

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TÜRK SİNEMASINDA “STATÜ KAYBI” TEMSİLLERİ
“AH GÜZEL İSTANBUL” VE “MUHSİN BEY” FİLM ANALİZİ

NAZLI NUR BAYKAN
2501150669

TEZ DANIŞMANI
DR. MEHMET EMİN BALCI

İSTANBUL 2019



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜDÜRLÜĞÜ



YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : Nazlı Nur BAYKAN Numarası : 2501150669
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı : Sosyoloji Danışmanı : Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Emin BALCI
Tez Savunma Tarihi : 12.09.2019 Saati : 14:00
Tez Başlığı : "Türk Sinemasında 'Statü Kaybı' Temsilleri 'Ah Güzel İstanbul' ve 'Muhsin Bey' Film Analizi"

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 36. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜ'NE OYBİRLİĞİ / YÜKSEK LİSANS karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- Prof. Dr. Yusuf ADIGÜZEL		Kabul
2- Dr. Öğr. Üyesi Seda GÜVEN		Kabul
3- Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Güven AVCI		Kabul
4- Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Ali AKYURT		Kabul
5- Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Emin BALCI		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- Dr. Öğr. Üyesi Metin TUNÇ		
2- Dr. Öğr. Üyesi Ömer Faruk OCAKOĞLU		

ÖZ

**TÜRK SİNEMASINDA “STATÜ KAYBI” TEMSİLLERİ “AH
GÜZEL İSTANBUL” VE “MUHSİN BEY” FİLM ANALİZİ**

NAZLI NUR BAYKAN

Bu tezde, sosyolojinin temel konularından biri olan toplumsal statünün, nostalji ile ilişkisi ve bu ilişkide sinemanın rolü, Türk Sineması’nın iki örneği olan Ah Güzel İstanbul(1966) ve Muhsin Bey(1986) örnekleri üzerinden ele alındı. Teorik bir araştırma olan tezde tarihsel ve betimleyici yöntemden yararlanıldı. Öncelikle her bölüm altında incelediğimiz kavramların ortaya çıktığı sosyo-kültürel yapıda yaşanan değişim süreçleri ele alındı. Ardından bu kavramların sosyal bilim literatüründe yer edinme süreci ile devam edildi ve son olarak bugün hangi anlam bütünleri içinde kullanıldıkları sorusu etrafında ilerlendi. Filmlerin analizini içeren son bölümde ise, yöntem olarak Teun Van Dijk’in eleştirel söylem analizi izlenirken , her iki filmin doğasını ve ilettikleri mesajları etkileyen dönüştüren ve doğal olarak filmlere konu olan sosyo kültürel, ekonomik ve siyasi yapılar tarihsel olarak ele alındı.

Anahtar Kelimeler: Statü, Nostalji, Sinema, Söylem Analizi, Türk Sineması, Yeşilçam

ABSTRACT
REPRESENTATION “THE LOSS OF STATUS” IN TURKISH
CİNEMA “AH GÜZEL İSTANBUL” AND “MUHSİN BEY”
FİLM ANALYSIS
NAZLI NUR BAYKAN

The relationship between social status, one of the main subjects of sociology, and nostalgia is discussed in this thesis along with the role of cinema in the reproduction of this relationship through representation via two examples of Turkish Cinema, which are Ah Güzel İstanbul (1966) and Muhsin Bey (1986). Historical and descriptive methods are used in this theoretical-research thesis. First, the change process in the socio-cultural structure in which the concepts that are examined in each chapter is discussed. Following the development process of these concepts in the social science literature, the question how their contemporary meanings are evolved is shared. In the last chapter, the analysis of the movies are included following the critical discourse analysis by Teun Van Dijk. The sociocultural, economic and political structures, the natural subject of the movies, which affect the nature of the two movies and the messages they deliver, are discussed, as well.

Keywords: Status, Nostalgia, Cinema, Semiotics, Turkish Cinema, Yeşilçam

ÖNSÖZ

İtiraf etmeliyim, tez konusunu belirlerken statünün bu denli geniş bir mesele olduğunun farkında değildim. Konuyu belirlerken aklımda sadece bir soru vardı: Yeşilçam sinemasındaki kayıp duygusu bizi nasıl bir arada tutuyor? Kayıp duygusu neydi, biz dediğim kimdi, bir arada olmaktan ne anlıyordum, bu alt soruların hepsiyle tek tek yüzleştiğimde, sonunda, özellikle birbirleriyle çok yakınlık gösterdiğini düşündüğüm bu iki film –Ah Güzel İstanbul ve Muhsin Bey- beni “statü kaybı” kavramında sabitledi. Neden bu iki film diye sorduğumda ise, baş kahramanları neredeyse bir –anti kahraman- olan her iki filmin de, kendi dönemlerini, her ne kadar melodramın klasik üslubundan çıkmasalar da, gerçekçi ve çok net bir biçimde yansıttıklarına, her iki filmde de hem karakterler hem de senaryo bakımından pek çok açıdan birbirine benzeyen temsiller bulunduğu, 1960’lardan 1980’lere kadar geçen sürede değişime karşı geliştirilen eleştirel dilin bir süreklilik gösterdiğine ve her iki filmin de günümüzde –yani 2000’li yıllarda- çeşitli mecralarda (sosyal medya, sinema dergileri, sempozyumlar, tv programları) Türkiye’deki nostaljik ve dolayısıyla muhafazakar atmosferi destekleyen içeriklere dönüştürülerek yeniden üretildiğine şahit oldum ve bu iki filmi birlikte ele almam gerektiğine karar verdim. Evet kayıp duygusu, bu iki filmde toplumsal hiyerarşideki statülerini kaybetmiş iki karakter üzerine kurgulanıyordu. Her iki karakter de, değişimden olumsuz etkilenen, toplumsal onurlarını yitiren, her ikisi de eskiyi temsil eden, her ikisi de yeniye eleştiren, ancak her ikisi de durmadan bu yeni düzen içinde var olmaya gayret eden bir çeşit Don Kişotluk¹ hikayesinin baş kahramanıydı.

Buradan yola çıkarak nedir bu sosyal statü, nedir insanın toplumsal hiyerarşideki konumunun tarihi diye sordum ve statünün cemaziyülevvelini öğrenme maceram böylece başlamış oldu. Önce statü tanımlarından gittim. Bugün statü nasıl algılanıyor, statü modern toplumda ne ifade ediyor bunları anlamaya çalıştım, ancak anladım ki tanımlar buz dağının yalnızca görünen kısmıydı. Statüyü anlamam için, onun

¹ Don Kişotluk ile ilgili Merriam Dictionary (Çevrimiçi) bkz. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/chivalry> ; ayrıca bkz. İsmail Güleç, H. Neslihan Demiriz, Ortaçağ’da Şovalyelik ve Şovalye Eğitimi, İstanbul, Denizler Kitabevi, Kaptan Yayıncılık, 2015

kavramlar dünyasında ‘sosyal onur’un temsili olarak ortaya çıkış hikayesinin peşine düşmem gerekiyordu. Böylece statü denince akla gelen ilk isim olan Max Weber’in düşünce dünyasını keşfe çıktım. “Weber, statü tanımını neden yaptı?” Sorusu beni statünün ardındaki düşünce tarihçesine ulaştırdı. Attığım ilk adımda, Weber’in statü kavramsallaştırmasının arkasındaki en önemli iki isim olan Tocqueville ve Marx ile karşılaştım. Bundan sonraki adımda ise yapmam gereken, Tocqueville ve Marx’ın özellikle “toplumsal tabakalaşma” meselesiyle ilgili olan düşüncelerine ulaşmaktı. Buraya ulaştığımda ise, 19. Yüzyıl düşünce atmosferini baştan aşağı etkileyen iki düşünce ekolüyle karşılaştım: Muhafazakarlık ve Romantizm.

Gördüm ki, bugün sosyal bilimlerde kullandığımız pek çok kavram, 19. Yüzyılda tam da bu düşünce atmosferinde ortaya çıkmış.² Bu iki düşünce öylesine derin ve etkiliymiş ki, bugün hala bu iki düşüncenin bize miras kalan kavramlarıyla düşünüyor, onlarla konuşuyor hatta filmler ürettiyormuşuz. Bu aydınlanmayı yaşamak, bana statü kavramıyla yakın bir ilişki kurdurmuş oldu. Çünkü anladım ki statü, muhafazakar ve romantik düşüncenin geniş çatısı altında bugüne kadar aktarılan ve sosyal hayatta durmadan yeniden üretilen bir kavram haline gelmiş. Böylece statünün ardındaki düşünce atmosferini keşfetmek bana ikinci bir keşfin de kapılarını aralamış oldu: Nostalji. Muhafazakarlık, romantizm ve nostalji duygusu arasında kurulan bağ ile ilgili geniş bir literatür olduğunu keşfettim. Ve statü kaybının, her iki filmde de “nostaljik bir özlem”e dönüştüğünü, tam da bundan dolayı, her iki filmin bugün, yani 2000’li yıllarda yeniden dolaşıma giren her bir parçasının, muhafazakar atmosferi desteklediği gerçeğiyle karşılaştım.

