyet yok esasında. Çocuk o olayı şey yaptığı için, orda yanlış bir harekette bulunmuş ama nihayetinde çocuk işte.

Aydın: Çocuk, çocuk da gene de sordunuz mu neden yapmış böyle bir şeyi? Yani çünkü nerden bakarsan baya ciddi sonuçlar doğurabilecek bir olaydı sonuçta.

Hamdi: E tabi sordum, sordum.

Aydın: Eee ne diyor?

Hamdi: Şimdi tabi Aydın Bey, çocuk heralde o icra olayına şey yaptığı için haliyle böyle yanlış harekette bulunmuş olabilir. Hele bir de babasının dayak yediğini falan da görünce...

Aydın: Ne dayağı ya?

Hamdi: Şimdi o gün icra memurları gelip şey yapınca bizim İsmail durur mu? Engellemeye kalktı tabi gelenleri. Polisler falan da var. Haliyle olay büyüdü biraz.

Aydın: Neyse tamam anladım. Sonuçta kabak bizim arabanın başına patladı galiba desene...

Hamdi: E biraz öyle oldu galiba Aydın Bey. Kusura bakmayın. Ama çocuk sonradan çok üzüldü. Böyle bir olaya sebebiyet verdiği için. Yani çok pişman oldu. Hatta bizzat gelip elinizi öpmek istiyor.

Aydın: Yok canım öyle bir şeye gerek yok da...

Hamdi: Yok yok çok pişman oldu çocuk, gerçekten. Ama o gün de dediğim gibi, kimsenin bizde parası kalmamıştır. Şimdi de az bir para geçti elime. Ben arabanın cam parasını vermek için gelmişim. Ne kadardı acaba?

Aydın: Yok canım, onun ne önemi var. Hidayetle şey yaparsınız onu. Yani ben de bilemiyorum aslında 70 lira gibi bir şeydi galiba ama siz Hidayetle konuşun bunu.

Hamdi: 70 lira mı? 70 lira mı tutmuş bir cam?

Aydın: Öyle. Orijinal cam değil, bir de orijinal olsa... Olmazsa Hidayet faturayı gösterir sana.

Hamdi: Yani param o kadar çıkar mı bilemiyorum.

Aydın: Dur ben sorayım Hidayet'e bakayım. Ya aslında ne önemi var. Hiç acelesi yoktu böyle şeylerin, ne olacak alt tarafı bir cam.

Hamdi: Öyle mi diyorsunuz? E o zaman parça parça olmasın madem. Diğer borçlarla beraber şey yapalım onu da... Hani karışıklık olmasın."

O esnada Aydın, yardımcısı Hidayet'i telefonla arar. Arabanın camının ne kadar tuttuğu sorar. Telefonu kapatır.

"Aydın: Yok yanlış kalmış benim aklımda 70 değil, 170 liraymış.

Hamdi: 170 lira mı? Nasıl olur?

Aydın: Vallahi öyleymiş. Hidayet gösterebilir sana faturayı. Gerçi fatura da aldı mı onu da sormadık.

Hamdi: Yani bir cam alt tarafı. Nasıl olur? Bir yanlışlık vardır o işte bence Aydın Bey."

Kapı açılır. Hizmetçi kadın, bir elinde çay tepsisi, kurabiyeler diğer elinde kadın terliğiyle içeri girer. Terlikleri giyinmesi için Hamdi'nin önüne bırakır.

"Aydın: Bu ne ya, erkek terliği yok muydu?

Hizmetçi kadın: Valla yokmuş Aydın Bey. Otelde de kullanılmadığı için Fatma abla da evden getirdi bunları zaten.

Hamdi: Yok Aydın Bey fark etmez ya. İdare ederiz. Ne olacak. Soğuğu kessin yeter.

Hizmetçi kadın: Çayları nereye koyayım?

Aydın masayı işaret ederek "Şuraya bir yere koy." der. Hizmetçi kadın çayları ve kurabiyeyi işaret edilen yere bırakır, odadan ayrılır. Hamdi, Aydın'ın yönlendirmesiyle masaya gelir. Çay ile kurabiyelerden atıştırır.

Aydın: Şimdi Hamdi, bak dinle. Sadece sizin ev değil, benim bir sürü dükkan falan var. Benim derken kardeşim Necla ile ortak çoğu. Şimdi ben bütün bunlarla kendim ilgilenmeye kalkarsam, yazdığım kitaplar, gazete yazılarımla yani esas işlerimle uğraşamam. Anlatabiliyor muyum? Onun için ben kiraymış, icraymış bu tip ıvır zıvır

işleri Hidayet’e ve avukatlara devretmiş durumdayım. Ve onların ne yaptığından da benim haberim olmuyor genelde. Yani söyleseler de unutuyorum zaten. Şimdi o gün abin öyle ileri geri konuştu bilmeden... Ama bak özellikle söylüyorum bırak icrayı, sizin benim kiracım olduğunuzdan bile haberim yoktu. Kiralar ödenmeyince avukatlarımın otomatik olarak yaptığı işlemler bunlar. Anlatabiliyor muyum?

Hamdi: Yok Aydın Bey, estağfurullah ne demek. Siz tabi ki şey yapacaksınız. Olur mu? Siz zaten yeteri kadar müsamaha göstermişsiniz. Yalnız biz... Şimdi İsmail yeni çıktığı için hapisten, yani bi toparlayamadı kendini. Kimse iş falan da vermiyor. Sanki ne olacaksa işte... O yüzden toparlanmak için biraz zamana ihtiyaç oluyor haliyle... O yüzden Aydın Bey, şimdi siz bize biraz şey yapabilirsiniz... Yani en azından şu tahliye davasını durdursalar. Çok yakın zamanda bir şekil yapamaz diyorum ben. Biz o evden hiç çıkmak istemiyoruz Aydın Bey. Benim çocukluğum bile o evde geçti. Allah razı olsun. O yüzden bize biraz daha zaman verirsiniz...

Aydın: Şimdi ben sana ne diyim ki Hamdi kardeşim? Yani anlıyorum da... Hidayetle falan konuşmak lazım bunları. Ben konuya vakıf değilim bi kere... Hidayetle konuştuğun mu sen?

Hamdi: Yok.

Aydın: Hidayetle konuş sen. Hidayet var. Avukatlar var. İlle de bana gelmen gerekmiyor. Onlar daha iyi biliyorlar konuları. Yani sen bir daha bana gelme. Şimdi ben yanlış bir şey de söylemek istemiyorum sana.”

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Yemek	Kurabiye	Yapay misafirlik
İnsan	Aydın	Görünmeyen güç, kültürel ve sınıfsal üstünlük
İnsan	Hamdi	Aile onuru taşıyan ama ezilen figür
İnsan	Hizmetçi kadın	Görünmeyen emek, alt sınıf kadının sistem içindeki varoluş biçimi, kimliksizleştirilmiş birey
İnsan	İsmail	Dışlanmış alt sınıf erkeği
İnsan	İlyas	Güçsüzün direnişi
Nesne	Terlik	Küçümseme, ev içi hiyerarşide dışlama

Tablo 25: Sahne 21’in Göstergebilimsel Çözümlemesi

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Aydın'ın Hamdi'ye kurabiye ikram etmesi, ilk bakışta bir Türk misafirperverliği örneği gibi gözükse de, burada ikram nezaketten ziyade daha çok bir üstünlük kurma biçiminin parçası olarak görülmektedir. Kurabiye, Türk kültüründe samimiyet, misafir kabulü ve sohbetin başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Ancak Aydın'ın bu ikramı bir "lütuf" gibi sunması, durumu tersine çevirmektedir. Aydın'ın telefonla hizmetçiye emir verirken kullandığı dil aslında ikramın kişisel bir jest değil, görev gibi görülmesini sağlamaktadır. Bu ikram, Hamdi'yi bir "misafir" gibi değil, kendisine minnet duyması gereken biri olarak konumlandırmaktadır. Yani burada çay ve kurabiyeler, bir sosyal üstünlük göstergesi haline gelmektedir.

Aydın'ın, Hamdi'nin ayak kokusundan rahatsızlık duyarak, bulundukları mekanın soğuk olmasına rağmen pencereyi açması misafire yönelik bir uzaklaştırma, hatta dolaylı bir hakareti simgelemektedir. Bu hareket dış görünüşte "havasızlık" gerekçesiyle yapılsa da aslında "istenmeyen biri" mesajı taşımaktadır. Dolayısıyla kokudan rahatsızlık duyulması yalnızca fiziksel değil, sınıfsal bir tiksinti olarak görülmektedir. Aydın, bu davranışıyla Hamdi'yi "evde hoş karşılanan bir kişi" konumundan çıkarmaktadır. Hamdi'nin kapıda ayakkabılarını çıkarıp eve girmesi Türk kültüründe temizlik ve saygı göstergesi olarak görülse de Aydın bu davranışı küçümseyerek, ayakkabıları tiksintiyle itmesiyle sınıfsal üstünlüğünü ortaya koymaktadır. Bu durum, temizlik ve saygı kavramlarının iki farklı sosyal sınıfça nasıl algılandığını da göstermektedir.

Kadın terliğinin Hamdi'ye verilmesi de, oldukça aşağılayıcı bir sembol taşımaktadır. Türk kültüründe ev içi terliği, aidiyetin ve evin içindeki hiyerarşinin göstergesidir. Ev sahibi misafire genellikle özenli bir terlik verir. Burada kadın terliği verilmesi, saygısızlık ve küçümseme olarak gösterilmektedir. Aydın'ın "Bu ne ya, erkek terliği yok muydu?" tepkisi durumu fark ettiğini ama çok da umursamadığını göstermektedir. Hamdi'nin ise "Yok fark etmez" demesi, onun zor durumda kalmış bir konuk olarak bu aşağılamayı sineye çektiğini simgelemektedir. Bu; bir yandan ev sahibi tarafından Hamdi'ye yeterince özen gösterilmediğini; diğer yandan evde erkek misafir ağırlama pratiğinin azlığını ve daha çok üst sınıf insanların ağırlandığını ima etmektedir.

Aydın'ın sık sık Hamdi'nin sözünü kesmesi ve konuyu yönetmesi ise iletişimdeki güç dengesizliğini sembolize etmektedir. Hamdi özür dilemeye çalışırken bile Aydın konunun hâkimi olmaya devam etmektedir. Bu durum, otorite ve güç ilişkisini temsil etmektedir. Ayrıca Aydın sürekli konuyu Hidayet'e ve avukatlara yönlendirerek sorumluluktan

kaçınırken, aslında “Ben bu dertlerle uğraşmam” mesajı vermektedir. Aydın bu yolla kendisini sürecin dışına çekerek sorumluluktan kaçarken aynı zamanda yumuşak güçle baskı kurma yöntemine başvurmaktadır. “Benim haberim bile yoktu” söylemi, iktidarın görünmez gücünü sembolize etmektedir. Hamdi ise sürekli özür dileyen, minnet eden bir dil kullanarak aşağı statüdeki bir misafirin konuşma biçimini temsil etmektedir. Bu hiyerarşik dil, Türk kültüründe çok önemli olan misafirperverlik durumunun burada görünüşte yaşandığını ve içinin boşaltıldığını göstermektedir.

İsmail’in evin kirasını ödeyememesi, onun aile içindeki ekonomik güçsüzlüğünü ve toplumsal prestij kaybını simgelemektedir. Türk kültüründe ailenin maddi durumu, o ailenin toplumsal statüsünü, sosyal kabulünü etkileyen önemli bir faktör olarak görülmektedir. İsmail’in yaşadığı zorluklar ve saldırgan tavırlar ise onun çevresine olan sorumluluğunu ve ailesinin prestijini koruma çabasını göstermektedir. Hapisten çıkmış olması ise onun daha önceki yaşantısındaki toplumsal dışlanmayı, cezaevinin birey üzerindeki damgasını ve ekonomik yoksulluğu işaret etmektedir. Hapishane, Türk kültüründe genellikle o kişi üzerinde bir “etiket” olarak kalmaktadır. Cezaevine giren birey, toplumsal normlar tarafından ötekileştirilerek dışlanmaktadır. İsmail’in hapisten çıkması, onun yeni bir hayat inşasına dair büyük bir zorluk anlamına gelmektedir. Cezaevinden çıkan birinin toplumda yeniden yer edinmesi, ekonomik ve sosyal engellerle doludur. Ayrıca onun iş bulamaması, onun bu sınıfsal damganın izlerini hala taşıdığı anlamına gelmektedir. Bu bağlamda, hapisten çıkan birinin yeniden toparlanabilmesi için çok daha fazla zamana ve kaynağa ihtiyacı vardır. İsmail’in bu saldırgan durumu, alt sınıfın ekonomik ve sosyal alandaki mücadelesinin yansıması olarak görülmektedir.

İsmail’in oğlu İlyas’ın taşla arabanın camını kırma eylemi, aslında bu toplumsal baskıların, küçük bir çocuk tarafından bilinçli olmasa da tepkisel bir şekilde dışa vurulduğunu göstermektedir. Çocuk, babasının yaşadığı zorlukları ve sıkıntıları doğrudan gözlemleyerek, ailesinin içinde bulunduğu çaresizlikle başa çıkmak için öfkesini dışa vurmaktadır. Buradaki taş atma eylemi, “güçsüzün direnişini” sembolize etmektedir. Türk kültüründe, “güçsüzün” genellikle şiddete başvurması, adaletin ya da yardımın ulaşmadığı bir durumu simgelemektedir. Ancak bu durum, aynı zamanda bir toplumsal kınama anlamı da taşımaktadır. Aydın, İlyas’ın tepkisini “çocukça” bir davranış olarak görse de bu hareket, aslında daha büyük bir sosyal adaletsizlik ve sınıf farklılığına karşı bir başkaldırıyı ifade etmektedir. Ayrıca İlyas’ın şiddete başvurması, aslında erkek

çocukların babalarından aldıkları mesajlardan ne kadar etkilendiğini de ortaya koymaktadır. Türk kültüründe, baba figürü genellikle ailenin otoritesi ve koruyucusu olarak görülmektedir. Bu bağlamda, İsmail'in yaşadığı maddi sıkıntılar ve hapis hayatı, İlyas'a "erkek adam" olma, ailesini savunma, güç kullanma gibi dolaylı sorumlulukları yüklemiştir. Dolayısıyla İlyas'ın cam kırma eylemi, babasının ve çevresinin ona verdiği toplumsal mesajlarla şekillenen bir davranış biçimi olduğunu göstermektedir.

Türk kültüründe, özellikle zor zamanlarda aile içindeki büyükler çok önemli bir sorumluluk üstlenir. Bu kapsamda Hamdi, İsmail'in abisi olarak, ailenin onuru ve itibarıyla ilgilenen bir figürü temsil etmektedir. Burada Hamdi'nin, camın parasını ödemek ve aynı zamanda aile adına özür dilemek amacıyla Aydın'ın evine gitmesi, onun sorumluluk sahibi ve saygılı bir kişiliğe sahip olduğunu göstermektedir. Ancak Hamdi'nin bu parayı ödeyemeyeceği açıktır. Hamdi'nin o eve gitmesi aslında parayı ödemek için değil, Aydın'a karşı iyi niyet gösterme ve durumu yatıştırma amacı taşımaktadır.

6.7.2. Sahne 22

Aydın, eşi Nihal ve kız kardeşi Necla ile birlikte baştan sona donatılmış bir masada kahvaltı yapmaktadırlar. Yemek masasının baş köşesinde genç kadın Nihal yüzü kameraya dönük şekilde oturmaktadır. Aydın yarı arkası dönük şekilde kız kardeşi Necla ile karşılıklı olacak bir konumda oturmaktadır. Masanın üzerinde yiyecek olarak sade kahvaltılık ürünler olsa da, yemek takımları motif işlemeli şık porselenlerden oluşmaktadır.

"Necla: Mesela kötülüğe karşı koyarken güç kullanmak yerine tam tersi bir şey yapsak. Yani diyelim şu tablonun çalınmasını istemiyorsan onu saklamak yerine hırsıza kendi elinle teslim etmen daha iyi bir şeydir belki... Nerden biliyorsun..."

Aydın: Anladım. Diyelim ki ben çok zengin bir adamın kızıyla sırf babası zengin diye evlenmek istiyorum. Benim bu alçakça davranışımı önlemek için kızın kendisinin bir an önce koşa koşa bana varması gerekiyor öyle mi yani?"

Aydın atıştırırken, kafasını pencereden tarafa çevirir. Uzaktaki tepede bir adam yanında çocukla birlikte onlara doğru gelmektedirler.

"Necla: Hayır ama belki yaptığı işten bir anda utanacak, belki vicdan azabı duyup, suçunu itiraf edip, teslim olacak. Buna fırsat vermek gerekmez mi?"

Aydın: Olur mu canım öyle saçma şey? İki-üç kişi pişman olup, vicdan azabı çekebilir belki diye yüzlerce insanın ölümüne göz mü yumulsun yani? Dizilerde bile yok böyle saçma şeyler. Gözünü seveyim Necla...

Necla: Valla sen nasıl düşünürsen düşün. Benim için sorun çözülmüştür. Kişisel olarak bana yöneltilmiş bir kötülüğe karşı koymak için hiçbir neden göremiyorum ben. Beni öldürmek mi istiyorlar? Buyursunlar öldürsünler.

Aydın sesli bir şekilde güler.

Necla: Çünkü kendimi savunmaya kalksam, böyle yaptım diye katil nasıl olsa daha iyi bir insan olacak değil.

Aydın: Peki, savunursan belki de ölmeyeceksin. Bu önemli bir fark değil mi sence?

Necla: Değil, değil. İnan ki değil.

Aydın: Aman neyse kapatalım bu konuyu. Valla yüreğim şışti sabahtan beri...

Necla: Sen ne diyorsun Nihal?

Nihal: Valla... Ben pek anlamadım ne diyorsunuz da... Şey diyorum... Buna ihtiyaç nerden doğdu? Neden böyle hissediyorsun? Böyle bir şey yapma gereği duyuyorsun...

Necla: İhtiyaç değil canım. Bu sadece bir fikir.

Aydın: Kötülere kötülüklerini yapması için yardım etmek istiyor.”

Necla, Aydın'ın sözünü keser.

“Nihal: Bir dakika... Sen böyle dünyadaki kötülüğü bitirmek mi istiyorsun, kendin mi huzur bulmak istiyorsun? Nerden doğdu bu?

Aydın: Kötülere yardım etmek istiyor, kötülüklerini daha rahat yapabilsinler diye. Bence bu...

Necla: Hayır. Ben sadece kötülük yapan insanlara da bir fırsat vermek lazım diyorum. Pişmanlık duyabilmeleri için...

Aydın kahkaha atarak güler.

Aydın: Kötülük yapanlara fırsat... Bu da güzelmış ya.

Nihal: Sende şimdi anlamazdan gelme Aydın.

Aydın: Tam da bunu anladım şekerim. Tam bunu anladım.

Nihal: Şekerim nasıl anladın tam da bunu?

Aydın: Hayır ne diyor? Kötülük yapana yardım edelim, kötülüğünü yapsın. Belki kötülüğünden utanır diye.

Nihal: Hayır onu söylemiyor.

Aydın: Ben ondan bunu anlıyorum.

Nihal: Bundan nasıl bunu anlıyorsun?

Aydın: Sen ne anlıyorsun?

Nihal: Ne dediği aleni açık ortada. Biri bana bir kötülük yapsa, atıyorum hırsız gelse ya da biri bana bir şey yapmaya kalsa ben de ona karşılık vermeyerek ona kendi kendine farkına varmasını sağlarım.

Aydın: Ya siz ikiniz iyi misiniz bu sabah ya. Böyle şey var mı? Bu yaptığınız şey kötünün kötülük yapmasına yardımcı olmak.

Nihal: Ne alakası var? Şu an kışkırtmaya çalışıyorsun.

Aydın: Tamam anladığımı söyleyim. Yanlış anladıysam düzelt.

Nihal: Kadın diyor ki; bana bir kötülük yapıldığı zaman buna karşılık vermezsem, belki kendi kendini anlar, vazgeçer, pişman olur, vicdana gelir, merhamet eder. Böyle şeylerden bahsediyor.

Aydın: Böyle bir şey var mı?

Nihal: Yok, onu sormuyor.

Necla: Ben sadece denemekten bahsediyorum.

Aydın: Bütün Yahudiler kendi kendilerine toplama kampına gitsin. Hitler yorulmasın. Var mı böyle bir şey ya? O zaman Hitler vaz mı geçecek? Aaaa bütün Yahudiler geldi bunları ben gaz odalarına atmayım.

Nihal: Aydın, şaka mı yapıyorsun

Aydın: Şaka yapmıyorum, çok ciddiylim. Bunu anlıyorum ben. Kötülük yapana, kötülüğü yapması için yardım edelim, kötülük yapmaktan vazgeçsin. Hayatımda böyle saçma şey duymadım. Ya ben hiçbir şey anlamıyorum, ya da sen ne anlatmak istediğini tam olarak...”

Hidayet içeri yanlarına gelir. Hidayet’in gelişi yemek masasındaki muhabbeti böler.

“Hidayet: Aydın Bey. Bunlar gene geldiler.

Aydın: Kim?

Hidayet: Hamdi

Aydın: Hamdi kim ya? Hamdi Hoca mı?

Hidayet: Evet.

Aydın: Buraya mı geldi?

Hidayet: Evet yukarıda.

Aydın: İki gün önce görüştük ya. Ne istiyor muş gene?

Hidayet: Bilmiyorum ki Aydın Bey söylemiyor. Böyle gizemli haller yapıyor.

Aydın: Aman hiç uğraşamam o tuhaf adamla şimdi. Yok de gitsin. Burda olduğumu söyledin mi?

Hidayet: Yok canım söyler miyim? Bi bakayım yerinde mi dedim.

Aydın: İyi tamam yokmuş de. Bişey bırakacaksa da sana bıraksın.

Hidayet: Ya bu dün de gelmişti zaten. O zaman da yok demiştin. Bişey bırakmadı yani.

Aydın: Dün de mi geldi?

Hidayet: Hee...

Aydın: Neden benim haberim yok?

Hidayet: Konuştuk ya Aydın Bey. Yatıyordunuz hatırlamadınız mı?

Aydın: Öyle mi?

Hidayet: O çocuk da var yanında gene.

Aydın: Hangi çocuk?

Hidayet: O günkü çocuk işte. Arabanın camını kıran. Dün de yanındaydı zaten.

Aydın: Haydi bakalım buyurun cenaze namazına şimdi.

Necla: Konuşmayacan mı? Sen de artık... Adam geri çevrilir mi o kadar yoldan? Korkacak neyimiz var ki şimdi?

Aydın: Ya korkmak falan değil de güzelim... Mıy mıy lafın sonun getirmiyor bir türlü. Sinir ediyor beni.

Nihal: Gelmişler buraya kadar artık, görüşmemek olur mu? Ayıp.

Aydın: İyi tamam. Çağır gelsin, ne yumurtlayacaksa yumurtlasın. Bak şimdi senin söylediğini yapacam. Bakalım doğru mu anlamışım. Şimdi Hamdi Hoca gelecek. O ne isterse hiç itiraz etmeden kabul edecem.

Necla: Sana bi kötülük yapmış değil ki adam daha...

Aydın: Hayır belki yapacak ne biliyorsun? Ne yapmaya geldiğini bilmiyoruz ki? Hayır ne yaparsa yapsın ben susacam. Kötülük ya da iyilik... Bakalım doğru anlamış mıyım?

Necla gülerek...

Necla: Elinde bıçakla...."

Hamdi yanında yeğeni İlyasla içeri girer.

"Aydın: Gel Hamdi hoca gel. Hoş geldin.

Necla: Hoş geldin Hamdi bey

Nihal: Hoş geldin.

Hamdi: Hoş bulduk. Kusura bakmayın böyle yemek vakti rahatsız ettik galiba ama...

Necla: Yok canım olur mu öyle şey. Estağfurullah.

Nihal: Kahvaltı ettiniz mi bir tabak hazırlayalım.

Hamdi: Sağolun yenge. Valla aç değiliz. Evde yedik.

Nihal: O zaman geçin ayakta kalmayın. Fatma bir çay koyar mısın misafirlere. Çocuğa da bi kurabiye falan.

Hamdi: Ya vadi tabanı bataklık biraz... kusura bakmayın da... Çamurlandık biraz...

Aydın: Vadi tabanında ne işiniz var ya? Nerden geldiniz ki siz?

Hamdi: Kestirmeden geçiverdik şurdan.

Aydın: Demin şurda karşı tarafta iki karaltı gördüyüm. Siz miydiniz yoksa onlar?

Hamdi: Olabilir.

Aydın: Allah iyiliği versin. Kasabadan buraya yürüme geldiğini söylemeyeceksin heralde?

Hamdi: Yayan geldik? Niye?

Aydın: Epey uzun yol da, ondan dedim.

Hamdi: Evet, uzun. Uzun dimi?

Aydın: Geçen gelişiniz de de, dün yine yayan mı geldiniz?

Hamdi: Evet.

Aydın: Allah Allah... Niye söylemedin Hamdi Hoca ya... Hiç değilse dönüşte Hidayet bırakırdı sizi. Hay Allah... Bak üzuldüm şimdi.

Hamdi: Yok üzülecek bişey yok Aydın Bey. Bunlar da bizim sporumuz oluyor bi yerde yani. Boşverin.

Nihal: Aydın ayakta kaldılar.

Aydın: Ya Fatma benim çayı oraya getirsene. Geç geç otur Hamdi Hoca.

Aydın yemek masasından kalkar. Masanın karşısındaki oturma alanına geçerler.

Hamdi'nin ile İlyas'ın ayakkabıları ve paçaları çamurludur.

Aydın: Sen de küçük bir motor falan da mı yok?

Hamdi: Valla durumumuz olunca istiyorum tabi almak. Yani iyi olur.

Aydın: İnşallah... İnşallah...

Hamdi: Ama en azından ev caminin yanında ya, ona şükrediyorum. Yoksa çok zor olurdu. Sabahın köründe, peşinde itler beş vakit git gel. Allah razı olsun.

Nihal: Oğlunuz mu? Benziyor size.

Hamdi: yok değil. Bu benim yeğen. Abimin oğlu. Ben de çocuk yok yenge. Biz öyle çalışırken didinirken evlenmeye fırsat bulamadık. Kısmet değilmiş. Öyle diyelim.

Aydın: Olur canım, o da olur. Daha gençsin ya.

Hamdi: Ama İlyas da benim oğlum sayılır tabi sonuçta.

Nihal: Tabi öyle. Kaça gidiyorsun İlyas?"

İlyas cevap vermez.

"Hamdi: Söylesene oğlum kaça gidiyorsun?"

İlyas: Beşe...

Hidayet: Aydın Bey, ben bir sanayiye gidiyorum.

Aydın: Neden?

Hidayet: Şu arabanın kapısını yaptırayım.

Aydın: Onun ne acelesi var şimdi?

Hidayet: Yok hayır... Motordan da bir ses geliyor zaten.

Aydın: Nasıl bi ses?

Hidayet: Böyle yiii diye bir ses geliyor zaten. Ona da baktırayım. Pistondan mistondan olabilir. Motoru yakmayalım sonra maazallah.

Aydın: İyi tamam, hadi..."

Hidayet kapıdan dışarı çıkar.

"Hamdi: Aydın Bey daha evvelde söylemiştim. O malum hadiseden sonra çocuk çok üzüldü. Bi gelip elinizi...

Aydın: Hangi malum hadise?

Hamdi: O malum taş hadisesini diyorum.

Aydın: Heee... Geçti, bitti...

Hamdi: O kadar üzüldü ki çocukcağız. Bi rahat edemedi. Bi huzursuz oldu o günden sonra. Şimdi Aydın Bey özür dilemek kolay iş değil. Nedamet getirmek ise başlı başına bir tekamül işi. Ama öyle ya da böyle dargınlıkları gidermeden de gerçek huzuru bulamaz insan diye düşünüyorum. Peygamber Efendimiz S.A.V. nedamet tövbedir buyurmuşlar. Yani bir insan ki hakikaten inandırabilirse bizi gerçekten pişman olduğuna, o zaman bizim de affetmekten başka yapacağımız hiçbir şey kalmaz. İnanın ki böyledir bu. Yalnız bizim İlyasımız da o kadar akıllı, o kadar temiz kalpli bir çocuktur ki, küçük yaşına rağmen yürekten inandı bu söylediklerime. Düşündü, benimsedi, hak verdi. O nedenle bugün benimle buraya gelip sizin elinizi öpmek istedi. Ben de en doğrusunu yaparsın yavrum dedim. Göreceksin bak dedim, sen şeyini göster. Aydın Bey seni affetmeyi bilecektir dedim. Doğru demiş miyim?

Aydın: Ya hiç gerek yok böyle şeylere. Hiç önemli değil. Oldu bitti, geçti.

Hamdi: Olur mu? Gerek olmaz olur mu? Hiç gerek olmaz olur mu? O zaman ne olur Aydın Abisi, yapmış olduğu şey yanına kalmış olur. En büyük tehlike. He İlyas?

Değil mi yavrum?"

Hizmetçi Fatma, İlyas'ın önüne kurabiye, Hamdi'nin de önüne de çay bırakır. İlyas, Hamdi'nin sorusuna cevap vermez.

“Aydın: Önemli değil. Hiç önemli değil. Ben zaten sevmem öyle el öpmelerini. Benim rahmetli babam da hiç el öptürmezdi. Böyle boğuşurduk. O indirirdi elini, biz kaldırırdık falan.

Hamdi: Yok yok olmaz. Huzur bulmak mümkün olmaz o zaman, değil mi oğlum?

Haydi bakalım. Hadi tut da öp Aydın Abi’nin elini bakalım.”

Ortamdaki Nihal ve Necla dahil olmak üzere herkes merakla onları izlemektedir. İlyas, amcasının söylediğine ne cevap verir, ne de herhangi bir eylemde bulunur.

“Hamdi: İlyas... İlyas, oğlum babandan gizli gidelim de Aydın Abi’nin elini öpelim demedik mi yavrum? Niye mahcup ediyorsun beni insan içinde oğlum? Haydi, haydi oğlum öpüver Aydın Abi’nin elini..”

Hamdi, İlyas’ı oturduğu yerden çekiştirip Aydın’a doğru ittirir. Aydın’da çocuğu zorlamamasını istese de bir yandan elini havaya kaldırıp, başını yana doğru çevirerek İlyas’ın öpmesini bekler. İlyas çok sert bir şekilde önce Aydın’ın uzattığı ele, sonra ortamdaki insanlara tek tek bakar. Aydın eli havada şekilde zoraki güler. İlyas daha fazla dayanamaz, gözleri döner ve yere düşüp bayılır.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Yemek	Kahvaltı	Kültürel normlar, sınıfsal farklılıklar ve ataerkil ilişkiler
Yemek takımı	Porselen	Maddi refah, estetik zevk, görünürlük arzusu
Erkek	Aydın	Rasyonel tepki, toplumsal sorumluluk, kibirli, egoist
Kadın	Necla	Pasif direniş, vicdana güvenen
Kadın	Nihal	Modern genç kadın, kimlik arayışında, ahlaki değerlere sahip
İmam	Hamdi	Geleneksel Türk toplumundaki dini ve ahlaki otorite, manevi değerler aracılığıyla denge sağlama çabası
Çocuk	İlyas	Sessizce isyan eden, çekingen
Eylem	El öpmek	Saygı, bağışlanma, baskı, travma

Tablo 26: Sahne 22’nin Göstergebilimsel Çözümlemesi

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Masadaki şık porselen yemek takımları ve donatılmış kahvaltılık ürünleri geleneksel Türk misafirperverliğini ve gösterişe dayalı kültürel alışkanlıkları çağrıştırmaktadır. Aydın’ın çayını cam bardakta, Nihal ve Necla’nın ise porselen fincanda içmesi, karakterler arasındaki ayrımı simgelemektedir. Cam bardak Türk kültüründe daha halkçı, geleneksel

bir obje iken; porselen fincan daha modern, rafine ve Batılılaşmış bir tavrı sembolize etmektedir. Türk toplumunda misafirperverlik ve itibar göstergesi olan şık sofr takımları burada günlük kullanımda yer alarak sınıfsal bir göstergeye dönüşmektedir. Bu ailede statünün ve dışa dönük görünüşün önemli olduğunu göstermektedir. Porselen takımlar; geleneksel Türk ailesinde maddi refahın, estetik zevkin ve görünürlük arzusunun göstergesi olarak görülmektedir. Aydın'ın cam bardak tercihi, kendini geleneksel ve halktan biri olarak konumlamaya çalıştığını gösterse de bu durum, masadaki entelektüel konuşma bakımından, gerçekte içinde bulunduğu sınıfsal konumla çelişmektedir.

Masadaki oturma düzeni ve diyaloglar ise Türk aile yapısındaki ataerkil hiyerarşiyi yansıtmaktadır. Aydın'ın yarı arkası dönük oturuşu, Nihal'in kameraya dönük konumu aile içindeki hiyerarşi, iletişim çatışmasını, duygusal mesafeyi sembolize etmektedir. Aydın'ın pozisyonu, hem kontrolcü hem de eleştirel bir bakış açısına sahip olduğunu, fiziksel ve düşünsel olarak konumunu korumaya çalıştığını göstermektedir. Nihal'in baş köşede ve kameraya dönük oturuşu, onun sahnedeki merkeziliğini ve pasif gibi görünse de asıl dramatik gücün onda toplandığını simgelemektedir.

Aydın, erkek karakter olarak söz kesen, baskın bir figürü temsil etmektedir. Necla'nın düşüncelerini küçümseyip Nihal'e de konuşma fırsatı vermeden kendi yorumunu yapması, aile içindeki söz hakkı dağılımının adaletsizliğine işaret etmektedir. Necla ise entelektüel bir tartışma başlatan, fakat ciddiye alınmayan kadın figür olduğu görülmektedir. Necla'nın; "kötülüğe karşı koyarken güç kullanmak yerine tam tersi bir şey yapsak" fikri vicdana güvenen, ahlaki üstünlük göstergesidir. Kötülüğe karşı kayıtsız kalınması ya da iyilik yapılması anlayışı Türk toplumda görülen bireysel direnişin yerine kadere olan inanç ve Allah'a havale etme kültürünün baskınlığını temsil etmektedir. Necla'nın yaklaşımı, Mevlâna'nın yedi öğüdünden bir tanesi olan "kötülük edene iyilik et" anlayışıyla da bağdaştırılabilir. Ancak Aydın'ın buna şiddetle karşı çıkması, bu anlayışın modern seküler zihniyette karşılık bulmadığını göstermektedir. Aynı zamanda burada "kadınların pasif kalması gerektiği" yönündeki ataerkil kodlar da yeniden üretilmektedir. Necla'nın teslimiyeti, toplumsal roller bağlamında kadının sesinin bastırılmasını meşrulaştıran bir söylem olarak görülmektedir. Necla'nın şiddetsiz direnişe dair düşünceleri, felsefi açıdan ciddi bir söylem içerse de Aydın tarafından alaya alınmaktadır.