Sonunda anladım ki, bir kavram asla sadece bir kavram değildir, sosyoloji bir kavramın peşine düşerek bir çağın bütün bir anlam dünyası hakkında bizlere ipuçları verebilir. Ve bu ipuçları bizi farkında olmadan yeniden ürettiğimiz her şey hakkında düşünmeye sevk edebilir. Sanırım sosyoloji tam da bu yüzden vardır. Ben her şeyden önce, bana böyle bir öğrenme süreci yaşatan ve sosyolojiye olan bağlılığımı bir kere

² Turner, Stauth, **Nietzsche’nin Dansı**, Nisbet Sosyolojik Düşünce Geleneği sosyal bilimlerin ardındaki muhafazakar ve romantik düşünce izleğini anlatır.

daha kuvvetlendiren tezime –beğenilecek ve eleştirilecek tüm yönleriyle birlikte- teşekkür ediyorum. Ve elbette ki bütün bu araştırma sürecindeki akıl hocam, danışmanım Mehmet Emin Balcı'ya, sosyoloji merakımın peşinden gitmemde bana yol gösteren İstanbul Sosyoloji hocalarıma ve bana bu yolu neden yürüdüğümü hatırlatan, mutlak istikameti ve gayeyi öğreten aileme teşekkür ederim. Umarım daha nice hayret makamında öğrenme serüvenleriyle dolu araştırma konularım olur.



İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	III
ABSTRACT.....	IV
ÖNSÖZ.....	V
FOTOĞRAF LİSTESİ.....	X
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	6
STATÜ: KAVRAMSAL BİR ÇERÇEVE	6
1.1.Kıta Avrupası Düşüncesi ve Statü	7
1.1.1 Ekonomik Ve Toplumsal Değişim.....	9
1.1.2 Aydınlanma Düşüncesi	11
1.1.3. İki Eleştirel Düşünce Geleneği: Muhafazakarlık ve Romantizm.....	16
1.1.3.1. Muhafazakarlık	17
1.1.3.2. Romantizm	20
1.2. Sosyoloji Kuramlarında Statü	25
1.2.1.Tocqueville.....	26
1.2.2.Marx	33
1.2.3.Weber	38
1.2.4.Bourdieu	44
İKİNCİ BÖLÜM	50
NOSTALJİ VE SİNEMA: KURAMSAL BİR ÇERÇEVE.....	50
2.1. Nostalji Ve Toplumsal Hafıza İlişkisi.....	51
2.1.1. Nostalji	59
2.2. Sinema	66
2.2.1. Sinema ve Temsil.....	72
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	76

TÜRK SİNEMASINDA STATÜ TEMSİLLERİ VE NOSTALJİ İLİŞKİSİ: AH GÜZEL İSTANBUL VE MUHSİN BEY FİLM ANALİZİ	76
3.1. Ah Güzel İstanbul Ve Muhsin Bey Film Analizi.....	87
3.1.2. Mikro Yapı	91
3.1.2.1. Diyaloglar, Monologlar, Anahtar Kelimeler	91
3.1.2.2. Kullanılan Müzikler	96
3.1.3. Makro Yapı	98
3.1.3.1.Mekan Temsili	98
3.1.3.2.Sosyal Köken	101
3.1.3.3. Beğeniler, Eleştiriler ve İdealler	104
SONUÇ.....	111
KAYNAKÇA	119

FOTOĞRAF LİSTESİ

Fotoğraf1 Ah Güzel İstanbul Afiş - Fotoğraf 2 Muhsin Bey Afiş	87
Fotoğraf 3 Harabe İstanbul Görüntüsü	99
Fotoğraf 4 Beyoğlu Arka Sokaklar.....	99
Fotoğraf 5 Medeniyet Pansiyonu	101
Fotoğraf 6 Haşmet İbriktaroğlu - Fotoğraf 7 Muhsin Kanadıkırık.....	106
Fotoğraf 8 Muhsin Bey Hayaller Sahnesi	107



GİRİŞ

Sosyal kavramlar, belirli toplumsal durumları betimlemek üzere ortaya çıkarlar. Ekonomik, demografik ve siyasi değişim dönemlerinde yeni durumları anlamak üzere yeni kavramlara başvurulması doğal bir süreçtir. Bir kavram, zamanla yaşanan tarihsel süreçlerle birlikte anlam değişimine uğrayabilir ya da anlam çeşitliliğine sahip olabilir. Bu nedenle kuramsal inceleme yapacağımız birinci ve ikinci bölümde, kavramların tarihsel ve betimleyici yöntemle açıklanması esas alınmıştır. Birinci bölümün kuramsal çerçevesi “statü” kavramı etrafında şekillenmiştir. Sosyal bilimlerin üzerine inşa olduğu temel kavramlardan biri toplumsal statüdür. Kavramın tarihsel serüvenine baktığımızda özellikle 19. Yüzyılda eski rejimden yeni rejime, geleneksel toplumdan modern topluma geçişte yaşanan ekonomik, siyasi ve sosyal değişimleri betimlemek üzere ortaya çıkan bir dizi kavramın arasında görürüz. 19. Yüzyıl, Kıta Avrupası’nda başlayıp tüm dünyaya yayılan ekonomik, siyasi ve sosyal olayların yoğun bir biçimde yaşandığı yıllardır. Bu yıllarda, feodal ekonomi yerini kapitalizme, aristokrat ailelerin kontrolündeki toprağa dayalı yaşam yerini kırsal yaşamdan farklı iş gruplarının ve memurların yaşadığı kentlere, dolayısıyla aktör konumda olan aristokrat aileler yerini modern ekonomi ve siyasetin taşıyıcı unsuru olan burjuva sınıfına bırakmaya başlamıştır. Yaşanan bu değişimler elbette ki çatışmayı ortaya çıkaracaktır. Stauth ve Turner’a göre sosyolojik kavramların çoğu, bu yüzyılda eskiden yeniye doğru hareketi betimlemek üzere ortaya çıkarken, bütün bu kavramlar döneme hakim olan nostaljik paradigmanın etkisindedir. (Stauth, Turner, 2003: 65) *“Geçmişin başkalığı ve tarihsellik hissi on dokuzuncu yüzyıla ait yeni bir duyarlılıktır.”* (Boym, 2009: 43) Bu durum, sosyoloji kavramlarında da değişimi ikili kavramlar üzerinden anlayan bir nostaljik paradigmanın ortaya çıkışını hazırlar.

“Bu tipoloji, çeşitli şekillerde ifade edilir. Sir Henry Maine’de “statü”ye karşı “sözleşme”; Tocqueville’de “aristokratik”e karşı “demokratik”; Marx’ta “feodal”e karşı “kapitalist”; Tonnies’de “gemeinschaft”a karşı “gesellschaft”; Weber’de “geleneksel”e karşı “ussal-bürokratik”; Simmel’de “kırsal”a karşı “kentsel” vb yapısal olarak farklı ve tarihsel olarak birbirini izleyen iki toplumsal düzenin bu

tipolojik karşılaştırılması kadar 19. Yüzyıl sosyolojisine egemen olan çok az sayıda bakış açısı vardır. Bu tipolojiden bugüne kalan çok sayıda yardımcı kavram doğmuştur” (Bottomore, 2006: s.106)

Statü de, bu kavram ikiliklerinde geçmiş düzeni betimlemek üzere ortaya çıkan kavramlardan biridir. Statü düzeni, özetle feodal toplumda “onur” dağılımına göre oluşan hiyerarşik yapıdır. Sosyal onuru feodal düzende belirleyen unsur ise, toprak sahibi ailelerdir. Bu aileler kan bağıyla bu geleneği sürdürür ve bu nedenle statü soya dayalı bir düzende aktarılır. Bunun yanı sıra bu düzende askeri başarı sosyal onur getiren en önemli unsurdur. Ancak 19. Yüzyılda yaşanan değişimlerle birlikte yükselen modern değerler, statü düzenini ortadan kaldırır. Tocqueville’in tanımladığı üzere modern devletin üzerine inşa olduğu değerler eskisinden farklıdır. (Tocqueville, 2015: 672) Ancak daha sonra kavramın gelişim seyrini izlediğimizde, aristokrat ailelerin modern toplum düzeninde de var olmak için statü betimlemelerine başvurduklarını görürüz. (Hobsbawm, 2016: 25) Statü böylece modern toplum düzeninde de varlığını sürdüren bir kavram olur. Sonuç olarak modern toplumda statünün iki farklı tanımı ortaya çıkar: Verilen ve elde edilen statü. Verilen statü soya dayanan, elde edilen ise yeni düzenin değerleriyle yani çalışmakla ve bireysel başarıyla elde edilen toplumsal konumdur. Weber statü gruplarını modern toplumun iktidar mücadele alanlarından biri olarak sayar. Diğerleri ise sınıf ve partilerdir. Statü, modern toplum tanımlarına dahil olduktan sonra, çağdaş sosyologlardan Bourdieu ile birlikte, günümüzde statünün nasıl bir işleyişi olduğu ele alınır. Statü, Bourdieu’nun sermaye olarak tanımladığı sosyal hayatı belirleyen temel güçlerin mücadele alanlarından biridir. Bourdieu’ya göre toplumda ekonomik sermayenin yanı sıra toplumsal konumu belirleyen önemli sermayelerden biri sosyal ve kültürel sermayedir. Bu sermayeler, toplumsal konumu çoğu zaman ekonomik sermayeden daha etkili bir biçimde yukarı taşıyabilir. Bourdieu, kendi kavramlarıyla statüyü günceller. Tüm bu sosyal mücadele alanı içinde statünün geldiği anlamlar, onun aynı zamanda sosyal konum kaybı endişesiyle birlikte ilerleyen bir kavram olduğunu ortaya koyar. Tezin ikinci bölümünde bu kayıp duygusundan neşet eden nostalji durumu, kuramsal bir çerçevede ele alınmıştır.

Nostalji durumunun kuramsal çerçevesini çizmek için, öncelikle nostaljiyi doğuran “hafıza” meselesine eğilmek gerekir. Toplumsal hayattaki bu mücadeleler Halbwachs’a göre ise, “hafıza” alanında da devam eder. Toplumu “hafıza çerçeveleri”yle birlikte var olan bir mücadele alanı olarak tanımlayan Halbwachs’a göre, her sosyal grup, kendini bir geçmiş kurgusu üzerine inşa eder. Bu inşa, şimdiki zamanda yaşanan sosyal konum mücadelelerinde de devam eder. Halbwachs’a göre hafızayı belirleyen şimdiki zamandır. Huyssen ise bunu “bellek şimdide kültürel bir kurgudur” (Huyssen, 1999: 13) diyerek tanımlamıştır. Böylece nostalji işlevsel bir geçmiş kurgusu olarak ortaya çıkar. Boym’a göre 17 ve 18. Yüzyıllarda tıbbi bir hastalık olarak tanımlanmasının ardından nostalji gerçek anlamını 20. Yüzyılda iki farklı tanımda bulur. Boym’a göre modern toplumda iki tür nostalji vardır, bunlardan biri yeniden kurucu nostaljidir, Halbwachs’ın da vurguladığı gibi toplumsal hayatta belirli değerleri yeniden inşa etmek üzere araçsallaşan nostaljidir, genellikle ulus devletlerin bir tarih politikası olarak karşımıza çıkar. Düşünsel nostalji ise, daha çok şairler, edebiyatçılar ve sanatçılarla modern döneme taşınır. Bu nostalji ise, yaşanan değişimlere karşı bir eleştiri ve modern toplumun getirdiği yabancılaşma duygusundan bir kaçış olarak var olur. Düşünsel nostalji, kitle iletişim araçlarıyla birlikte “kisch”leşir ve popüler kültürün bir nesnesi haline gelir. Burada sinemanın ve anlamı dönüştürme etkisinin önemini anlamak önemlidir. Bir kitle iletişim aracı olan sinema, sahip olduğu önemli bir özellik olan “devinim” ile diğer sanat dallarından ayrılır ve gerçeği dönüştürme ve yeni bir gerçeklik olarak var olma özelliğine sahiptir. Bu durum, sinemanın ele aldığı konulara nüfuz etme ve mesajı dönüştürebilme etkisini ortaya koyar. Sinemanın sahip olduğu en önemli güçlerden biri de temsil özelliğidir. Sinema, zihinsel temsilleri görsel temsillere dönüştürebilir. Böylece sinema, temsiller ile belirli söylemlerin propaganda aracı haline gelebilir. Kısaca sinemada temsil, anlamı dönüştüren en etkili araçlardan biridir. Tezin birinci ve ikinci bölümlerinde amaç, statü, nostalji ve sinemanın kavramsal bir çerçevesini çıkarmak ve bu kavramların birbirleriyle olan ilişkisini tespit etmektir. Bu nedenle bu bölümde tarihsel ve betimleyici yöntemden faydalanılmıştır.

Tezin üçüncü bölümünde ise, analizini yapacağımız iki film olan Ah Güzel İstanbul ve Muhsin Bey filmlerinde de temsiller üzerinden belirli eleştiriler getirildiği ve belirli

anlamaların yeniden üretildiği tespit edilmiştir. Her iki film de kendi dönemlerinde yaşanan toplumsal değişimler karşısında tutunamamış iki karakterin “statü kayıpları” üzerine inşa olur ve bu iki karakterin geçmiş güzellikleri üzerinden nostalji bir şimdiki zaman eleştirisine dönüşür. Filmlerdeki bu eleştirel söylemi anlamak için öncelikle Türkiye’de toplumsal değişimi anlamak gerekmektedir. 1960’larda Türkiye’de yaşanan iç göç ve kentsel hayatın yükselen yeni orta sınıfı ile birlikte, şehrin kültüründe, ritüellerinde ve davranış kalıplarında da değişimler yaşanmıştır. Bu yıllara kadar şehrin merkezi askeri ve bürokratik elitler çevresinde şekillenirken, 1947’de yapılan serbest piyasa hamleleri, ekonomik yatırımlarla birlikte yükselen sanayileşme ile, girişimci gruplar şehrin yeni imtiyaz sahibi çevreleri haline gelmeye başlar. Böylece kentin 1950’lere kadar olan bürokratik görünümü yerini daha heterojen bir görünüme bırakır. Böylece kent kültürü de çeşitlenir. Şehrin yeni fırsatlar için bir imkan olmaya başladığı bu yıllardan itibaren de kırdan kente göç hızla artar. Bu yıllarda, “kolay yoldan zengin olma hayalleri” sinema filmlerinin de temel konularından biri halini almaya başlar. Ah Güzel İstanbul da bu değişimi resmeden filmlerden biridir. Soyu Osmanlı eşrafına dayanan İstanbul beyefendisi Haşmet İbriktaroğlu kentin eski yüzünü temsil ederken, Ayşe ise, kentin “hızla yükselmekte olan fırsat kapılarını aralamak isteyen hırslı yeni orta sınıfı” temsil etmektedir. Benzer biçimde Muhsin Bey filmi de, 1980’lerde yaşanan toplumsal değişim serüvenini temsil eden bir filmidir. Filmin ana çatışması, seksenli yıllarda gecekondulardan bir orta sınıf zevki olarak yükselişe geçen arabesk kültüre karşı Cumhuriyet sonrası dönemin Türk aydınının değerleri ve kültürü arasında oluşur. Muhsin bey, eski değerlerin temsilcisi iken, karşısında konumlanan Ali Nazik, kırdan kente göçün arabesk yüzünü temsil eder. Her iki film de, mevcut sosyal durumun eleştirisini, eski değerlere bağlı olan ana karakter üzerinden gerçekleştirir. Bu karakterler, mevcut düzende statülerini kaybetmiş, eski görkemli günlerin özlemiyle yaşayan karakterler olarak somutlaşırlar. Bu karakterlerin nostaljik söylemi ise, dönemin yükselen yeni orta sınıfını eleştirmek için kullanılırken, beraberinde statüsünü kaybetmiş sosyal grupların itibarını da iade eder. Böylece nostalji, politik bir söyleme dönüşür. Bu söylemi analiz etmek için Teun Van Dijk’in eleştirel söylem analizinden faydalanılmıştır. Eleştirel söylem analizi, Van Dijk’in kendi sözleriyle, öncelikli amacı sosyal eşitsizliğin üretilme sürecini çözümlemektir.