Nihal'in düşüncesi sorulsa da Aydın tarafından konuşmasına fırsat verilmeden onun adına bir anlam yüklenmektedir. Bu durum, kadınların birey olarak değil, başkaları üzerinden tanımlanmasını göstermektedir. Fakat Aydın'ın buna verdiği tepki, Türk kültüründeki adalet anlayışının kötülüğe karşı kayıtsız kalınamayacağını, daha çok “karşılık verme” ve “cezalandırma” temeline dayandığını ortaya koymaktadır. Aydın'ın Yahudi soykırımı gibi insanlık dışı bir olayı argümanına dahil etmesi, tartışmayı absürt bir boyuta taşıyarak karşısındakini susturmaya yönelik bir strateji olarak görülmektedir. Bu durum, Türk kültüründe sıkça rastlanan “abartı yoluyla zayıf argümanı çürütme, “konuyu uç örneklerle bastırma” eğilimini yansıtmaktadır.

Aydın'ın başlangıçta Hamdi Hoca'yı reddetmesi ve görüşmeye karşı çıkması, Türk toplumunda otoritenin ve bireysel özgürlüğün nasıl işlediğine dair ipuçları vermektedir. Aydın'ın başlangıçta Hamdi Hoca'yla görüşmeye yanaşmıyor olması, toplumun (yanındakilerin) onayını almak ve karşılaştığı durumu kendi kimliği ve statüsüyle uyumlu hale getirmek istemiyor olduğunu göstermektedir. Bu tür bir davranış, Türk kültüründe çok yaygın olan kişisel gurur ve onuru koruma anlayışıyla bağdaştırılabilir. Aydın'ın “yapacak bir şey yok” diyerek nihayetinde görüşmeyi kabul etmesi, toplum baskısının ve ailevi normlarının birey üzerinde etkisi olduğunu göstermektedir. Bu noktada Necle'nın ve Nihal'in baskıları, aile içindeki dinamiklerin ve toplumsal yükümlülüklerin gücünü vurgulamaktadır. Aydın, başlangıçta bir tür bireysel özgürlük savunucusu gibi davranırsa da, sonunda ailesinin yönlendirmelerine boyun eğmektedir. Bu durum, Türk kültüründe aile bireylerinin birbirlerine duyduğu güçlü bağlılık ve birbirlerinin kararlarına müdahale etme geleneğini sembolize etmektedir.

Hamdi Hoca ve yeğeni İlyas'ın çamurlu ayakkabılarla içeri girmesi, belirli bir toplumsal sınıfın veya toplumun alt kesiminin temsilidir. Türk toplumunda, özellikle kent ve köy arasındaki ayrım çok güçlüdür. Çamur, köy yaşamı, tarımsal üretim ve doğal yaşamın bir sembolü olarak görülmektedir. Aydın'ın ilk şaşkınlığı, “Kasabadan buraya yürüme mi geldiniz?” şeklindeki küçümseyici sorusu, Türk toplumunda kentli ile köylü arasındaki fark ve sınıfsal bir hiyerarşi yaratma eğilimlerini yansıtmaktadır. Aydın'ın küçümseyici tavrı, bir tür toplumsal üstünlük gösterisi olarak görülmektedir. Aydın, şehre ait bir birey olarak, geleneksel ve köylü yaşamına dair üst düzeyde bir duruş sergilemektedir. Bu durum, toplumun modernleşmeye başlamış ancak köy yaşamını küçümseyen tutumunu simgelemektedir.

İlyas'ın özür dileme isteği ve el öpme arzusu, Türk kültüründe sıkça görülen bir ahlaki eylem olan özür dileme ve affetme geleneğini simgelemektedir. Türk toplumunda, özellikle bir hatadan sonra affetme ve barışma önemli bir yere sahiptir. Bu tür geleneksel davranışlar, toplumsal huzur ve dengeyi sağlamaya yönelik bir çaba olarak görülmektedir. Hamdi Hoca'nın açıklamaları ve Peygamber Efendimiz'in sözlerine yer vermesi, İslam'ın ahlaki öğretilerine atıfta bulunarak bireyi toplumsal düzeyde eğitmeye çalışan geleneksel bir öğretmenin tutumunu sergilemektedir. Bu, Türk kültüründe dini referanslarla insanların moral ve etik değerlerini şekillendirmeye yönelik bir yaklaşımın göstergesidir. Türk halkının derinden bağlı olduğu dini referanslar ve geleneklerin etkisini gösterilmektedir. Bu tarz söylemler dini bir meşruiyet sağlamak, toplumsal kabul görmek için oldukça yaygın bir yöntemdir. Hamdi Hoca'nın, tövbe, pişmanlık ve affetme üzerine yaptığı uzun konuşma, Türk toplumunun kolektif belleğindeki geleneksel ahlaki normları ve insanı içsel olarak değiştirme üzerine kurulu değerleri yansıtmaktadır. Burada İlyas'ın pişmanlık duygusu ve Aydın'ın bu durumu kabullenme süreci, Türk kültüründe toplumsal kabul ve düzeni sağlama çabalarını göstermektedir. Bu ritüel, bir toplumsal barış oluşturma amacı taşır, ancak İlyas'ın reddi, bunun kolay olmadığını ve bazen geleneksel değerlerin, kişisel duygularla çatışabileceğini de göstermektedir.

Aydın'ın Hamdi'ye ve İlyas'a karşı davranışları ise, Türk toplumunda sıkça karşılaşılan egoist ve kibirli bir tavrın yansımasıdır. Türk kültüründe, özellikle geleneksel yapıya sahip ailelerde, statü ve onur önemli yer tutmaktadır. Aydın, bir anlamda “üst sınıf” temsili olarak, kendini sosyal olarak diğerlerinden daha yüksek bir konumda görmektedir. Bu, onun kibirli tavırlarını beslemektedir. Camın kırılması gibi bir olayın “önemli değil, geçti gitti” denilerek küçümsenmesi, aslında Aydın'ın toplumdaki yerini sağlamlaştırmaya yönelik bir davranış olarak görülmektedir. Nihal ve Necla'nın yanında “Ben, bu küçük olayları önemseyecek bir adam değilim” düşüncesiyle, kendi değerini yüceltmek için bu olayı geçiştirmektedir. Bu, Türk kültüründe “büyük adam” olma arzusunun bir göstergesidir. Aydın, küçük meselelerle zaman kaybetmek yerine, büyük ve önemli bir insan gibi görünmeye çalışmaktadır. Ayrıca Aydın'ın camın kırılması olayını “önemli değil” olarak geçiştirmesi, aslında onun bir nevi pişmanlık ve özür kavramlarına karşı duyduğu soğukluğu da simgelemektedir. Türk kültüründe, pişmanlık ve özür dileme genellikle büyük bir olgunluk ve olgunlaşma olarak görülmektedir. Aydın'ın Hamdi Hoca'nın “Nedamet tövbedir” sözlerine karşı takındığı tavır, onun özür

dilemek ve pişmanlık göstermekten kaçındığını ortaya koymaktadır. Çünkü Aydın, bir hata yapılmış olsa da bunun kendisi açısından bir anlam taşımadığını, olayın büyütülmesini istemediğini belirtmektedir. Aslında Aydın, toplumdan ve ailesinden gelen baskılara rağmen, bu konuda içsel bir yüzleşmeye gitmekten kaçınmaktadır. Türk toplumunda “adam gibi özür dilemek” önemli bir erdemdir, ancak Aydın, bunun “zayıf” bir davranış olduğunu düşünerek egosunu korumak adına bu yolu reddetmektedir. Aydın’ın “el öptürülmesine karşıyım” gibi bir tutumu sergilemesi de, egoist ve kibirli bir yapının göstergesidir. Türk toplumunda, “büyüklerin elini öpme” geleneği bir saygı ifadesidir ve bunu reddetmek, bir kişiyi toplumsal olarak küçümsemek anlamına gelmektedir. Aydın, bunu reddetse de, ortamda bulunan diğer insanların baskıları, onun özdeki kibrini bastıramaz. “Ben kimseye el öptürmem, fakat bunun doğru olduğunu düşünüp yine de elimi uzatırım” tavrı, Aydın’ın içinde bulunduğu toplumsal çevreye ve statüsüne duyduğu derin saygısızlıkla birlikte, bunun altındaki kibirli tutumu göstermektedir. O, aslında el öptürmeye karşı olduğu halde, yapması gerektiği için, yani toplumun beklentilerine uymak adına elini uzatmaktadır. Bu, onun kendisini bu toplumsal düzende daha “yüce” ve “saygın” görmek istediği, fakat bunun için yapması gerekenleri, kibirli bir şekilde yerine getirdiğini göstermektedir.

İlyas’ın bayılması hem bireysel psikolojik çöküşün hem de toplumsal baskının bir sonucudur. İlyas’ın bayılmasının arkasında yatan temel sebep, onun gerçekten pişman olup olmadığının sorgulanması ve Hamdi Hoca’nın zorlama aracı olarak kullanılmasıdır. Hamdi Hoca, İlyas’ı, babası İsmail’den gizli olarak Aydın’a özür dilemeye getirmiştir. Burada gizlilik ve güç gösterisi, Türk toplumundaki otorite figürlerinin manipülasyonunu ve bireyin kişisel sınırlarına müdahale edilmesini simgeler. İlyas’ın tepki vermemesi ve psikolojik olarak çökmesi, aslında bu tür zorlamaların insan üzerinde nasıl bir travmatik etki yarattığını göstermektedir. Toplum tarafından kişisel tercihler ve bireysel özgürlükler üzerine yapılan baskılar, toplumun kontrol gücünü simgelemektedir. Bu da toplumsal normların birey üzerinde nasıl şekillendirici bir etkisi olduğunu göstermektedir. Aydın’ın son tavrı, bireysel özgürlük ile toplumsal normlar arasındaki çatışmayı yansıtır. Aydın’ın elini uzatması, aslında bir toplumsal beklentiye cevap verme çabasıdır. Ancak, elini zoraki uzatması ve İlyas’ın tepki vermemesi, toplumun beklentilerini yerine getirme sürecinde yaşanan bir başarısızlık ve hayal kırıklığı anlamına gelmektedir.

Son olarak, İlyas'ın bayılması, Aydın'ın kibirli tavırlarının başka bir tür yansımasını temsil etmektedir. İlyas, ona karşı yapılan bu gösterişi ve kibirli baskıyı kaldıramaz ve bayılır. Türk kültüründe, bir kişinin bu kadar büyük bir insan tarafından küçümsenmesi, o kişinin psikolojik ve duygusal olarak ciddi bir şekilde etkilenmesine yol açabilmektedir. İlyas'ın bayılması, aslında Aydın'ın egosunun, kendisinin farkında bile olmadığı bir şekilde diğerlerini nasıl tüketebileceğini simgelemektedir. Ayrıca bu sahnede Türk kültüründe sıklıkla karşılaşılan toplumsal gösteri arzusunun bir yansıması da görülmektedir. Türk kültüründe bazen insanlar, saygı gösterisi yapmak için başkalarını basamak olarak kullanarak bir tür “performans” sergilemektedirler. Bu da toplumun gözünde doğru davranışı sergileyen, saygılı bir figür olma isteğinden kaynaklanmaktadır. Aydın'ın elini öptürme isteği, sadece İlyas'ı değil, aynı zamanda bu olayı izleyen Nihal ve Necla'yı da etkilemek için onlara bir tür toplumsal gösteri sunmak istediğini göstermektedir. Bu sahnede, Aydın ve Hamdi Hoca'nın yaptıkları, bir bakıma geleneksel bir gösteri haline gelmiştir. Aydın'ın, diğerlerinin gözünde saygınlığını pekiştirme ve kendisini üstün konumda tutma arzusu ile İlyas'a karşı gösterdiği güç aslında, bir tür tiyatro oyununa dönüşmektedir.

Tüm bu olaylar yaşanırken Hidayet'in konudan bağımsız ve zamansız olarak arabayı sanayiye götürmek istemesi aslında ortamda gerginlik oluşmaya başladığında veya sıkıcı bir konuşma seyrine girildiğinde “sohbeti dağıtma” amacı taşımaktadır. Türk kültüründe, bazen insanlar doğrudan konuşmalarını değiştirmezler; bunun yerine gündelik işlerle, teknik konularla ilgilenmeye başlarlar. Hidayet, ortamda rahat olmayan bir atmosfer hissederek, bu tür gündelik bir problemi gündeme getirmiş ve konuşmanın akışını değiştirmiştir. Bu, aynı zamanda bir tür dikkat dağıtma stratejisini sembolize etmektedir. Özetle bu sahnedeki kahvaltı; bir toplumsal yapının, kültürel normların, sınıfsal farkların ve ataerkil ilişkilerin görünür hale geldiği bir göstergiyi temsil etmektedir. Masadaki yerleşim, kullanılan nesneler ve oturma düzeni aracılığıyla, Türk kültüründeki geleneksel değerler, toplumsal statü ve kişisel kimlik üzerine önemli anlamlar taşımaktadır. Kahvaltı masası, aslında bir toplumsal ritüel ve göstermelik bir performans haline gelir, burada kişiler arasında güç, statü ve sosyal normlar sergilenmektedir.

6.7.3. Sahne 23

Aydın, arkadaşı Suavi'nin çiftlik evine gelir. Hava çok soğuk, dışarıda kar yağışı vardır. Suavi, ateşi yakıp sobayı canlandırır. Az sonra öğretmen Mehmet gelir. Suavi evdeki hizmetçi kadına yemek masasını hazırlattırır. Yemek masasına geçerler. Yemekler yenir, şarap içmeye başlarlar.

“Suavi: Bak mesela ben küçükken şu çiftliğin bahçesinde oynarken sanki sonsuza kadar annemlerle, babamlarla yaşayıp gidecekmişim gibi gelirdi. Hani nerde? Bazen düşünüyorum da, ne oldu? Ne zaman oldu da bu ev böyle boşaldı? O anasının kuzusu ufaklık, ne zaman böyle yapayalnız sarhoş bir adam olarak kalakaldı. Evlendik. Çocuk yaptık. Hani nerde. Karı mezarda çocuk fizanda. Yani dicem o ki madem ne yaparsan yap değiştiremeyeceğin şeyler var o zaman biraz esnek olacaksın ya. İnsanları yadırgama. Bazı şeyleri olduğu gibi kabul et.

Aydın: Biraz sıcak mı oldu ya? Pencereyi mi açsak napsak?

Suavi: Aç tabi ya. Napalım? Mehmet biz de o tarafa geçelim mi?

Mehmet: Geçelim abi.

Suavi: Hadi sen geç ben içerden bir şeyler alayım.”

Suavi içeri geçer.

“Aydın: Sıcak bir de üstüne içki... Mayıştık ya. İçmeseydim iyiydi de oldu bir kere... Ya Mehmet kaç yaşındasın sen?

Mehmet: 35.

Aydın: Var mısın o kadar ya?

Mehmet: Tabi...

Aydın: Aile?

Mehmet: Aile benim memlekette, Yozgat'ta. Ablamla annem var.

Aydın: Evlenmeyi düşünmedin mi sen hiç?

Mehmet: Kısmet. Olmadı hiç. Öyle biri de çıkmadı. Bir de maddi olarak da müsait değilim. Acele etmiyorum o yüzden.

Aydın: Böyle bir yerde ne olur ki ya? Maaşın yeter de artar bile.

Mehmet: Yetmesine yeter de Aydın Bey, ben maaşın yarısını annemlere gönderdiğim için... Annem de ablam için biriktiriyor. Önce o evlensin, sonra ben. Sırasıyla yani. Acelem yok.

Aydın: Kaç yıldır burdasın sen?

Mehmet: Valla bu yıl 4 olacak işte.

Aydın: Daha kalacan mı?

Mehmet: İstesem giderim de, insan alışıyor Aydın Bey. Bir de bu Nihal Hanımla şey yaptığımız işler var. Onları da yarım bırakmak istemiyorum.

Aydın: Allah Allah... Ne olacak canım? O tür işlerle ilgilenecek birileri her zaman bulunur.

Mehmet: Evet haklısınız bulunur. Ben çocukken kekemeydim Aydın Bey. Benim bütün çocukluğum susarak geçti. Emin olun bugün böyle haddinden fazla konuşursam sebebi odur yani.”

Aydın güler.

“Aydın: Yok yok dostum sen konuş konuşabildiğin kadar. Ben zaten dinlemeyi tercih eden biriyim genellikle. Sıkıntı yok yani.

Mehmet: O zaman günah benden gitti.

Suavi elinde bir tabak kestane ile içeri girer.

Suavi: Kestane kebab, yemesi sevap. Kestaneci geldi beyler.

Aydın: Hazır çizik kestane getirmiş.

Mehmet: Ben şimdi bakıyorum bunlara... Ya bakıyorum ben, lan diyorum yani biz yaşamıyoruz yani. Tiyatroda yangın sahnesi oynuyoruz. Bu yaşamak değil. Başka bir şey... Yanlış mıyım abi?

Suavi: Doğru, doğru... Doğru konuştun.

Mehmet: Dimdik durmak lazım. Biz dimdik duracağız. Gel diyecez, gel. Çak buraya, çak! Çünkü insana yakışır olan bu. Eğilmeyecez, bükülmeyecez. Ağlamıcaz yani, zırlamıcaz. Dimdik duracaz. Biz yakışan bu yani Aydın Bey. Günümüzün bazı değerleri, inançları var. Ahlak değerleri var. Bunlar dünyada bir çok insan tarafından zaten reddedilen, inkar edilen dinlerden türemiş yani. Şimdi ben bunun temelini inkar ediyorsam, niye ben bunun üzerine yaşıyorum ya? Sahte yaşadım o zaman. Ya bu değerlerin temelini destekleyecek bir şey bulacaksın, ne bileyim o değeri güçlendireceksin ya da yaratacaksın ya. Hiçbir şey yapamadın yaratacaksın bunu.

Suavi: Yani yaratabiliyorsan ne güzel...

Mehmet: Ama bak abi şimdi bir insan dolu dolu yaşamak istiyor. Ama bu yaşama da başkaları tarafından eleştirilebiliyorsun. Çelişiyorsun, çatışyorsun çünkü onlarla karşılaştığın zaman Aydın Bey... Ama biraz önce bahsettiğim şahsiyet sahibi, meraklı, yenilikçi insanlar öyle yapmıyor işte. Çok acayip. Bu çatışmadan besleniyor adamlar yani. Çünkü bununla esniyorlar. Bu onların yaratıcılığını besliyor. Şimdi bunlara baktığım zaman ben, bu sürü insanların eleştirilerine kulak asmıyorlar, cesaretliler çünkü. Öyle olmak lazım. Şimdi... Bize diyebilirler yani... Lan şarapları içiyorsunuz, onar tabak yemek yiyorsunuz, gitmiş fakirlerin okullarına yardımdan

bahsediyorsunuz diyebilirler. Buna aldırmamak, devam etmek gerek diye düşünüyorum.”

Aydın’a dönerek Mehmet konuşmaya eder.

“Mehmet: Şimdi altı yıl önceki depremde sonra otelinizi siz, depremzedeler açmayıp da, tercih edip yani yardıma gelenlere otelinizi açıp belki parayı cebinize doldurma niyetiyle... Böyle düşünüyor olabilir insanlar yani. Bunu eleştiriyor olabilirler. Ya da sizi tuzu kuru oluşunuzu bir suçmuş gibi başınıza kakmaya kalkabilirler.

Aydın: Şimdi bir dakika. Ne alakası var ya? Hayır sen buraya nerden geçtin anlayamadım.

Mehmet: Örnek veriyorum.

Aydın: Bişey mi ima etmeye çalışıyorsun? Oteli açmadıysak bi sebebi var heralde. Yani öyle bilip bilmeden dışardan gazel okumak kolay. Yurt dışından yüzlerce insan gelmiş yardıma, nerede kalacak onlar?

Suavi: Doğru söylüyor.

Aydın: Enkaz altında bir sürü insan bekliyor. Kim çıkarcak onları? Bunlar düşünülmüyor.

Mehmet: Tamam bişey demedik. Örnek veriyorum ben.

Aydın: Lütfen. Böyle hükümlere varmak yakışmadı Bülent Bey.

Mehmet: Ben bir hükme varmıyorum Aydın Bey, dedim ki ben bu zıkkımı içtiğim için ifade edememiş olabilirim. Ben başka bir şeyden bahsediyorum.

Suavi: Yanlış söyledin oğlum.

Mehmet: Hayır yanlış söylemedim abi müsaade edin.

Suavi: Hayır sende de var doğruluk ama yanlış ifade edince o şimdi öyle anladı...

Mehmet: Hayır böyle insanlar olabilir diyorum ya.

Aydın: Verdiğin örnekle benim oteli... Yardıma gelenlerle kullanmamla ne alakası var?

Mehmet: Ya bunu böyle yerlerde söyleyebilirler. Bunu söyleyen insanlar olabilir. Siz yolunuza devam edeceksiniz. Ben o anlamda söyledim.

Aydın: Hayır kaldı ki, ben yıllardır sağa sola yaptığım yardımın haddi hesabı yoktur.

Mehmet: Bravo abi. Ben başka bir şey söylüyorum.

Aydın: Daha dün bi yardım kampanyasına yığınla para bağışladım ben. Biliyor musun sen? Ama ben bugüne kadar yaptığım hiçbir yardımda adımlı söylemedim, hep gizledim.

Suavi: Doğru. Doğru söylüyor.

Mehmet: Ben zaten aksi bir şey söylemedim.

Aydın: Ama buna rağmen ben böyle iğnelemelerden, kinayelerden kurtulamıyorum ya. Yani biraz paramız var diye böyle bir şey olabilir mi ya?

Mehmet: Ben eleştiren insanlar vardır diyorum. Anlatamıyorum. Böyle insanlar var. Allah belalarını versin.

Aydın: Bence de Allah belalarını versin. Bunları anlamadan, tartmadan böyle yargılamaya varmak olmaz.

Mehmet: Ben kendimi ifade edemiyorum.

Aydın: Biraz ahlak, biraz vicdan... Lütfen. Olur mu?

Suavi: Oğlum söylesene yanlış anlattım.

Aydın: Nerden nereye sıçradık şimdi? Ne alakası var?

Mehmet: Ahlakla, vicdanla ne alakası var? Ben anlamadım?

Aydın: Böyle yargılamak yakışıyor mu? Onu diyorum. Düzen böyle kurulmuş kardeşim. Allah böyle yaratmış. Ben yaratmadım. Ben ne yapayım? Adalet hiçbir yerde yok. Doğada var mı adalet? Yok. Burda niye olsun? Biz suçlu mu hissedecez yani?

Mehmet: Farklı bir şey söylemiyorum, aynı şeyi söylüyorum da siz konuyu ahlaka vicdana getirdiniz. Ben ifade edememiş olabilirim.

Suavi: İfade edemedi. Aydın'ım ifade edemedi. Gaza geldin oğlum.

Aydın: Ama önce bi düşünöcez, tartıcaz. Mantığı var her şeyin ya. Öyle birdenbire...

Suavi: Doğru söylüyor.

Mehmet: Ben neyse... Yedik, içtik yemeğimizi. Ben kalkayım abi. Ya zaten iki gecedir de uyumadım.

Suavi: Tamam baba. Ben senin yorganını vereyim.

Mehmet: Ver abi. Sen benim yorganı ver. Bu ayyaşın artık susması gerek yoksa tın tın teneke gibi. Aslında ben konuşmayacaktım da. Yalnız gitmeden önce bi kapanış mahiyetinde, siz daha iyi bilirsiniz gerçi Aydın Bey...

Aydın: Estağfurullah.

Mehmet: Shakespeare'den bir mısra bir dizi söylemek istiyorum. Vicdan; güçlüleri korkutmak için düşünülmüş, korkakların kullandığı bir sözcükten başka bir şey değildir."

Mehmet elini çok sert bir şekilde önündeki sehpaye vurur. Sehpanın üzerindeki çerez tabağı yere düşer. Aydın hiç beklemediği bu hareketten dolayı korkar. Mehmet ayağa kalkar.

“Mehmet: Bizim vicdanımız; güçlü kollarımız, kılıçlarsa yasalarımızdır. İyi akşamlar.”

Mehmet Aydın’ın önünden yürüyüp çıkmaya hazırlanırken, Aydın Mehmet’i bileğinden yakalar.

“Aydın: Bi dakika, bi dakika. Dur. O zaman ben de şu dizelerle katkıda bulunayım meclise... Cevap mahiyetinde... Aldanmak, yaptığımız her işte şaşmaz yazgı sebebimizdir. Her sabah parlak işler tasarlar, gün boyu budalalık ederim.”

Aydın dalga geçer gibi kakhaha atar. Suavi de katılır onun bu kakhahasına.

“Suavi: By Shakespare.”

Mehmet odadan çıkar, peşinden tam Suavi çıkacakken Aydın kusar.

“Suavi: İyi misin baba ya? Bırak, bırak... Sal gitsin.

Aydın: Kusura bakma ya. Berbat ettim.

Suavi: Yok yok çıkar. Rahatına bak ya.”

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Yemek	Mezeler	Misafirperverlik, görünmeyen kadın emeği ve hiyerarşi
Yemek	Kestane	Kış mevsimi, samimiyet, paylaşma
İnsan	Hizmetçi kadın	Ataerkil toplum yapısı, hizmet, itaat
İnsan	Aydın	Kentli entelektüel, mesafeli, şüpheli
İnsan	Mehmet	Taşralı, içten, fedakâr, geleneksel
İnsan	Suavi	Geçmişe özlem duyan, yalnız, dengeleyici
Eylem	Kusmak	Bastırılmış duyguların, öfkenin, tiksintinin dışavurumu

Tablo 27: Sahne 23’ün Göstergebilimsel Çözümlemesi

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Bu sahnede erkeklerin, hizmetçi kadına doğrudan talimat vermesi ve onun bu işi sorgusuz yerine getirmesi, ataerkil bir düzenin göstergesidir. Kadın görünüşte evin çalışanı olabilir ama onun bu eylemi sessizce yapması, mekânda pasif özne olarak yer alması dikkat çekmektedir. Kadın karakter adı bile geçmeden bir “hizmetçi” olarak kimliksizleştirilmektedir. Bu da, Türk kültüründe kadının birey olarak değil, rolü üzerinden tanımlanma biçimini simgelemektedir. Kadının bu eylemdeki görünürlüğü, aslında görünmezliğiyle ölçülmektedir. Kadın vardır ama söz hakkı yoktur, masada yer

almaz, yalnızca yemek hazırlar. Sofra kurmak Türk kültüründe misafire verilen önemi temsil etmektedir.

Kadın eliyle hazırlanmış yemek, misafirperverlik göstergesidir ancak bu göstergeyi gerçekleştiren, özne olan kadın yine görünür kılınmamaktadır. Bu, Türk kültürünün “misafire saygı” değerini işlerken, kadın emeğini sessizce normalleştirdiğini göstermektedir.

Suavi’nin yemek masasında yaptığı konuşmada evdeki hatıraları gündeme getirmesi Türk kültüründe “eski ev” ve “çiftlik” nostaljisi, ataerkil aile yapısı, toprağa bağlılık ve sakin çocukluk günlerinin temsili olarak görülmektedir. Bu söylemdeki çiftlik bahçesi; çocukluğun saflığı, aidiyet, zamanın durduğu anları sembolize etmektedir. Suavi’nin “Bak mesela ben küçükken şu çiftliğin bahçesinde oynarken sanki sonsuza kadar annemlerle, babamlarla yaşayıp gidecekmişim gibi gelirdi.” diyerek çocukluk dönemine duyduğu özlemi dile getirmesi, Türk kültüründe ailenin yalnızca biyolojik bir bağ değil, duygusal ve kültürel bir bağlılık olduğunu göstermektedir. Aile, Türk toplumunda genellikle güvenli bir liman, aidiyet ve kimlik oluşturma kaynağı olarak temsil edilmektedir. Çocukken ailenin içinde huzurlu bir dünyada yaşama hayali, aslında toplumsal olarak “doğru” olan yaşamın bir temsili gibi görülmektedir. Bu, toplumun aileye dair beklentilerini yansıtmaktadır. Ailenin “sonsuza kadar” sürmesi gerektiği düşüncesi, geleneksel yapıyı pekiştiren bir mesajdır. Suavi’nin “ne zaman oldu da bu ev böyle boşaldı?” demesi ise, zamanla değişen aile yapısının bir göstergesidir. Geleneksel aile yapısının evrimi, Türk toplumunun modernleşme süreciyle paralel bir şekilde değiştiğini göstermektedir. Bu geçişin getirdiği boşluk, hem bireysel olarak hem de kültürel olarak kaybolan bir değeri temsil etmektedir. Suavi, zamanla yalnız kalmış bir adam olarak kendini tanımlamaktadır. “O anasının kuzusu ufaklık, ne zaman böyle yapayalnız sarhoş bir adam olarak kalakaldı.” Bu cümlede, çocukluktan ergenliğe, oradan yetişkinliğe geçiş sürecindeki yalnızlık ve yalnızlaşma, toplumsal beklentilerle çelişmektedir. Türk toplumunda bireylerin hayatındaki evlilik, iş kurma, çocuk sahibi olma gibi önemli dönüm noktalarında aile, çevre ve toplumsal yapı tarafından sürekli bir şekilde izlenmekte ve desteklenmektedir. Ancak burada Suavi, dışarıdan bakan gözle bakıldığında toplumsal bir beklentiye yerine getirmiş olsa da, hala yalnız hissetmektedir. Bu yalnızlık, toplumun dayattığı rollerle bireysel gerçeklik arasındaki bir uçurumu göstermektedir.

“Karı mezarda, çocuk fizanda” sözü ile aileden uzaklaşma durumu bir trajedi olarak sunulmaktadır. Anadolu kültüründe kadın evin çekip çevireni, çocuk ise geleceğin teminatı olarak görülmektedir. Bu noktada şu durum; Suavi için kimliğin ve aidiyetin kaybı anlamına gelmektedir. Suavi’nin “Ne yaparsan yap değiştiremeyeceğin şeyler var. O zaman biraz esnek olacaksın ya. İnsanları yadırgama. Bazı şeyleri olduğu gibi kabul et” söylemi; hayatın değiştiremediğimiz yönlerini kabullenerek, kadercilik çatısı altına sığınmak gerektiği anlayışını temsil etmektedir. Bu ifade biçimi Türk kültüründe sık rastlanan “tevekkül” mitine gönderme yapar.

Aydın’ın Öğretmen Mehmet’e sorduğu sorular ve alaycı tavırları, taşralıya karşı duyduğu gizli küçümsemeyi yansıtmaktadır. “Var mısın o kadar ya?” sorusuyla yaş meselesi üzerinden Mehmet’in olgunluk ve deneyim birikimini sorgularken, “Burada maaş yetmez mi canım?” söylemi ile de taşrada maddi sıkıntı yaşanmasını saçma bulur, çünkü taşra onun gözünden hem ucuz hem de basit olarak gösterilmektedir. Bu tavırlar, kentli bireyin taşrayı anlamakta zorlandığını ve onu kendi normlarıyla ölçmeye çalıştığını göstermektedir. Mehmet’in “maaşımın yarısını annelere gönderiyorum, ablam evlensin diye” demesi, Türk kültüründe hâlâ geçerli olan ailenin önceliği ve kardeşler arası sıralama anlayışını temsil etmektedir. Bu anlayış, bireyin kendi arzularını değil, ailesel görevlerini öncelediği göstermektedir. Mehmet’in “acelem yok” demesi de, sabır ve kanaatkârlık gibi geleneksel Türk değerlerini temsil etmektedir. Bu ifadeler, Aydın gibi bireyci ve kentli bir karakterin anlamakta zorlandığı bir kültürel yapının izlerini taşımaktadır. Aydın’ın eşi Nihal ile Mehmet’in birlikte yürüttüğü yardım çalışmaları, Aydın’ı rahatsız etmektedir. Burada yardım kavramı, yalnızca bir iyilik değil, aynı zamanda güç ilişkilerinin bir parçası olarak görülmektedir. Aydın bu yardımları samimi bulmaz. Bu şüphe, yardımların içten mi yoksa “iyi görünmek” için mi yapıldığı meselesini gündeme getirmektedir. Aydın’ın eşi Nihal’le Mehmet’in birlikte yardım kampanyası organize etmesi de, Aydın’ın denetim ve kontrol alanının dışına çıkan bir dayanışma biçimi olarak onu rahatsız etmektedir. Bu durum, Türk kültüründe erkeğin aile içi otoritesi ve kadının dış ilişkilerdeki rolüyle ilgili klasik bir gerilimi temsil etmektedir. Mehmet’in kekeme geçmişiyle ilgili yaptığı itiraf da kültürel açıdan önemli bir göstergedir. Kekemelik burada yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda sosyal bastırılmışlık ve içine kapanmışlık anlamına gelmektedir. Bu konudaki itiraf, Mehmet’in geçmişte yaşadığı dışlanma ve sessizlikten bugün söz hakkı kazanarak kurtulduğunun

göstergesidir. Kendini ifade etmek, söz hakkı almak Türk toplumunda bir güç aracı olarak görülmektedir. Mehmet; geçmişte konuşamamış birinin şimdi kendini ifade etme arzusunu taşımaktadır. Bu aynı zamanda taşra bireyinin “kendini anlatma” çabasıdır. Türk toplumunda çocukların fazla konuşmaması terbiye sayıldığı gibi, kekeme olmak da ayıplanma sebebi olarak görülmektedir. Aydın’ın “Ben zaten dinlemeyi tercih ederim” demesi, hem kibirli bir pasiflik hem de Mehmet’in anlattıklarını önemsemediğinin örtülü bir ifadesi olarak görülmektedir.

Sahnenin ortasında Suavi’nin elinde genişçe bir tabak kestane ile içeri girmesi, tüm bu gerilimli atmosferi bir nebze yumuşatmaktadır. Kestane, Türk kültüründe özellikle kış akşamlarında ortaklaşa tüketilen, samimi sohbetlerin parçası olan bir yiyecektir. Misafirliğin, ev sıcaklığının ve paylaşmanın simgesidir. Bu sahnede kestane, kültürel olarak bir birleştirici öge olarak kullanılmaktadır. Aradaki soğukluğu geçici olarak törpüleyerek, sohbeti yumuşatmaktadır.