“Eleştirel söylem analizi, öncelikle sosyal güç istismarı, baskınlık ve eşitsizliğin sosyal ve politik bağlamda metin ve konuşmalarla yeniden üretilmesi ve karşı koyulması yöntemini inceleyen bir tür söylem analitik araştırmasıdır.” (Van Dijk, 2001: 352)

Van Dijk’in söylem analizi, her iki filmde nostaljik söylemle birlikte ilerleyen statü ve sınıf farklılıklarını anlamak için kullanılmıştır. Bunun yanı sıra, Van Dijk’in “Biz ve Onlar karşıtlığı” kavramsallaştırması da filmlerdeki statü farklılıklarını ortaya koymak için esas alınmıştır. Son bölüm, aynı zamanda her iki filmin, tarihsel yöntemle birlikte kendi dönemleriyle birlikte değerlendirilmiştir. Böylece, statünün kaybetme duygusu ve nostalji ile ilişkisi, Türk Sineması’nın iki kült filmi olan Ah Güzel İstanbul ve Muhsin Bey filmlerinin söylem analizi ile örneklendirilmiş ve değerlendirilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

STATÜ: KAVRAMSAL BİR ÇERÇEVE

Sosyal bilimlerin en temel konularından biri toplumsal tabakalardır. Statü, modern sosyal bilimin tabakaları anlamak için ortaya koyduğu kavramların başında gelir. Statü literatürü de, sosyal bilimlerde geçilen evrelerle birlikte şekillenmiştir. Turner'a göre; *"Toplumbilimin kendisi, cemaat bağlarının yok olmasına verilen bir yanıt olarak görülebilir."*(Stauth, Turner, 2005: s.61) Cemaat bağlarının yok olmasına verilen yanıtın sosyal bilimlerdeki karşılığı "muhafazakar" düşünce olmuştur. Muhafazakar düşüncenin ortaya çıkışını hazırlayan zemin ise, 19. Yüzyılda yaşanan büyük siyasi, toplumsal ve ekonomik değişim sürecidir. Bu süreç, eski/yeni, geleneksel ve modern toplum ikiliğini ortaya çıkarmış, bu ikilik ise uzun yıllar sosyolojinin temel omurgasını oluşturmuştur. Bu durum statü kavramının bugün kullanılan anlamlarının da çeşitlenmesine neden olmuştur. Günümüzde statü, kazanılmış ve elde edilmiş statü olarak iki farklı anlam üzerinden tanımlanır. (Turner, 2000: 14) Statünün anlamını belirleyen en temel duygu ise sosyal onurdur.³ Berger'e göre geleneksel toplumdan modern topluma geçişte, sosyal onurun anlamı da değişir ve ortaya itibar kavramı çıkar.

"Onur kavramı, kimliğin temel olarak ya da en azından oldukça önemli bir şekilde geleneksel rollerle alakalı olduğunu söyler. Modern itibar kavramı ise, bilakis, kimliğin temel olarak geleneksel rollerden bağımsız olduğunu savunur."(Berger,1983:177)

Geleneksel sosyal onur, soya dayanan statüyü belirlerken itibar; kazanılmış, elde edilmiş haklara sahip olan kimselerin statüsünü tanımlar. Geleneksel toplum yapısından modern topluma geçiş sürecinde statüye geleneksel onurun yanı sıra modern itibar anlamı da eklenir. Böylece statü, geleneksel ve modern anlamların iç içe geçtiği bir kavram haline gelir. Statü kavramını anlamak, onun kavram olarak ortaya çıktığı yüzyıllarda bugüne kadar meydana gelen hem toplumsal hem de bilimsel gelişmeleri anlamakla mümkündür. Her toplumda onuru belirleyen ve bu onurun

³ Max Weber, **Ekonomi ve Toplum**, çev.: Latif Boyacı, İstanbul, Yarı Yayınları, 2012, s.292

toplumdaki dağılımına öncülük eden kurallar ve koşullar vardır. 19. Yüzyılda zirve noktasına ulaşan toplumsal değişim ile birlikte toplumsal onur kavramı tartışmaya açılmış ve o güne kadar onurun toplumdaki dağılımını belirleyen koşul ve kurallar sorgulanmıştır. Nihayet bu koşullar ve kurallar, eski önemini yitirip demode hale geldiğinde, statü, tarihte hiç olmadığı kadar fazla önemli hale gelmiştir. Bu nedenle öncelikle 19. Yüzyılda yaşanan büyük ekonomik ve toplumsal devrimleri, bu devrimlerin yol açtığı yeni hayat tarzlarını ve bu gelişmelerle birlikte bilimsel paradigmada yaşanan değişimi, Aydınlanma düşüncesini, Aydınlanma'ya getirilen muhafazakar ve romantik eleştirileri ve son olarak bu eleştirel düşünce gelenekleriyle birlikte şekillenmiş olan statü, daha özelde ise “verilmiş/soya dayanan statü”nün modern toplumsal ve bilimsel süreçte nasıl tanımlandığını sırayla Burke, Tocqueville, Marx, Weber ve son olarak Bourdieu ile anlamaya çalışacağız. Böylece, statü kavramının tarihsel olarak yaşanan gelişmelerle birlikte anlaşılacağı üzere, kayıp duygusu ve buradan hareketle muhafazakâr ve romantik düşüncenin bir devamı niteliğinde okunabileceğini ve sosyal onurun modern toplumdaki temsili olarak statünün, sosyoloji literatüründe modern nostalji izleğini sürdürdüğü gerçeğine ulaşacağız.

1.1.Kıta Avrupası Düşüncesi ve Statü

Geçmişten bugüne toplumsal hayatın var olduğu her yerde belirli kriterlere göre hiyerarşik bir yapılanma oluşmuştur. Bu modern sosyal bilimde toplumsal tabakalaşma olarak adlandırılmıştır. Statü, kıt kaynakların, özellikle de kıt kültürel kaynakların paylaşımında sonsuz mücadeleler içerir. (Turner, 2000: 20) Toplumsal tabakalaşma kuramları statü meselesi üzerinde sıklıkla durur. Klasik teoriden günümüze kadar statü meselesi çeşitli biçimlerde ele alınmıştır. Ancak günümüzde yapılan son tanımları şöyle özetlenebilir:

“Statü ya da diğer adıyla sosyal statü, belirli haklara, görevlere ve yaşam tarzına sahip bir bireyin, şeref veya prestije dayalı sosyal bir hiyerarşide sahip olduğu göreceli sıradır. Statü, kişilere doğuştan verilebilir –yani doğuştan gelen yeteneklerine atıfta bulunmadan atanabilir - veya özel nitelikler gerektiren rekabet ve bireysel çaba ile kazanılarak elde edilebilir.

Doğuştan gelen statü tipik olarak cinsiyete, yaşa, ırka, aile ilişkilerine veya doğuma dayanırken; elde edilen statü eğitim, meslek, medeni durum, başarılar veya diğer faktörlere bağlı olabilir.’’⁴

Yukarda, statünün aynı anda iki farklı tanımından – doğuştan gelen statü ve kazanılmış statü- söz edilmiştir. İki farklı tanım, yaşanan toplumsal değişimin izlerini taşımaktadır. Her iki tanımı da anlamak, değişim sürecini anlamaktan geçmektedir. Turner’a göre, verilmiş statü genellikle geleneksel toplumlara atfedilir, kazanılmış statünün ise, modern toplumun toplumsal eşitliğe bağlı olarak ortaya çıkan yurttaş tanımıyla birlikte yaygınlık kazandığı düşünülür. (Turner, 2000: 14) Avrupa’da yaşanan ekonomik değişim, sanayi devriminin yaşanması, geleneksel ve modern toplumun kıyaslandığı bir literatürü de beraberinde getirmiştir. Bunun yanı sıra Aydınlanma düşüncesinden beslenen pek çok düşünürün eski düzen eleştirileriyle birlikte toplumsal eşitsizlik, tabakalaşma gibi konular sosyal bilimin temel konularından biri haline gelmiştir.(Nisbet, 2016: 238,239) Bu arka planla birlikte özellikle 19. Yüzyılda “devrimci demokrasi ve endüstriyalizm güçlerinin ipleri eline almasıyla”(Nisbet, 2016: 239) tabakalaşma çalışmaları da yoğunluk kazanmıştır. Sosyal hiyerarşiye olan ilgi, çeşitli “Geç Ortaçağ” metinlerinde “tabakalar, tarikatler ve dereceler”⁵ yapılan atıflarla karşılaşılsa da⁶, sosyal tabakalaşmanın modern anlamda ilk kez sosyal bilimlerin konusu haline gelmesi, Marx’ın “sosyal sınıf” kavramıyla birlikte olur. Sınıfın modern olarak inşa olmaya başlaması 18. Yüzyılın sonlarını bulur. (Williams, 2017: 25) Çünkü kavramın çıkış noktası “geç 18. yüzyıl ile erken 19. yüzyılların büyük ölçekli ekonomik ve sosyal değişimleri”dir. (Briggs&Saville’den akt. Nisbet, 2016: 240) Sınıf kavramının ortaya çıkışı, daha kapsamlı tabakalaşma çalışmalarını da beraberinde getirecektir. Toplumsal tabakalaşma, pek çok açıdan değerlendirilmiştir ancak günümüze kadar uzanan iki ana ekol vardır. Bu yorumlar “muhafazakar” ve “radikal” yaklaşımlar olmak üzere iki temel yaklaşım biçimi olarak zaman içinde belirginlik kazanmıştır. (Nisbet, 2016: 239) Turner’a göre, sosyolojide birbirinden farklı yaklaşımlarla ortaya çıkan kavramların