Mehmet’in çocukken kekeme olduğunu söylemesi, bireysel travma ve bunun yetişkinliğe yansıyan izlerini temsil etmektedir. Bu, aynı zamanda duygularını anlatmakta güçlük çeken Türk erkeği tipolojisini de çağrıştırmaktadır. Duygular bastırılır, “adam gibi adam olmak” yüceltilmektedir. Bu bağlamda; Mehmet’in “Dimdik durmak lazım” söylemi, Türk kültüründe yaygın olan “metin olma”, “ağlamama”, “güçlü görünme” anlayışının bir yansımasıdır. Mehmet’in konuşmalarında görülen dramatik çıkışlar, bu bastırılmışlıkla mücadele etme çabasıdır. Ancak tam da bu bastırılmışlık yüzünden, düşüncelerini sağlıklı ifade edememekte ve yanlış anlaşılmaktadır. Aydın’ın otel sahibi olması, onu ekonomik ve kültürel olarak seçkin sınıfa yerleştirmektedir. Mehmet ise öğretmen olarak, halkla daha iç içe ama aynı zamanda idealist bir figürü temsil etmektedir. Mehmet’in sorgulayıcı ve felsefi konuşmaları, onun entelektüel birikimini gösterse de, Aydın’ın onu aşağılaması ve alınganlık göstermesi, Türk toplumundaki aydın-halk ilişkisine dair tipik bir kırılmayı göstermektedir.

Mehmet’in Aydın’a karşı dolaylı olarak otelin depremzedelere açılması ile ilgili kurduğu eleştirel cümle, doğrudan bir suçlama değilse bile, vicdani bir sorgulamayı tetiklemektedir. Aydın’ın öfkesi, bu eleştiri sonrası sınıfsal konumunun tehdit altında hissettiği anda patlak vermektedir. Suavi’nin arabuluculuğu ise tipik “ortayı bulma” refleksiyle, bir Türk kültürel özelliği olan dengecilik anlayışını temsil etmektedir. Mehmet’in ahlaki değerleri sorgulaması, geleneksel dini referanslı değerlerin altını

boşaltma girişimi olarak görülmektedir. Aydın'ın yardım konusundaki alınganlığı, burjuva vicdanının nasıl kolayca rahatsız olabileceğini ve görünürlük yerine gizliliği tercih ettiğini göstermektedir. Bu durum, gösterişsiz yardım kültürü ile şeffaflık ve hesap verebilirlik tartışmaları arasında bir gerilimi sembolize etmektedir.

“Vicdan; güçlülere korkutmak için düşünülmüş, korkakların kullandığı bir sözcükten başka bir şey değildir” alıntısında Mehmet vicdanı, ahlaki bir gösterge olarak tanımlamaktadır. Mehmet bu kelimeyi aslında küçümseyerek kullanır, çünkü içinde bulunduğu entelektüel kriz, ona göre sahte değerlerle örülüdür. “Güçlüler” ve “korkaklar” arasında kurulan ikilik, toplumsal bir eleştiriyi temsil etmektedir. Güçlü – zengin – Aydın, korkak – sıradan halk – Mehmet gibi kodlarla eşleşmektedir. Bu vicdan, güçlülerin sahte duygusu olarak tanımlanmaktadır. Türk toplumunda özellikle yardımseverlik, gizli yapılan hayırlar yüksek itibardadır. Vicdanı sorgulamak, bu geleneğe ters bir duruş olarak görülmektedir. Mehmet, aslında halkın içinden biri gibi davranmak isterken, bu alıntıyla Aydın'ın sınıfsal üstünlüğünü entelektüel yolla yıkmaya çalışmaktadır.

“Aldanmak, yaptığımız her işte şaşmaz yazgı sebebimizdir. Her sabah parlak işler tasarlar, gün boyu budalalık ederim.” Alıntısı ise, Aydın'ın kendi hatasını ve çaresizliğini kabullenme ifadesini temsil etmektedir. Aydın burada, kendini savunmaktan çok, insani bir zaafı ortaya koyar.

“Parlak işler tasarlamak” Aydın'ın yüksek sınıf ideallerini, “budalalık etmek” ise insan olarak düşüşünü simgelemektedir. Bu, bir tür ironi ve aynı zamanda kendine yöneltilmiş, “Ben de hata yapıyorum.” eleştirisini içermektedir. Türk kültüründe “kendini bilmek” büyük bir erdemdir. Aydın'ın bu sözleri, onu yeniden ahlaki olarak üst konuma taşır. Çünkü kendi zaafını kabul etmek, kişisel büyüklük olarak yorumlanmaktadır.

Aydın, uzun süredir dinleyici pozisyonunda ve kendisini toplum içinde “aydın”, “yardımsever”, “vicdanlı” bir figür olarak konumlandırmaktadır. Mehmet'in felsefi konuşmaları, üstü kapalı eleştirileri onu sarsmıştır. Mehmet'in söyledikleri Aydın'ın bu ideal benliğine saldırı niteliğindedir. Yardım etmemekle itham edilmek, zenginliğiyle eleştirilmek Aydın'ı hem utandırmakta hem de öfkelenmektedir. Bu çelişki bedensel bir tepki olan kusma eylemiyle dışa vurulmaktadır. Bu kusma eylemi bir nevi kişisel maskenin düşmesi, rasyonel benliğin çözülmesi ve içsel çatışmanın sembolik patlamasıdır. Türk kültüründe “kusmak” sadece fiziksel bir boşalma değil, genellikle kişinin iç dünyasındaki olumsuzlukları dışa vurması anlamına da gelmektedir. Halk

arasında kullanılan bazı deyim ve kalıplar bu bağlamı desteklemektedir. Türk halk kültüründe yer alan “İçindekini kustu”, “Boğazına kadar dolmuştu, sonunda patladı” gibi deyimler bu durumu destekler niteliktedir. Bu bağlamda Aydın’ın kusması da sadece içtiği şarabın değil, Mehmet’e karşı içinde biriktirdiği öfkenin, suçlanmışlık hissinin ve bastırılmış vicdanının bir dışavurumunu sembolize etmektedir. Aydın kusarak bir tür arınma ritüeli gerçekleştirmiştir.

6.8. Ahlat Ağacı Filmi Yemek Sahneleri Göstergibilimsel Çözümleme

6.8.1. Sahne 24

Hava kararmıştır. Öğretmen İdris eve gelir. Salonda eşi Asuman ve kızı Yasemin televizyondan film izlemektedirler. Yasemin, aynı zamanda yerde sehpanın üzerinde kitaptan ders çalışmaktadır. Onlara selam verir.

“İdris: Nabıyonuz? Yediniz mi bişeyler?

Yasemin: Yedik.”

İdris mutfığa doğru yönelirken, oğlu Sinan’ın eve geldiğini fark eder.

“İdris: Aaa... Hoş geldin.

Sinan: Hoşbuldum.

İdris: Yeni mi geldin?

Sinan: Oldu baya.

İdris: Hadi bakalım geçmiş olsun.

Sinan: Sağol.

İdris: Ne var ne yok bakalım oralarda? Her şey yolunda mı?

Sinan: Aynı ya ne olsun... Annem benim kitapları kaldırmış da....

İdris: Kaldırır o, kaldırır. Sevmez öyle gereksiz şeyleri.

Asuman: Sen seviyon da ne oldu sanki... Konuşturma şimdi beni akşam akşam.”

İdris gülererek mutfığa geçer. Şöyle bir bakınır. Buzdolabının kapağını açar. Bir tepsiye bir parça ekmek, kahvaltılık zeytin, peynir ve reçel ile bir bardak su hazırlayıp, elinde tepsiyle salona geri gelir. Salondaki masaya oturur. Yasemin’in önündeki kumandaya uzanır.

“İdris: Ver bakalım kumandayı.

Yasemin: Birazdan dizi başlayacak.

İdris: Napalım yani şimdi? Reklam mı izleyelim yarım saat? Güzel bir şeyler açalım.”

İdris televizyon kanalını değiştirir, önündeki tepside atıştırmaya başlar. Asuman elinde bir tabak içerisinde kuru incir ile salona gelir.

“Asuman: Sinan gel bak, halan ne göndermiş.”

Sinan salona gelir, sehpanın üzerindeki kuru incirlerden alır ve koltuğa uzanır.

“Sinan: Halam mı göndermiş? Sağolsun

İdris: Bak bak keçilere bak. Bir yaşında keçi böyle mi olur ya? Şuna bak Allah aşkına. Bunları meradan çıkarmıyorlar. Basıyorlar yemi şişiriyorlar. Şimdi ne kadar olacak bunun etinin, suyunun yağı yani?

Sinan: Şu koca sürüye taze ot mu dayanır ya?

İdris: Olur mu ya? Toprak bonkördür. Herkese, her şeye yeter. Oğlum hor bakma sen toprağa... Toprakta neler yatar? Kani bunca evliya, yüz bin peygamber yatar.

Sinan: Yunus Emre...

İdris: Aferin. Bravo. Ama Allah'ın izniyle emekliliğe az kalmış şurda. İkramiyeyi bir alalım. Bak bakalım hayvan nasıl yetiştiriliyormuş?

Asuman: Heh. Tamam oldu. Biz de düşünüp, düşünüp bulamıyorduk emeklilik parasını nereye harcasak diye. Varı yoğu beygirlere yedirdik. Geri kalanı da koyunlara keçilere yedirelim tam olsun bari.

Yasemin: Valla ne kadar hayvan sever bi aileyiz ya.”

İdris güler.

“İdris: Kızım, kalk getir bakalım benim şu ceketimi.

Yasemin: Arkanda ya, kalkıp sen alsana.

İdris: Arkamda olduğu için istiyorum. Önümde olsa ben alırdım. Hadi.”

Yasemin üfleyerek ayağa kalkar. Askıdan İdris'in ceketini alıp getirir.

“İdris: Soğan mı yedin, naptın kızım?

Yasemin: Yoo... Yemedim ki soğan falan.

İdris: Allah Allah. Bir koku var sanki de... Neyse al bakalım şurdan bir naneli sakız da geçsin.”

İdris, ceketinin cebinden çıkardığı sakız kutusuna benzer şeyi kızı Yasemin'e uzatır. Yasemin elini kutuya uzatır. Elektrik çarpar ve elini hızla geri çeker. İdris'in bu şaka hoşuna gider ve bir süre güler. Yasemin kızar.

“Yasemin: Aman baba ya! Ödümü kopardın.

İdris: Nasıl ama?

Yasemin: Çok komik.

Sinan: Valla bence komik. Ben güldüm.

İdris: Öğrencinin birinden aldım sabah. Aramada çıktı üstünden.

Asuman: Ne diye alıyorsun elalemin şeyini. Okul çıkışı verseydin ya geri.

İdris: Ya ne diye verecekmişim? Gene getirir o zaman.

Sinan: Ben bi hava alıp geleyim ya.

Sinan uzandığı koltuktan kalkar. Tam çıkmaya hazırlanırken İdris seslenir.

İdris: Sinan! Ya çıkıyon madem, arabaya azcık benzin al da köye gidelim yarın.

Kuyuda azcık iş var, onu halledelim.

Sinan: Ne iş ya gelir gelmez? Şaka mı bu?

İdris: Yok ya. Yalnız olmuyor da... Ucundan tutuverirsin.

Sinan: Lastik, mastik de patlak ya... Şimdi nasıl yapacaz ki?

İdris: Lastikten ne olacak ya? Benzin alırken şimdi sen hava da basıverirsin ona. O şekilde iki-üç gün idare ediyor. Nazif var orda, bizim köylü. Ona git.

Asuman para çıkartıp uzatır.

Asuman: Al şunu.

Sinan: Yeter mi ki o?

Asuman: Yettiği kadar artık.

İdris: Yeter, yeter. Yokuş aşağı doğru kontağı kapatıp hallederiz.”

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Yemek	Kahvaltılıklar	Aile içindeki değişen ilişkiler, kaybolan baba otoritesi, Türk toplumundaki geleneksel aile yapısının dönüşümü
Yemek	Kuru incir	Aile içi dayanışma, akrabalık bağları, geleneksel değerler
İnsan	İdris	Duyarsız, ilgisiz aile yapısı içinde otoritesini yitirmiş ama ataerkil davranışları devam eden erkek
İnsan	Asuman	Evi yöneten, eşiyle mesafeli, iletişim kuran anne
İnsan	Sinan	Kentli entelektüel, mesafeli, şüpheli
İnsan	Yasemin	Babanın gelişine duyarsız kalan, onunla doğrudan çatışmayan ama pasif direniş gösteren genç kız
Nesne	Televizyon kumandası	Ataerkil otoritenin günlük yaşamdaki tezahürü, aile içi güç savaşının sembolü
Hayvan	Keçiler	Kapitalist hayattan kopma isteği, doğaya, üretime, toprağa dönüş arzusu

Tablo 28: Sahne 24’ün Göstergebilimsel Çözümlemesi

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Baba İdris'in eve gelişine kimsenin tepki vermemesi, evdeki herkesin ona karşı ilgisiz davranması; geleneksel baba otoritesine karşı duyarsızlaşma olduğunu göstermektedir. Türk kültüründe baba figürü, evin direği, saygı odağı olarak görülmektedir. Özellikle geçmiş kuşaklarda “baba eve geldiğinde ortamın toparlanması”, çocukların yerlerinden kalkıp “hoş geldin baba” demesi gibi davranışlar görülmektedir. Bu sahnede İdris'in gelişi kimse için özel değildir, bu durum ailenin iç ilişkilerinde baba figürünün merkezden kaydığına işaret etmektedir. İdris'in “Yemek yediniz mi?” sorusuna Yasemin'in yedik diye yanıt vermesi, bireyselleşmenin arttığı modern bir Türk ailesinin yansımasını göstermektedir. Türk kültüründe yemek bir araya gelme, birliktelik ve hiyerarşi gibi bir çok durumu temsil eden bir eylemdir. Özellikle akşam yemeği babayla birlikte ve onun liderliğinde yenir düşüncesi yaygın olarak görülmektedir. Ancak aile bireylerinin İdris'i beklememesi, hem ailenin dağılmış yapısını hem de İdris'in artık otorite ve önem atfedilen bir kişi olmadığını ifade etmektedir. Bu durum, modernleşmeyle birlikte değişen Türk aile yapısını ve bireylerin ortak alanlardan kopuşunu göstermektedir.

İdris'in “ne var ne yok bakalım” gibi yüzeysel bir ifadeyle oğlunu karşılaması ise baba-oğul iletişiminin mesafeli ve duygusuz oluşunu temsil etmektedir. Geleneksel Türk ailesinde baba-oğul ilişkisi genellikle otoriteye dayalıdır. Sevgi açık şekilde gösterilmez, iletişim her zaman mesafelidir. Sinan'ın üniversiteyi bitirip eve dönüşü, aslında bir başarıyı, yeni bir başlangıcı sembolize etse de bu geçiş, duyarsız ve sıradan bir “hoş geldin” ile karşılanmaktadır. Bu durum da geleneksel baba figürünün duygularını gösteremeyen, mesafeli yapısına takılarak havada kaldığını göstermektedir.

İdris'in mutfığa gidip kendi yemeğini hazırlaması ise geleneksel cinsiyet rollerinin ortadan kalktığını ve aile içi görev dağılımında kırılmalar yaşandığını göstermektedir. Türk ailesinde yemek hazırlamak genellikle anne veya kadın figürünün görevi olarak görülmektedir. Baba için tabak hazırlanır, sofraya kurulur. İdris'in kendi yemeğini hazırlaması, geleneksel rollerin çözülmesi ve erkeğin evdeki pasif/seyirci rolünden çıkıp aktif bir konuma geçmek zorunda kaldığını göstermektedir. Aynı zamanda bu sahne, İdris'in evde artık “misafir” gibi hissediyor olabileceğine dair de bir imadır.

Ancak İdris'in kumandayı alışı, erkeklik normları çerçevesinde değerlendirildiğinde, aile içindeki otoriteyi ve kontrolü elinde tutma arzusunu simgelemektedir. Türk kültüründe geleneksel erkeklik, genellikle ailede karar verici, yönlendirici ve hatta egemen olma eğiliminde olur. İdris'in kumandayı alması, onun “ailedeki yönetici” rolünü pekiştirdiğini

göstermektedir. Yasemin'in "dizi başlayacak tepkisi" ise, bu duruma bir tür direnç göstergesidir, ancak babasının otoritesine karşı koyamayan bir pozisyonudur. Bu noktada İdris'in, Yasemin'in itirazını dinlemeyip kumandayı alması, toplumdaki ataerkil yapıyı simgelemektedir.

Asuman'ın "Sen seviyon da ne oldu" gibi iğneleyici sözleri aile içi otoritenin artık annede olduğunu göstermektedir. Asuman'ın bu sözleri ile ev bütçesini idare etmesi, para trafiğini yönetmesi, evin içindeki gerçek karar vericinin artık anne olduğunu göstermektedir. Bu durum, kadının ev içindeki otoritesinin yükseldiğini, erkeğin ise bu otoriteye karşı sessiz kaldığını sembolize etmektedir. Bu da geleneksel ataerkil yapının ev içinde dönüşmekte olduğunu, annelik rolünün merkezileştiğini göstermektedir. Halanın Sinan'a gönderdiği kuru incir, bir meyvenin yanı sıra geleneksel dayanışma kültürünü sembolize etmektedir. Türk kültüründe "bir tabak, bir selam" önemli bir jest olarak görülmektedir. Bu sahnede kuru incir, aile üyeleri arasındaki mesafenin duygusal yolla kapatıldığı bir araç olarak kullanılmaktadır. İdris'in keçiler üzerinden kurduğu emeklilik hayali doğaya dönüş arzusunu simgelemektedir. İdris kapitalist düzenin içinde sıkışmış, kırsala dönmeyi ve doğal üretimle kurtuluşu hayal etmektedir. İdris'in "benim emekli ikramiyemle keçi alacağım" söylemi bu durumu desteklemektedir. Burada İdris, emekli olduktan sonra keçi almayı ve köydeki tarım ve hayvancılıkla meşgul olmayı arzuladığını belirterek, modern yaşamdan uzaklaşmak ve köy hayatına geri dönmek istemektedir. Ancak bunu gerçekleştirebilecek maddi bir altyapısı yoktur. Bu durum, hayal ve gerçeklik çatışmasını temsil etmektedir. Yunus Emre'den yaptığı alıntı ise hayalini manevi değerlerle meşrulaştırma çabasını simgelemektedir. İdris'in emeklilik parasını "geleneksel" ve "toprağa dönme" arzusuyla kullanma isteği, Türk toplumunun hala kırsal değerlere olan bağlılığını ve modernleşme sürecindeki çelişkileri ortaya koymaktadır.

İdris'in bu hayaline eşi Asuman'ın karşı çıkma nedeni aslında İdris'in parayı tutamaması ve yaşamış oldukları ekonomik zorluklardan kaynaklanmaktadır. İdris'in parayı at yarışlarında kaybetmesi, Türk kültüründe erkek figürüne yüklenen "eve ekmek getiren" rolüyle çelişmektedir. Asuman'ın tepkisi, kadının aile içindeki dengeleyici güç haline gelişini ve erkeğin otorite kaybını simgelemektedir. Kadının bu tür çıkışları, modern Türk ailesinde değişen rollerin göstergesidir. İdris, ceket kendisine yakın olmasına rağmen kızı Yasemin'den ceketi getirmesini istemesi salt baba otoritesinin gündelik yaşamda devam

ettiği göstermektedir. Kızına yaptığı çocukça şaka ise ciddiyetsizliği ve duygusal olgunluktan uzaklığını göstermektedir. Evin ciddi ekonomik sorunları varken yapılan bu şaka, gerçeklikten kaçış ve aile fertleriyle sağlıklı iletişim kuramama halini temsil etmektedir. İdris, Sinan’a benzin alması için sorumluluk yüklerken mali açıdan destek sağlamamaktadır. Bu durum, geleneksel Türk ailesindeki “baba her şeyi bilir, yol gösterir” anlayışının boş bir kabuk haline geldiğini ortaya koymaktadır. Sinan’ın tepkisi, yeni neslin artık bu anlayışı kabul etmediğini ve bireysel sorumluluk bilinciyle geleneksel sorumluluk dayatması arasında sıkıştığını göstermektedir.

Asuman, ailenin ekonomik sorumluluğunu taşır hale gelmiştir. Bu, kadınların geleneksel ev içi rollerinden çıkarak iktidar alanına dahil olmasını temsil etmektedir. Asuman aynı zamanda aile içindeki düzeni korumaya çalışan gizli bir lider figürünü sembolize etmektedir. Asuman, İdris’e karşı ilgisiz, biraz da kırıncı bir tutum sergilemektedir. Türk kültüründe, özellikle geleneksel aile yapısında, kadının evdeki rolü ve eşine karşı davranışları genellikle ev içi sorumluluklarla, çocuk bakımıyla ve eşine karşı saygılı bir tavırla ilişkilendirilmektedir. Ancak, Asuman’ın davranışları bu normlardan sapma göstermektedir. Eşi İdris’e karşı bir tür “duygusal mesafe” sergilemektedir. Asuman’ın bu tavrı evlilikteki “görevli” değil, “karşıt” bir rolü sembolize etmektedir. Asuman, bu tavrı ile evliliğin “geleneksel” normlarına karşı bir direniş sergilemektedir. “Kadın” imgesi Türk kültüründe bazen “fedakâr” ve “hizmetkar” olarak görülürken, Asuman bu imajı reddediyor gibi görünmektedir. “Eş” imgesi de genellikle saygı, sevgi ve birlikte bir gelecek inşa etme üzerine kuruludur, fakat Asuman burada eşine karşı daha bağımsız ve kendine ait bir sınır belirlemektedir. Onun davranışları, hem sosyal hem de bireysel anlamda evlilikteki güç dengesinin sorgulanmasına neden olan sembollerle doludur.

İdris’in oğlunun eğitime ve başarısına yönelik ilgisizliği, Türk toplumunun klasik erkek modeline dayalı toplumsal değerler üzerine bir göstergedir. Erkek çocuk sadece iş gücü olarak görülmekte ve eğitime dair herhangi bir takdir veya kutlama yapılmamaktadır. Bu da “erkek evlat” modelinin, toplumda aile içindeki işlevselliği ve iş gücüne katkısı daha ön planda tuttuğunu göstermektedir. Sinan’ın üniversiteyi bitirip eve dönmesinin ardından, babasının ona verdiği işin değersizleştirici niteliği, Türk erkekliğinin güç, emek, üretkenlik gibi değerlerini yüceltirken, eğitim ve entelektüel başarıya dair herhangi bir kutlama yapmaması, toplumsal normlarla da örtüşen bir yaklaşımdır. İdris, Sinan’ı bir insan olarak değil, fiziksel iş gücü olarak görmektedir.

Sinan'ın dışarı çıkmak isterken verdiği tepkiler, babasının otoritesine karşı olduğunu göstermektedir. Üniversiteyi bitirmiş bir birey olarak, Sinan'ın kendi özgürlüğünü ve düşünsel bağımsızlığını talep ettiği ancak hala babasının egemenliğine maruz kaldığı gösterilmektedir. Sinan'ın, babasının emirlerini yerine getirirken hissettiği içsel çatışma, Türk toplumunda bireysel özgürlük ile aile bağlılığı arasındaki gerilimi yansıtmaktadır. Sinan'ın tedirginliği ve eleştirisi, onun üniversite eğitimiyle kazandığı bağımsızlık ile Türk ailesinin geleneksel yapısının getirdiği sınırlamalar arasındaki çatışmayı simgelemektedir. Sinan, fiziksel işlerin yerine entelektüel işlerle uğraşmak istemekte, ancak toplumda geleneksel aile ilişkileri, onun bu özgürlüğünü kısıtlamaktadır.

6.8.2. Sahne 25

Sinan sınava gitmek için evde hazırlık yapar. Bir poşet hazırlar kendine. İdris mutfakta tek başına kahvaltı yapmaktadır. O esnada içeriden Asuman gelir. Asuman gergindir. İdris'e söylenir.

“Asuman: Para ver bakalım çocuğa. Sana diyorum. Sınava girecek çocuk.

İdris: Ya dalga mı geçiyorsun, sen benle? Banka kartım sende, maaşımı sen alıyorsun. Ben de para mı var?

Asuman: Kartın bende de ne oluyor sanki. Hacizden, kesintiden para mı kalıyor sanki?

İdris: Ya sabah sabah git başımdan. Ne diyorsun Asuman ya? Madem böyle bir şey var, paranız yok, niye daha önce söylemiyorsunuz. Bulurdum bi yerlerden para.

Bulsan ne olur? Eve gelmeden harcarsın sen onu da...

İdris: Nasıl ne olur? Müneccim miyim ben? Nereden bileyim ben senin paran olmadığını?

Sinan: Ya bırakın tamam. Bulurum ben Bi seramik kamyonu bulur giderim ben. Ne olacak?

Asuman: Bekle sen, geliyorum ben.”

Asuman evden dışarı çıkar.

“Sinan: İyi.

İdris: Allah Allah ya. Şimdi yumurta gelmiş kapının ağzına.

İdris yemek masasından kalkar, Sinan'ın yanına gelir.

İdris: Hiç mi yok sende birşeyler ya? Varsa idare etsen de ben de sonra arkandan göndersem ya.

Sinan: Ya bırak tamam ya...

İdris: Öyle mi diyorsun? Nüfus cüzdanını yanına aldın di mi?

Sinan: Aldım, aldım.

İdris: Güzel. Çünkü ben unutmuştum bir kere. Müdürlük sınavı vardı. Kapıda koymadılar beni ya... Öğretmen evinden bir tane gözetmen arkadaşım var. Her zaman görüştüğüm adam beni almadı. Tutturdu. Hasetlik ediyor desem öyle değil. İyi de bir arkadaşım yani.”

Asuman, dışarıdan eve gelir. Elindeki parayı Sinan'a uzatır.

“Asuman: Al bakalım şunu. İdare ediver artık.

Sinan: Sağol.

Asuman: Hadi Allah kolaylık versin.

Sinan: Amin.

İdris: Hadi başarılar.

Asuman: Sınav bittikten sonra ara beni bak. Merakta bırakma olur mu?”

Sinan elinde poşetle kapıdan dışarı çıkar.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Yemek	Kahvaltı	Aile içi iletişim eksikliği, geleneksel sofranın ve birliktelik anlayışının çöküşü
İnsan	Sinan	Gençlerin yalnızlaştırılması, pasif direniş,
İnsan	İdris	Toplumsal rollerin (baba, geçim sağlayıcı, otorite) silikleşmesi
İnsan	Asuman	Kadının aile içi sorumluluğu omuzlaması, geleneksel annelik rolünün devamlılığı
Araç	Seramik taşıyan kamyon	Aileye yük olmama isteği, sessiz protesto ve öz yeterlilik mesajı
Hayvan	Keçiler	Kapitalist hayattan kopma isteği, doğaya, üretime, toprağa dönüş arzusu
Resmi belge	Kimlik	Bürokratik sistemin katılığı, geçmiş deneyimle otorite oluşturma çabası

Tablo 29: Sahne 25’in Göstergebilimsel Çözümlemesi

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Sinan’ın kendi başına bir poşet hazırlaması, Türk aile yapısındaki “çocuğa destek olma” kültürüne ters bir durumu göstermektedir. Geleneksel Türk kültüründe; özellikle sınav gibi hayati önem taşıyan bir durumda aile, çocuğun etrafında kenetlenir, ona maddi ve

manevi destek vermeye çalışır. Ancak burada Sinan yalnızdır. Bu yalnızlık, hem ekonomik hem de duygusal bir yoksunluğu simgelemektedir. Bu durum, modern şehir yaşamında yoksullukla birlikte gelen bireyselleşmenin ve aile içindeki dayanışmanın zayıflamasının bir göstergesidir.

İdris'in mutfakta tek başına kahvaltı yapması, ortak sofraların yerini bireysel yeme alışkanlıklarına bırakmaya başladığını göstermektedir. Kahvaltı, Türk kültüründe sadece bir öğün değil, aile birlikteliğinin, sohbetin, paylaşımın önemli bir ritüeli olarak görülmektedir. Genellikle tüm aile bireyleriyle birlikte yapılır, sofraya topluca oturulur. Bu anlamda kahvaltı bir toplumsal birliktelik göstergesidir. Ancak burada, herkesin kendi gündeminin olduğu ve o samimi ortamın kaybolduğu görülmektedir. Bu durum hem ekonomik sıkışmışlığı hem de iletişim kopukluğunu sembolize etmektedir. Bu sahnede İdris'in tek başına kahvaltı etmesi, o aile içindeki duygusal kopukluğu, iletişimsizliği ve hatta içsel yalnızlığı göstermektedir. Burada “tek başına kahvaltı” bir yalnızlık göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kahvaltı masasının birkaç parça yiyeceklerle donatılmış olması, tek başına ve sabah tartışmalarıyla örülü bir sahne içinde sunulması, sofrada da bolluk değil, eksiklik, bereket değil, kıtlık olduğu izlenimini vermektedir. Türk kültüründe “sofra” aynı zamanda bereketin göstergesidir. Sofranın zayıf oluşu ya da tek kişilik oluşu, ekonomik zorlukların ve aile içi huzursuzlukları temsil etmektedir.

Asuman'ın para istemesi karşısında İdris'in “Bende para mı var? Kartım sende, maaşı sen alıyorsun.” tepkisi, aile içinde rollerin bulanıklaştığını göstermektedir. Geleneksel Türk aile yapısında baba genellikle evin geçimini sağlayan kişidir. Ancak bu sahnede İdris'in pasif, etkisiz ve geri çekilmiş bir figür olduğu görülmektedir. Bu durum, ekonomik gücünü kaybeden babanın otoritesini de kaybettiğini ve böylece saldırgan ya da kayıtsız tepkiler geliştirdiğini göstermektedir.

Ayrıca İdris'in kendisine para sorulduğunda öfkeyle “Madem para yoktu, niye söylemediniz?” demesi, erkek egemen kültürde erkeğin haberdar edilme beklentisini ve “çözüm üretme” görevinden dışlandığını hissetmesini göstermektedir.

İdris'in geçmişte bir sınavda kimliğini unuttuğunu ve yakın bir arkadaşının onu içeri almadığını anlatması, modern bürokratik düzenin katılığına bir eleştiri olduğu kadar, aynı zamanda insani ilişkilerin zayıfladığına dair bir sitemi temsil etmektedir. Türk kültüründe “ahbap-çavuş ilişkileri” zaman zaman kuralları esnetebilmektedir, bu nedenle İdris'in

“beni almadı, halbuki iyi arkadaşız” demesi bu beklentinin boşa çıkışına olan hayal kırıklığını göstermektedir. Bu aynı zamanda sosyal sermayenin yetersizliğine ve güvensizlik duygusuna da işaret etmektedir.

Bu sahnede baba, kimliği sormakla aslında “Bak, ben seninle ilgileniyorum oğlum. Hâlâ senden sorumluyum.” mesajı vermek istese de, bu sözde bir sorumluluk gösterisidir. Çünkü gerçek sorumluluk, sınav sabahı kahvaltıyı hazırlamak, çocuğun ulaşımını ayarlamak, cebine harçlık koymak, ona moral vermektir. Bütün bunlar eksik kalmışken, yalnızca kimlik sormak, bir tür rol yapma göstergesidir.

Türk toplumunda erkek figürleri, özellikle baba olanlar, yetersizliklerini çoğu zaman doğrudan kabul etmezler. Bu sahnede İdris’in, para veremediği için yaşadığı “yetersizlik” duygusunu bastırmak için, sınavla ilgili ufak ama önemli bir detayı hatırlatarak kendini aklamaya çalıştığı gösterilmektedir. Bir de bunu kendi başından geçen başarısız bir anıya bağlaması aslında “bak, bu konuda deneyimliyim” diyerek otoriteyi geri kazanma çabasını sembolize etmektedir.

Sinan’ın hem annesine hem babasına mesafeli, sessiz kalması; onların tartışmalarını uzaktan izlemesi, geleneksel olarak “büyük sözüne karışmama” kültürünün modern versiyonudur. Aynı zamanda bu sahne, genç bir bireyin aile içindeki kırılganlığına ve kendi başına ayakta durma çabasını da işaret etmektedir. Ayrıca Sinan’ın, anne-babasının tartışmasını bölerek “seramik taşıyan kamyonla giderim” düşüncesi, taşradan gelen dayanışma kodlarını barındırmaktadır. Sinan aslında anne babasına; “Benim için tartışıyor gibisiniz ama, bana yardım etmiyorsunuz. O halde, sizin yardımınız olmadan da çözüm bulurum.” demektedir. Bu pasif direniş, aslında ailesine karşı bir hayal kırıklığı ifadesidir.

Bu noktada kamyonun seramik taşıması da önemli bir göstergedir. Kamyon bir yük aracıdır ve Sinan da adeta bir yük gibi, kimseye rahatsızlık vermeden taşınmayı seçmektedir. Burada da “ben zaten fazlalığım, ama bir şekilde size yük olmadan taşınırım” gibi mesaj vermektedir.

Asuman’ın komşudan para istemesi, Türk kültüründeki komşuluk dayanışmasının halen sürdüğünü göstermektedir. Aile içindeki ekonomik kriz karşısında erkek figür devre dışı kalınca, kadın figür, topluluk içindeki bağlarını harekete geçirmektedir. Burada Asuman’ın çabası, anne figürünün fedakârlığı ve çözüm odaklı yapısını simgelemektedir. Türk sinemasında ve toplum yapısında anneler, zor zamanlarda ailenin yükünü taşıyan,

sessiz kahramanlar olarak sıklıkla gösterilmektedir. Ayrıca Asuman Sinan'ı uğurlarken mutlaka ara şeklinde tembihte bulunması annelik kontrolünün ve şefkatinin sembolik bir uzantısını temsil etmektedir.