⁴ Encyclopedia Britannica, (Çevrimiçi) <https://www.britannica.com/topic/social-status>

⁵ Nisbet, bu tarikat ve dereceleri detaylı olarak anlatır. Bkz. Robert Nisbet, **Sosyolojik Düşünce Geleneği**, çev.: Yusuf Kaplan, İstanbul, Paradigma, 2016, s.237

⁶ Nisbet, **Sosyolojik Düşünce Geleneği**, s.238

ortak noktası hepsinin “nostaljik bellek” ile belirlenmiş olmasıdır. (Stauth, Turner, 2005: 63) Nostaljik paradigma olarak adlandırılan ve Nietzsche’den Weber’e uzanan süreçte aktarılan düşünce arka planının dört farklı bileşeni vardır; ilk olarak tarih bir çöküş ve yitirilme olarak görülür; ikinci olarak ortaya konan tüm dünyevileşme ve rasyonalizasyon kuramları bütünlüğün ve ahlaki kesinliğin yitirildiği duygusundan hareket eder. Nostaljik paradigmanın üçüncü bileşeni, Weber’in demir kafesinden Rousseau’nun kentli toplumu eleştirdiği doğa yasasına kadar ortak olan “*bireysel özerkliğin yitirildiği ve sahici toplumsal ilişkilerin çöktüğü*” varsayımıdır. Bu paradigmayı besleyen son bileşen ise, kendiliğindenliğin ve sahiciliğin yitirilmesi duygusudur. (Stauth, Turner, 2005: 65, 66) Statü ve tabakalaşma teorileri de, bu düşüncel arka planla ortaya çıkmıştır. Bu süreci anlamak için önce yaşanan toplumsal değişim, sonra da bu değişimin getirdiği yeni düşünce akımları ele alınarak, temelde statünün ortaya çıkmasında etkili olan teoriler incelenecektir.

1.1.1 Ekonomik Ve Toplumsal Değişim

Statü, kavram olarak sahneye çıktığında Avrupa’da büyük çalkantılar, siyasi ekonomik ve sosyal dönüşümler yaşanmaktadır. 18. yüzyılı 19’a bağlayan yıllardır. Avrupa bu değişim sürecini iki devrim üzerinden okur. Birincisi siyasi değişimi inceleyenlerin başvurduğu Fransız İhtilali, ikincisi ise, daha sonra tüm dünyayı etkisi altına alacak olan Endüstri Devrimi’dir. (Hobsbawm, 2016: 10; Hearn’den akt. Turner, 2000: 34) Statünün ortaya çıkmasında etkili olan bu değişim sürecini anlamak, sosyal yapıyı anlamaktan geçmektedir.

18. Yüzyılın dünyası temelde kır hayatına ve kır ekonomisine dayanmaktadır. Bu nedenle temel ekonomik geçim tarım ile yapılmaktadır. Tarım ise, “toprağı işleyenlerle ona sahip olanlar; zenginliği üretenlerle zenginliği biriktirenler arasındaki” (Hobsbawm, 2016: 21,22) ilişkilerden oluşan sosyal hayatı doğurmaktadır. Kent yapılanması da, günümüz kentlerinden oldukça farklıdır. Bu yüzyılda mevcut kent yapılanması büyük oranda taşra kasabalarını da kapsar. Taşra kentinin ekonomisi büyük oranda tarıma dayanmaktadır. Taşranın orta sınıfı ise bu

üretimin ticaretini yapar. Bu bölgelerdeki tarım büyük toprak sahiplerinin arazilerinde yapılır. Bu üretim süreci ise malikaneler çevresinde köylülerce yürütülüyordu. Malikane, bir “soyluluk” göstergesidir. (Hobsbawm, 2016: 10) “...*tabaka, malikane, mülk, makam ve bunların sosyal düzende mutlak zorunluluğu...*”(Nisbet, 2016: 238) fikri temel geçerli düşüncedir. Ekonomik örgütlenme tarıma dayalı olduğu için toplumsal tabakalar da toprak mülkiyeti üzerinden tanımlanmaktadır. Bu nedenle Avrupa’da sosyal grupları birbirinden ayıran en önemli özellik “doğuştan gelen”, “kan bağıyla elde edilen” haklardır.

18. yüzyılda denizaşırı sömürge ekonomisinin artışıyla birlikte taşra kent ekonomisine duyulan ilgi büyük oranda azalır. Ticaret büyük oranda liman kentlerine taşınır. (Hobsbawm, 2016) Avrupa’da üretimi olmayan pek çok hammadde Afrika’dan Amerika’dan ve Hindistan’dan sömürge ekonomisi ile ithal ediliyordu. Özellikle İngiltere ve Fransa’da denizaşırı ticaret ve kolonyal örgütlenme, “burjuvazinin gelişmişlik düzeyi” ile yakından ilgiliydi. (Çiğdem, 2017: 25) Burjuvazinin bu gelişimine, kırlardan kentlere yayılan göç dalgalarının büyük etkisi vardır. Değişimi gören yerel üreticiler, kent merkezlerinde iktisadi olarak daha iyi konumlarda olabilmek için göç eder. Bu durum, toprak mülkiyetine dayalı sosyal ilişkilerin değişmesine büyük bir etkide bulunur. (Çiğdem, 2017: 24)

“...geniş kapsamlı sosyal dönüşümler başlar. Büyük sayıda köylü, köyden kente göçtükçe, otoritenin geleneksel bağları zayıflar. Yeni zenginlik ‘burjuvazinin –tüccarların, küçük fabrikatörlerin, banker ve tefecilerin, avukat ve muhasebecilerin, yükselen orta sınıfın- politik ve entellektüel özlemleri için güçlü bir temel sağlar. Bu sınıf en sonunda, modernite ve Aydınlanma’yla birleştirilen bundan sonraki kültürel, entelektüel ve politik gelişmelerde önemli rol oynayabilecektir.” (West, 1998: 22)

Bu durum taşra pazarını elinde bulunduran sınıflarda radikal bir biçimde içe kapanış, yeniliğe karşı çıkış ve taşrayı savunma refleksi olan taşracılığı ortaya çıkarır.⁷ Böylece

⁷ Tocqueville, aristokrat ailelerin yaşadığı içe kapanış duygusunu, ve içten içe yaşanan değişimi kabullenemeyişlerini şöyle özetler: “Zamanımızda her ne kadar teamüller karmaşası toplumun orta ve alt tabakalarına yayılsa da, belli bir ilkesel sertliğin, bizzat bu aristokrasinin kalıntıları arasından kendisini gösterdiği konusunda da genellikle anlaşmaya varılır. Öyle ki, elli yıl önce en hovarda görünen aileler bugün örnek teşkil ederler ve demokrasi de yalnızca aristokratik sınıfları ahlaklı kılmış gibi

şehirli tüccarlar ve toprak sahibi soylular arasında sonu gelmeyen çatışmalar da başlamış olur.(Çiğdem, 2017: 24) Artık toprak sahibi olmak iktisadi gücü elinde bulundurmanın tek yolu değildir. Bu durum, toprak mülkiyetine sahip ailelerde farklı reflekslerin ortaya çıkmasına zemin hazırlar. “...soyluların gelirlerinin, fiyatların ve harcamaların yükselişi karşısında çok geride kalmasına neden olan feodal düzenin tam da bu kullanışsızlaşması (eskimesi), aristokrasinin, tek devredilemez varlığı durumundaki doğuştan gelen ayrıcalıklarını ve statüsünü görülmedik bir yoğunlukla kullanmasına” neden olur. (Hobsbawm, 2016: 25) Toprak soyluluğu iktisadi anlamda ne kadar kan kaybetse de, siyasi açıdan hala çok etkindir.

Statü kavramı, işte tam da bu değişim sürecinde ortaya çıkar. Artık toprak mülkiyeti başlı başına ayrıcalıklı olmak anlamına gelmemektedir. Yükselen yeni gruplar da bu ayrıcalıklara sahip olabilir. Böyle bir ortamda, asilzadelik ve soyluluk tanımı çok daha özel bir önem kazanır. Berger’e göre, sosyal onur, alt ve üst tabakalar arasındaki ilişkilerden ziyade, eşitler arasındaki ilişkileri düzenlemek için vardır. (Berger, 1983: 173,174) Toplumda ayrıcalıklar ve haklar tekeli kaybetme durumu, statüyü belirgin bir şekilde önemli hale getirir ve toplumsal gruplar bu çekişme içinde yeniden tanımlanmaya başlanır.

1.1.2 Aydınlanma Düşüncesi

Statü kavramının ortaya çıkışında, düşünce dünyasında yaşanan büyük devrimlerin etkisi olur. Bu değişim sürecini elbette ki yaşanan toplumsal değişim tetiklemektedir. Ekonomik değişim, modern kentlerin kuruluşu, siyasi güç ilişkilerinin değişmesi düşüncenin ve doğal olarak kullanılan terimlerin, yüklenen anlamların da değişimini beraberinde getirmektedir. 16. Yüzyılda başlayan coğrafi keşifler ve 17. Yüzyıldan itibaren güçlenen Reform ve Rönesans hareketleri ile birlikte Avrupa’da ayak sesleri duyulmaya başlayan değişim rüzgarı 18. Yüzyıla gelindiğinde meyvesini Aydınlanma düşüncesi olarak verir. (Habermas’tan akt. West, 1998: 22) Bu nedenle Aydınlanma

görünür.” Alexis De Tocqueville, **Amerika’da Demokrasi**, çev.: Seçkin Sertdemir Özdemir, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016, Cilt II, s.648 ; Ayrıca bkz. Tocqueville, **Amerika’da Demokrasi**, s.623

düşüncesi, “İngiliz Devrimi’yle başlatılıp, Fransız Devrimi’yle bitirilen felsefi bir hareket...” olarak tanımlanır. (Çiğdem, 2017: 15) Aydınlanma felsefesi, ‘modernleşme süreci’ni meşrulaştıran bir dizi felsefeyi ortaya koyar ve bununla birlikte modern devletin doğuşu, kapitalist pazar ekonominin yükselişi ve toplumsal hayat zuhur eden pek çok yenilik felsefi bir zemin bulur.(West, 1998: 19) Bu entelektüel girişime ekonomik destek ise burjuva sınıfından gelir.⁸

“...Onsekizinci yüzyılı derinden biçimlendirmiş olan insan bilgisinin, ussallığın zenginliğin, uygarlığın ve doğa üzerinde kurulan denetimin ilerlemekte olduğu inancı, yani ‘Aydınlanma’, gücünü esas olarak üretimden, ticaretten ve her ikisiyle kaçınılmaz olarak ilişkisi olduğuna inanılan ekonomik ve bilimsel ussallıktan almıştı. Bunun yanında Aydınlanmanın en büyük savunucuları, ekonomik bakımdan en ilerici sınıflar, zamanın elle tutulur ilerlemeleriyle doğrudan ilgisi bulunan tüccar çevreleri ve ekonomik olarak aydınlanmış toprak lordları, bankerler, ekonomide ve toplum yaşamında idari konumda bulunan bilimsel düşünen yöneticiler, eğitilmiş orta sınıf, imalatçılar ve girişimciler gibi sınıflardı.” (Hobsbawm, 2016: s.29)

Aydınlanma genellikle birbirine zıt “milli siyasi ve entelektüel akımların karmaşık bir topluluğu”(Eagleton, 2014: 22) olarak tanımlansa da, değişimi büyük oranda destekleyen ve ana akım olarak kabul edilen Aydınlanma, esasen Fransa’da şekillenen “akılcı” aydınlanmaydı.⁹ Aydınlanma’nın akılcı olarak anılan ve bugün genel olarak kabul gören bu formu, Fransa’da ruhunu kazanır. (Çiğdem, 2017: 41) Fransa’da yükselen Aydınlanma’nın bu biçimi, pek çok kez açıklanmıştır ancak temelde Peter Gay’in ortaya koyduğu şu dört önerme ile özetlenebilir: Birincisi, doğa üstünün doğalla, dinin bilimle, tanrısal buyruğun doğa yasasıyla ve din adamlarının filozoflarla yer değiştirmesi söz konusuydu. İkinci olarak, sosyal, siyasi ve hatta dinsel bütün sorunların çözümünde bir araç olarak deneyin rehberliğindeki aklın yüceltilmesi geliyordu. Üçüncüsü ilerleme fikri ve insanoğlunun ilerleme çizgisinde yürüdüğü

⁸ Frederick Copleston’un Aydınlanma ile ilgili düşüncelerini Çiğdem şöyle aktarır: “Aydınlanma, *ancien regime*’in siyasal yapısına bir tepkiyi ve yeniden düzenlenme istemini...”de ihtiva eder. Bkz. , Ahmet Çiğdem, **Aydınlanma Düşüncesi**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2017, s.42

⁹ Fransız Aydınlanması bütün bir Avrupa’da değişimi örgütleyen temel bir felsefeye dönüşüyordu. Buna karşı yükselen İskoç Aydınlanması gibi farklı Aydınlanma görüşleri, ya da Aydınlanma’ya karşı getirilen eleştiriler de söz konusuydu. Aydınlanma en geniş anlamıyla tüm bu zıtlıklarla birlikte var oldu. Ve aslında tam da bu nedenle sosyal kuramlar ve yeni kavramlar türedi. İlerleyen bölümlerde Aydınlanma’nın diğer yüzünü ve bunun statü üzerindeki etkilerini ele alacağız.

düşüncesiydi. Ve son olarak, Fransız Devrimi ile somut halini alan insan haklarına ilişkin taleplerdi. (Bottomore, 2006: s.23)

Aydınlanma felsefesinin öncülerine göre, “ortaçağ dünya görüşü açısından temel kategoriler amaç, anlam ve tanrısal iradeydi.” Hümanist temeller üzerine inşa edilen bilgi, yerleşik dini öğretiyile kısa sürede çelişiyordu.(West, 1998: 24) Dini atıflar, ritüeller ve geleneklerle dolu Ortaçağ Avrupası’nı “karanlıklar çağı” (Nisbet, 2016: 19) olarak tasvir eden bu düşünce, bu karanlıktan kurtulmanın yolunu dini düşünceden arınmada görüyordu.¹⁰ Erns Bloch, Rönesans Felsefesi’nde¹¹, Aydınlanma düşünürlerinin Ortaçağ’a olan bakışlarını ve Rönesans’la kurdukları bağ ile inşa ettikleri yeni düşünce sistemini şöyle özetliyordu: “Artık doğa bizim görüşümüze açıldı: Ortaçağ’da doğa, kötü cinlerin ve şeytanların barınağı şeytansı bir yerdi.” (Bloch, 2002: 10)

Genel anlamda “bu hareketin amacı insanları esasta “kötü”, bu nitelikle “köleleştirici” olduğuna inanılan mit, önyargı ve hurafenin (dolayısıyla bunları üreten ve kurumsallaştırdığı varsayılan kurulu dinin) temsil ettiğine inanılan “eski düzen”den kurtararak, yine esasta “iyi” ve “özgürleştirici” olduğu çekincesiz kabul edilen “aklın düzeni”ne sokmaktır.”¹² Bu anlamda Aydınlanma düşüncesi, laik, akılcı ve ilerici bir bireycilik misyonuna sahiptir ve başlıca amacı insanları doğuştan gelen ayrıcalıklarla ayıran toplumsal hiyerarşi düzeninden kurtarmaktır.(Hobsbawm, 2016: 30)

Aydınlanma düşüncesi, Kıta Avrupası’nda yaşanan siyasi değişimlere felsefi bir temel sunuyordu. Aydınlanmanın sunduğu felsefe 18. Ve 19. Yüzyıllarda yükselişe geçen eşitlik, demokrasi, özgürlük hoşgörü gibi seküler modern devlet kavramlarının doğmasında etkili oldu. (Israel’den akt. Eagleton, 2014: 25) Bütün bu düşünceler ise, somut ifadesini Fransız Devrimi’nde buldu. (West, 1998: 29; Hobsbawm, 2016: 30) Aydınlanma düşüncesinin siyaset felsefesini etkilediği bir diğer alan ise toplum sözleşmeleridir. 16. Ve 17. Yüzyıllarda doğa bilimlerinin gelişmesine öncülük eden

¹⁰ Dini inanç tartışmaları için ayrıca bkz. Terry Eagleton, **Tanrı’nın Ölümü ve Kültür**, İstanbul, Yordam Kitap, 2014, s.18-19

¹¹ Detaylı anlatım için bkz. Ernst Bloch, **Rönesans Felsefesi**, çev.: Hüseyin Portakal, İstanbul, Cem Yayınevi, 2002, s.113,114,115

¹² Çiğdem, **Aydınlanma Düşüncesi**, s.15-16

pozitivist felsefe, doğa yasaları ve doğa felsefesi, toplumların temellerini ve doğal toplum modelini araştırmayı da beraberinde getirir. Doğa üzerine geliştirilen analitik ve sentetik yöntem, sosyal ve toplumsal konulara da uygulanmaya başlanır. (Bloch, 2002: 126) İlk insan, ilk toplum formları araştırılır, toplumsal yaşam pozitivist yöntemlerle anlaşılmaya çalışılır. Böylece ilk toplumsal sözleşme kuramları bu yıllarda ortaya çıkar.¹³

“Sözde düzen sorununa çözüm, on yedinci yüzyılda Thomas Hobbes ve John Locke gibi İngiliz filozofları tarafından önerildi. Bu kuram, politik otoritenin ‘sosyal sözleşme kuramı’ olarak bilinmektedir.”(Turner, 2000: s.31)