6.8.3. Sahne 26

Sinan rampa bir köy yolundan aşağıya yürümektedir. Sesler duyar. Sesler İmam Nazmi ile İmam Veysel'e aittir. Veysel bir ağacın tepesine çıkmış, gizli saklı bir şekilde elma koparmaktadır. Nazmi ise bir yandan onları gören var mı diye ağacın altında gözcülük yapmakta, diğer yandan ise Veysel'in daldan kopardığı elmaları kucağında biriktirmektedir. Veysel ve Nazmi, Sinan'ın kendilerini gördüğünü fark etmemişlerdir. Sinan saklandığı yerden Veysel'in olduğu ağaca doğru bir toprak parçası atarak, onları korkutur. Veysel ve Nazmi elma toplamayı bırakıp etrafa bakınırlar. Veysel önce çocukların şaka yaptığını düşünerek etrafa bakınır. Bu büyük bir gürültü çıkaran bir toprak parçası daha gelir. Birisinin kendilerine oyun yaptığını düşünseler de o kişiyi tespit edemezler. Bu esnada Sinan, sert bir tonlama ile kahkaha atarak saklandığı yerden çıkar ve İmam Veysel ile İmam Nazmi'ye doğru yürür.

“Sinan: Lan oğlum napıyorsunuz? Dünyadan mı kovduracaksınız bizi? Nabacanız?

Veysel: Lan oğlum Sinan. Sen miydin ya...

Sinan: Sen de mi Veysel Hoca ya, sen de mi yasak elmanın peşinde dolanıyon?

Günah olum günah.

Veysel: Yok ya.

Sinan: Aman ha. Şeytan kandırmasın seni de? Oraya kadar çıkmışsın...

Veysel: Ya Sofular köyünde minarenin kablosu bozulmuş. Onu onardım da.

Geçerken öyle ağacı görünce...

Sinan: Elmalara kandım diyorsun yani...

Veysel: Valla kanılımcak gibi değil ki. Baksana şuna. Tut hocam.

Veysel ağacın tepesinden bir elma da Sinan'a atar. Sinan elmayı havada yakalar.

Eliyle tozunu siler. Elmayı çok beğenir.

Sinan: Hakikaten de yoldan çıkılmayacak gibi değil ha..."

Veysel, Nazmi'nin yardımıyla ağaçtan iner. Sinan ile Nazmi'yi tanıştırır. Hepsi elmalardan yemeye başlar.

“Veysel: Nazmi, bak bu Sinan. Bizim hafızın torunu. Bugün bahsettim ya, öğle ezanını okuyuveren emekli imam...

Nazmi: Öyle mi? Ne güzel, ne güzel...

Veysel: Ben emekli imam diyorum ona. Bu da Nazmi Hoca. Sofular köyünün yeni imamı. Benim de ta İmam Hatipten arkadaşım.

Sinan: Öyle mi? Selam.

Nazmi: Aleyküm selam.

Veysel: Napıyon, ne ediyon ya?

Sinan: Napacaz işte, yuvarlanmaya devam. Okul bitti. Sınav, mınav, iş, güç koşturcaz bakalım.

Veysel: Bu aralar sık gidip geliyormuşsun köye

Sinan: Sayılır işte, fırsat buldukça geliyoruz, yolumuz düştükçe de... Esas seni gören cennetlik hoca. Kaçmışsın gene bugün. Düğün mü vardı?

Veysel: Ya davetiye gönderiyorlar, icabet etmeyince de olmuyor. Müftünün karısının kardeşinin bilmem neyi. Adam utanmadan buraya davetiye göndermiş. E napacaksın? Tanımam etmem halbuki.

Sinan: Ya git tabi git de, şu ezan mezan işlerini bizim dedeye bırakıp durma artık ya. Korkuyorlar oğlum şaşırır, maşırır diye. Yaş olmuş seksen. Kulak duymuyor.

Veysel: Şaşırmaz, şaşırmaz. Ayrıca o şaşırsa ne olacak ya? Öyle ihlaslı adamın şaşırmasında bile rahmet vardır yani. Boş ver sen.

Sinan: Valla köylü rahmet, mahmet anlamaz hoca. Bi başladı mı dedikoduya 10 yıl sonra o dönüşür fıkra olur yani.

Veysel: Yok, yok hiçbir şey olmaz. Canavar senin dede, canavar ya. Bana da çok faydası dokunuyor sağolsun.

Nazmi: Yedek imam diyorsun.

Veysel: Hee yedek imam. Çırak benim ya. Ey gidi yaşlı kurt. Büyük usta.

Sinan: Arkan toz olmuş hoca.

Veysel arkasını temizler.

Sinan: Nereye gittin sen? Hangi köye gittin?

Veysel: Anadolu'ya

Sinan: Orda da var mı bu adetler? Altın getir, götür, şu, bu...

Veysel: Olmaz mı?

Sinan: Yok yani pomak köyü ya ondan soruyorum. Belki farklıdır falan.

Veysel: Aynı, aynı. Çeyrek altından geçilmiyordu gene ortalık.

Sinan: Yalnız ben bir şeyi anlıyorum ya, Nazmi hocam. Yani bende mi bi çatallık var orasını bilmem ama insanda biraz çekingenlik olur ya. Ya da açlığını gizler bir şey yapar, Nazmi hocam. Yanlış mıyım?

Nazmi: Yani tam olarak hangi konudan bahsettiğini anlayamadım ben kardeş ama...

Sinan: Altın olayını diyorum ya. Adamın oğlu olur altın götür, sünnetine altın götür, hatim indirir altın götür. Evlenir, boşanır. Altın, altın, altın... Ne bu ya?

Veysel: Garibanlıktan be Sinan ya. Garibanlıktan ne olacak? Bizim oralarda biraz farklı bu iş ama... Ya sen gene de öyle söyleme boş ver.

Sinan: Hayır o değil de insan hiç tanımadığı birini düğününe, derneğine çağırır mı ya? Alenen para istemek değil mi bu? Hiç mi onur, gurur kalmamış? Bir de öyle bir hale gelmiş ki; adamın borcu vardır vermez, ama düğüne, sünnete giderken de öldürsen altınını eksik etmez yani.

Nazmi: Maalesef kardeşim, maalesef. Bak ama Ebuzer'in bir lafı var.

Sinan: Kimin?

Nazmi: Hazreti Ebuzer Radiyallahu Anh. Sahabedir. Peygamberin çok sevdiği bir sahabe.

Sinan: Şu çöle, sürgüne gönderilen...

Nazmi: Evet bravo. Bak biliyorsun.

Sinan: Yani bilmemem mi gerekiyor?

Nazmi: Hayır kardeşim. Estağfurullah. Hakkını helal et. Öyle demek istemedim. Herkes bilmez de o yüzden dedim. Hocaların bile çoğu bilmiyor. Neden dersin, daha popüler sahabeler biliniyor. Ebu Hureyre gibi...

Veysel: Olur mu canım! Ne popülerleri? Nerden çıkardın bunu şimdi ya? Sahabeden bahsediyorsun, nerden çıktı şimdi bu?

Nazmi: Neden hocam? Niye habire kabul görmüş büyükleri referans alıp duruyoruz ki? Daha başka da bir sürü değerli alim yok mu?

Veysel: Ya Nazmi hocam... Belirli dönemlerde heyecan tükendiği zaman ikinci planda kalmış insanları böyle zorla değerli hale getirme çabaları var ya, şimdi aynı ona benzedi yaptığın bu iş. Ya tarihte kim daha fazla yer etmişse, onun adı daha fazla zikredilir tabi ya. Bundan daha doğal bir şey var mı? Ya aslında daha değerlileri var da kıymeti bilinmiyor tavırlarına getirmeyelim işi yani.

Nazmi: Ya yok be hocam. Daha az bilinen insanları değerli hale getirmek değil de, adamlar ne demiş, ne düşünmüş en azından bir göz atılsa fena mı olur?

Veysel: Şimdi bak ben senin maksadını anlıyorum da, sen artık köyde imamsın ya. Yurtta öğrenci sorumlusu değilsin. Ona göre düşüncelerini biraz daha elekten geçircen yani.

Nazmi: Hocam Müslüman toplumların durumu da ortada. Dünya değişmiş, insanlık nerelere gelmiş biz nerelerdeyiz?

Veysel: Nereye değişmiş dünya ya? İnsanlığın değiştiiği bir yere gittiği yok. Bir defa dindi, yenileşmeydi, rönesanstı, dediğin zaman insan aklına ve zamanına sonuna kadar fırsat tanımış oluyorsun. Şimdi böyle olunca da; kutsal kitabın günümüzü yorumlayışı yetersizdir. Onu biz yorumlayalım demiş olursun. Ki o zaman da olmaz ki yani.

Nazmi: Yani evet. Tabi bazı konularda doğru tespitlerin var hocam ama senin düşüncene göre de şimdi değiştirmemek için değiştirmemek konusunda ısrar var gibi sanki.

Veysel: Ya senin düşüncene göre de o zaman değiştirmiş olmak için değiştirmek konusunda ısrar yok mu? Öyle olmuyor mu?

Nazmi: Yani hocam her şeyi gözümüzü kapatmak da doğru değil ki. Haşa başka şeylerden bahsetmiyorum da... Yüce Allah Kuran'da nasıl hitap ediyor bizlere? Düşünmez misin der. Akıl sahipleri için der. Öyle değil mi?

Veysel: Ya istedikten sonra herkes kendini kutsal kitaba dayıyabilir. Orası ayrı. O başka. Çünkü Kuran-ı kerim gerçekten mucizevi zenginlikte bir kitap. Bu yüzden o konulara girmeyelim. Yani bir de böyle ufak bir tartışmadan sebep kendimizi haklı kılmak için Kuran'dan delil arıyormuş gibi oluyor... Hoş değil yani.

Nazmi: Delil aramak gibi değil de bir mimar düşün. Bir bina yapıyor. Şimdi bir sürü ince ince detay var. Genel planı veriyor usta başına ama o tuğlaların da nasıl dizileceğini söylemiyor artık. Ustalar da icraat esnasında akıllarını kullanıp kendi tasniflerini, yorumunu katıyor yani olaya.

Veysel: Ama sen şimdi fazla ayrıntıya girdin. Ne diyor Kuran'da? Akıl sahipleri diyor ama şunu da diyor, toz zerresi diyor. "Biz onların yaptıklarıyla birlikte hepsini toz zerresine çeviririz." Toz zerresi diyor ya. Ya biz dünyada o kadar güçlü, müclü değiliz ya insan olarak. Biz neyiz ya? Bizim kilometre taşlarımız bellidir. Ya reçetelerimiz belli. Kitap, sünnet, icma, kıyas. Neden kendimize farklı reçeteler arıyoruz ya?

Nazmi: Ya yok hocam o reçetelere hepimiz uyuyoruz da...

Veysel: Şimdi herkes kendi kafasına göre bir reçete çıkarırsa, her kafadan bir ses. O zaman dünyada ne kadar insan varsa o kadar din ortaya çıkar ya.

Nazmi: Ama bir doktorun imzası var bizim reçetemizde. Bizim bir doktorumuz var, reçetemizde imzası da var. Gidiyoruz eczaneye, diyoruz şu ilacı istiyorum. Eczacı da diyor ki hocam o yok da muadili var. Ama içindeki etken maddesi aynı sonuçta.

Veysel: Sonu yok bu muhabbetin, uzar gider. İş insanda bitiyor sonuçta. Yani ben kendi adıma konuşayım. Benim dönüp dolaşıp geldiğim nokta; sorgusuz sualsiz

teslimiyetin huzurlu gölgesi oldum yani. İnanacaksan inanırsın ama yok dersen benim aklım daha üstündür, ben karanlık noktalara iğne sokarım, cüzi irademle Allah'ın yüce hikmetinin peşine düşerim, onu çözmeye çalışırım, böyle bir çılgınlığa girişirim o senin bileceğin iş. Ama ben kesinlikle o yolu tercih etmem yani.

Nazmi: Haşa.”

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Meyve	Elma	Arzu nesnesi, yasak olan, günahı sembolize eden meyve
İmam	Veysel	Geleneksel, halkla bütünleşmiş, zaafı olan ama bunu mazur göstermeye çalışan imam figürü
İmam	Nazmi	Sorgulayıcı, yenilikçi ama toplum baskısına uyum sağlamak zorunda kalan imam figürü
İnsan	Sinan	Genç, gözlemci, sorgulayıcı birey
Cisim	Toprak	Toplumsal denetim silahı
Element	Altın	Zorunlu sosyal katılım ve aidiyet göstergesi

Tablo 30: Sahne 26'nın Göstergebilimsel Çözümlemesi

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

İmam Veysel ile İmam Nazmi gibi toplumda dini rehber olarak kabul edilen kişilerin, sahibine sormadan ağaçtan elma toplamaları ahlaki bir zaaf olarak değerlendirilmektedir. Türk kültüründe din görevlilerine yüklenen sorumluluk yalnızca ibadetleri yürütmekle sınırlı değildir; onlar aynı zamanda örnek davranışlarıyla da insanlara yön vermelidir. İmam Veysel ile İmam Nazmi'nin elma çalması, özellikle Türkiye gibi dini değerlerin sosyal hayatta güçlü olduğu bir kültürde alışılmadık ve ironik bir durumu temsil etmektedir. İmamlar, topluma dini doğrular konusunda rehberlik eden kişilerdir. Ancak burada, onlar da sıradan insanlar gibi arzularına yenik düşmekte, gizlice elma toplamaktadırlar. Bu durum, Türk kültüründe sıklıkla rastlanan “kutsal olanın da insani zaafı olabilir” algısıyla ilişkilendirilmektedir.

Nazmi Hoca'nın gözcü olması, onun günahı bizzat işlemese de, günaha ortak olduğunu göstermektedir. Bu figür, Türk toplumundaki “ayıp olur”, “gören olursa ne der?” gibi dışa dönük ahlaki anlayışa gönderme yapmaktadır. Burada asıl mesele; davranışın günah olması değil, “gören olursa” utanılacak bir şey olması durumudur.

Sinan'ın imamları korkutmak için toprak atması, bir tür ahlaki denetimi temsil etmektedir. Türk kültüründe “görölmek” ya da “ayıplanmak” önemli bir sosyal kontrol mekanizmasıdır. Suç ya da hata, ancak başkası tarafından fark edilirse gerçek anlamda “günah” olur. Bu sahnede imamların ancak birinin onları gördüğünü fark ettikten sonra rahatsızlık duymaları, günah kavramının vicdandan çok sosyal görünürlüğe bağılı olarak içselleştirildiğini sembolize etmektedir.

Sahne, her ne kadar dini bir eksen üzerinden ilerlese de sonunda herkesin birlikte elma yemesiyle yumuşamaktadır. Bu da Türk kültüründeki affedicilik, paylaşım ve günahın toplumsal bağlamda hafifletilmesi gibi değerlerle örtüşmektedir. Suçun büyüklüğü azalır, çünkü sonuçta ortaya çıkan şey “bir elma yeme arzusudur.” Bu da halk arasında sıkça karşılaşılan “nefsine yenilme” durumu olarak görülür ve çoğu zaman affedilmektedir.

Elma, insanlık tarihinde günahın başlangıcını temsil etmektedir. Bu sahnede de elma, Hazreti Adem ve Havva'nın cennetten kovulmasına gönderme yapılarak kullanılmaktadır. Bu, sadece dini bir sembol değil; aynı zamanda merak, arzu, yasak olanla yüzleşme gibi kültürel kodları da içermektedir. Türk kültüründe meyve, özellikle de elma, bereket, doğallık ve cazibe ile ilişkilendirilir; fakat bu sahnede onun “yasak olan” yönü öne çıkarılmaktadır. Ancak elma aynı zamanda sahne boyunca karakterler arasında doğrudan iletişimi başlatan bir yemek unsuru olarak da görölmektedir. Diyaloglar elma üzerinden kurulmaktadır. Böylece elma; hem suçun hem de dostluğun aracı olarak sembolize edilmektedir.

İmam Veysel'in “Ya kabloyu tamir ettim, geçerken canım çekti” demesi, Türk kültüründe çok sık karşılaşılan “günahı, suçu hafifletme” veya “günahı, suçu gerekçelendirme” tavrının bir örneğidir. Veysel, bu sahnede aslında elma çalmak kötü olabilir ama “canım çekti” ve dolayısıyla bu durum mazur görülebilir algısı oluşturmak istemektedir. Bu da günahın hafifletilme çabası ve toplumsal meşrulaştırmayı temsil etmektedir.

Türk toplumunda imamlık, sadece bir meslek değil; aynı zamanda ahlaki önderlik, manevi rehberlik ve toplumsal dengeyi sağlama sorumluluğu da taşıyan kutsal bir rol olarak görölmektedir. Köy, kasaba gibi küçük ve kapalı topluluklarda imam, dini görevlerinin yanı sıra örnek bir birey, hakem, arabulucu ve kanaat önderi gibi birçok fonksiyonla iç içedir. Bu nedenle imamdan beklenen; yalnızca camide ezan okumak veya namaz kıldırmak değil, her hareketiyle doğruyu temsil etmesidir. Ancak Veysel Hoca'nın düğün gibi sosyal etkinliklere katılmak için cami görevini aksatması, toplumda hoş

karşılanmayacak bir durumu temsil etmektedir. Sinan'ın "kaçmışsın gene bugün" diyerek laf arasında yaptığı bu eleştiri, aslında toplumsal ahlakın içselleştirdiği bir normun dile gelişini sembolize etmektedir.

Türk kültüründe eleştiri çoğu zaman doğrudan değil, dolaylı yollarla yapılmaktadır. Kinayeli söylemler, mecazlar, atasözleri veya dini göndermeler aracılığıyla kişi eleştirilir ama alenen rencide edilmez. Bu sahnede de Sinan'ın hem "Hazreti Adem ve Havva" göndermesiyle hem de "kaçmışsın gene" ifadesiyle durumu alaya alarak ama aynı zamanda da ciddi bir sorunu dile getirmesi, Türk kültüründe sıkça rastlanan anlatım tarzının örneğidir.

Veysel'in düğüne gitmesi, bir din görevlisinin asli vazifesi olan cami hizmetinden feragat etmesi anlamına gelmektedir. Ancak burada mesele, sıradan bir düğün değil. Veysel'in "Müftünün karısının kardeşinin bilmem nesi" şeklindeki ifadesi, Türk kültüründeki zorunlu ilişki ağının ne kadar geniş ve mecburiyet doğurucu olduğunu göstermektedir. Bu tarz davetlere icabet etmemek, toplumsal dışlanmaya, hatta görevini iyi yapmama algısına neden olmaktadır. Bu da, toplumsal onay ihtiyacının, bireysel ya da mesleki sorumluluğun önüne geçtiğini göstermektedir. Veysel'in "Tanımam etmem halbuki" cümlesi, aslında bu tür ilişkilerin samimiyetten çok "görüntüye dayalı" olduğunu ima etmektedir. Yani düğüne gitmenin, tanıdık olmaktan ziyade, görünmek ve ayıp olmasın diye yapılan bir davranış olduğu sembolize edilmektedir. Bu durum, Türk kültüründeki "ayıp olmasın" ilkesinin ne kadar güçlü olduğunun da bir göstergesidir.

Sinan'ın, dedesini korumak için söylediği; "Köylü rahmet mahmet anlamaz, bi başladı mı dedikoduya 10 yıl sonra o dönüşür fıkra olur" cümlesi, taşrada dedikodunun bir toplumsal hafıza ve denetim aracı olarak kullanıldığını sembolize etmektedir. Bu kültürde bireylerin sadece kendi vicdanlarına değil, aynı zamanda toplumun bakışına da tabi oldukları görülmektedir. Bu noktada iyi niyetin toplumsal karşılığının olmadığı, köylünün görünene bakarak, niyeti değil sonucu önemseydiği anlatılmaktadır. Ayrıca "Fıkra olur" ifadesiyle, yapılan bir gafın sadece eleştiriyle değil, mizahla da uzun yıllar yaşatılacağına işaret edilmektedir.

Sinan'ın dedesinin hoca yerine geçici olarak ezan okuması bir geleneksel saygı göstergesi olsa da, Sinan açısından toplumsal bir risk barındırmaktadır. Sinan dedesinin hata yapma ihtimali üzerinden hem kendisi hem de dedesi için toplum içinde bir itibar kaybı yaşanmasından korkmaktadır.

Veysel Hoca'nın “Öyle ihlaslı adamın şaşırmasında bile rahmet vardır.” ifadesi ise geleneksel affediciliğin, dinî samimiyyetin bir göstergesidir. Veysel meseleyi hafife alırken aslında bir tür “boş vermişlik” sergilemektedir.

Türk kültüründe altın, yalnızca bir ekonomik değer değil, aynı zamanda sosyal aidiyeti, nezaketi, karşılıklı dayanışmayı ve toplumsal görünürlük aracını temsil etmektedir. Düğünlerde, sünnetlerde ve nişanlarda altın ya da para takmak hem bir katılım göstergesi hem de bir sosyal yatırım olarak değerlendirilmektedir. Düğün ve benzeri törenlerde altın takmak, bireyin sosyal çevresine karşı “ben buradayım, sizi önemsiyorum” deme biçimini temsil etmektedir. Bu sahnede Sinan, bu geleneği sorgularken aslında bu dayanışma biçiminin nasıl mekanizmaya dönüşüp samimiyyetsizleştiğini ve çıkar ilişkisine dönüştüğünü vurgulamaktadır.

Veysel Hoca'nın “Garibanlıktan be Sinan ya...” sözü, bu tarz geleneklerin sınıfsal bir yönünü işaret etmektedir. Yoksulluk, bu tür merasimlerde bazen daha da görünür hale gelebilmektedir. İnsanlar, ellerinde olmayanı sırf toplum baskısı ya da gelenek, görenek uğruna vermeye çalışmaktadır. Veysel Hoca'nın söylemi, bu kültürel pratiği hem kabullenme hem de savunma çabasını temsil etmektedir. Yani Veysel, “Böyle gelmiş, böyle gider” diyerek geleneksel rolünü sürdürme eğilimindedir.

Sinan'ın “Hiç mi onur, gurur kalmamış?” ifadesi, bu tür etkinliklerin artık birer ekonomik alışverişe, bir anlamda zorunlu katkıya dönüşmesini sorgulamaktadır. Bu da Türk toplumunda oldukça önemli olan “yüz akı, gurur, namus” gibi kavramların, zamanla bu tarz geleneksel etkinlikler içerisinde aşındığını sembolize etmektedir. Özellikle borcunu ödemeyen ama altın takmayı ihmal etmeyen kişi tipi benzetmesi ile ahlaki ikiyüzlülük simgelenmektedir.

Sinan'ın eleştirisinde yer alan “Tanımadığı insanın düğününe gitmek” söylemi, artık bu törenlerin kişisel bağdan çok, toplumsal sistemin bir gerekliliği haline geldiğini göstermektedir. Özellikle kırsal ve taşra toplumlarında bu tarz törenler, hem statü göstergesi hem de bir tür dayanışma borç alma/ödeme döngüsü haline gelmektedir. Kimin ne kadar taktığı, bir tür muhasebe gibi takip edilmektedir.

Veysel Hoca, Nazmi Hoca'nın sahabelere dair konuşmasında “popüler” kelimesinin kullanılmasına sinirlenmektedir. Bu, dini şahsiyetlerin gündelik kültürel imgelerle anılmasına duyulan tepkinin bir temsil biçimidir. Türk kültüründe özellikle din adamları

ve büyük İslam şahsiyetleri hakkında konuşurken “saygılı” ve “özenli” bir dil kullanmak beklenmektedir. Veysel Hoca’nın tepkisi, bu hassasiyetin bir göstergesidir.

Ayrıca, “Tarihte kim daha fazla yer etmişse onun adı daha fazla zikredilir” cümlesi, geleneksel muhafazakâr düşüncenin bir sembolüdür. Bu düşünce yapısı, toplumda öne çıkmış figürleri daha fazla yücelterek, onları “kaynağa sadakat” açısından merkeze almaktadır. Bu, Türk toplumunun tarihsel olarak otoriteye dayalı bilgi aktarımı kültürüyle de örtüşmektedir.

Nazmi, “neden hep kabul görmüş büyükleri referans alıyoruz?” diye sorarak, yerleşik dini yorumların dışına çıkma cesareti göstermektedir. Bu, özellikle genç imamlar veya daha modern ilahiyatçılarda görülen eleştirel düşünceye açık, sorgulayıcı bir yaklaşımı temsil etmektedir.

Nazmi’nin bu tavrı, Türk kültüründe özellikle kırsal hayatta hâkim olan geleneksel dini anlayışla çatışmaktadır. Veysel’in ona “Artık yurttan öğrenci sorumlusu değilsin, köydesin, düşüncelerini elekten geçireceksin” demesi tam da bu noktayı vurgulamaktadır. Bu ifade, köy kültüründe imamdan beklenen geleneksel rolün sınırlarını göstermektedir. Yani halkın dini hassasiyetleri doğrultusunda, imamın da kendini şekillendirmesi gerektiği Nazmi’ye, Veysel Hoca tarafından belirtilmektedir.

Sinan’ın Ebuzer hakkında bilgi sahibi olması ve Nazmi’nin buna şaşırması, dinî bilgilerin halk arasında ne kadar sınırlı ve seçici aktarıldığını göstermektedir. Sinan’ın bu sahabeyi bilmesi, Sinan’ın sıradan bir birey olmasına rağmen derin ve araştırmacı bir zihne sahip olduğunu göstermektedir. Bu da, günümüzde sosyal medya, alternatif kaynaklar ve bireysel araştırma yoluyla daha özgün bilgiye ulaşabilen yeni neslin temsili olarak görülmektedir.

Türk kültüründe “dini bilgi”, çoğunlukla resmi söylem ve geleneksel yorumlar üzerinden aktarılır. Ancak sahnede bu kalıpların dışına çıkan karakterlerin varlığı, Türkiye’de dinin sosyal temsiliinin giderek çeşitlendiğini ve eleştirel düşüncenin toplumda kendine alan açmaya başladığını göstermektedir.

Nazmi Hoca’nın kullandığı muadil ilaç metaforu modernitenin, değişimin ve insan aklının sınırlarını ve yaratıcılığını temsil etmektedir. Reçetede ilacın bulunamadığında “muadil” yani eşdeğer bir ilaçla değiştirilebilmesi, dini yorumda da özün korunarak yeni çözümler üretilebileceğini simgelemektedir. Burada muadil ilaç, içerik değişmemek kaydıyla formda esneklik gösterilebileceğini önermektedir. Nazmi Hoca’nın bu yaklaşımı

dini hükümlerin ruhunu koruyarak, değişen şartlara göre yeni uygulamalar geliştirmek gerektiğini savunan bir göstergedir.

Veysel Hoca'nın kullandığı ifadeler “toz zerresi, reçete, kitap-sünnet” terimleri ise daha kutsal, mutlak ve sonsuz olanı merkeze alan bir dünya görüşünü temsil etmektedir. Kur'an'da geçen “yaptıklarını toz zerresine çevirmek” ifadesiyle, insanın acizliğine ve sınırlılığına işaret edilmektedir. Veysel Hoca bu metaforla, insan aklının mutlak hakikate erişemeyeceğini, her çabanın ilahi ölçü yanında önemsiz kalacağını anlatmaktadır. Ayrıca Veysel Hoca'nın “Reçetelerimiz belli. Kitap, sünnet, icma, kıyas. Neden kendimize farklı reçeteler arıyoruz?” düşüncesi, doğru yolu zaten belirleyen bir sistemin mevcut olduğunu ima etmektedir. Kitap (Kur'an), sünnet (Peygamber uygulamaları), icma (ortak görüş) ve kıyas (kıyas yoluyla hüküm çıkarma) gibi İslami kaynaklar, değişmez bir “yol haritası” olarak görülmektedir. Veysel Hoca'nın bu anlayışı, her şeyin zaten belli olduğu ve insan yorumuna fazla yer bırakılmaması gerektiği fikrine dayanmaktadır.

Bu anlamda Veysel Hoca geleneksel İslam anlayışının, teslimiyetin, otoritenin ve kültürel devamlılığın temsil etmektedir. Onun söylemleri ve İslam'a bakış açısı bir gelenek göstergesidir ve değişime direnen dünya görüşünü temsil etmektedir. Nazmi Hoca ise, yenilikçi ve akla öncelik veren, dini yeniden yorumlamayı savunan figürü sembolize etmektedir. Onun söylemleri ve bakış açısı ise bir akıl ve reform göstergesidir. Sorgulayan ve aynı zamanda yenilik arayan bir din adamını temsil etmektedir.

6.9. Kuru Otlar Üstüne Filmi Yemek Sahneleri Göstergebilimsel Çözümleme

6.9.1. Sahne 27

Samet, öğretmenler odasına girer. Öğretmenler odasında orta masanın etrafında geniş bir koltuk ve sandalyeler vardır. Masanın üzerinde öğretmenlerin evden hazırlayıp getirdiği aperatif yiyecekler vardır. Firdevs öğretmen elinde telefon bacak bacak üstüne atmış bir vaziyette koltukta oturmakta, Tolga öğretmen ayakta camdan dışarı bakar halde, Kevser öğretmen ise masanın cephe kısmında önündeki yiyeceklerden atıştırılmaktadır. Bir yandan da kendi aralarında muhabbet etmektedirler.

“Samet: Selam.

Firdevs: Hoş geldin.

Samet: Hoş bulduk. Eee bu kadar mıyız ya?

Firdevs: Ne oldu az mı geldik sana? Samet hocam... Yetmez mi?

Samet: Yeter hocam yeter ya. Sen varken yetmez mi? Koskoca Firdevs Hoca yani. Ama zamanında gelmiş enayi durumuna da düşmeyelim yani.

Tolga: Yok ya, herkes burada.

Firdevs: O kadar zor kalktım ki ben. Yemin ederim yataktan o kadar zor çıktım ki. Ya böyle insan nasıl hemen tembelliğe alışıyor değil mi?

Tolga: Öyle.

Kevser: Bekir hoca mı yok? Ben onu göremedim.

Tolga: Geldi, odasında. Yaptın mı kahvaltı?

Samet: Ya etmedim de yemiyeceğim ben bir şey ya. Firdevs hoca yemiyorsa ben de yemiyorum. Vardır bir bildiği.

Hademe Nail, elindeki tepsi ile öğretmen odasına girer. Herkese birer bardak çay bırakır.

Firdevs: Bunun da işi gücü benle.

Tolga: Arı kovan balı getirdim. Bi tat bak.

Samet: Senin ordan mı?

Tolga: Evet. Biraderin kovanlardan.”

Tolga bir parça ekmek koparıp, bala banarak yer.

Kenan öğretmen gelir.

“Kenan: Günaydın herkese. Afiyet olsun. Benim bardağın içinde sigara söndürmüşler Nail abi ya. Nedir bu ya?

Nail: Tatilde tesisatçılar geldi hocam ya. Onlardır. Görsem müsaade etmezdim tabi de...

Kenan: Ama ayıp diye de bir şey var abicim ya.

Nail: Ya sen ne diyorsun? Adam çatlamış muslukları çantasına koyup gitmiş hocam.”

Nail boş tepsi ile dışarı çıkar.

“Samet: Hadi otur, otur. Gel buraya, gel. Yemek bitiyor. Al, çay senin.”

Kenan montunu asıp masaya oturur.

“Kenan: Ooo elinize sağlık.

Samet: Nail yumurtayı benden alın diyor bundan sonra. Söyledi mi size de?

Kevser: Hayırdır Samet hocam, komisyon mu alcaksın?

Samet: Evet valla ya naparsın... Maaş yetmiyor. Ya çocuk okutuyor adam uzakta. Bir desteğimiz olsun.

Firdevs: Ay ben yiyemiyorum artık burdakilerin şeylerini. Valla kimse kusura bakmasın.

Samet: E seyyardan parfüm alıyorsun da yumurtayı niye yiyemiyorsun hocam ya?

Firdevs: Nasıl ya? Hayır onlar orijinaldi. Yemin ederim. Gerçekten orijinaldi onlar.

Ben baktım internetten çakma parfüm almam zaten.

Kenan: Ben de baktım. Bu havaalanındaki orijinal şeyleri satıyorlarmış ihaleyle.

Firdevs: Heh. Orijinal kalan ürünler onlar.

Samet: Ya ne ara araştırdın da baktın Kenan hocam ya?

Kenan: Basbaya. Adam yalan söylemiyormuş yani.

Tolga: Ya ne işi var orijinal parfümün burada dağın başında Allah aşkına ya? Bana hiç şey gelmedi.

Firdevs: Sana hiç ney gelmedi?

Tolga: Ya eşofmanlar çakmaydı mesela.

Kenan: Adam onların çakma olduğunu baştan söyledi.

Tolga: Ya hocam adam benim beden eğitim öğretmeni olduğumu söyleyince söyledi.

Firdevs: Ay nerden anlayacak senin beden eğitimi öğretmeni olduğunu? Allah aşkına böyle saçma şey olur mu?

Tolga: Eşofmanlarla çıktım adamın karşına, nasıl nerden anlıcak?

Kenan: Niye saklasın ki sonuçta eşofman satabilme ihtimali de var yani?

Samet: Var tabi de. Sonuçta adam sizi daha büyük bir yalan inandırabilmek için küçük bir havuç göstermiş yani. Olay bu.

Firdevs: Adamın işi gücü yok yani?

Kenan: Eşofman küçük bir havuç değil.

Samet: Nerden biliyorsun?

Kenan: Sen nerden biliyorsun?

Samet: Ya tamam ya orijinal.

Firdevs: Orijinaldi. Zaten bende alerji yapar çakma olsa. Mümkün değil yani.”

Müdür yardımcısı Saime içeri girer. Firdevs, orijinal parfüm muhabbetine bozulmuştur. Gitmek için koltuktan kalkarak kendisine fırsat oluşturur. Öğretmenler odasındaki aynanın karşına geçer. Saçını eliyle düzelir.

“Saime: Günaydın. Oo kurmuşsunuz sofrayı... Kim yaptı bunları.

Tolga: Kevser hocam.

Saime: Eline sağlık.”

Saime de masadakilerden atıştırmaya başlar.

“Firdevs: Program ne oldu hocam ya?

Saime: Bekir hoca yapıyor şimdi içerde. Gelir birazdan. Siz bugün yine kendi sınıflarınıza girin.

Kenan: Defterler burada.”

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Yemek	Bal	Samimiyet, güvenilirlik, doğallık
Yemek	Havuç	Güven göstergesi, aldatmanın ön hazırlığı
Yemek	Yumurta	Dayanışma, kırsal üretimin değeri
İnsan	Samet	Toplumsal sorumluk sahibi, dayanışmacı, esprili
İnsan	Firdevs	Kültürel yabancılaşma, sınıfsal kibir ve gösteriş tutkusu
İnsan	Tolga	Güven, sadelik ve doğallığın temsilcisi
İnsan	Kevser	İyiliklerin ve yardımların karşılıksız olmadığına dair şaka yollu atıf
İnsan	Kenan	Eleştirel, araştırmacı, hakkını arayan
İnsan	Nail	Alt sınıfın emek mücadelesi, geçim sıkıntısı

Tablo 31: Sahne 27’nin Göstergebilimsel Çözümlemesi

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Bu sahnede öğretmenler odasında bulunan masa, işlevsel bir değişim geçirerek bir toplantı ya da çalışma alanı olmaktan çıkarak, sosyal bir paylaşım alanı olarak yemek masasına dönüşmektedir. Bu dönüşüm, Türk kültüründe yemek yemenin bir biyolojik ihtiyaç olmanın ötesinde bir sosyalleşme ve samimiyet aracı olması geleneğiyle doğrudan ilişkilendirilmektedir.

Türk kültüründe masa etrafında toplanmak, topluluk hissini güçlendiren önemli bir pratiktir. Özellikle iş ortamlarında bile, birlikte yemek yemek resmiyeti kırmakta, insanlar arasındaki mesafeyi azaltarak samimi bir atmosfer oluşturmaktadır. Burada öğretmenler de aynı şekilde masanın etrafında bir araya gelmiş, evden getirdikleri yiyeceklerle ortak bir sofrayı kurmuşlardır. Evden yiyecek getirme durumu, samimiyetin ve ev sıcaklığının iş yerine taşındığını göstermektedir. Bu, bireysel olanın kolektife sunulması gibi bir paylaşım kültürünün sembolize edilmiş halidir. Burada yemek, yalnızca bir beslenme aracını değil; sosyalleşmeyi, paylaşmayı, sohbeti ve sıcak ilişkileri de temsil etmektedir.

Samet’in öğretmenler odasına girer girmez “Bu kadar mıyız?” diye sorması, aslında yüzeyde bir yoklama gibi görünse de, altında Türk kültürüne özgü “toplumsal dengeli ve

adaleti gözetme ihtiyacı” barındırmaktadır. Türk toplumunda bireyler, sadece kendi davranışlarının doğruluğuyla yetinmez, başkalarının davranışlarına da bakarak adalet duygusunu test etmektedirler. Özellikle ortak iş yapılan, birlikte sorumluluk paylaşılan okul gibi ortamlarda, bir kişinin kurallara tam uyması, diğerlerinin ise gevşek davranması durumunda ortaya çıkan “enayi olma” korkusu kültürel bir refleks göstergesidir. Bu durum, Türk kültüründe “ortama uyum sağlama” ve “toplumsal dengeyi koruma” değerleriyle yakından ilişkilidir. Çünkü bir grupta farklı davranmak bireyi grubun dışına iterek sosyal rahatsızlık yaratmaktadır. Samet, bunu sezgisel olarak hissettiği için ortamı yoklamaktadır.

Tolga’nın, Samet’i yemek masasına davet ederken balı sıradan bir bal olarak sunmaması; özellikle “kardeşinin arı kovanından gelen bal” vurgusunu yapması, Türk kültüründeki gıda ile güven ilişkisinin ve samimi paylaşım kültürünün sembolik anlatımı gösterilmektedir. Türk kültüründe özellikle köyden, memleketten, doğrudan aileden gelen yiyecekler, sanayi ürünü yiyeceklerden üstün tutulmaktadır. Çünkü bu ürünlerin katkısız ve güvenilir olduğu düşünülmektedir. Dolayısıyla Tolga’nın “kardeşimin peteğinden” demesi, balın sadece lezzetini değil, güvenilirliğini, doğallığını ve samimiyetini de Samet’e sunduğunu göstermektedir. Samet’in önce yemek istememesi, sonrasında ise bu vurgulamayla ikna olması, Türk kültüründe gıdaya dair şu iki önemli değeri göstermektedir. Bu göstergelerden birincisi bir davete doğrudan atlamamak, önce hafifçe naz yapmak diğeri ise sunulan yiyeceğin arkasındaki güvence ve samimiyet görüldüğünde, daveti kabul etmektir.

Kenan’ın bardağındaki sigara izmariti olayı ve Nail’in “Tesisatçılar yapmıştır” diyerek durumu yorumlaması; Türk toplumundaki sınıfsal önyargıları, eğitim seviyesi ile ahlak arasında kurulan bağlantıları ve kamusal alana yönelik duyarsızlık gibi önemli kültürel sembolleri göstermektedir. Nail’in söylemi, toplumun alt tabakasındakilerin daha kolay suç işleyebileceği yönündeki ön kabullü bakış açısını temsil etmektedir. Burada, olayın delilsiz biçimde belirli bir gruba atfedilmesi, alt sınıf insanlara yönelik otomatik suçlama refleksinin bir örneğidir. Türk kültüründe “eğitimsizlik” ile “ahlaksızlık” ya da “kabalık” arasında doğrudan bir bağ kuran bir algı sıklıkla görülmektedir.

Nail’in “çatlak muslukları bile çaldılar” demesi, Türkiye’de kamusal alanlara karşı duyulan genel ilgisizliği ve sahiplenmeme duygusunu da göstermektedir. Kamusal mallar “herkesin” olduğu için “kimsenin” gibi algılanmakta ve bu nedenle zarar verildiğinde

çoğu zaman güçlü bir toplumsal tepki oluşmamaktadır. Özellikle devlet dairelerinde, okullarda, hastanelerde bu tür “ufak tefek” hırsızlıkların normalleştirilmesi kültürel bir sorundur. Nail’in bunu sıradan bir olay gibi anlatması ise, bu tür davranışlara karşı toplumsal eşiğin ne kadar düşük olduğunu da göstermektedir.

Ayrıca sahnedeki en çarpıcı kültürel yansımalarından biri de, bu tür bir davranışa karşı herhangi bir resmi işlem yapılmamış olmasıdır. Türk kültüründe “ufak kusurlar” ya da “küçük hırsızlıklar” bazen iş büyümesin diye önemsizleştirilerek geçiştirilmektedir. Okul yönetimi tarafından bu olayın üstüne gidilmediği görülmektedir. Nail’in söylemlerine göre, okul gibi eğitim kurumlarının kültürel olarak daha düzgün insanların mekânı olması gerektiği, tesisatçılar gibi dışarıdan gelen kişilerin ise bu mekânın ahengini bozabileceği şeklinde örtük bir sınıfsal ayrımcılık gözlemlenmektedir. Türk kültüründe öğretmenler gibi okumuş kişilere pozitif ayrıcalık tanınırken, işçiler, ustalar gibi okumamış kesimlere çoğu zaman şüpheyle bakılmaktadır.

Samet’in Nail’den yumurta alınması için yaptığı çağrı, Türk kültüründe dayanışma örneğinin bir göstergesidir. Türkiye’de özellikle taşra ve kırsal bölgelerde öğretmen figürü yalnızca bir bilgi aktarıcı değil, aynı zamanda toplumsal bir ağın aktif parçası ve kimi zaman birleştirici bir unsur olarak görülmektedir. Samet de bu sahnede klasik bir taşra öğretmeni gibi davranarak, kendi çıkarını düşünmeden, topluluk içinde daha zor durumda olan Nail’e destek olmaya çalışmaktadır. Bu durum bir bakıma ekonomik dayanışmanın kültürel bir tezahürünü temsil etmektedir. Samet’in burada yaptığı, sadece bir ürün satmak değil, Nail’in “çalışarak para kazanma” çabasını takdir etmek ve ona toplum içinde bir onur kazandırmaktır.

Sahne aynı zamanda; Firdevs’in Nail’den yumurta almayı küçümsemesi nedeniyle, kendisini köy halkından üstün görme, sınıfsal kibir ve kültürel yabancılaşma gibi kişisel egolara sahip olduğu göstermektedir. Firdevs’in bu tavrı, bu köyde yaşayan insanları bir bütün olarak “değersiz” veya “geri kalmış” olarak konumlandırmakta, onların üretimini ve emeğini küçümsemekte ve kültürel bir hiyerarşi kurduğunu göstermektedir. Firdevs’in tavrı ayrıca taşraya dışarıdan gelen bir aydın tipinin zamanla köklerinden kopması, kendini halktan uzak görmesi gibi tarihsel bir olguyu da çağrıştırmaktadır. Fakat Firdevs’in parfüm olayında seyyar satıcıdan ürün alması, yani kentli gibi davranmaya çalışırken yine kontrolsüz bir şekilde başka bir sahtecilik tuzağına düşmesi, onun bu kibrinin temelsiz olduğunu da göstermektedir. Firdevs’in bu davranışı, Türk kültüründeki

“görünüşe önem verme” eğiliminin çok net bir göstergesidir. Bu noktada Türk toplumunda sosyal statü ve prestij algısının tüketim kültürü üzerinden de şekillendiği görülmektedir. İnsanlar, sahip oldukları şeylerle (markalar, kıyafetler, aksesuarlar) sosyal kimliklerini tanımlar ve çevrelerine “kim oldukları” hakkında bir hikâye anlatmaya çalışmaktadırlar. Firdevs’in, köylülerin ürettiği yiyecekleri küçük görüp “kalite” arayışı bahanesiyle reddetmesi ama aynı zamanda seyyar satıcıdan marka garantisi olmayan bir parfüm alması, gerçek kalite ile görüntüde kalite arasındaki farkı ayırt edemediğini göstermektedir. Burada göstermelik bir elitizm sembolize edilmektedir.

Samet ve Tolga’nın hafifçe alaya alarak verdiği tepkiler de aslında Türk kültüründe kibrin hoş görülmediğini ve böyle durumların genellikle mizah yoluyla eleştirildiğini temsil etmektedir.

Öte yandan Firdevs’in, parfümün orijinallliğini kanıtlama çabası da önemli bir göstergedir. Firdevs’in “alerji yapmıyor, demek ki orijinal” savunması, çevresindekilere iddia ile gerçeklik arasındaki boşluğu doldurmak için sunduğu delildir. Gerçekte bu konu ile ilgili bir uzmanlık bilgisi yoktur ama söylemle iddiasını kurtarmaya çalışmaktadır.

Samet’in “size bir havuç göstermiş olabilir” sözü de, doğrudan Türk halk kültüründe yer alan önemli bir göstergedir. Havuç göstermek söylemiyle burada bir küçük ödül, bir güven tuzağı, bir kandırmaca hazırlığı yapıldığı ima edilmektedir. Samet’in deyimiyle satıcı, önce eşofmanların sahte olduğunu dürüstçe belirterek küçük ve güvenilir görünen bir doğruyu söylemiş ve insanlarda bir “güven” duygusu oluşturmuştur. Böylece ileride daha büyük bir yalanı (örneğin parfümlerin orijinal olduğu) söylediğinde insanlar daha az sorgulayıp daha kolay inanacaktır. Bu davranış modeli aslında Türk kültüründe “önce ağzına bir parmak bal çalmak”, “küçük çıkar için büyük kazığı saklamak” gibi ifadelerle belirtilmektedir.

Yemek kültürü açısından bakıldığında havuç özellikle Anadolu mutfağında yemeğin yanında verilen küçük bir meze ya da salatalık malzemesi gibi “iştah açıcı” bir yiyeceği sembolize etmektedir. Havuç bu anlamda ana yemek değildir ama daha büyük, daha doyurucu şeylere hazırlık yapmaktadır. Samet’in “havuç gösterdi” söylemi de, bu durumu simgelemektedir.

6.9.2. Sahne 28

Tolga, Samet ve Kenan’a misafir olarak gelmiştir. Hep birlikte sobanın yanına oturup, çayın yanında kahvaltılıklardan atıştırmaktadırlar.

“Samet: Ne öğrencilere, ne başkasına en ufak hissettirmeyiz ya merak etme sen. Sadece böyle pis bir belirsizlik içinde beklemek, yaşamak kolay değil ya. Onun için. Yoksa ne olacak olay zaten kapanmış gitmiş. Yangına körükle gidecek halimiz yok yani. Bak bu Allah'ın belası yerde de bizi en iyi anlayacak olan da senin olman lazım. Öyle değil mi?

Tolga, Samet'in söyledikleriyle hiç ilgilenmiyormuş gibi dalga geçer şekilde müzik notaları mırıldanır. Samet ciddiye alınmadığını anlar.

Samet: Ya siktir git oğlum ya.

Tolga: Ya çocuk akli işte. Mektubu sende ya bunun. Ona su kaynatmıştır. Misilleme yapıyor aklınca. Yanına da almış bir tane beyinsizi, kukla gibi. O da kendine çakacak.

Samet: Nasıl ya?

Tolga: Şu kafalara bak, şu kafalara. Nelere çalışıyor bu yaşta?

Samet: Bir dakika, bir dakika. Sen şimdi yani şey mi diyorsun?

Tolga: Bak Samet, Kenan hocam kesinlikle benden hiçbir şey duyduğunuzu söylemiyorsunuz.

Kenan: Olur mu canım biz zaten bilmiyormuş gibi davranmaya devam edeceğiz de...

Tolga: Hayır zaten öyle yapın. En doğrusu bu.

Kenan: Ya çömez değiliz sonuçta. Çocukla çocuk olacak değiliz.

Samet: Bir dakika ya. Sen şimdi kesin şey mi diyorsun yani?

Tolga: Aynen abicim. Evet. Sevim ile Aylin salağı. Maalesef öyle. Ben de şaşırdım işte ama öyle. Hayır bilmiyorum belki de şaşırmamak mı lazım? İnsana ait hiçbir şey yabancı değil derler ya...

Samet: Tamam da hocam, mektubu ben yakalamadım ki. Hatta ben okunmasını önlemek için aldım. Yine onu korumak için.

Tolga: Ya neyse işte canım. O ayrıntıyı nereden bilecek o salak? Sen aldın okudun sanmıştır o.

Kenan: Tamam da o zaman benim ne alakam var kardeşim ya? Haberim bile yok mektuptan doğru dürüst.

Tolga: Valla anlamadım Kenan. Ama bakın öğrencilerle öyle konuşmaya hesap sormaya kalkmayın. Sakın Samet hocam. Valla bak. Başınız büyük derde girer. Hayır olay kapanmış. Yeniden alevlenir büyür, gider.

Kenan: Ya yasak canım. Milli eğitim müdürü de söyledi zaten de ama ayıp ya.

Samet: Ya Kenan ayıp diyorsun hala ya. Ayıbı mı kalmış olay nereye varmış.

Kenan: Ya hocam ama dedim sana aslında, şunlara hediye alıp durma.

Samet: Şu işe bak ya. Lan ben mı öldüm şimdi suçlu?

Kenan: Ya suç anlamında değil abicim de... Bizim buralar da sizin oralar gibi değil ama hocam ya. Her bölgenin bir özelliği, realitesi ne bileyim bir geleneği, göreneği var. Yani şimdi buralarda böyle şeyler yanlış anlaşılabilir diye diyorum.

Samet: Ya bırak Allah aşkına Kenan ya. Geleneğinden, göreneğinden başlatma şimdi ya. Lan lafa gelince mangalda kül bırakmazsın, mücadele bilmem ne. Şimdi iş başa düşünce kılın kıpırdamıyor korkudan.

Kenan: Ne alakası var hocam ya?. Gerçeği söylüyorum sadece vaziyet bu.

Samet: Ya başlatma lan vaziyetinden. Ya oğlum sen realiteye teslim olmuşsun ya.

Başka adaletsizliklere neden anırıyorsun ki o zaman?

Tolga: Sakin ya, sakin.

Samet: Bağnaz alışkanlıklarınızı esnettiysek biraz fena mı yaptık. Beldenize biraz medeniyet getirmek için risk aldıysak?

Kenan: Ya böyle mi gelecek medeniyet hocam?

Samet: Böyle gelecek tabi medeniyet, başka nasıl gelecek? Sen baksana etrafına. Sen, ben, biz öğretmenler yapmayacaksak bunu başka kim yapacak? Biz de kölesi olacaksak senin medeniyet dediğin cenderenin. Sokmayacaksak elimizi taşın altına... Kim sokacak? Bak senin bile kafan nerelere işliyor işte. Hep buraların şeysi bu.

Kenan: Ya şimdi sizin orada olsak belki şimdiye çoktan mahkemedeydik hocam. Sen ne anlatıyorsun?

Samet: Ya hocam sen demek başından beri bu hediyeler konusunda böyle düşünüyordun da bana söylemiyormuşsun. Şimdi o çıktı yani meydana. Ben ona kıl oldum esas. Şu hale bak ya. Ulan başarılı öğrenciye hediye de mi alamayacağız?

Kenan: Ya öyle bişey diyen hocam. Ama şimdi bu hediyeler ortaya çıkarsa yarın bir gün, baya bir sıkıntı yaratabilir geldi bana da... Onun için diyorum yani."

Samet başını ellerinin arasına alıp sıkıntılı bir şekilde iç çeker. Bir süre o şekilde düşünür. Kenan da moralsiz bir durumdadır. Tolga sanki hiçbir şey olmamış gibi tavadaki kahvaltı yemeğinden ve kahvaltılık malzemelerden yemeye devam eder. Pişkin, pişkin konuşur.

“Tolga: Bana yedirdiniz hepsini hocam ya. Kalmasın diye yiyorum ha. Valla.”

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Yemek	Kahvaltılık	Hayatlarının basitleşmiş ve umutsuz bir hale geldiği, paylaşmanın değil, mecburi olarak bir arada kalışın sembolü
Öğretmen	Samet	Değişim isteyen, modernleşmeyi savunan fakat taşraya yabancı kalmış bir aydın figürü
Öğretmen	Kenan	Geleneklerle modernlik arasında denge kurmaya çalışan, daha gelenekçi ve temkinli birey
Öğretmen	Tolga	Hayatta kalmaya, kendi çıkarını korumaya odaklı, otorite karşısında güçsüz birey.

Tablo 32: Sahne 28’in Göstergebilimsel Çözümlemesi

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Bu sahnede Tolga'nın “Benim başımı belaya sokmayın” diyerek sığınmaya çalıştığı mazeret, sadece bireysel bir korku değil; aynı zamanda Türk toplumunun genel yapısında çok güçlü bir yere sahip olan “otoriteye boyun eğme”, “başına iş almama” ve “güç karşısında suskun kalma” durumunu temsil etmektedir.

Türk kültüründe özellikle kırsal ya da küçük yerleşim yerlerinde, insanlar arasındaki ilişkilerde toplumsal dengeyi bozacak her türlü bilgi, itiraf ya da açık sözlülük tehlikeli kabul edilmektedir. Çünkü küçük topluluklarda herkes birbirini tanır; dolayısıyla “doğruyu söylemek” ya da “bir gerçeği ifşa etmek” bireysel ahlaktan çok, kişinin kendi güvenliğini ve sosyal statüsünü tehdit eden bir eyleme dönüşebilmektedir.

Tolga'nın “Talimat var abi” diyerek müdürlükten gelen kuralları kalkan yapması da, otoriteyi sorgulamak yerine ona sığınma geleneğinin tipik bir örneğini temsil etmektedir. Ahlaki olarak doğru olanı yapmakla, pratikte başını belaya sokmamak arasında bir seçim yapması gerektiğinde Tolga ilk olarak, kendi başını kurtarmayı tercih etmektedir.

Tolga'nın tutumu, bireysel cesaret eksikliğinin yanı sıra geleneksel Türk toplum yapısında bireyin kolektif yapı karşısında duyduğu güçsüzlük duygusunun bir ürünü olarak da görülmektedir. Burada bireyin; kendisinin doğrudan doğruya inisiyatif alması gereken bir yerde bile, üst otoritenin talimatlarını bahane ederek pasif kalmayı seçtiği görülmektedir.

Samet'in Tolga'ya, "Arkadaş dediğin en küçük risk almayacaksa, arkadaşlığın ne anlamı var?" diyerek duygusal baskı yapması, Türk kültüründe arkadaşlık ve dostluk kavramına yüklenen büyük manevi değerin bir göstergesidir. Türk kültüründe "arkadaşlık" olgusu karşılıklı fedakârlık, vefa ve dayanışma yükümlülükleriyle örülmüş kutsal bir bağ olarak görülmektedir. Bu kültürde arkadaş ya da dost, gerektiğinde ailesinden bile önce gelen, uğruna risk alınan, fedakârlık yapılan kişiyi temsil etmektedir. Samet'in, Tolga'yı ikna etmeye çalışırken "senin için biz risk aldık" gibi ifadeler kullanması, tam da bu anlayışa dayanan bir göstergedir. Samet, aslında Tolga'ya "Biz arkadaş olarak senin için tehlikeyi göze aldık, şimdi sen de bizim için küçük bir risk alacaksın." demektedir. Bu yaklaşım, Türk kültüründeki karşılıklılık esasına dayalı sosyal ilişki örneğini sembolize etmektedir. Samet'in gündeme getirdiği Firdevs ve Tolga arasındaki ilişki konusunda başkanın Firdevs'e ilgi duyması, ama karşılık bulamaması üzerine Tolga'nın görev yerinin değiştirilmek istenmesi, toplumdaki güç dengesizliğini simgelemektedir. Türk kültüründe geleneksel yapının daha güçlü olduğu özellikle taşra gibi küçük yerleşim yerlerinde, otoriteye yakınlık veya otoriteyle çatışma bireyin hayatını doğrudan etkilemektedir. Burada hukukun üstünlüğü değil, kişisel hırs ve duygular belirleyici olmaktadır. Bu, Türkiye'de özellikle küçük çevrelerde sık görülen sembolik bir durumdur.

Samet'e göre; Firdevs'le Tolga arasındaki ilişkinin ortaya çıkması olasılığı, Tolga'nın itibarı açısından büyük bir tehdit olarak görülmektedir. Çünkü Firdevs ile Tolga'nın ilişkisi, her ne kadar kendi aralarında özel bir mesele gibi gözükse de, toplumun bu meseleye bakış açısına göre bu durum; görme, duyma ve dedikodu üretme mekanizması yüzünden kocaman bir meseleye dönüşebilme potansiyeline sahiptir. Başkanın Firdevs'e olan ilgisi ve bu yüzden Tolga'yı sürme çabası, namus kavramının nasıl siyasallaştırıldığını ve kadının erkekler arasında güç savaşlarına dönen bir meta haline geldiğini sembolize etmektedir.

Samet'in, Tolga'nın inatla bilgi vermemesi karşısında sinirlenip küfredmesi, içinde yaşadığı adaletsizlik duygusunun büyüklüğünü göstermektedir. Samet için mesele, sadece "birinin şikâyet etmiş olması" değil Tolga ile olan dostluk, vefa ve karşılıklı güvenin de yıkılması anlamı taşımaktadır. Tolga, Samet'e karşı arkadaşlık sınavında başarısız olmak üzeredir. Tolga başta sürekli kaçsa da, sussa da, konuyu değiştirmek istese de Samet'in ısrarı, kızgınlığı ve duygusal baskısı sonunda pes etmektedir. Bu

özölme, Tolga'nın Samet'e karşı hâlâ bir dostluk borcu hissettiğini, tamamen umursamaz olmadığını göstermektedir.

Sevim'in bir öğrenci olarak öğretmeni Samet'e ilgi duyması, bir çocukluk hayranlığı gibi görülse de, Sevim'in yazdığı aşk mektubunun yakalanması ve müdür yardımcısının eline geçmesi, Sevim için utanç verici bir duruma dönüşmektedir.

Samet'in mektubu alıp okuması ve sonrasında “okumadım, yırttım” diyerek yalan söylemesi, Sevim'in gözünde hem güven kaybı oluşturduğunu hem de onun gururunu kırdığını göstermektedir. Türk toplumunda, özellikle genç bir kız için namus çok değerli bir kavramdır. Samet öğretmenin, kendi mahrem duygularına “ihanet etmiş gibi” davranması Sevim'in gözünde affedilemez bir suç olduğunu göstermektedir. Bu yüzden Sevim'in hareketi sadece çocukça bir intikam değil, onuru kurtarma güdüsüyle yapılmış bir eylemi temsil etmektedir. Sevim için mesele, mektuptan ziyade güveninin ve mahremiyetinin ihlal edilmesi olarak görülmektedir. Sevim bu durum karşısında dolaylı olarak intikam alma yoluna başvurarak “mahcup etmekle yetinmeyip” karşı tarafa toplumsal bir leke yapıştırmak istemektedir.

Samet'in amacı belki de Sevim'i korumak için mektubu alıp “okumadım” diyerek konuyu kapatmaktı. Fakat Türk toplumunda özellikle mahremiyet ve duyguların rencide edilmesi durumlarında insanlar çok hassas ve ciddi reaksiyonlar gösterebilmektedir. Bir genç kızın özel mektubuna el koymak ve sonra da “okumadım” yalanı söylemek, Sevim'in gözünde “hem mahremiyetin çiğnenmesi hem de duygularının küçümsenmesi” bağlamında iki kere ihanet olarak kodlanmaktadır. Samet'in iyi niyetli korumacı tavrı, kültürel bağlamda onur ihlali olarak algılanmaktadır.

Ayrıca olay sadece Sevim ile ilgili iken iddia ettikleri taciz olayını desteklemek ve şahit oluşturmak için Aylin'de hikayenin bir parçası haline gelmektedir. Böylece Sevim yalnız hareket etmeyip, Aylin'i de yanına almaktadır. Bu da Türk kültüründe yer alan toplumsal destekle güç kazanmak olgusunun bir göstergesidir. Böyle bir meselede yalnız hareket etmektense, toplu şikayet ya da destekle hareket etmek daha meşru bir zemin sağlamaktadır.

Ayrıca bu sahne Samet ile Kenan'ın öğretmenlik meslek anlayışları ve değer yargıları üzerinden iki farklı kültürel zihniyete sahip olduklarını da göstermektedir. Özellikle Samet'in başarılı öğrenciye hediye verme davranışı, Kenan'ın buna yönelik “buraların adetlerinde yanlış anlaşılır” uyarısıyla kültürel bir gerilim yaşanmaktadır. Bu çatışma,

taşra kültürü ile modern hayat arasındaki sınırları ve bu sınırların aşılmasındaki güçlükleri göstermektedir.

Kenan'ın bakış açısı, Anadolu'nun birçok yerinde hala güçlü şekilde yaşayan mahremiyet, gelenek ve toplumsal denetim kültürünü temsil etmektedir. Türk toplumunun taşra kesimlerinde bireysel davranışlar sık sık kolektif değerler ve yerel ahlak normları çerçevesinde değerlendirilmektedir. Bu çerçevede bir öğretmenin bir öğrenciye bir hediye vermesi, özellikle de bu öğrenci bir kız ise, kolayca yanlış anlaşılmaya, dedikoduya, itibar zedelenmesine yol açabilmektedir. Türk kültüründe “el alem ne der?” kaygısı, özellikle küçük yerleşim yerlerinde güçlüdür ve bireylerin davranışlarına sınır çizmektedir. Kenan'ın tutumu bu yüzden, kişisel inançtan çok, yerel gerçekliği tanımanın ve ona göre pozisyon almanın sembolize edilmiş halidir.

Samet'in bu duruma bakış açısı ise, daha şehirli, modern, hatta bir parça aydın insan anlayışını yansıtmaktadır. Ona göre bireysel iyi niyetlerin “yanlış anlaşılma” korkusuyla bastırılması, taşranın bağnazlığının ve gelişmemişliğinin bir sonucudur. Samet, bir öğrenciye hediye vermenin medeni bir davranış olduğunu düşünmekte ve buradaki yanlış anlamaların asıl yanlışlığın kendisi olduğunu savunmaktadır. Ona göre kültürel gelenekler sorgulanmalı, gerektiğinde kırılmalı, bireysel iyi niyet ve özgürlükler toplumsal baskıların önüne geçmelidir. Samet'in “medeniyet” söylemi, Anadolu'nun kapalı yapısına bir dışarıdan müdahale arzusu taşımaktadır. Bu noktada, Samet bir anlamda Batılılaşma idealinin küçük bir temsilcisi gibi davranarak, eğitim yoluyla toplumun alışkanlıklarının, algılarının dönüştürülebileceğine inanmaktadır.

Samet'in “biz öğretmenler bu değişimi yapmayacaksak kim yapacak?” sözü, öğretmenin sadece bilgi aktaran değil, aynı zamanda toplumu dönüştüren bir figür olması gerektiği fikrini yansıtmaktadır. Ancak Kenan'ın uyarıları, bu dönüşümün yavaş ve dikkatli olması gerektiğini, aksi takdirde bireylerin hem mesleki hem kişisel hayatlarında ağır bedeller ödeyebileceğini hatırlatmaktadır. Özellikle taşrada, ani ve radikal davranışların bireyleri toplumsal linç kültürüne maruz bırakabileceği gerçeği, Kenan'ın ihtiyatlı tavrının temelini oluşturmaktadır.

Samet, Kenan ve Tolga'nın bulunduğu ev; dağınık, karanlık, bakımsız bir halde. Orta sehpanın yemek masasına dönüştürülmesi, normal düzenin bozulduğunu, hayatın geçici, sıkışmış ve 'idare edilir' bir hale geldiğini simgelemektedir. Bu fiziksel ortam, karakterlerin yaşadığı içsel dağınıklığın ve çaresizliği temsil etmektedir.

Yemekler ise yine gösterişli, özenli değil; bir tavada gelişi güzel hazırlanmış kahvaltılık malzemeler. Bu da karakterlerin hayatlarında lüksün, konforun, hatta asgari bir huzurun bile kalmadığının göstergesidir. Filmde yemek, bir rahatlama veya paylaşım aracı değil, bir çöküşün dekoru gibi kullanılmaktadır.

Tolga'nın “Bana yedirdiniz hepsini hocam ya. Kalmasın diye yiyorum ha. Valla.” şeklindeki tavrı ise sembolik bir durumdur. Olayların ciddiyeti ortadayken, o yemek yiyerek ve şakalaşarak bu ciddiyeti küçümsediğini göstermektedir. Yemeği bitirmek, sanki olanları da bitirmiş, tüketmiş, geride bırakmış gibi bir çağrışım yapmaktadır. Tolga başkalarının kaygısını paylaşmak yerine, kendi konforunu ön plana almaktadır. Yemek burada bir rahatsızlıktan kaçışın ve sorunlara karşı umursamaz bir maskeyi temsil etmektedir.

Türk kültüründe yemek masası, bağ kurmanın, paylaşmanın ve dayanışmanın sembolü iken burada ise tam tersi bir durum söz konusudur. Masada bir araya gelmiş olmalarına rağmen aralarında gerçek bir dayanışma yoktur. Tolga arkadaşlarının sırrını öğrenmek isteyen ısrarlarına direnmekte, hatta onlarla alay etmektedir. Yani bu sahnede sofranın birliği değil, kırılmayı ve yalnızlaşmayı temsil etmektedir.

6.9.3. Sahne 29

Kenan, Samet ve Nuray birlikte hafta sonu gezmesine çıkarlar. Nuray'ı, Kenan ile Samet tanıştırmıştır. Nuray, geçmişte yaşanan bir terör saldırısında bombanın patlaması sonucu bir ayağı parçalanmış ve ayağına protez takılarak hayatını sürdürmektedir. Dağ evi gibi bir mekanda börek yerler. Masa düzeninde Samet ve Kenan yan yana Nuray ise tam karşılarında oturmaktadır.

“Nuray: Ya işte bildiğin havalarda uçmuşuz yani. Hatırladığım tek şey yerdeyiz ve herkes bağılıyor, inliyor falan. Orda ben tek parçaymışım aslında. Çelik bilyeler saçılmış. Bir tanesi damarımı parçalamış. Kangren olmuş haliyle.

Kenan: İnanılmaz bir şey ya. Sonra ambulans, polis falan mı?

Nuray: Yok ya. Oradaki bir komiser süpürün bunları bile demiş yanındakilere. Tutanaklarda var. Ambulans zaten o kadar geç gelmiş ki... Taksiler desen yaralıları almak istemiyor.

Kenan: Koltukları şey olmasın diye tabi?

Nuray: Aynen ya. Daha neler neler... Beni bir çocuk kucağına alıp taksiyi ikna etmişte hastaneye öyle gidebilmişim. Yoksa... Bir sürü arkadaşım öldü gitti yani orada.

Samet: Peki gördün mü o çocuğu daha sonra?

Nuray: Evet. Hastaneden 5-6 ay sonra ulaştı bana. İtfaiye teşkilatındanmış. Tabi hastane süreci falan... 8 ay kaldım orada. Doktorların çoğu bizim sendikadandı. Baya uğraştılar bacağı kurtarmak için ama olmadı. Kesildikten sonraki acı tarif edilemez. Ben böyle bir acının var olabileceğine hayatta inanmazdım. Hani deselerdi ki gözünün önünde anneni, babanı öldürecek, hemen derdim. Hemen. Seve seve. Yeter ki bu acı son bulsun yani. Kusura bakmıyorsunuz değil mi? Yemek sırasında böyle anlatıyorum ama...

Kenan: Yok canım olur mu öyle şey ya? Fakat gerçekten inanılmaz bir olay ya. İnsan yani ne diyeceğini bilemiyor. Yani yaşamadan kimsenin anlayamayacağı şeyler vardır ya, bu da onlardan yani kesinlikle. Peki şey, burda okuldaki öğretmenler falan biliyorlar mı patlama konusunu?

Nuray: Yok onlar kaza şeklinde biliyorlar ama bilen biliyordur tabi.

Kenan: Sormuyorlar mı hiç?

Nuray: Yok ya. Bizim okul büyük olduğundan kimse kimseyle uğraşmıyor. Zaten samimiyet de kurduğumuz yok kimseyle.

Samet: Ya bilmemeleri daha iyi zaten. Boş ver. Yoksa hemen kendi baktıkları yerden yargılamaya başlarlar.

Nuray: Yani işin garibi bu iş başıma gelene kadar ailem de bilmiyordu tabi örgüt işlerini. Bizimkilerin öyle örgüt işleri yoktur. Radikal değillerdir.

Kenan: Bizimkiler de öyle.

Samet: Lan sizinkiler neyi radikal olacak zaten? Kaç yaşına gelmişler ufacık köyde inekler ve seni evlendirmekten başka derdi olmayan kendi halinde insanlar sonuçta.

Kenan: Öyle deme hocam. Ne radikaller, ne fanatikler gördüm ben. Öyle ufak köy deyip geçme yani.

Samet: Kenan'ın köyü de alevi köyüdür bu arada. Yani kültürleriniz benziyordur.

Nuray: Benim öyle mezhep falan umrumda olmaz ya. İlkel şeylerdir.

Kenan: Tabi, tabi ya. Kesinlikle öyle. Ama çok üzölmüşlerdir mutlaka.

Nuray: Kim?

Kenan: Ailen yani.

Nuray: Tabi haliyle. Valla işin o kısmı apayrı bir dram tabi ki de. Hiç girmeyecem o konuya.

Kenan: Yürüyüşün falan ama hiç belli olmuyor ama. Valla benden iyi yürüyorsun açıkçası.