Sözleşme kuramları deyince akla gelen ilk isimlerden olan Hobbes’a göre “...insanlar şeref ve itibar için sürekli bir rekabet içindedirler, ...ve bundan dolayı insanlar arasında kıskançlık ve nefret ve en sonunda da savaş doğar...”(Hobbes, 2007: 129) bu nedenle Leviathan gereklidir.¹⁴ Hobbes, mekanist materyalizmin temeli üzerine ilk kez tutarlı bir toplum kuramı inşa eden kişidir. (Bloch, 2002: 145)

“Hobbes’un Leviathan’ı bir yurttaşlar şirketinin (commonwealth, res publica), bu şirketin kurucularının karşılıklı anlaşmaları sonucu ortaya çıkmıştır. Yani kökeni tanrısal değil, insanidir. Hobbes, Leviathan’ı toplumsal sözleşmenin ürünü olarak sunarken, siyaseti tanrı katından insan katına indirmekte ve Rönesans bireyselliğini ulusal bireysellik haline getirme konusunda bir adım daha atarak, klasik ulus-devlet anlayışına yaklaşmaktadır.”(Kılıçbay, 2007: 11)

Sözleşme teorileri, karşıt görüşleri de beraberinde getirir. Statü kavramı işte tam da bu tartışmaların neticesinde sosyal teoriler içinde ilk kez ‘eski düzen’i tanımlamak amacıyla ortaya çıkar. İlerleyen bölümlerde daha detaylı ele alacağımız Aydınlanma düşünürleri ve aydınlanma karşıtı düşünürlerin sürdürdüğü tartışma 18 ve 19. Yüzyıl

¹³ Bloch’a göre, “...bu basit ögeler yardımıyla toplumsal ve kamusal yaşam, aynı zamanda analitik yöntemle kavranmaya çalışılıyor ve burjuvazinin çıkarlarına göre yeniden kuruluyor ve özellikle yönetiliyor”du. Bkz. Bloch, **Rönesans Felsefesi**, s.126,127

¹⁴ Leviathan üzerine detaylı bilgi için bkz. Hobbes Hobbes, **Leviathan**, çev.: Semih Lim, İstanbul, YKY Yayınları, 2007, s. 127,129
ayrıca bkz. Hobbes, **Leviathan**, 2007, 17, 18. Bölümler, Leviathan neden gereklidir sorularının yanıtını vermektedir.

düşüncesine kimliğini verecek olan “gelenek-modern” ayrımının da öncü sesleridir. Bu tartışmaya statü kavramını dahil eden ilk kişi bir antropolog ve aynı zamanda bir tarihçi olan Sir Henry James Maine’dir. (Turner, 2000: 35) Maine, statü kavramını, geleneksel yani feodal toplum yapısını hali hazırda tartışılmakta olan modern toplum yapısından ayırmak üzere kullanır. Geleneksel toplumlarda statü üzerine bir sözleşmenin olduğunu, modern toplumlarda ise daha bireysel –ve o günlerin tabiriyle doğal- bir toplumsal sözleşmenin geldiğinden bahseder.

“İlerleyen her toplumun hareketi bir bakıma aynı şekilde olmuştur. Bu hareket, bütün seyri boyunca aile bağlarının kademeli çözülüşü ve onların yerine bireysel yükümlerin artışı ile kendini belli eder. Medenî hukukun temel birimi ailenin yerini gitgide birey almıştır. Bu ilerleme farklı hız derecelerinde geçmiştir; bir de aslında durağan olmamakla beraber içlerindeki eski örgütün çöküşü ancak bazı görünüşlerin dikkatli incelenmesi ile anlaşılabilen kültürler vardır... Fakat kaynağını ailede bulan o karşılıklı hak ve yüküm şekillerinin yerini alan insandan insana bağın ne olduğunu görmek zor değildir: Sözleşmedir bu. Tarihin bir noktasında kişiler arasındaki bütün ilişkilerin aile ilişkilerinde toplandığı bir sosyal durumdan hareket edersek, daima bütün bu ilişkilerin kişilerin serbest anlaşmasından doğduğu bir sosyal düzen safhasına doğru geldiğimizi görürüz. Batı Avrupa’da bu doğrultuda tamamlanan ilerleme önemli olmuştur. Meselâ kölelik durumu ortadan kalkmış; onun yerine uşakla efendinin, işçiyle müteşebbisin sözleşmeli ilişkisi geçmiştir. Aynı şekilde evlilik içi vesayet dışında kadının vesayet altında bulunma durumu sona ermiştir; kadının rüşt yaşından evlenmesine dek girebileceği bütün ilişkiler sözleşmelidir. Yine baba iktidarı altındaki oğulun durumu da modern Avrupa toplumları hukukunda artık eskisi gibi değildir. Baba ile yetişkin çocuğunu herhangi bir medenî borç bağlarsa, bu, kanunî geçerliğini ancak sözleşme ile kazanmış bir borçtur. Görünürdeki istisnalar, kuralı aydınlatan türdendir... Böylece, değer ne derece büyük olursa olsun, gördüğüm kadarıyla yeterince sağlama bağlanmış bu ilerleme kanunu için kullanılabilecek en uygun ifade kalıbı statü kelimesidir. Kişi hukukunda anılan bütün statü şekilleri, eskiden yerleri ailede olan iktidar ve ayrıcalıklardan çıkar, hâlâ da belirli bir ölçüde onların rengini taşır. En iyi yazarlarca benimsenen dil geleneği- ne uyarak statü kelimesini, kişisel ilişkilerin nitelenmesine inhisar ettirir ve bu ifadeyi uzaktan veya yakından bir anlaşmanın sonucu olan ilişkiler hakkında kullanmaktan kaçınırsak, diyebiliriz ki, ilerleyen toplumların hareketi, şimdiye dek statüden sözleşmeye bir hareket idi. (Maine’den akt. Rehbinden, 1943, Cilt 26: 139-141)

Bu ayrım, sosyolojide 19. Yüzyılda ortaya çıkan bütün kavramların da biz izleğini oluşturur. Çünkü 19. Yüzyılda ortaya çıkan tüm kavramlar gelenek ve modern ikiliğinde şekillenir. Daha sonra statünün tabakalaşma teorilerinde anlaşılmasını sağlayan en önemli isim olan Weber de, “Henry Maine’nin ortaya koyduğu hukuksal değişim konusunu, yani statüden sözleşmeye doğru olan değişimi” (Turner, 2000: 38) izler. Modernite, toplumsal hayatın bütün veçhelerine sirayet eder, rasyonel düşünce toplumsal hayatın bütün yönlerini, bütün kurumlarını kökten değiştirir. Max Weber’in de ortaya koyduğu gibi, batı toplumunun evrimini bir ‘formel’ rasyonalizasyon sürecidir. (Weber, 2012: I, 85,86) Rasyonelleşme beraberinde büyük bir bürokratikleşmeyi de getirir. Rasyonel düşünce, devlet ve politika sahasını, kilisenin tanımları dışına çıkarır, böylece devlet sahasında, dini argümanlarla iç içe geçen geleneksel yönetimden uzaklaşarak, sistematik biçimde örgütlenmiş olan “bürokrasi” ortaya çıkar.¹⁵ Aynı süreç, ekonomi alanında da yaşanır. Endüstrileşme ile birlikte hızlanmaya başlayan ve daha sonra adına kapitalizm denilecek ekonomik sistem, ‘üretimi organize etmenin geleneksel yollarını’ aşındırır. (West,1998: 22)

1.1.3. İki Eleştirel Düşünce Geleneği: Muhafazakarlık ve Romantizm

Yaklaşmakta olan yeni toplumu ve bu toplumu kuşatan düşünce sistemini, herkes olağan ve olumlu karşılayamazdı kuşkusuz. Modern kapitalist toplum Weber’in de etkisinde kaldığı pek çok düşünür ve düşünce akımı tarafından yadsınır ve eleştirilir. Weber’in de belirttiği gibi modern kapitalist toplum, hesap ruhu dünyanın büyüünün bozulması, araçsal rasyonalite, bürokratik egemenlik ile birlikte var olmaktadır. (Löwy, Sayre, 2007: 24) ve tüm bunlar sosyolojik düşüncede “nostalji” ile birlikte ilerlemektedir.¹⁶

¹⁵ West’e göre bürokrasi, “...aile bağları ya da zenginlikten çok, mesleki uzmanlık kriterlerine göre seçilen memurlar tarafından çalıştırılır. Kararlar güvenilir bireylerin takdirinden ziyade, sabit ve önceden kestirilebilir kurallara göre alınır” Bkz. David West, **Kıta Avrupası Felsefesine Giriş: Rousseau, Kant, Hegel’den Foucault ve Derrida’ya**, çev.: Ahmet Cevizci, İstanbul, Paradigma Yayınları, 1998, s.21