Nuray: Protez biraz kaliteli. O yüzden . Normalde devlet de veriyor ama o, o kadar üst düzey bir şey değil tabi ki. Kendin almak istersen devlet ufak bir kısmını karşılıyor ancak.

Kenan: O da bir şey yani.

Samet: Araba ne oldu bu arada ya? Yok mu bir gelişme?

Nuray: Bekliyoruz valla. Servis getirecek bakalım.

Kenan: Aa aldın yani?

Nuray: Tabi, tabi.

Kenan: Hadi ya?

Nuray: Gazın frenin yeri değişecek. O yüzden biraz uzun sürebilir.

Kenan: Harika ya. Süper valla. Müthiş hayırlı olsun. Bak göreceksin o kadar büyük değişiklik getirecek ki hayatına.

Samet: Ee ne zaman geliyor? Ne zaman çıkıyor servisten yani?

Nuray, Samet'in sorusuna cevap vermez. Uzun uzun Kenan'a bakar.

Nuray: Senin bir fotoğrafını çekebilir miyim ya?

Kenan: Niye? Hayırdır yani çek tabi de.

Nuray: Ya aslında baya ilginç bir tipin var senin. Yani bu toprakların hikayesini bir şekilde içinde taşıyan bir yüz.

Kenan: Öyle mi diyorsun?

Nuray: Tabi. Kesinlikle. Yani portre çizimleri yapıyorum ya orada kullanmak için.

Kenan: Tabi, tabi ya.

Nuray çantasından fotoğraf makinesini çıkarır. Pozlama yapar. Kenan kendine çeki düzen verir. Nuray kadrāja bakar. Kenan'a önündeki tabağı itmesini söyler. Samet'e de kadrāja giren kolunu geri çekmesini ister. Samet kolunu çeker ve bu duruma bozulur. Kenan'ı çeker.

Nuray: Aslında ilk bakışta sıradan, çok sık rastlanan bir yüz gibi ama baktıkça hüznün de var gibi derinlerde bir yerlerde. Tam da anlayamadım ama. Kusura bakmıyorsun değil mi? Böyle biraz garip oldu ama...

Kenan: Yok, yok olur mu ya. Sağol.

Nuray fotoğraf makinesini masanın üzerine bırakır.

Nuray: Bu arada bizimkiler ablamın yanına gidecekler, İstanbul tarafına. O zaman gelin de size yemek yapayım.

Kenan: Olur tabi de, zahmet vermeyelim hocam.

Nuray: Yok ya ne zahmeti. Zaten ben ne yapacam o kadar detaya giremem de...
Spagetti, şarap garanti. Aç kalmazsınız yani.
Kenan: Süper ya. En sevdiğim şey zaten. Bayılırım spagetti, şarap... Çok severim.”

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Yemek	Börek	Güven arayışı, duygusal bağ kurma isteği
Nesne	Yemek masası	Sembolik olarak bir mahkeme ya da jüri masası
İnsan	Nuray	Güçlü duruş, travma sonrası özneleşme, masa başında hakim pozisyon
İnsan	Samet	Yüzeysel ilgiler, empati kurmakta zayıf, kentli-elit bakış
İnsan	Kenan	Samimi duygular, kadraj içindeki birey, köklü geçmişe saygı duyan, aidiyet hissi olan
Organ	Protez ayak	Onur kaybı, travma, utanç
İletişim aracı	Fotoğraf makinesi	Yeni bir yaşam inşa etme arzusu, seçilme ve dışlanma

Tablo 33: Sahne 29’un Göstergebilimsel Çözümlemesi

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Nuray’ın yemek masasında Samet ve Kenan’ı karşısına alarak masaya hakim pozisyonda oturması, yaşadığı acıların ardından kendi seçimlerini yapabilen güçlü bir birey olduğunu sembolize etmektedir. Nuray burada Samet ve Kenan arasında bir değerlendirme yaparak seçim yapacaktır. Samet’in ve Kenan’ın yan yana oturmaları, Nuray için birer aday olduklarını göstermektedir. Nuray ise bir jüri gibi seçici pozisyonundadır.

Nuray’ın geçmişte yaşadığı büyük travmayı çok rahat bir dille yemek esnasında anlatması, aslında karşısındakilerin bu hikayeye nasıl tepki vereceklerini gözlemlediği bir durumu temsil etmektedir. Samet bu olayı ilk başta sıradan karşılarsa da sonrasında, Nuray’ı hastaneye taşıyan kişiyle alakalı soru sorması, onun bu hikayede ilgisini çeken detaylar olduğunu göstermektedir. Ancak Samet’in, Nuray’ın hikayesine gereken ilgiyi göstermediği, araba sorusu gibi konuyu başka yerlere çektiği gereksiz sorulardan anlaşılmaktadır. Samet’in arabanın servisten ne zaman çıkacağı sorusuna Nuray’ın cevap vermemesi de aslında Nuray’ın, Samet’i gözden çıkardığını göstermektedir.

Kenan’ın ise, Nuray’ın hikayesini hayranlık ve saf bir merakla dinlediği görülmektedir. Nuray’ın acısını gerçekten empatik bir şekilde anlamaya çalıştığı, doğrudan

yargılamadığı tavırlarından ve konuşmalarından anlaşılmaktadır. Kenan bu anlamda duygularını açıkça belli etmektedir. Nuray'ın protez takılı olan ayağının yürürken fark edilmediğini belirtmesi, onun kusurunu örtme çabası, Nuray'a karşı hayranlığının samimi olduğuna işaret etmektedir. Bu noktada Kenan'ın Nuray'a karşı duyduğu hayranlık ve saf sevinç, duygusal saflığı ve “insan ilişkilerinde samimiyetin önemli olduğunu” savunan geleneksel bir değeri temsil etmektedir.

Nuray'ın, Samet'i ve Kenan'ı uzun uzun gözlemledikten sonra sadece Kenan'ı fotoğraflamak istemesi, Kenan'ı bilinçli ya da bilinçsiz bir ilişki adayı olarak seçmeye başladığının göstergesidir. Nuray bunu yaparken önce masada hikayesini paylaşarak duygusal bir bağ kurar, ardından Kenan'ı estetik bir nesne gibi algılayıp fotoğraf çekmek ister. Ona duygusal anlamda özel ilgi duyduğunu da “Senin yüzünde bu toprakların hikayesi var” söylemiyle maskelemeye çalışmaktadır. Nuray bu söylem ile Kenan'ı, aidiyet ve köklü bir geçmiş simgesi olarak gördüğünü ima etmektedir. Türk kültüründe, özellikle ciddi ilişki arayışlarındaki en temel özelliklerden biri, aidiyet duygusu ve köklü geçmişe sahip olmaktır. Aslında Nuray'ın, potansiyel ilişki adayından beklentisi de; o kişinin aidiyet duygusuna sahip olması şartıdır.

Nuray'ın fotoğraf çekmek istemesi, yeni bir “görme biçimi” arayışını temsil etmektedir. Yıkımdan sonra hayatı yeniden kurma ve kendine yeni anlamlar üretme çabası içinde olduğu görülmektedir. Fotoğraf çekme işlemini gerçekleştirirken Samet'in kolunun kadrajdan çıkarılması isteği ise, sembolik bir dışlamayı temsil etmektedir. Nuray, Samet'i kadraja bile almak istemiyor. Bu doğrudan ve açık bir şekilde Kenan'ı tercih ettiğini göstermektedir. Bu çerçevede, Nuray'ın tercihi duygusal empati gösteren, köklü aidiyet duygusu taşıyan Kenan olurken, Samet daha çok yüzeysel ve mesafeli bir karakter olarak dışarıda kalmaktadır.

Nuray, yaşadığı travmayı anlatırken bedenindeki fiziksel kayıptan ziyade insan onurunun ve değer duygusunun da zedelendiğini ifade etmektedir. Özellikle olay yerine gelen komiserin “Süpürün bunları” ifadesi, devlet otoritesinin ve dolayısıyla toplumun gözünde bazı bireylerin “değersiz” görüldüğüne işaret etmektedir. Bu durum, Türk kültüründe çok önemli olan “insana hürmet” ilkesinin yara aldığını göstermektedir. Türk-İslam kültüründe, yaralıya, düşküne, mazluma kısacası canlı olan tüm varlığa sahip çıkmak bir insanlık vazifesi sayılmaktadır. Nuray'ın yaşadığı bu ihmal, toplumsal değerlerin terör gibi travmalarda bile etnik sebepler nedeniyle çözülüp eridiğini göstermektedir.

Nuray'ın, bu acıyı ailesiyle konuşmak istememesi, aile içi duygusal kopukluğunu da göstermektedir. Oysa Türk kültüründe aile, bireyin en önemli sığınaklarından bir tanesi olarak görülmektedir. Normalde böyle bir acı olayda, ailenin koruyucu, sarıp sarmalayıcı rol üstlenmesi beklenmektedir. Ancak Nuray'ın ailesiyle arasındaki bu mesafe, yaşanan politik çatışmaların birey-aile-toplum ilişkilerinde yarattığı kopuşu yansıtmaktadır. Özellikle politik kimlik farklılıklarının bireysel ilişkileri bile zedelediği bir durum temsil edilmektedir.

Nuray'ın ailesinden bahsederken “Bizimkiler radikal değildir” demesi kendisinin veya ailesinin doğrudan bir örgütsel bağ içinde olmamasına rağmen terörün hedefi olması, terörün kör ve ayırım yapmayan doğasına işaret etmektedir. Bu da Türkiye'deki terör olaylarının, yalnızca siyasal değil, insani bir trajedi yarattığını göstermektedir. Herhangi bir politik aidiyeti olmasa da insanlar terör gibi ulusal problemde zarar görebilmektedir; bu durumun da toplumda geniş bir güvensizlik ve yalnızlık duygusu oluşturduğunu göstermektedir.

Samet'in, Nuray ile Kenan arasında kültürel benzerlikler olabileceği düşüncesiyle Kenan'ın köyünün Alevi köyü olduğunu belirtmesi ve Nuray'ın buna kayıtsız kalması da önemli bir göstergedir. Türk kültüründe mezhep, etnisite gibi farklılıklar tarih boyunca bir gerilim unsuru olarak toplumsal krizlere sebep olmuştur. Nuray'ın bu konulara ilgisizliği, yeni kuşakların bu eski meselelere karşı daha mesafeli ve eleştirel olduğunu göstermektedir. Nuray'ın mezhepsel kimlikleri ilkel bulması, bireysel kimliğin toplumsal kimliklerden koptuğunu göstermektedir.

Samet'in, Kenan'ın köylü geçmişini küçümsemesi; sınıfsal bakış açılarını göstermektedir. Türk kültüründe şehirli-köylü ayrımı zaman zaman sınıfsal bir hiyerarşi doğurmuştur. Samet'in küçümseyen tavrı, bu ayrımın hala sürdüğünü ve özellikle eğitimli kesimde “taşralıya” karşı bir mesafe olduğunu göstermektedir.

Nuran'ın “Bizim okul büyük olduğundan kimse kimseyle uğraşmıyor. Zaten samimiyet de kurduğumuz yok kimseyle.” söylemi ise Türk kültürü açısından önemli bir göstergedir. Burada samimiyet kavramı güven, dayanışma, yardımlaşma, koruma, kollama gibi çağrışımın yanı sıra aşırı merak, dedikodu, özel alanın ihlali, birbirinin hayatına fazlaca müdahale gibi iki yönlü bir gösterge oluşturmaktadır. Bu ikili yapı Türk kültüründe “samimiyet” ile “sınır ihlali” arasındaki ayrımın ince bir çizgiyle gerçekleştiğini

göstermektedir. Yani samimiyet kavramının, bazen kişisel özgürlüğün ve mesafenin kaybolmasına neden olduğu sembolik bir şekilde ifade edilmektedir.

Sahnenin son bölümünde Nuray'ın Kenan ve Samet'i eve yemeğe davet etmesi, Türk kültüründe sıkça karşılaşılan “iade-i ziyaret” kavramının göstergesidir. Türk kültüründe bir davete karşılık verme, “iade-i ziyaret” ya da “iade-i ikram” gibi kavramlarla temsil edilmektedir. Bir davetten memnun kalındığında, buna nezaket ve minnettarlık göstergesi olarak karşı tarafı da kendi evine davet etmek, hem sosyal dengeyi sağlamakta hem de ilişkilerin devamını pekiştirmektedir. Nuray'ın bu daveti, özellikle daha önce anlattığı travmatik geçmişi, dışlanmışlık hissi ve insanlarla kurduğu mesafeli ilişkileri düşündüğümüzde, oldukça pozitif bir dönüşümü de temsil etmektedir. Çünkü ilk başta kimseyle samimi olmadığını, okulda kimsenin kimseyle ilgilenmediğini söyleyen biri, şimdi hem özel hikâyesini paylaşmış hem de bir nevi kendi iç kabuğundan çıkarak evine davet edecek kadar bir yakınlık göstermiştir. Bu, Nuray'ın Kenan ve Samet'e karşı duyduğu güvenin, takdirin ve duygusal açılımın bir işareti olarak da sembolize edilmektedir.

Ayrıca Nuray'ın bu daveti, klasik anlamda görkemli bir “misafir ağırlama” anlayışından çok, daha bireysel, özgürlükçü ve samimi bir sofrâ kültürü anlayışını da yansıtmaktadır. Spagetti ve şarap önerisi, Anadolu mutfağından çok, daha kentli, daha “modern” bir tarzı sembolize etmektedir. Bu da onun kimliğini, bireysel tercihlerini ve hayata bakışını temsil eden göstergelerdir. Yani hem Türk kültüründeki “usulen davet” geleneği hem de modern bireysel misafirperverlik anlayışı burada iç içe geçmiş bir durumda sembolize edilmektedir.

Nuray'ın bu daveti ancak ebeveynlerinin yokluğunda yapması, Türk toplumunda özellikle kadınların ailesiyle yaşadığı durumlarda, eve erkek arkadaşlarını ya da tanıdık erkekleri davet etmesinin hoş karşılanmadığı durumunu göstermektedir. Bu, sadece ailesel bir tercih değil aynı zamanda komşuluk, mahalle baskısı ve “el âlem ne der” kültüründen beslenen toplumsal gözetim mekanizmalarının da bir sonuç göstergesidir. Bu nedenle Nuray'ın bu daveti ailesi şehir dışına gidince, yalnızken yapması; ailesinin bu konuda geleneksel değerlere sahip olduğunu göstermektedir. Nuray bu daveti gizli tutarak kendi özgürlük alanını oluşturacak ve böylece toplumun dayattığı ahlaki normlardan ve mahremiyet kurallarından bağımsız hareket edebilecektir. Nuray'ın bu daveti, modern birey olma isteği ile geleneksel denetim arasındaki çatışmanın bir göstergesidir.

Türk yemek kültüründe misafir ağırlama, özellikle kadınların üstünde bir sorumluluk olarak görülmektedir. Bu sahnede Nuray'ın misafirlerini davet etmesi ve yemek hazırlayacağını söylemesi, kültürel bir göstergeye dönüşmektedir. Bu gösterge, Türk kültüründe kadının besleyen, ağırlayan, evin düzenini sağlayan figür olma işlevini simgelemektedir. Bu bağlamda Nuray, dışardan çağdaş ve bağımsız bir kadın gibi görünmeye çalışsa da, kültürel göstergelere göre hâlâ “evin kadını” rolünü üstlenen kişi olma durumundadır.

Nuray'ın yemek masasındaki konumu, onun hakim pozisyona geçişini gösterirken; sofradaki diğer iki karakter, yani Samet ve Kenan, bu “seçici düzen” içinde adeta birer aday konumundadır. Bu durumda yemek, duygusal tercihlerin, sınıfsal farkların ve kimlik stratejilerinin ifade edildiği bir sosyal performans sahnesine dönüşmektedir. Sahnenin tamamına bakıldığında Nuray, yaşadığı ağır travmayı sofrada anlatırken aslında karşısındakilerin tepkilerini ölçen, duygusal radarlarını açan bir iletişim süreci yürütmektedir. Dolayısıyla burada yemek, bir paylaşımdan ziyade bir test, hatta bir tür seçim mülakatını sembolize etmektedir.

Nuray'ın Kenan'ı fotoğraflaması, görsel bir ilişki biçimi kurma isteğini göstermektedir. Ancak bu estetik seçim, önce sofrada başlamış olan duygusal bağın bir sonucudur. Yani bu bölümdeki yemek sahnesi, Nuray'ın hem içsel dönüşümünü hem de çevresine nasıl bir “bakış” geliştirdiğini göstermektedir.

6.9.4. Sahne 30

Samet, elinde gazete kağıdına sarılı demet çiçekler ve genişçe poşete konulmuş şarap ile Nuray'ın evine gelir. Apartmana girmeden önce bir gören var mı diye etrafı iyicene kolaçan eder. Nuray kapıyı açar, Samet içeri girerken Kenan'ın nerede olduğunu, neden gelmediğini sorar. Samet, Kenan'ın işlerinin karışık olduğunu babasının hastane işi çıktığını ve bu sebeple gelemediğini söyler. Nuray, canı sıkılmış bir şekilde, bu durumu keşke gelmeden önce söyleseydin, yemek programını onun da katılabileceği başka bir güne ertelerdik der. Samet, sorun olacaksa gideyim ben dese de Nuray memnuniyetsiz bir ifadeyle zoraki olarak gitmesini kabul etmez. İçeri yemek masasına doğru geçerler. Nuray, Samet'e binaya girerken bir gören olup olmadığını sorar. Samet, hafife gibi gizlenerek geldiğini söyler. Gülüşürler. Samet, Nuray'ın anne babasının uzakta olduğunu bilse de evde kimsenin olmadığından emin olmak için Nuray'a bu durumu tekrar sorarak

teyit alır. Nuray'ın giyiminde ve makyajından bu geceye özel bir hazırlık yaptığı anlaşılmaktadır.

“Samet: Baya hoş görünüyorsun bu arada. Etek yakışmış.

Nuray: Sağol. Manavdan mı aldın bu çiçekleri? Maydanoz gibi sarmışsın da.

Samet: Ya işte ne olur ne olmaz dedim. Buraları biliyorsun.

Nuray: Ben bunları bir suya koyayım. Yazık perişan olmuşlar. Bu arada istediğin yere otur. Ya da aç mısın? Direk sofraya da geçebiliriz yani.

Samet: Olabilir. Ben oturuyorum o zaman.

Nuray: Otur, tamam geliyorum.”

Nuray mutfağa gider. Samet salonu incelemeye başlar. Salonun karşı duvarında, Hazreti Ali'nin tasvir edilmiş kocaman tablosu asılıdır. Diğer duvarda Nuray'ın çizdiği porte resimlerden oluşan tablolar yer almaktadır. Samet tabloları tek inceler.

Makarna, salata, turşu ve şaraptan oluşan menüdeki yemekler yenir. Şaraplar içilirken Samet duvardaki, Nuray'a ait olan portre çizimlerini çok beğendiğini söyler ve asıl merak ettiği soruyu sorar.

“Samet: Sadece bizim Kenan'ın yüzünde nasıl bir anlam bulmayı başardın, onu anlayamadım.

Nuray: Valla anlam dediğin şeyin nereden çıkacağı belli olmaz. Tayin zamanı yaklaşıyor ne yapacaksın?

Samet: Gidebilmek için her türlü üç kağıdı yapacam yani. Varsa öyle bir imkan. Görcez bakalım. Peki sen? Düşünmüyor musun hala? Valla her yere gitme hakkın var ya. Ben senin yerinde olacam.

Nuray: Benim gitmem zor ya.

Samet: Niye?

Nuray: Bir kere aile pek hazır değil böyle bir fikre. Aslında İstanbul'da tanıdıklar var. Bir de örgütten çevrem falan. Yani tayin isteyip gitsem, sosyal açıdan fazla sıkıntı çekmem.

Samet: İstanbul'a gidip de sosyalleşememek var mı zaten ya? Orda da sosyalleşemeyen, dünyanın hiçbir yerinde sosyalleşemez.

Nuray: Ama işte birilerinin de kalması lazım sonuçta. Sen kaç, ben kaçayım, o kaçsın. Ne olacak?

Samet: E tabi. İşin o tarafı da var tabi de. Yani birey de kendi yaşantısını dizayn etmek durumunda bir yerde. Ben doldurdum artım vademi. Doldurmayanlar düşünsün. 4 sene ya. Yetmez mi?

Nuray: Sen yeter diyorsan yetmiştir. Diyecek bir şey yok. Ama bence sen köpürtüyorsun biraz. Abartıyorsun yani.

Samet: Neyi abartıyorum?

Nuray: Bütün sıkıntılarının faturasını buraya kesiyorsun. Bence alakası yok. İstanbul'da seni ne bekliyor sanıyorsun? İnsan nereye giderse kendisini de götürüyor sonuçta.

Samet: Ya şu an bunları düşünecek değilim ya. Tek bildiğim artık burada algımın bile yorulmaya başladığı. Nereye baksam bir boşluk. Soğuktan kıvranmış, büzülmüş nesneler. Aç, hasta, biçare...

Nuray: Valla senin gibi biri bırak İstanbul'u İsviçre'ye de gitse benzer şeyler bulur.

Samet: Fark etmez ya. Yazgımla yüzleşmiş olurum. En azından boğulacaksak büyük denizde boğulurum ya. Öyle değil mi?

Nuray: Ben de senin gibiydim, patlama öncesi. Böyle bir şeyleri yetiştirmeyecekmişim gibi aceleci, telaşlı...

Samet: Sağduyuya mı davet ediyorsun beni yani? Şükretmeye mi?

Nuray: Yoo alakası yok. Yani şimdi şikayet ediyorsan, bir şeyler yapılabilir. Yapılmalıdır anlamı çıkar buradan. Şimdi sen fark ediyorsun. Rahatsız olup, şikayet ediyorsun. Haliyle bir refleks göstermen gerek ama sen de bu yok. Kaçıyorsun gibi biraz.

Samet: Napayım canım şimdi? Hayatımı bu topraklara mı adamam lazım gerekiyor? Onu mu diyorsun yani?

Nuray: Hayır.

Samet: E tamam işte. Görevimizi yaptık. Bitti, gidiyoruz. Yani daha ne yapayım? Benimle hiç alakası olmayan bir yere, ömrümün gençliğimin 4 senesini vermişim yetmez mi?

Nuray: Yeter ama birilerinin de bir şeyler yapması lazım sonuçta. Ben her zaman kolaylaştırmaktan yanayım. Mesela el atmalı, dokunmalı bir şeylere. Çünkü dünyanın ihtiyacı olan şey bu.

Nuray: Şimdi böyle politikayı yakından takip ediyorsun da her şeye kıızıyorsun ya mesela...

Samet: Yok canım öyle haber okuyorum ama çok da takip ettiğim yok. He sen her şeyi eleştiriyorum diye mi öyle söylüyorsun?

Nuray: Evet yani işte. Peki sonuç ne oluyor? Benim babam da senin gibi mesela biliyor musun? Emekli, yapabileceği hiçbir şey yok, sadece kızıyor.

Samet: E napsın canım adam? Gidip meclisin önünde kendini mi yaksın?

Nuray: Hayır canım ama şikayet etmekle, eleştirmekle de bir şey olduğu yok sonuçta.

Samet: Yani?

Nuray: Yani icraata bakmak lazım. Sen mesela nasıl bakıyorsun şimdi dünyaya? Kendini konumlandırılabilir mi?

Samet: Konumlandırmak derken?

Nuray: Yani nasıl tanımlıyorsun? Ne'cisin yani?

Samet: Ne'cisin mi? Ne'ci ne ya?İ

Nuray: Sonuçta bir kitleye dahilsindir ya. Hiçbir tercihin yok değildir.

Samet: Yani kendimi tanımlama ihtiyacı hissetmiyorum diyelim. Eskiden vardı belki böyle bir şey ama artık geride kaldı sanki bu aşama ya.

Nuray: Bunun aşaması mı olur canım? Nasıl katkı verdiğini düşünüyorsun çevrene? Sonra dünyaya? Ne yapıyorsun mesela?

Samet: Ya şimdi canım burada iyilik mi yarıştıracaz ya?

Nuray: Yoo iyilik falan değil ya. Neye dahilsin, neredesin, nereye ait hissediyorsun? Tabi cevap vermek istersen...

Samet: Valla bilmiyorum yani, sürekli böyle birtakım grupların, ideolojilerin içinde kalabalıkla birlikte korunaklı bir şekilde yaşamak, hiç bana göre değil. Kusura bakma.

Nuray: Niye? Dayanışmaya inanmıyor musun?

Samet: Yoo inanmamak falan değil de bunun insan özgürlüğü ile bağdaşmadığını düşünüyordum belki.

Nuray: Neden?

Samet: Bilmiyorum. Ama tek bildiğim bünyemde bu tarz bir varoluşu kararlılıkla reddeden, ne olduğunu tam olarak bilmediğim bir şeylerin olduğu.

Nuray: Ama sadece seninle ilgili bir şey değil ki bu ya. Ne yapıyorsun dünya için? Onu soruyorum ben.

Samet: Yani herkes veriyordur bir şekilde kendince katkı. Bu öyle çok üzerinde düşünülecek bir şey değildir. Yani imkanı olan duyarlılığı neticesinde bir şeyler yapıyordur. İstemezse de yapmaz yani.

Nuray: Topluluk halinde yaşıyoruz. Herkesin kendince imkanları vardır sonuçta. Mesela böyle haberlerde aile cinayetlerini, tecavüzleri, yolsuzlukları, mültecileri görünce sen ne düşünüyorsun?

Samet: E üzülüyor tabi insan. Ama dünyanın acısı da bitmez ki ya.

Nuray: Yani kulak tıkıyorsun.

Samet: Yok canım o kadar da değil.

Nuray: Evet. Benden uzak olsun, bana dokunmasın diye düşünüyorsun.

Samet: Öyle düşünsem ne olur? Yok mu hakkım? İlla herkes kahraman mı olmak zorunda? Değil tabi ama bildiğimiz bencilliğin ılımlaştırılmış halinden bahsediyorsun.

Nuray: Dünyanın akıldan, eşitlikten, vicdandan uzaklaşmış bir hali olmasının bir sebebi de bu değil mi?

Samet: Ya sen dünyanın her yerde geçerli, aynı kurallarla yönetilebileceğini mi düşünüyorsun? Yani bize burada mantıklı gelen bir düşünce Moğolistan'da da mantıklı görünecek diye bir şey mi var?

Nuray: Kültürel olarak farklılıklar olsa da insanların temel ihtiyaçları her yerde aynı değil mi sonuçta?

Samet: Bilmiyorum. Bana sorma bunları. Ben daha kendi düşüncelerime bile hazır değilim.

Nuray: Ne gibi mesela?

Samet: Valla bilmiyorum bence adalet arayışı beklentisi de biraz ütöpik. Eşitlik bile öyle. Herkesin eşit olması için herkesin eşit olması gerekir ki bu çok saçma. Her şey birbirinden farklıdır ya. Dünya birbirinden farklı ve sürekli yer değiştiren güçlerin mücadelesinden ibarettir. Tarih de bunun toplamı değil midir zaten? Ama buna inanmayız. İnanmak istemeyiz. Şahsen ben bunu düşünmek bile istemiyorum çünkü bu gerçek bir kaos demek. Oysa hayatın devam edebilmesi için düzen gerekir. Yani bu senin bahsettiğin umutlu güzel yalanlara inanmak zorundayız.

Nuray: Yalan değil, gerçek bu. Hatta sadece bu. Tarihin yapısı bu. Sen kaosa ilerletici, doğurgan bir güç olarak bakmazsan üzülür durursun böyle. Keşke senin keyfini kaçırmayacak bir tarih olsaydı.

Samet: Sürekli eğilmeye, şükretmeye çağırıyorsun sende. Kendi savunduğun hikayelere ters düşmüyor musun?

Nuray: Hiç alakası yok. Çok basit söylediklerim.”

Nuray masadan kalkıp koltuğa geçer. Daha sonra Samet de yanına gelir. Bir süre konuşmazlar. Nuray, Samet'i tanımak için inançlı mısın, sevgilin var mı, ailene düşkün müsün gibi kişisel sorular sorar. Samet sorulara net olmayan, kaçamak cevaplar verir ve kendini hiçbir şeye karşı aşırı düşkün olmayan biri olarak tanımlar. Nuray, aldığı cevaplarla tatmin olmamış gibi uzun süre Samet'e bakar. Son bir sorum olacak der ve Samet'e, Kenan'ı neden yemeğe davet etmediğini sorar. Samet bence biliyorsun diyerek gülümser. Nuray'a yaklaşıp, dudağından öper.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Yemek	Spagetti	Pratiklik, günlük hayatın sıradanlığı içinde özel bir an oluşturma çabası
İnsan	Nuray	İdealist, sorgulayıcı, sorumluluk duygusu yüksek, toplumla birey arasında sıkışan ama direnç gösteren birey
İnsan	Samet	İdeolojik bir duruş sergilemekten kaçınan, duyarlılıkla eylemsizlik arasında sıkışmış, özgürlük arayışında ama aidiyetsiz
Bitki	Çiçek	Romantik jestin yarım ağızla yapılması, Samet'in içinde bulunduğu toplumun yargılayıcı bakışına karşı temkinli tutumu

Tablo 34: Sahne 30'un Göstergebilimsel Çözümlemesi

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Türkiye'de, özellikle kapalı toplumların egemen olduğu yerleşim yerlerinde, komşuluk ilişkilerinin oldukça güçlü olduğu bilinmektedir. Bu güçlü bağlar beraberinde gözetlenme ve yargılanma korkusunu getirmektedir. Bu kapsamda bir erkek ile bir kadının, evde yalnız vakit geçirmesi bazı çevrelerde ahlaki bir sorun olarak görülebilmektedir. Bu durumda Samet'in çiçekleri gazete kağıdına sarması ve etrafa bakarak eve girmesi, toplumun bu tür ilişkileri nasıl değerlendirdiğinin farkında olduğunu göstermektedir. Nuray'ın “gören oldu mu?” sorusu ise, bu ziyaretin hem kendi itibarı hem de Samet'le olan ilişkilerinin gizliliği açısından taşıdığı riski ifade etmektedir. Bu da ziyaretin sıradan, dostane bir buluşmadan ziyade daha özel, daha mahrem bir niyet taşıdığına işaret etmektedir. Bu kapsamda Samet'in davranışları ve Nuray'ın soruları, aralarındaki ilişkinin topluma açık, meşru bir ilişki olmadığını da göstermektedir.

Kadının evine bir erkeği yalnız başına çağırması, bazı çevrelerde iffet, namus, saygınlık gibi kavramlar üzerinden sorgulanabilmektedir. Nuray'ın evinde yalnız olması ve Samet'i ağırlaması, modern ve bireysel bir tercihi ifade etse de bu tercih toplumsal yargılamalara açıktır. Bu nedenle Nuray, aslında Samet'in bu konuda yeterince dikkatli davranıp davranmadığını ölçmekte ve kendi mahremiyet alanını korumaya çalışmaktadır. Bu sorgulama, kadının da içinde bulunduğu toplumun bakışıyla baş başa kaldığını ve bireysel özgürlüğüyle geleneksel yargılar arasında sıkıştığını göstermektedir.

Samet'in Kenan'ın babasının durumunu Nuray'a önceden haber vermemesi, yemek planının iptal edilmesini istemediğini ve Nuray ile baş başa vakit geçirmek istediğini

göstermektedir. Kenan'ın yokluğunun doğuracağı özel bir ortamı öngörmüş ve bu yemek programını Nuray ile yakınlaşma fırsatına dönüştürmek istemektedir. Nuray'ın, Kenan'ın gelmeyeceğini öğrendiğinde verdiği tepkiden, onun bu yemeği üçlü bir arkadaş ortamı olarak tasarladığını göstermektedir.

Samet'in "Kenan'ın işleri karıştı, babası hastaneye kaldırıldı" gibi üstü kapalı gerekçelerle durumu geçiştirmesi; doğrudan dürüst olmak yerine dolaylı bir dil kullandığını simgelemektedir. Bu durum Türk kültüründe sıkça rastlanan "dolaylı iletişim" eğiliminin bir yansımasını temsil etmektedir. Açıkça "Kenan'ı bilerek çağırmadım çünkü yalnız görüşmek istedim" demek yerine, basit söylemle gerekçelendirilerek daha yumuşak bir geçiş yapılmaktadır. Bu, hem karşı tarafın kalbini kırmamak hem de olası bir sosyal mahcubiyetin önüne geçmek için kullanılan sembolik bir söylem biçimini temsil etmektedir.

Çiçek getirmek; samimiyetin, ilgilenmenin ve romantik bir niyetin göstergesi olarak görülse de Samet'in çiçekleri gazete kağıdına sarması, onları bir market poşetiyle birlikte getirmesi ve ardından neredeyse savunma yapar gibi "ne olur ne olmaz, buraları biliyorsun" demesi, bu romantik jesti tam anlamıyla yerine getirme niyetinin olmadığını, yerine getirmektense yerine getirmiş gibi görünmeyi tercih ettiğini göstermektedir.

Bu durum, Türk kültüründe erkekler üzerinde sıkça görülen bir durumdur. Erkekler, duygularını açıkça ifade etmek yerine, jestlerle bu ifadeyi simgelerler; ancak bu jestler çoğu zaman "alışılmışı yerine getirme" düzeyinde kalmaktadır. Samet'in çiçekleri, Nuray'ın deyimiyle "maydanoz gibi" sunması da, bu romantizmin "yarım ağız" bir biçimde yapıldığını, hatta biraz da alaycı bir hal aldığını simgelemektedir. Çiçek var, ama dikkat, özen ve hassasiyet yoktur. Dolayısıyla Samet romantikmiş gibi davransa da bu romantizmin altının boş olduğu görülmektedir.

Nuray'ın çiçeklerin sunumunu sorgulaması, bu romantik jestin içinin boş olduğunu fark ettiğini göstermektedir. "Manavdan mı aldın?" sorusu, bir yandan jestin sıradanlığına gönderme yaparken, diğer yandan Samet'in niyetini sorgulayan bir ifadedir. Nuray, bu sahte romantizmi sezmiştir; ancak buna rağmen "zoraki bir kabul" ile misafirliği sürdürmesi, duygusal çelişkilere işaret etmektedir.

Samet'in, Nuray'a evde kimse olup olmadığını sorarak teyit alması, geleneksel baskıların, hatta içselleştirilmiş "ayıp" kavramının bir yansımasıdır. Samet burada hem kendi konumunu korumaya çalışmakta hem de Nuray'ın yalnız olduğuna emin olarak mahrem

bir alanın güvenliğini teyit etmektedir. Samet'in evde yalnızlık konusundaki ısrarı, bu yakınlaşmanın fiziksel boyuta geçebilmesi için ortamın "elverişli" olup olmadığını anlamaya yöneliktir. Bu da, Samet'in asıl niyetinin bir duygusal ya da cinsel yakınlaşma arzusu olduğunu göstermektedir.

Samet, Nuray'ın çizdiği portreleri inceledikten sonra "Sadece bizim Kenan'ın yüzünde nasıl bir anlam bulmayı başardın, onu anlayamadım." derken, aslında bir "beğeni" ya da "sanatsal" ilgiden çok daha fazlasını sorgulamaktadır. Buradaki ton alaycı, hafif küçümseyici ve dolaylı bir rahatsızlık taşımaktadır. Bu durum, sanatsal bir sorgulama gibi görünse de, altında kıskançlık, dışlanmışlık ve kontrolsüz bir duygusal tepki yattığını göstermektedir.

Samet'in kıskançlığı dolaylı yollarla, hafif alayla ve pasif agresif bir tutumla dışa vurulmaktadır. Kenan'la ilgili soruyu açık açık sormak yerine sanat üzerinden sorması, doğrudan rekabeti dillendirmek yerine duygularını estetik bir yorumun içine gizlediğini göstermektedir. Bu durum içsel kıskançlığın ve Nuray'la kurmaya çalıştığı özel ilişkiyi Kenan'a kaptırma korkusunun sembolize edilmiş halini temsil etmektedir.

Samet'in bulunduğu yeri "soğuktan kıvranmış, büzülmüş nesnelerle dolu", "boşluk" gibi kavramlarla tanımlaması; yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda psikolojik bir tükenmişlik içerisinde olduğunu göstermektedir. Samet tayin olma durumunu, sadece bir görev değişikliği değil; içsel bir yeniden doğuş, bir arınma fırsatı gibi görmektedir. Bu durum Türk eğitim sisteminin içindeki yapısal adaletsizlikleri ve Türkiye'nin doğu bölgelerinde görev yapan öğretmenlerin maruz kaldığı tükenmişliği temsil etmektedir.

Samet'in "her türlü üç kağıt" ifadesi, onun için artık "doğru" ile "yanlış" arasındaki sınırların bulanıklaştığını göstermektedir. Bu noktada Samet, kurumsal ya da etik normları aşma pahasına bir çözüm arayışındadır. Kendisini artık sistemin içinde özne olarak görmemekte, aksine sistemin ona dayattığı şeylere karşı pasif bir direniş göstermektedir.

Samet'in "her türlü üçkağıdı yapacağım" ifadesi, öğretmenlerin tayin sürecinde karşılaştığı adaletsizlik ve keyfiyet algısını da sembolik olarak temsil etmektedir. Samet aslında bu süreçlerde torpil ya da kişisel bağlantıların etkisi gibi sebeplerle mağduriyetlerin yaşandığını ifade ederek; öğretmenlerde sisteme karşı güvensizlik, çaresizlik, ve umutsuzluk duygularının olduğunu göstermektedir.

Nuray ise bulunduğu yere aidiyet kurmuş ya da kurmak zorunda kalmış bir öğretmen profili çizmektedir. Ailesi, örgütsel çevresi ve sosyal bağları onun kalmasını besleyen etkenler olarak görülmektedir. Bu noktada Nuray'ın “herkes kaçarsa kim kalacak?” sorusu, doğuda görev yapan birçok öğretmenin yaşadığı etik ikilemi yansıtmaktadır. Bir yandan kişisel yaşam hedefleri, aile özlemi, kültürel uyumsuzluk gibi sebeplerle gitmek isteyen öğretmenler; diğer yandan görev yaptıkları bölgelerdeki çocuklara karşı sorumluluk, bölgenin kalkınmasına katkı gibi motivasyonlarla kalma gerekliliğini hissetmektedir. Samet'in bu baskıyı taşıyamadığı; Nuray'ın ise içselleştirip dengelemeye çalıştığı görülmektedir.

Nuray'ın “bir şeylere el atmak, dokunmak lazım” yaklaşımı, onun öğretmenliğe yalnızca bir iş olarak değil, aynı zamanda sosyal adalet çerçevesinden bakan bir tutum geliştirdiğini göstermektedir. Nuray'ın “dayanışma” ve “katkı” gibi kavramları öne çıkaran söylemlerine karşın Samet'in kendini tanımlamaktan kaçması, ideolojik bir aidiyetten uzak durması ve yalnız bireyselliğe sığınması, günümüz genç aydın bireyinin sıkışmışlığını da temsil etmektedir. Bu yönüyle Samet, tipik bir yorgun idealisti sembolize etmektedir. Bir zamanlar bir şeylere inandıysa da artık ne inançlarını, ne de mücadele gücünü canlı tutabildiği görülmektedir. Bu durumda geriye kalan tek şeyin gitme arzusu olduğu anlaşılmaktadır.

Nuray'ın ısrarla Samet'e sorduğu “ne yapıyorsun dünya için?”, “neredesin, ne'cisin?” gibi sorular, sadece öğretmenlik mesleğine dair değil, genel olarak entelektüel bir varoluşun sorularını temsil etmektedir. Samet ise net tanımlar verememekte, yönünü bulamamaktadır. Bu da, sistemin bireyi sıradanlaştırdığını ve yorgunlaştırdığını sembolize etmektedir.

Bu anlamda bakıldığında Nuray, duyarlı, politik, toplumsal sorunlara karşı sorumluluk hisseden ve bireyin eylemsizliğini sorgulayan bir karakter olarak temsil edilmektedir. Soruları net, yönlendirici ve sorgulayıcıdır. Nuray, bireyin sadece kendi iç huzuru için değil, aynı zamanda toplumsal değişime katkı için de sorumluluk taşıdığına inanan bir figürü temsil etmektedir. Samet ise daha içe dönük, bireyci, temkinli ve hatta zaman zaman nihilistik bir tavırda olduğu görülmektedir. İdeolojik gruplardan, kimlik tanımlamalarından ve kitlesel aidiyetten uzak durmaya çalışan, dünyadaki adaletsizlik karşısında edilgen bir pozisyon almayı tercih eden biri olarak temsil edilmektedir. Bu onu

sorgulayan bir entelektüel gibi gösterse de, aynı zamanda varoluşsal kayıtsızlığın ve bıkkınlığın da sembolize edilmiş halidir.

Finaldeki kritik anlardan biri, Nuray'ın "Kenan'ı neden davet etmedin?" sorusudur. Samet, daha en başta Kenan'ı davet ettiğini fakat Kenan babasını hastaneye götürdüğü için gelemediğini söylemişti. Ancak Nuray'ın bu son sorusu, Samet'in aslında Kenan'ı davet etmediğini ve Nuray'ın gerçeği anladığını, hatta belki baştan beri bildiğini ima etmektedir. Bu, Nuray'ın hem Samet'in dürüstlüğüne hem de niyetini sınadığını sembolize eden bir durumdur. O ana dek geçen tüm diyalogların sonunda, bu soruyla Nuray Samet'in maskesini düşürmüştür. Samet'in "Bence biliyorsun" diyerek gülümsemesi ve ardından gelen öpüşme, iki karakterin de artık duygusal teslimiyet ve cinsel arzu gerçeğini kabullendiğini göstermektedir.

Masadaki yiyeceklere bakıldığında; spagetti, salata ve turşu, sade, ev yapımı ve gösterişsiz öğeleri temsil etmektedir. Bu menü, Nuray'ın bu geceye özel bir çaba gösterdiğini ama bu çabayı abartıya kaçmadan, samimi bir çerçevede tuttuğunu göstermektedir. Özellikle spagetti, kolay pişen basit bir yemektir. Bu, Nuray'ın Samet'le geçirdiği anlara olan duygusal yatırımını, bir yandan da bu yemeğin doğallığıyla bir bağ kurma çabasını temsil etmektedir. Turşu ise nostaljik, koruma güdüsüyle yapılmış bir gıda türüdür. Burada Nuray'ın hem geçmişle kurduğu bağı hem yerel ve geleneksel olanla ilişkisi sembolize edilmiştir. Ayrıca turşu, ağızda ekşi bir tat bırakan bir yiyecektir; bu da sahnedeki ilişki gibi, tadı yer yer buruk bir deneyimi temsil etmektedir.

6.9.5. Sahne 31

Samet öğretmen, malzeme odasında dolaplarda bir şey aramaktadır. Sevim elinde bir tabak içerisinde pasta ile içeri girer. Samet, Sevim'in geldiğini fark eder, masasına geçer ve oturur. Sevim elindeki pastayı Samet'in önüne bırakır. Samet'in yere düşmüş olan ceketini eliyle sirkeler ve askıya asar.

"Samet: Hayırdır iyilik yapmaya mı karar verdin? Bu kadar küçük iyilikler bilmem kurtarır mı seni?

Sevim: Yerde mi bıraksaydım hocam

Samet: İyi yaptın tabi de... Pastayı kim yolladı?

Sevim: Pastayı ben getirdim. Annem yaptı."

Sevim açık olan kapıyı kapatmaya yeltenir,

“Samet: Hayır, hayır kapatma! Sakın. Açık kalsın. Otur gitmeyeceksen asker gibi dikilip durma.”

Samet pasta tabağını önüne çeker, pastadan bir çatal alır.

“Samet: Bisküvi pastası bu. Güzel olmuş bende yapardım eskiden.

Sevim: Çok kolay hocam. Ben yaptım aslında onu.

Samet: Aa öyle mi? İyi. Eline sağlık.”

Sevim masanın önündeki sandalyeye oturur.

“Samet: Bu yıl tayin istedim. Duymuşsundur. Çok yakında gidiyorum. Bir daha dönmemecesine... Öyle olunca da tabi insan her şeyi gözden geçirme ihtiyacı duyuyor ister istemez. Yaşananları... Olduysa eğer bilmeden etmeden kalbi kırılan birileri, bi özür mahiyetinde konuşmalar falan yapılabilir diye düşünüyorum. Geriye dönmeyecek olduğum da göz önüne alındığında acaba dedim Sevim bu anlamda bana son kez bir şeyler söylemek ister mi?”

Bu esnada elinde top ile bir çocuk aniden içeri girer. Samet sinirlenir ve çocuğu kovar. Samet sorusunu tekrarlar. Sevim anlamamış gibi yapar. Samet, kendisine söylemek istediği bir şey var mı diye tekrar soruyu sorar ama Sevim anlamamakta ısrar eder.

“Samet: Bilmiyorum dersin o da bir cevap olacaktır benim için. Hiçbir şeyi önemsemeyen, en ağır şeyleri bile kolaylıkla unutabilen, basit bir insan olduğunu çıkar ortaya. Bu da beni üzer açıkçası. Daha önceden size değer verdiğim için kendimi biraz aptal gibi hissederim.”

Sevim cevap vermez.

“Samet: Yani diyorum ki bana büyük bir üzüntü ve hayal kırıklığı yaşattın ama isteyerek, ama istemeyerek orasını bilemem. Zaten artık sebebini sormayı da bıraktım. Merak etme. Çünkü ben anladım ki bu yaşıma kadar insanları tanıyamamışım. Yani bir haya varsa eğer budur benim en büyük hatam.

Sevim: Ne diyim ki ben şimdi Samet Hocam.”

Samet: Şu haline bak ya! Utanacağın yerde bir de geçmiş karşıma gülüyorsun.

Sevim gülmediğini söyleyerek gitmek için izin ister. Ayağa kalkar, aynada saçlarını düzeltir. Kapıdan çıkarken gülümseyerek Samet’e okul balosuna gelecek misin diye sorar. Samet başından savarcasına gelirim tamam der.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Yemek	Pasta	Sözsüz iletişim aracı, uzlaşma, barışma, sevgi
İnsan	Samet	Gururla kırılabilirlik arasında sıkışmış geleneksel erkek, özür ihtiyacını hisseden birey
İnsan	Sevim	Dolaylı iletişimi tercih eden, yüzleşmeden kaçınan ama pişmanlığını eylemle gösteren birey

Tablo 35: Sahne 31’in Göstergebilimsel Çözümlemesi

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Sevim’in Samet’e ev yapımı bir pasta getirmesi, Türk kültüründe sözlü özürden ziyade eylemsel özür geleneğini temsil etmektedir. Özellikle insan ilişkilerinde doğrudan “özür dilerim” demek yerine yemek ikram etmek, bir şey hediye etmek ya da yerdeki ceketi asmak gibi bir hizmette bulunmak hizmet etmek, özür dilemenin daha örtük ve kabul görmüş yollarından olarak görülmektedir. Sevim’in “bu pasta annemden” demesi ise, duygusal riski azaltmak adına bir aracı kullandığını göstermektedir. Bu durum Türk kültüründe hatasını doğrudan ifade etmek yerine dolaylı yollarla kendini affettirme çabasını sembolize etmektedir. Sevim özür dilemez ama pasta getirerek bir jest yapmaktadır. Pasta burada sözsüz iletişimin bir aracı olarak gösterilmektedir.

Samet’in pastayı yemesi de sembolik bir anlam taşımaktadır. Türk kültüründe birinin el emeğiyle yaptığı yemeği yemek, sadece karın doyurmayı değil aynı zamanda o kişiyi ve onun niyetini kabul etmek anlamına gelmektedir. Küs olunan birinden gelen yemeği reddetmek, bağın tamamen koptuğu anlamına gelirken, o yemeği yemek affetmeye açık olunduğunun ya da affedildiğinin dolaylı bir göstergesidir. Samet’in “Bisküvi pastası bu, güzel olmuş. Ben de yapardım eskiden.” demesi hem geçmişe dönük bir duygusallık hem de yemeği beğenerek kabul etme anlamı taşıdığı görülmektedir.

Samet’in tepkileri de geleneksel erkeklik algısının bir yansımasını temsil etmektedir. Duygusal incinmişliğini doğrudan dile getirmek yerine imalı cümlelerle, kızgınlıkla, hatta alayla ifade etmektedir. Sevim’in konuşmak istememesi ya da anlamazdan gelmesi ise yüzleşmekten kaçınan, ama aynı zamanda pişmanlığını eylemle göstermeye çalışan bir ruh hâlini yansıtmaktadır. Samet’in, “O kadar basit biri misin?” gibi cümleleri, affetmeye çalışsa da gururunun hala kırık olduğunu ve Sevim’in açıklama yapmamasını kişisel bir aşağılanma gibi algıladığını göstermektedir.

Türk toplumunda duygular çok yoğun yaşansa da çoğu zaman bazı durumlar açık açık konuşulmamaktadır. Özellikle öğretmen-öğrenci gibi hiyerarşik ilişkilerde, açık yüzleşmeler yerine ima, sessizlik ya da kaçamak cevaplar tercih edilmektedir. Sevim'in "Ne diyeyim ki ben şimdi Samet hocam?" demesi, suçluluğu, pişmanlığı ve çaresizliği içeren bir teslimiyet göstergesidir. Samet'in suskunluğu zorlaması ise, özürle yüzleşme ihtiyacı ile onurunun kırılma korkusu arasında kalan erkek figürünü simgelemektedir. Sevim'in sahnenin sonunda "baloya gelecek misiniz hocam?" sorusu ve kapıdan çıkarken ki gülümsemesi, hem son bir iletişim kurma çabası ve duygularını belli etmeden vedalaşma yöntemini göstermektedir. Türk kültüründe "gülümsemek" her zaman mutluluk göstergesi olmamakla birlikte kimi zaman bir savunma, kimi zaman da zarafeti koruma biçimini temsil etmektedir.

SONUÇ

Nuri Bilge Ceylan'ın Kasaba filmi, yemek sahneleri üzerinden kurgulanan simgesel anlatımıyla, Türk toplumunun kültürel kodlarını, sosyo-ekonomik yapısını, kuşaklar arası ilişkilerini ve toplumsal cinsiyet rollerini derinlemesine irdeleyen önemli bir sinemasal metin olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda filmdeki yemek sahneleri, yalnızca biyolojik bir gereksinim olan beslenmenin karşılanması yanı sıra aynı zamanda kültürel kimliğin inşasını, toplumsal normların yeniden üretimini ve değer aktarımını sağlayan birer gösterge olarak işlev görmektedir.

Yapılan göstergebilimsel analiz, yemek pratiklerinin Ceylan'ın filmleri boyunca birer anlam taşıyıcı simge olarak yapılandırıldığını ortaya koymaktadır. Beslenme normlarının sorgulandığı Kasaba filmindeki sahnelerde, örneğin öğretmenın Asiye'nin bozulmuş beslenmesini “zehirli” olarak nitelendirmesi, sadece sağlıksal yönden değil, aynı zamanda ebeveynlik, sınıfsal yapı ve toplumsal sorumluluk kavramlarına dair eleştirel bir tutumun ifadesi olarak okunmaktadır. Bu durum, eğitimin ve sosyal denetimin bireyler üzerindeki etkisini yansıtırken, toplumun çocuklardan başlayarak normatif düzeni nasıl tesis etmeye çalıştığını da göstermektedir.

Kasaba filminin diğer sahnelerinde yer alan elma, bulgur, kavun, mısır, dondurma gibi yiyecekler; çoğunlukla geleneksel yaşam tarzının, sadeliğin, mütevazılığın, doğallığın ve mevsimselliğin simgeleri olarak işlendiği görülmektedir. Örneğin elma, hem geçmişe dair nostaljik bir belleği hem de kanaatkâr yaşam anlayışını simgelerken; dondurma ve lunapark sahnesi, modernleşmeyle gelen yabancılaşma ve bireyselleşmeyi temsil etmektedir. Bu bağlamda yemeklerin; Türk toplumundaki yalnızca kültürel aidiyetin değil, aynı zamanda sınıfsal farklılıkların ve bireysel kimliklerin de yansıma alanı haline geldiği görülmektedir.

Kasaba filminde kadın karakterler üzerinden kurulan anlatılarda ise, geleneksel kadın rolleri, ev içi üretkenlik, görünmeyen emek ve toplumsal cinsiyet eşitsizlikleri ön plana çıkmaktadır. Nine'nin kavun doğraması ya da elma dilimlemesi gibi eylemler, Türk kültüründeki kadın figürünün besleyici, koruyucu ve fedakâr yapısına atıf yaparken; gelin-kaynana ilişkisi üzerinden aile içi çatışmalar ve yaşlılıkla gelen görünmezlik olgusu da işlenmektedir. Ayrıca, mülkiyet ve tapu meselesi üzerinden kadının ekonomik bağımsızlıktan yoksun bırakılması, toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin Anadolu kültüründeki yerini göstermektedir.

Bununla birlikte Kasaba filminde yer alan dede figürü aracılığıyla geçmişin zorlukları, savaş dönemlerinin travmaları, kanaatkârlık, inanç ve dayanışma gibi Türk kültüründeki değerlerin günümüzle olan karşılaştırmalı sunumu yapılmakta; bu değerlerin zamanla nasıl yitirildiği veya değersizleştirildiği eleştirel bir perspektifle ele alınmaktadır. Dede'nin elma yerken geçmişi hatırlaması ve “Allah’a inancım sonsuz” gibi ifadeler kullanması, geleneksel yaşam felsefesi ile modern dünyanın arasındaki gerilimi simgelemektedir.

Sonuç olarak Kasaba filmindeki yemek sahneleri, Türk kültürüne ait çok yönlü değerlerin, toplumsal yapıların ve bireysel temsillerin görünür kılındığı anlam düzlemleri oluşturmaktadır. Yemek Kasaba filminde; kültürel hafızanın, toplumsal eleştirinin, sınıf farklılıklarının, kuşak çatışmalarının ve kimlik arayışlarının anahtarı niteliğindedir. Göstergebilimsel bağlamda değerlendirildiğinde, yemek sahneleri filmdeki temel anlatı yapılarını destekleyen ve derinleştiren simgesel öğeler olarak görülmektedir. Bu yönüyle Kasaba, Türk sinemasında yemek teması etrafında inşa edilen anlatıların güçlü bir örneğini sunmaktadır.

Mayıs Sıkıntısı filmine bakıldığında da Türk kültürüne özgü öğeler, yemek sahnelerinde sıklıkla görülmektedir. Bu bağlamda, Muzaffer ve Saffet'in ekmek arası köfte yemesi ve kola içmesi, onların ekonomik durumlarının zorluklarına, basit yaşam tarzlarına ve köy ile şehir arasındaki fırsat eşitsizliklerine işaret etmektedir. Özellikle Saffet'in kasabadan İstanbul'a kaçma arzusuyla birleşen bu sahne, köyden şehre doğru bir göç arzusunu, idealize edilen büyük şehre dair umutları temsil etmektedir.

Aile içindeki yemek yeme eylemleri ve yemekle ilgili diyaloglar, Türk aile yapısındaki geleneksel rollerin bir göstergesidir. Mayıs Sıkıntısı filmindeki annenin sofrada çocuklarına yemek hazırlaması, evdeki temel sorumlulukların kadına ait olduğu geleneksel bir anlayışı simgelediği görülmektedir. Bunun yanında, annenin sürekli olarak çocuğuna ilgi göstermesi ve onun hayallerini desteklemesi, Türk aile yapısındaki sevgi, bağlılık ve koruma içgüdüsünü temsil etmektedir. Ayrıca, “ekmek parası” gibi ifadelerle çalışmanın önemi filmde vurgulanırken, anne ve diğer aile üyeleri arasındaki konuşmalar, toplumsal normların nesiller arasında nasıl aktarıldığını ve taşradaki iş gücüne olan yaklaşımı göstermektedir.

Mayıs Sıkıntısı filmindeki yemek sahnelerinde bireylerin sosyal çatışmaları ve kimlik arayışları da görülmektedir. Bu duruma örnek olarak, Saffet'in özgürlük arayışı ve

geleneksel aile beklentileriyle çatışması, onun yemek yerken sofrayı terk etmesiyle simgelenmektedir. Annenin ekmek parası söylemindeki işin kutsallığını vurgulayan sözleri, toplumun iş gücüne olan bakış açısını ve bireylerin toplumsal sorumluluklarının Türk kültüründeki önemini göstermektedir. Saffet'in kasabadan kaçma arzusu ve şehirde bir umut arayışı, hem bireysel kimlik arayışını hem de sosyal yapının bireyi şekillendirme biçimini anlatmaktadır.

Yemeğin sinematik biçimde kullanımı açısından, Ali'nin cebinde taşıdığı yumurta da, toplumun bireyinden beklediği sabır, azim ve dürüstlük gibi değerleri sembolize etmektedir. Muzaffer'in kamera ile kasabayı gezmesi de sinemanın bir gözlem ve aynı zamanda toplumsal normlara müdahale etme aracı olarak görülmektedir.

Genel olarak, Mayıs Sıkıntısı filmindeki yemek sahnelerinin, sadece beslenme eylemini değil, aynı zamanda Türk toplumunun kültürel yapısını, bireylerin yaşam mücadelelerini, aile içindeki dinamikleri ve toplumsal normları derinlemesine ele alan sembollerle yüklü olduğu tespit edilmiştir. Filmdeki her bir yemek, karakterlerin içsel çatışmalarını, toplumsal beklentilerini ve geleceğe dair umutlarını simgeleyen güçlü göstergeler sunar. Uzak filmi ile İklimler filmi önemli toplumsal temalar ve aile içi dinamiklere dair bazı ipuçları sunsa da, genel olarak yemekle ilişkilendirilen bulguların sayısının az olduğu söylenebilir. Bu kısıtlılık, bu filmlerdeki yemek sahneleri üzerinden yapılabilecek daha derinlemesine kültürel ve sosyal analizleri sınırlamaktadır.

Bu noktada Uzak filmindeki bulgulara bakıldığında, Mahmut'un yalnız başına yediği bayat ekmek, peynir ve zeytin gibi yiyecekler, Türk köy kültürüne, sade ve kıt kaynaklarla geçim sağlamaya, zorluklarla mücadeleye dair semboller taşıdığı görülmektedir. Bu öğeler, sadece ekonomik zorlukları değil, aynı zamanda zamanın acımasız geçişini ve bireysel duygusal çöküşü de simgelemektedir. Yemek, bu filmde yalnızlık, izolasyon ve geçmişle bağların kopuşunu simgelerken, aynı zamanda bireyin toplumsal ve kültürel bağlardan kopuşunu da vurgulamaktadır.

Türk kültüründe yemek, aile ilişkilerinin merkezinde yer alan önemli bir olgudur. Buna göre Mahmut'un yalnız bir şekilde yemek yediği sahnelerde, bireysellik ve yalnızlık Türk toplumunun geleneksel normlarıyla çatışmaktadır. Geleneksel Türk toplumunda, aile ve toplumsal bağlar önemli bir yer tutar, dolayısıyla Mahmut'un yalnız başına yemek yemesi, onun bu bağlardan kopmuş olduğunu ve toplumsal normlara uymadığını göstermektedir.

İklimler filmindeki yemek sahnesi değerlendirildiğinde ise, aile içindeki hiyerarşiler ve toplumsal rollerin vurgulandığı görülmektedir. İsa'nın Bahar'a karşı baskın bir tavır sergilemesi ve ilişkilerindeki gerilim, Türk toplumunda erkeklerin liderlik ve kontrol mekanizmalarını sürdürme çabasına atıfta bulunduğu görülmektedir. Bahar'ın tepkisi ise, kadınların toplumsal normlara karşı bir isyanını ve özgürlük arayışını simgelemektedir. Arif ve Semra'nın daha geleneksel ve sakin tavırları ise, sosyal uyum ve düzenin korunmasına yönelik bir dengeyi temsil etmektedir. Yemek masasında yaşanan gerginlik, aile içindeki toplumsal cinsiyet rollerinin, eşitliksizliklerin ve güç dinamiklerinin sinematik bir şekilde anlatıldığı görülmektedir.

Bu filmdeki yemek sahnesi, aynı zamanda karakterlerin bireysel kimliklerinin gelişimini ve toplumun onlara biçtiği rollerle olan çatışmalarını da ortaya koyduğu tespit edilmiştir. İsa ve Bahar arasındaki tartışmalar, erkek ve kadın kimliklerinin çatıştığı bir ortam oluşurken, yemeklerin bu çatışmalardaki rolünün çok belirgin olduğu gözlemlenmektedir.

Üç Maymun filmindeki yemek sahneleri analiz edildiğinde, aile içindeki geleneksel rollerin, toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin ve kuşak çatışmasının sadece bir yönünün ele alındığı görülmektedir. Örneğin, Hacer'in yemek yaparken ki tutumu, kadının evdeki geleneksel rolünü simgelese de, bu rolün toplumsal cinsiyet eşitsizliğiyle olan ilişkisini ya da kadının iş gücündeki yerini daha fazla irdeleyen sahnelerin eksik olduğu gözlemlenmektedir. Hacer'in ve İsmail'in yemek yediği mekanlar, sınıfsal bir ayrımı ve toplumda kadının genellikle hizmet sektöründeki emekçi rolünü de yansıtmaktadır. Yemek, bu anlamda sadece bir beslenme aracı değil, aynı zamanda ekonomik ve sosyal yapının bir yansıması olarak gözlemlenmektedir. İsmail'in yemek sahnelerindeki rahat tavırları, bireysel özgürlük arzusunu ve daha bağımsız bir yaşam sürme isteğini simgelerken annesi Hacer'in buna karşı koyma çabası, Türk toplumundaki anne-çocuk ilişkisinde, özellikle annenin otoritesinin ve geleneksel değerlerin ön planda olduğunu göstermektedir.

Bir Zamanlar Anadolu'da filmi değerlendirildiğinde, yemek sahnelerinin; Türk kültürüne ait geleneksel öğeleri, sosyal yapıyı, aile ilişkilerini ve bireysel kimlikleri sinematik bir biçimde anlatmak için güçlü bir araç olarak kullanıldığı görülmektedir.

Özellikle yemeklerin ve sofraların düzenlenişi, bir toplumda toplumsal ilişkilerin nasıl şekillendiğini anlamak için önemli bir gösterge olarak kabul edilmektedir. Özellikle

muhtarın evinde yerin ortasında, büyük sinilerle servis edilen yemekler, toplumda paylaşım kültürünün güçlü olduğunu, insanların birbirleriyle eşit olmasına dair bir anlayışı temsil etmektedir. Ancak aynı zamanda bu sahnede, sosyal sınıf farklarının belirgin olduğu da görülmektedir. Bu ikili yapı, hem paylaşma kültürünü hem de sınıf ayrımlarını aynı anda sembolize edildiğini göstermektedir. Aşçı Hamit'in Yaşar'ın çocuğuna yemek vermesi de toplumda çocuklara duyulan şefkat ve “yetimlere sahip çıkma” geleneğini göstermektedir. Bu bağlamda yemeğin, hem sosyal bağları pekiştiren hem de bireysel kimlikleri şekillendiren bir mecra haline geldiği görülmektedir.

Ayrıca filmde yemek sahnelerinin, aile içindeki güç dinamiklerini ve toplumsal cinsiyet rollerini de açığa çıkardığı gözlemlenmektedir. Örneğin, Komiser Naci ve Savcı Nusret'in yemek etrafında yaptıkları konuşmalar, Türk toplumundaki erkek egemenliği ve otorite anlayışını yansıtmaktadır. Kenan'ın, kardeşi Ramazan'a olan sert tavırları, aile içindeki erkeklerin baskın rolünü ve diğer aile üyeleri üzerindeki etkilerini simgelemektedir. Kenan'ın “geri zekalı” şeklindeki küçümseyici ifadeleri, Türk toplumundaki dışlanmış bireylere karşı olumsuz tutumları ve ailedeki erkek otoritesinin yerleşik yapısını göstermektedir.

Filmdeki yemek sahnelerinde kadınların, özellikle de Gülnaz'ın, toplumun dayattığı rol ve beklentilerle nasıl çatıştığı da vurgulanır. Gülnaz'ın aldatması, hem bireysel bir ihanet olarak hem de toplumsal bir normun ihlali olarak görülür. Ancak, yemek sahnelerinde bu ihanetin toplumsal bir suç olarak kabul edilmesi, Türk toplumunun kadına biçtiği geleneksel rolleri, özellikle de sadakat ve namus gibi değerleri yansıtır.

Hediyeleşme kültürü, Türk toplumundaki güç ve statü ilişkilerini yansıtan bir diğer önemli öge olarak filmde işlenmektedir. Savcı'nın muhtardan bal istemesi, güç ilişkilerinin ve toplumsal statülerin nasıl sembolize edildiğini göstermektedir. Bu bağlamda hediyelerin toplumsal ilişkileri güçlendiren ve belirli bir gücü simgeleyen bir araç olarak işlev gördüğü tespit edilmiştir.

Kış Uykusu filmindeki yemek sahneleri incelendiğinde filmin; geleneksel Türk öğelerini, sosyal yapıyı, aile içindeki ilişkileri ve bireysel kimlik arayışını bir arada harmanlayarak kullandığı gözlemlenmektedir.

Aydın'ın Hamdi'ye kurabiye ikramı, bir misafirperverlik örneği gibi gözükse de, burada ikramın bir “lütuf” olarak sunulması, sosyal üstünlük kurma amacını taşıdığı görülmektedir. Yemek takımları ve sofradaki ayrımlar da, sınıfsal farklılıkları

vurgulamaktadır. Örnek olarak, filmde kullanılan cam bardak ile porselen fincan göstergeleri, halk ile Batılılaşmış sınıflar arasındaki mesafeyi simgelemektedir. Ayrıca, yemekleri hazırlayan ve masaya koyan kadının kimliksizleştirilmesi, Türk kültüründeki ataerkil yapıyı ve kadının toplumsal alandaki görünürlüğüne nasıl sınırlandırıldığını göstermektedir.

Filmdeki yemek sahnelerinde, aynı zamanda sosyal sınıf farklılıklarının ve aile içindeki hiyerarşilerin nasıl işlediğini de görülmektedir. Aydın'ın, Hamdi'ye olan tavrı, onun alt sınıflardan birine karşı duyduğu üstünlük hissini yansıtmaktadır. Aile içindeki roller de yemek sahnelerinde belirgin bir şekilde ifade edilmektedir. Örneğin, Hamdi'nin, abisi İsmail'in ekonomik zayıflığı nedeniyle Aydın'ın evine gitmesi, Türk kültüründeki aile sorumluluğu anlayışını sembolize etmektedir. Aynı zamanda, ailenin ekonomik gücü, toplumsal prestijle doğrudan ilişkilidir ve bu durum, karakterlerin birbirleriyle olan etkileşimlerinde belirleyici bir faktör olduğu gözlemlenmektedir. Aydın'ın, Nihal ve Necla'yla olan diyalogları, ev içindeki ataerkil hiyerarşiyi ve kadınların sesini duyuramadıklarını göstermektedir.

Kış Uykusu filmindeki yemek sahnelerinde, karakterlerin bireysel kimliklerini ve içsel çatışmalarını dışa vurdukları durumlar da sıklıkla gözlemlenmektedir. Aydın'ın yemek esnasındaki alaycı tavırları, onu sosyal olarak diğerlerinden üstün gören bir karakter olarak konumlandırırken, İlyas'ın özür dileme isteği ve bayılması, toplumsal baskıların birey üzerindeki etkilerini simgelemektedir. Aydın'ın, toplumsal gösterişin parçası olarak elini öptürme isteği ve bunu reddetmesi arasındaki çelişkili tutumu, Türk kültüründeki saygı ve kibir arasındaki ayrımı belirgin bir şekilde göstermektedir.

Ahlat Ağacı filmindeki yemek sahnelerinde ana tema; daha çok Türk aile yapısındaki değişimi ve bu değişimin yemek etrafında şekillenen sosyal yapıyı nasıl dönüştürdüğünü göstermektedir. Baba İdris'in eve gelişi karşısında kimsenin ona tepki vermemesi, geleneksel Türk aile yapısındaki baba otoritesinin zayıfladığını göstermektedir. Türk kültüründe, baba figürü evin direği ve saygı odağı olarak görülürken, İdris'in aile içinde önemsizleşmesi, ailenin yapısal dönüşümünü sembolize etmektedir. Özellikle yemek sahnesinde, İdris'in mutfakta kendi yemeğini hazırlaması, geleneksel cinsiyet rollerinin ve aile içindeki görev dağılımlarının değiştiğini vurgulamaktadır.

Filmde Asuman'ın evin geçimini sağlaması ve evin ekonomik kararlarını alması, kadının geleneksel rollerinden çıkarak iktidar alanına girmesini temsil etmektedir. Asuman'ın,

İdris'e karşı ilgisiz ve kırıncı tutumu, evdeki liderliğin artık kadına geçtiğini göstermektedir. Türk kültüründeki geleneksel ataerkil yapının ev içinde dönüşümü, kadının ev içindeki otoritesinin arttığını, erkeklerin ise pasifleştiğini göstermektedir. Bu durum, kadınların bireysel olarak daha güçlü bir kimlik geliştirdiğini ve evdeki hiyerarşinin değiştiğini sembolize etmektedir.

İdris'in film boyunca tek başına, yemek yemesi, Türk kültüründe aile birlikteliğini simgeleyen yemek ritüelinin yerini bireysel yeme alışkanlıklarının aldığına işaret etmektedir. Yemek masasının, aile içindeki topluluk ve paylaşım duygusunu temsil etmesi gerekirken, burada bir yalnızlık ve eksiklik hissi ortaya çıkmaktadır. Bu, hem ekonomik zorlukları hem de aile içindeki duygusal kopukluğu sembolize etmektedir. Aynı zamanda, yemekle birlikte geleneksel sosyal dayanışmanın zayıfladığı, bireylerin birbirinden giderek uzaklaştığı bir dönemi göstermektedir.

Ayrıca Sinan'ın imamlar elma çalarken onlarla gerçekleştirdiği diyaloglar da, toplumdaki dini figürlerin ve sosyal sorumlulukların nasıl değiştiğini ortaya koymaktadır. İmamların elma çalmaları ve sonrasında bunu gerekçelendirmeleri, Türk toplumundaki dini değerlerin, toplumsal normların ve ahlaki sorumlulukların zayıfladığını göstermektedir. Son olarak Kuru Otlar Üstüne filmindeki yemek sahneleri analiz edildiğinde; Türk kültürünün geleneksel öğeleri üzerine bir çok bulgu elde edildiği görülmektedir. Filmin birçok sahnesinde gösterilen öğretmenler masasının bir tür yemek masasına dönüştürülerek sadece fiziksel bir ihtiyacı karşılamak yerine, bir sosyalleşme ve bağ kurma aracı olarak kullanıldığı görülmektedir. Özellikle öğretmenler odasında yemek masasına dönüşen alan, Türk kültüründe yemekle kurulan dayanışmanın ve bağların örnek bir göstergesini temsil etmektedir.

Filmde yemekler üzerinden bireysel kimlik ve sosyal sınıf durumunun da şekillendiği görülmektedir. Firdevs'in, köyde üretilen yiyecekleri küçümsemesi, Türk kültüründeki sosyal statü ve prestij arayışını yansıtmaktadır. Ayrıca diğer karakterler tarafından gösterişe dayalı olan elitizm eleştirilirken, geleneksel gıda unsurlarının güvencesizliği karşısında, doğal, katkısız ve geleneksel olanın üstünlüğünün vurgulandığı görülmektedir. Firdevs'in, sosyal statüyle ilgili olarak başlattığı çatışma, geleneksel değerlerle uyumsuz bir şekilde kentli olma çabası ve bunun içsel bir boşluk oluşturduğunu simgelemektedir.

Kuru Otlar Üstüne filmindeki yemek sahnelerinin, aile içindeki güç ilişkileriyle ve toplumsal denetimle ilgili de önemli mesajlar taşı görülmektedir. Nuray'ın evde Samet'i ağırlaması, Türk toplumunda kadınların ev içindeki rolünü ve ailenin Samet'in bir kadın tarafından tek başına ağırlanmasına bakış açısını sorgulamaktadır. Nuray'ın evde yalnızken Samet'i davet etmesi, geleneksel aile yapısının dışındaki bir davranışı simgelerken, aynı zamanda bireysel özgürlüğün toplumsal yargılarla çatışmasını da yansıttığı görülmektedir. Nuray'ın Samet'i yemeğe davet etmeden önce gösterdiği dikkat, toplumsal baskıların ve mahremiyetin korunması konusundaki hassasiyetin en önemli göstergelerinden bir tanesi olarak görülmektedir.

Kuru Otlar Üstüne filmindeki yemekle ilişkili bir diğer önemli konu da, özür dileme ve sosyal kabul görme sürecindeki iletişim modelidir. Sevim'in Samet'e pasta getirmesiyle, özür dilemenin sözsüz kültürle sinematik bir biçimde anlatıldığı görülmektedir. Bu sahnede pasta, bir nevi affedilme arzusunun sembolü olarak Türk kültüründeki özür dileme biçimlerine atıfta bulunulduğu tespit edilmiştir.

Sonuç olarak Nuri Bilge Ceylan'ın filmografisindeki yemek sahnelerinde; Türk kültürüne ait geleneksel öğelerin, sosyal yapının, aile ilişkilerinin ve bireysel kimliğin birer sembolik anlatım olarak kullanıldığı ve bu anlatım modelinin göstergebilimsel analiz bakımından zengin içeriklere sahip olduğu gözlemlenmektedir. Ceylan, yemek sahneleriyle; bir yandan karakterlerin içsel çatışmalarını ve yalnızlıklarını vurgularken, diğer yandan Türk toplumunun geleneksel aile yapısına, misafirperverlik anlayışına, cinsiyet eşitsizliğine ve sosyal sınıf farklılıklarına dair önemli ipuçları sunmaktadır.

Ayrıca yönetmenin erken dönem yapımlarından başlayarak, yemek sahneleri zaman içinde farklı anlatım biçimleriyle şekillendiği ve evrildiği de görülmektedir. Bu dönüşüm, Ceylan'ın film diliyle olan ilişkisini anlamak açısından önemli bir ipucu sunmaktadır. Özellikle Kasaba, Mayıs Sıkıntısı, Uzak, İklimler ve Üç Maymun gibi ilk dönem filmlerinde yemek, genellikle sembolizm yoluyla anlatılmakta; Bir Zamanlar Anadolu'da, Kış Uykusu, Ahlat Ağacı ve Kuru Otlar Üstüne gibi sonraki dönem filmlerinde ise yemek üzerine kurulan diyaloglar üzerinden anlam kazandığı görülmektedir.

Bu çalışmaya benzer araştırmalardan, Sezerel&Çinay (2021) tarafından “Yemek ve Sofranın Temsili: Fatih Akın Filmleri” adlı çalışmada; Fatih Akın'ın yemek ve içki sahneleriyle sosyalleşme, iletişim kurma, yas süreci, aile bağlarını güçlendirme ve

kültürel aidiyet gibi temaları işlediği tespit edilmiştir. Benzer bir başka çalışma olan ve Bulanık (2015) tarafından hazırlanan “Ferzan Özpetek Filmlerinde Bir Anlatı Mekanı: Mutfak” isimli çalışmada ise yemek sahnelerindeki yiyecek ve içecek ürünlerinin tüketiminden ziyade bu ürünlerin hazırlanma sürecinin daha ön planda olduğu ve bu çerçevede bir mekan olarak mutfak kavramının daha çok vurgulandığı gözlemlenmiştir. Kadının mutfak ve sofrası gibi mekânlar içerisindeki temsiline dair literatürde yer alan çalışmalar, bu alanların aynı zamanda toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretildiği ve görünmeyen emek biçimlerinin sürdüğü yerler olduğunu ortaya koymaktadır. Sezerel ve Çinay’ın (2021) çalışmasında da bu durum açık biçimde vurgulanmakta; mutfak hem ev içi hem de profesyonel düzlemde kadını görünmez kılan, emeğini değersizleştiren bir alan olarak ele alınmaktadır. Söz konusu çalışmada Rosa karakteri üzerinden yapılan çözümleme, kadının iş yaşamında da mutfakta olduğu gibi geri planda bırakıldığını ve emeğinin karşılığını alamadığını göstermektedir. Bu tespit, bu çalışmada yemek sahneleri üzerinden kadının toplumdaki temsiline dair ulaşılan sonuçları destekler niteliktedir. Kadının mutfakta konumlandırılması, yalnızca fiziksel bir mekanın paylaşımından ziyade ataerkil düzenin kadına biçtiği rollerin bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Benzer bir biçimde, kadının mutfakla özdeşleştirilerek özel alanla sınırlandırılması, yemek sahneleri üzerinden toplumdaki temsiline dair başka bir çalışmada da vurgulanmaktadır. Güzelhisar’ın (2023) analizinde, “Kız” karakteri üzerinden kadının mutfaktaki konumu ele alınmakta; bu karakterin hayalinin, evlendiğinde kocasına evinin mutfağında hizmet etmek olması, toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretildiğini göstermektedir. Kadının kamusal alan yerine özel alanda mutfakta yer alması gerektiği fikri, bu temsil üzerinden pekiştirilmektedir. Bu çalışma da kadınların mutfakta görünür kılınmasının aslında onları geleneksel toplumsal roller içerisinde tutma işlevi gördüğünü ortaya koymaktadır.

Yemeğin bir statü göstergesi olarak toplumun farklı katmanlarında nasıl konumlandığını ortaya koyan çalışmalar, bu olgunun yalnızca geleneksel davetler veya şöenlerle sınırlı kalmadığını, aksine gündelik hayatın birçok alanında içselleştirildiğini göstermektedir. Bu bağlamda Yurdigül’ün (2010) çalışmasında, iş yerlerinde çalışanlar ile yöneticilerin yemek yeme mekanlarının farklılığı, uçak yolculuklarında sınıflara göre yiyeceklerin çeşitlenmesi ya da üniversitelerde öğrenci ve akademik personel yemekhanelerinin ayrılması gibi örnekler, yemeğin görünür olmayan ancak güçlü bir statü simgesi olduğunu

açıkça ortaya koymaktadır. Yemeğin bu sembolik gücü, yalnızca toplumsal yaşamda değil, sinema gibi kültürel üretim alanlarında da benzer biçimlerde karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışmada elde edilen bulgulara da sinema filmlerinde yemek sahneleri incelenerek bu sahnelerin karakterlerin sosyal sınıf farklılıklarını nasıl yansıttığı ve izleyiciye statü mesajlarını nasıl ilettiği analiz edilmiştir. Bu yönüyle Yurdigül'ün ortaya koyduğu bulgular, sinemada yemeğin statü belirteci olarak kullanımını ele alan bu araştırmayı destekleyici niteliktedir.

Bu noktada Kış Uykusu filmindeki aynı sahneye ilişkin iki farklı göstergebilimsel çözümleme dikkate alındığında, Oymak'ın (2023) değerlendirmesi, sahnedeki temel anlatının yoksulluk, açlık ve sefalet ekseninde şekillendiğini; Hamdi'nin Aydın'ın evinde misafirperverlik çerçevesinde ağırlanıyor gibi görünmesine rağmen aslında onun sınıfsal konumunu ortaya koyacak biçimde aşağılandığını vurgulamaktadır. Özellikle Hamdi'nin sunulan ikramları hızla tüketmesi, onun hem fiziksel hem de toplumsal yoksunluğunu sergileyen bir unsur olarak ele alınmıştır. Oymak'ın analizinde vurgulanan diğer bir önemli nokta ise, ikramın biçimi ve Hamdi'nin misafir gibi ağırlanmamasının, yoksulluğun ve görgü kurallarının sınıfsal farklarla nasıl iç içe geçtiğini göstermektedir. Aynı sahnenin bu çalışmadaki analizinde ise daha çok iktidar ilişkileri, hiyerarşi ve sembolik şiddet kavramları üzerinden değerlendirme yapılmıştır. Buna göre "Aydın'ın ikram davranışı, yüzeyde bir misafirperverlik göstergesi gibi dursa da, aslında iktidarını ve sosyal üstünlüğünü pekiştirme biçimi olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda kurabiye bir jest olmaktan çok, Aydın'ın Hamdi üzerindeki tahakkümünü ve onu "minnettar konumuna" indirgeyen bir iktidar gösterisi olarak analiz edilmiştir. Ayrıca kadın terliği verilmesi, ayakkabıların itilmesi, pencerenin açılması gibi detaylar, estetik tercihlerden ziyade sınıfsal tiksintinin, dışlamanın ve üstü kapalı aşağılama biçimlerinin temsili olarak değerlendirilmiştir.

Kış Uykusu filmindeki Aydın, Nihal ve Necla ile olan yemek sahnesinde ise Oymak (2023) tarafından yapılan yorum, daha çok sahnedeki eylemlerin ve görsel detayların Türk kültüründeki karşılıklarını açıklamaya odaklanmakta; sofranın zenginliği, misafirperverlik anlayışı, dini referanslar ve geleneksel değerlerin sahnedeki yansımalarını ön plana çıkarmaktadır. Oymak'ın çözümlemesi, sahnedeki objeler ve diyalogları toplumsal geleneklerle doğrudan ilişkilendirerek anlamlandırmakta, karakterlerin davranışlarını kültürel kodlar bağlamında değerlendirmektedir. Aynı

sahnenin bu çalışmadaki analizinde ise sahnede yer alan semboller yalnızca kültürel bağlamla sınırlı tutulmayıp, aynı zamanda bu bağlamların altında yatan güç ilişkilerine, sınıfsal yapıya, ataerkil kodlara ve bireysel psikolojiye dair incelemeler yapılmıştır. Örnek olarak, kahvaltı masasındaki oturma düzeni ve çay bardaklarının farklılığı bu çalışmada sadece estetik ya da alışkanlık düzeyinde sınırlı tutulmayıp, karakterler arası güç dengesinin, kimlik inşasının ve sınıfsal temsillerin bir göstergesi olarak ele alınmıştır. Aydın'ın cam bardakla çay içmesiyle kendini halktan biri gibi konumlamaya çalışırken, entelektüel ve baskın söylemiyle bu konumla çelişmesi, sınıfsal ikiyüzlülüğün altını çizen önemli bir gösterge olarak değerlendirilmiştir.

Güzelhisar'ın (2023) Sofra Sırları filmindeki yemek sahnesi için elde ettiği sembolik anlamların bu çalışmadaki Üç Maymun filmi üzerinden yapılan analizle benzer olduğu görülmektedir. Sofra Sırları'nda; Ethem'in Neslihan'a hiçbir söz söylemeden sofraya oturması ve yalnızca beden diliyle isteklerini ifade etmesi, iletişimin yokluğunu ve evin içindeki görünmez iktidar ilişkilerini açığa çıkarmaktadır. Sofranın, aileyi birleştirmek yerine kadını belli bir kalıba sokan bir yapıya evrilmesi, toplumsal cinsiyet rollerinin nasıl içselleştirildiğini göstermektedir. Benzer şekilde, bu çalışmada yer alan Üç Maymun filmindeki sahnede de yemek metaforu üzerinden iletişimsizlik ve duygusal mesafe işlendiği görülmektedir. İsmail'in önündeki yenmemiş tabak, sessizliğin ve aile içi duygusal kopukluğun bir sembolü olurken; Hacer'in çalıştığı yemekhane ise kadınların toplumsal düzende maruz kaldığı sınıfsal ve cinsiyet temelli eşitsizlikleri temsil etmektedir. Tıpkı Sofra Sırları'nda sofranın kadını bastıran bir araç hâline gelmesi gibi, Üç Maymun'da da yemek ve yemek ortamı, bireylerin üzerindeki toplumsal baskıların bir yansımasını temsil etmektedir.

Candan & Şen'in (2023) The Platform filmine dair yaptığı çözümleme ile bu çalışmada Ahlat Ağacı filmindeki elma sahnesi üzerine geliştirilen analiz karşılaştırıldığında, aynı sembol (elma) üzerinden iki farklı kültürel anlamlandırma biçimi ortaya çıkmaktadır. Her iki çözümleme de elmanın dini, mitolojik ve kültürel çağrışımlarını merkeze alırken anlam üretiminde bağlamsal farklılıklar dikkat çekmektedir.

The Platform filminde elma, bireysel kurtuluşun, değişimin ve metafizik bir rehberliğin sembolü olarak tanımlanmaktadır. Goreng ve Baharat karakterlerinin elma ile kurduğu temas, onların içsel dönüşümlerini ve ahlaki yükselişlerini tetikleyen bir kırılma anı olarak yorumlanmaktadır. Özellikle Goreng'in Mesih figürüyle özdeşleştirilmesi ve

elmanın “yasak” ama aynı zamanda “kutsal” bir nesne olarak işlev görmesi, Batı merkezli dini ve mitolojik semboller üzerinden bir anlam kurulduğunu göstermektedir. Elma burada hem bireysel bir bilinçlenmenin hem de yapısal sisteme karşı geliştirilen ahlaki bir duruşun katalizörü olarak anlam kazanmaktadır.

Öte yandan Ahlat Ağacı filmindeki elma sahnesinde, sembol daha çok toplumsal ahlak, görünürlük ve kültürel ikiyezlülük bağlamında değerlendirilmiştir. İmamların elma çalması ve bu eylemin yalnızca “görülme” anında günah olarak algılanması, günahın vicdani boyutundan çok sosyal denetim mekanizmalarıyla ilişkili olduğunu ortaya koyar. Elma burada kutsallıktan ziyade “yasak olana duyulan arzu”, “nefsine yenilme”, “suçun hafifletilmesi” gibi daha dünyevi, daha yerel kodlarla işlenmiştir. Bu durum, Türk kültüründeki ahlak anlayışının toplum temelli, gözlemci odaklı ve görünüş üzerinden işleyen bir yapıya sahip olduğuna işaret etmektedir.

Her iki yapımda da elmanın dönüştürücü bir işlevi olduğu açıktır. Ancak The Platform’da bu dönüşüm bireysel kurtuluş, ruhsal aydınlanma ve sistem eleştirisi üzerinden ilerlerken, Ahlat Ağacı’nda toplumsal yapının iç çelişkilerine, kültürel normların sorgulanmasına ve ahlaki ikiyezlülüğe dikkat çekilmektedir. Yani birinde elma bireyi sisteme karşı güçlendiren bir sembole, diğerinde ise toplumsal ikiyezlülüğün ve insan zaaflarının sembolik aracı hâline gelmektedir.

Göktepe (2023) tarafından yapılan analizde Alfred Hitchcock’un Sapık filminde yer alan yemek sahnesi, yemeğin yalnızca fiziksel bir eylem değil, aynı zamanda aile, cinsellik ve ahlak gibi kavramlarla örülü sembolik bir düzleme oturtulduğu gösterilmektedir. Göktepe (2023), bu sahnede Marion’un “saygın bir aile yemeği” beklentisini dile getirerek, yemek eylemini meşruiyetin ve toplumsal onayın göstergesi haline getirdiğini ortaya koymaktadır. Göktepe (2023) çalışmasında; Sam’in, Marion’ın annesinin fotoğrafını ters çevirmesini ve kardeşini sinemaya gönderme şakasını bu yemekle bağlantılı “ailevi” değerleri alaya aldığı şeklinde yorumlayarak bu yemek sahnesinin aslında cinselliğe uzanan bir araç olduğunu belirtmektedir. Böylece sahne üzerinden yapılan analizde, yemek eylemi üzerinden cinsellikle ahlaki normlar arasında bir gerilim oluştuğu çıkarımı yapılmıştır.

Bu çıkarıma benzer şekilde bu araştırmada yer alan Kuru Otlar Üstüne filmindeki yemek sahnesi de beslenme durumundan çıkarak toplumsal ahlak, bireysel mahremiyet ve cinsellik gibi katmanlarla örülü bir deneyim haline gelmektedir. Ancak Hitchcock

sinemasındaki sahneyle karşılaştırıldığında, burada daha fazla kültürel ve sosyolojik derinlik olduğu söylenebilir. Kuru Otlar Üstüne filminde Samet'in çiçekleri gazeteye sararak ve gözetlenme kaygısıyla içeri girmesi, Türkiye'nin muhafazakâr yapısında bir erkeğin bir kadını yalnız ziyaret etmesine yönelik toplumsal yargıların farkında olduğunu göstermektedir. Nuray'ın "gören oldu mu?" sorusu ise bireysel tercihin toplumun bakışıyla nasıl çatıştığını gösteren önemli bir ipucu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Her iki filmde de yemek eylemi, cinselliğe giden bir hazırlık sahnesi olarak konumlanmaktadır. Ancak Sapık'taki sahne, bu geçişi aleni ve neredeyse hicivle yaparken; Kuru Otlar Üstüne'de bu süreç daha dolaylı, bastırılmış ve yerel kültürel kodlarla çevrili olduğu görülmektedir. Samet'in Kenan'ı bilerek davet etmemesi, çiçek jestini yarım yamalak yapması ve dolaylı iletişim tercihleri, bu yaklaşmanın arka planında samimiyetsizlik, içsel çatışmalar ve kültürel baskılar olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda Samet karakteri, romantik bir jesti tam anlamıyla gerçekleştiremeyen, ama yerine getirmiş gibi görünmeye çalışan; böylece cinselliği talep ederken dahi toplumsal normlara karşı temkinli davranan bir figür olarak görülmektedir.

Öte yandan Göktepe'ye (2023) göre; Sapık'ta yemek, karakterlerin gerçek niyetlerinin üstünü örten ama aynı zamanda bu niyetlerin dışavurumunu da sağlayan ironik bir alan haline gelmiştir. Sam'in aile yemeği şakası, bu normları bilerek esnettiğini ve cinselliğe ulaşmak için toplumsal kodları manipüle ettiğini göstermektedir. Kuru Otlar Üstüne'de ise bu manipülasyon daha içe dönük ve bastırılmış biçimde yaşanmaktadır. Samet'in Nuray'a karşı ilgisi, yemek planı üzerinden örtülü biçimde yürütülür; ancak davranışlarında açıkça görülen tereddüt, kültürel kodlarla şekillenmiş bir iç çatışmanın varlığına işaret etmektedir.

Bu iki sahne, yemek ve cinsellik ilişkisini farklı bağlamlarda işlerken, yemeğin, toplumsal normlar ile bireysel arzuların kesişim noktası gibi ortak bir temada birleştiği görülmektedir. Göktepe (2023)'nin analizine göre; Sapık bu kesişimi ironik ve provoke edici bir şekilde sunarken bu çalışmada analiz edilen şekliyle Kuru Otlar Üstüne, kültürel bağlamın daha ağır bastığı, çelişkilerle dolu bir alan olarak ele alınmıştır.

Sonuç olarak, Nuri Bilge Ceylan'ın yemek sahneleri görsel anlatım biçiminin yanı sıra, Türk kültürüne ait geleneksel ve modern öğeleri harmanlayan bir dil oluşturmuş ve bu dil aracılığıyla hem yerel hem de evrensel bir anlam aktarımı sağlamıştır. Bu açıdan, yemek

sahneleri, Ceylan'ın sinemasında hem kültürel bir temsil hem de sinematik bir dilin inşası için önemli bir araç olduğu görülmektedir.

Ayrıca bu çalışmada elde edilen bulgular Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde sadece yemek yenilen anlara dair bir bakış açısı sunmaktadır. Bu kapsamda meyve, çerez, pasta, dondurma, bisküvi, kuzu eti, bal gibi yiyecek kategorisindeki ürünlerin tüketildiği sahneler analiz edilmiştir. Nuri Bilge Ceylan filmografisindeki yemek sahnelerinin Türk kültürüne dair daha katmanlı analizleri için çay, alkol, ayran, kola gibi içecek kategorisindeki ürünlerin tüketildiği ya da tüketim olmasa dahi yemek üzerine diyalogların yer aldığı sahnelerin de araştırılması mümkündür. Böylelikle araştırmanın boyutları genişletilerek daha kapsamlı sonuçlar elde edilebileceği düşünülmektedir.



KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1995). *Popüler sinema ve türler* (1. Baskı). Alan Yayıncılık.
- Akbulut, H. (2005). *Nuri Bilge Ceylan sinemasını okumak: Anlatı, zaman, mekan*. Bağlam Yayıncılık.
- Akmeşe, E. (2020). *Nuri Bilge Ceylan filmlerinde dekadans*. Literatürk Academia.
- Ashkenazi, M. (2004). Food, play, business, and the image of Japan in itami Juzo's Tampopo. İçinde A. L. Bower (Ed.), *Reel Food* (1. Baskı). Routledge.
- Astruc, A. (2016). Yeni avangardın doğuşu: Kamera kalem. İçinde A. Karadoğan (Ed.), *Auteur Kuram & Sanat Sineması Üzerine*. De Ki Yayınları.
- Barbaro, U. (1968). Özgür ve özerk bir yaratma (T. Saraç, Çev.). *Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi Sinema Özel Sayısı*, 196.
- Barthes, R. (1990). *Yazı ve yorum* (T. Yücel, Çev.). Metis Yayınları.
- Barthes, R. (1993). *Göstergebilim ilkeleri* (B. Vardar & M. Rifat, Çev.). Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Barthes, R. (1998). *Çağdaş söyleyenler* (T. Yücel, Çev.). Metis Yayınları.
- Barthes, R. (2013). Toward a psychosociology of contemporary food consumption. İçinde C. Counihan & P. V. Esterik (Ed.), *Food and Culture* (Routledge).
- Barthes, R. (2014). *Dilin çalışma sesi* (N. K. Sevil, A. Ece, & E. Gökteke, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (2015). *Bir deneme bir ders: Eiffel kulesi ve açılış dersi* (M. Rifat & S. Rifat, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Bazin, A. (1993). *Sinema nedir?* (İ. Şener, Çev.). Sistem Yayıncılık.
- Bircan, U. (2015). Roland barthes ve göstergebilim. *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, 13(26), 17-41.
- Bower, A. L. (Ed.). (2004). Watching food: The production of food, film and values. İçinde *Reel Food*. Routledge.
- Bulanık, S. (2015). *Ferzan özpetek filmlerinde bir anlatı mekanı: Mutfak*. Maltepe Üniversitesi.
- Chandler, D. (2007). *Semiotics: The basics* (Second edition). Routledge.
- Culler, J. (2008). *Barthes* (H. Gür, Çev.; 1. Baskı). Dost Kitabevi Yayınları.
- Çeliksap, S. (2023). Fotoğraf ve sinema arasında Nuri Bilge Ceylan gerçeği. İçinde

Yönetmen Sineması—Çağdaş Türk Sineması 'nda Öykü Söylem ve Tematik Yapı
(C. 2). Kriter Yayınevi.

- Deleuze, G. (1997). *Cinema 2: The time-image*. University of Minnesota Press.
- Diken, B., Gilloch, G., & Hammond, C. (2020). *Nuri Bilge Ceylan sineması—Türkiyeli bir sinemacının küresel hayal gücü*. Metis Yayınları.
- Diken, B., & Laustsen, C. B. (2010). *Filmlerle sosyoloji*. Metis Yayınları.
- Douglas, M. (2005). *Saflık ve tehlike* (E. Ayhan, Çev.). Metis Yayınları.
- Erkman Akerson, F. (2023). *Göstergebilime giriş* (3. bs). Bilge Kültür Sanat.
- Eryılmaz, M. (Ed.). (2016). *Söyleşiler* (Norgunk Yayıncılık).
- Esen Kuyucak, Ş. (2013). Sinemada auteur kuramı. İçinde Z. Özarslan (Ed.), *Sinema Kuramları—Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar 2*. Su Yayınevi.
- Ferry, J. F. (2003). *Food in film: A culinary performance of communication*. Routledge.
- Fischler, C. (1988). Food, self and identity. *Social Science Information*, 27, 275-292.
- Germov, J., & Williams, L. (2008). *A sociology of food and nutrition: The social appetite*. Oxford University Press.
- Gevgilili, A. (1989). *Çağını sorgulayan sinema*. Bağlam Yayınları.
- Göktepe, A. (2023). Alfred hitchcock sinemasında yemeğin yeri ve temsili. İçinde Y. Yıldırım (Ed.), *Gastronominin Disiplinlerarası Yolculuğu*. Kriter Yayınevi.
- Güzelhisar, E. (2023). *Yemekle pişirilen kimlik: Türk sinemasında gastronomi filmlerine sosyolojik bir bakış*. Kocaeli Üniversitesi.
- Hauser, A. (1984). *Sanatın toplumsal tarihi* (Y. Gölönü, Çev.). Remzi Kitabevi.
- Henderson, B. (1985). İki tür film kuramı (N. Abisel, Çev.). İçinde O. Onaran & S. Büker (Ed.), *Sinema Kuramları*. Dost Yayınları.
- Işıklar, U. (2021). *Nuri Bilge Ceylan sinemasında nihilizm*. Klaros Yayınları.
- Jefroudi, M. (2006). İşgal edilen içeri: İran sineması yemek ve mahrumiyet. *Yemek ve Kültür Çiya Yayınları*, 5.
- Kanık, İ. (2018). *Gastro sinema* (1. Basım). Afa Yayınları.
- Kaplan, A. B. (2019). *Sinema kültür iletişim okumaları*. Urzeni Yayınevi.
- Karaca, E., & Altun, I. (2017). Toplumsal cinsiyetin geleneksel Türk mutfağına yansması. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 10, 335.

- Karadoğan, A. (Ed.). (2016). *Auteur kuram ve sanat sineması üzerine*. De Ki Yayınları.
- Katz, S. H., & Weaver, W. W. (2003). *Encyclopedia of food and culture* (C. 2). Scribner.
- Köse, K., & Çeliksap, S. (2020). *Fotoğraf ve sinema ilişkisinin Nuri Bilge Ceylan sineması bağlamında analizi*. İstanbul Aydın Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü İletişim Ana Bilim Dalı Televizyon ve Sinema Programı.
- Lindenfeld, L. (2011). Feasts for our eyes: Viewing films on food through new lense. İçinde J. M. Cramer, C. P. Greene, & L. M. Walters (Ed.), *Food as Communication- Communication as Food*. Peter Lang.
- Makal, O. (1996). *Fransız sineması*. Kitle Yayınları.
- Malraux, A. (1968). Sinemanın sanat olarak doğuşu (T. Saraç, Çev.). *Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi Sinema Özel Sayısı*, 196.
- Mark, E. S. (1987). An overview of cinema on the fairgrounds. *Journal of Popular Film & Television*, 15(3), 102-108.
- Mulvey, L. (2006). Visual pleasure and narrative cinema. İçinde M. G. Durham & D. M. Kellner (Ed.), *Media and Cultural Studies* (ss. 342-353). Blackwell Publishing.
- Nutku, Ö. (1985). *Dünya tiyatrosu tarihi* (C. 1). Remzi Kitabevi.
- Onaran, A. Ş. (1994). *Sessiz sinema tarihi* (1. Baskı). Kitle Yayınları.
- Oymak, B. İ. (2023). *Türk mutfak kültürü unsurlarının sinema perdesindeki yansımalarının göstergebilim yöntemi ile incelenmesi*. Balıkesir Üniversitesi.
- Özden, Z. (2004). *Film eleştirisi – film eleştirisinde temel yaklaşımlar ve tür filmi eleştirisi* (2. Baskı). İmge Kitabevi Yayınları.
- Özön, N. (1985). *Sinema uygulayımı-sanatı-tarihi* (1. Baskı). Hil Yayınları.
- Öztürk, S. (2016). Sinema bağlamında sanat ve oksidentalizm ilişkisi: "cennet batı'da filminin içerik analizi. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6, 336-349.
- Poole, G. (2003). Reel meals: Food and public dining, food and sex, food and revenge. İçinde W. Kalaga, T. Rachwal, & U. Slaskiego (Ed.), *Viands, Wines and Spirits: Nourishment and (In)Digestion in the Culture of Literacy:Essays in Cultural Practice*.
- Pudovkin, V. I. (1995). *Sinemanın temel ilkeleri* (N. Özön, Çev.). Bilgi Yayınevi.
- Rifat, M. (1998). *20. Yüzyılda dilbilim ve göstergebilim kuramları* (1. Baskı). Yapı Kredi Yayınları.
- Rotha, P., & Şener, İ. (1996). *Sinema tarihi ülke sinemaları*. Sistem Yayıncılık.
- Samancı, Ö. (2014). Avrupa'da ve Türkiye'de yemek tarihçiliğine kısa bir bakış. İçinde

- A. Avcı, S. Erkoç, & E. Otman (Ed.), *Yemekte tarih var yemek kültürü ve tarihçiliği*. Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Saussure, F. de. (1985). *Genel dilbilim dersleri* (B. Vardar, Çev.). Birey ve Toplum Yayınları.
- Sezerel, H., & Çinay, H. H. (2021). Fatih akın filmlerinde yemek ve sofranın temsili. *Journal of Tourism and Gastronomy Studies*, 9(4), 2670-2690. <https://doi.org/10.21325/jotags.2021.914>
- Stajcic, N. (2013). Understanding culture: Food as a means of communication. *Hemispheres*, 28, 5-14.
- Suner, A. (2006). *Hayalet ev: Yeni türk sinemasında aidiyet, kimlik ve bellek*. Metis Yayınları.
- Sutton, D., & Jones, D. M. (2014). *Yeni bir bakışla deleuze* (M. Özbank & Y. Başkavak, Çev.). Kollektif Kitap.
- Symons, M. (1994). Simmel's gastronomic sociology: An overlooked essay. *Food and Foodways*, 5(4), 333-351.
- Şen, Ö., & Candan, G. (2023). Panoptikon ve gastronominin sinemaya yansıması: The platform film analizi. *Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(3), 839-856. <https://doi.org/10.18506/anemon.1224603>
- Tarkovski, A. (2008). *Mühürlenmiş zaman* (F. Ant, Çev.; 3. Baskı). Agora Kitaplığı.
- Tepecik, A. (2002). *Grafik sanatlar: Tarih, tasarım, teknoloji*. Detay & Sistem Ofset.
- Ünsal, A. (2020). *İktidarların sofrası—Yemek, siyaset ve simgesellik*.
- Watts, S. (2012). Food and the annales school. İçinde J. M. Pilcher (Ed.), *The Oxford handbook of food history* (ss. 3-22). Oxford Handbooks.
- Williams, R. (1993). *Kültür* (S. Aydın, Çev.). İmge Kitabevi.
- Yurdigil, A. (2010). *Kültür endüstrisi bağlamında yemek kültürü eleştirisi*. Atatürk Üniversitesi.
- Zubaida, S., & Tapper, R. (2000). *Ortadoğu mutfak kültürleri* (Ü. Tansel, Çev.). Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

ÖZ GEÇMİŞ

Ad Soyad: Ahmet YILDIRIM	
Eğitim Bilgileri	
Lisans	
Üniversite	Marmara Üniversitesi
Fakülte	İletişim Fakültesi
Bölümü	Radyo, Televizyon, Sinema
Makale ve Bildiriler	
1. Yıldırım, A., Kobak, K. ve Çelikbaş Aykut, A. (2024). Kesişme: İyi ki Varsın Eren Filmi Üzerinden Sinemada Semiyotik Anlatım Okuması. Türkiye Film Araştırmaları Dergisi, 4(2), 235-261	