¹⁶ Nietzsche, tüm bu nostaljik paradigmanın temeline büyük katkılar yapar. Bkz. Megill’den aktaran Georg Stauth, Bryan Turner, **Nietzsche’nin Dansı**, çev.: Mehmet Küçük, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 2005, s.68

“Toplumbilimsel çözümlemenin en güçlü eğretilmelerinden biri, nostaljidir. ...toplumbilimsel bakış açıları basitçe, bir yitip cemaat duygusunu odak noktalarına koyan bir nostalji izleğinin uyarlamaları olarak görülebilir. Bu yitirme duygusu, siyaset ve kent hayatı üzerine bir bakış açısını kucaklasa da, özellikle ahlaki, dinsel ve kültürel dünyayla ilintilidir. Farklı ulus-devletler içerisinde çeşitli toplumbilim geleneklerinin kendi dilleri, kendi araştırma başlıkları ve yönelimleri olmasına rağmen; bu ayrı geleneklerin kısmen ortak bir eğretilme üzerine, yani yitirilen uzam ve zaman eğretilmesi üzerine düşünümlemler oldukları görülebilir.”(Turner, 2005; s.63)

Yükselen yeni toplum modeline karşı geliştirilen çeşitli karşı düşünce hareketleri, tam da arka planında bu yitirme duygusu ile birlikte Kıta Avrupası felsefesini, bu felsefe de bugün kullandığımız kavramları ortaya çıkarır. Nitekim Aydınlanma, tekil bir hareket olmanın ötesinde, ilerleyen yıllarda esasında kimi zaman birbiriyle çelişen milli siyasi ve entelektüel akımların karmaşık bir topluluğu olarak tanımlanmıştır. (Eagleton, 2014: 22) Kıta Avrupası’nda karşı Aydınlanma hareketi olarak ortaya çıkıp, sosyoloji literatürünün oluşmasında -dolayısıyla statü literatürünün de ortaya çıkışında- etkili olan iki temel düşünce akımı ise Muhafazakarlık ve Romantizmdir.

1.1.3.1. Muhafazakarlık

Geç 18. Yüzyıl ve erken 19. Yüzyıla baktığımızda, özellikle Fransa’da yükselen Aydınlanma çizgisine karşı ortaya çıkan eleştirel düşüncenin arka planında ilk olarak aydınlanmanın Britanya yarımadasındaki yorumu olan İskoç Aydınlanmasının izlerini görmek mümkündür. İskoç Aydınlanmasının Fransız Aydınlanma geleneğinden ayrıldığı temel nokta, kavramlara yüklenen ahlak temelli anlamlardır.

“İki geleneği ayırt etmek için, bunların 18. Yüzyılda arz ettikleri nispeten saf formlarına bakmak lazım. ‘Britanya geleneği’ diye adlandırdığımız şey, David Hume, Adam Smith ve Adam Ferguson tarafından öncülük edilen, yine İngiliz çağdaşları Josiah Tucker, Edmund Burke ve William Paley tarafından desteklenen ve geniş ölçüde common law hukuk dairesinde temellerini bulan bir geleneğe müracaat eden bir grup İskoç ahlak felsefecisi tarafından ortaya konulmuştur. Bunların karşısında derin bir şekilde Kartezyen rasyonalizminden mühlhem Fransız Aydınlanması vardı: Ansiklopedistler ve Rousseau, Fizyokratlar ve

Condorcet bunların en meşhur temsilcileriydi. ...Mezkur farklılık doğrudan doğruya, İngiltere'deki esas itibariyle ampirist mahiyetteki dünya görüşünün ve Fransa'daki rasyonalist yaklaşımın hakimiyetine dayandırılabilir.” (Hayek’ten akt. Duman, 2017: 60)

Descartes’in zihin-beden düalizmi dönemin değişen bilgi felsefesi hakkında önemli bir ipucu verir. Aydınlanma ile birlikte gelişen modern felsefe ve bilim, Ortaçağ’ın anlam dünyasını, bilgiyi yalnızca deneysel olana indirger. Sonuçta ise, zihinsel anlam da mekanik olana bağlanır ve böylece her şey mekanik ve maddi bir açıklamaya tâbi tutulur. (West, 1998: 26) İskoç düşünürleri ise bireysel ve toplumsal çözümlemelerinde akıl ve akılcılığın yetkinliğine değil; duygu, tecrübe, gelenek, alışkanlık gibi akıl dışındaki unsurlara vurgu yaparlar. (Duman, 2017: 61) Tam da bu nedenlerle İskoç Aydınlanması, muhafazakar düşüncenin ortaya çıkmasında temel çıkış noktasıdır. *“İskoç Aydınlanması, muhafazakar ideolojinin özellikle Kıta Avrupası’nın akılcı aydınlanmasına yani Fransız aydınlanmasına karşı getirdiği eleştirilerde temel kaynak noktası olmuştur.”*(Duman, 2017: 59) Bunun izlerini Fransız Aydınlanma düşüncesine ve devamında yaşanan siyasi hareketliliğe karşı büyük eleştirilerde bulunan ve İskoç Aydınlanması’ndan büyük oranda etkilenen (Duman, 2017: 61) Burke’ün düşüncelerinden yola çıkarak bulmak da mümkündür.¹⁷ Burke, düşüncelerini İskoç Aydınlanması etkisinde inşa ederken, aslında 19. Yüzyılın getirmekte olduğu değişimlerin ve karmaşanın karşısında konum almaya hazırlanmaktadır. (Williams, 2017: 45) Böylece Burke, İngiltere’de endüstriyel gelişim ve bununla birlikte ilerleyen liberalizme karşı eleştirel tavır alanların ilk başvurduğu kaynaklar arasında olacaktır. Burke, yükselen rasyonel düşüncenin somut sayısal verilerine karşı, toplumu daha soyut kavramlarla tanımlar. Toplumun belirli bir zaman ve mekana bağlı olmadığını, nesiller boyu aktarılan *“ahlaki, uygar ve toplumsal alışkanlıklarla”* inşa olan bir sürekli bir yapı olduğunu ifade eder. (Burke’ten akt. Williams, 2017: 46) Burke, statüden sözleşmeye doğru yaşanan büyük değişim hareketine karşı bir konum alırken, çözülmekte olan sosyal, siyasal ve ekonomik yapıyı yeniden yorumlar, ortaya atılan yeni sözleşme kuramlarıyla hesaplaşır, böylece

¹⁷Endüstri devrimiyle birlikte yaşanan sosyal ve siyasal değişimi kontrol etmeye çalışan İngiltere’de yeniliklere karşı pek çok eleştiri yükseliyordu. “Bunlar içinde ikisi, en önemli sesler olarak günümüze gelmiştir: Burke ve Cobett.”¹⁷ “Edmund Burke ilk modern muhafazakar ... olarak nitelendirilmiştir.”¹⁷ Bkz. Raymond Williams, **Kültür ve Toplum**, çev.: Uygur Kocabaşoğlu, İletişim Yayınları, 2017, s.35,36

muhafazakar düşünce geleneğinin de temellerini atmış olur.

“Toplum gerçekten bir sözleşmedir. Keyfekeder şeyler için yapılan ikinci derecedeki sözleşmeler, istendiğinde feshedilebilir. Ama devlet; karabiber, kahve, basma veya tütün ya da diğer sıradan şeylerin ticareti için yapılan, küçük bir geçici çıkar için kurulan ve tarafların keyfine göre bozulan ortaklık anlaşmalarıyla aynı kefeye koyulmamalıdır. Ona başka bir hürmetle bakmak gerekir; zira o, yalnızca geçici ve fani nitelikteki kaba hayvansal bir varoluşa boyun eğen şeylerdeki ortaklıktan ibaret değildir. O, bütün bilimlerde, bütün sanatlarda ortaklıktır. Böyle bir ortaklığın amaçlarına pek çok nesil geçse de ulaşamayacağı için, bu yalnızca yaşayanlar arasında değil, yaşayanlar, ölmüşler ve doğacak olanlar arasında bir ortaklıktır.”(Burke’ten akt. Williams, 2017: 44)

Burke bu sözleri sarf ederken, aslında feodal düzenin çözülmesinden, burjuva toplumunun endüstri merkezli yükselişinden yakındır. Feodal düzenin getirdiği aristokrat değerlerinin yavaş yavaş önemini yitirdiğinin farkındadır ve bu çözülmenin olumsuz sonuçlar doğuracağını öngörür. Edmund Burke ile başlayan ve devamında gelen muhafazakar eleştiriler, eski rejimin ekonomik, sosyal ve siyasal yapısını daha sağlam bulur ve yeni rejimin tüm bunları yok ederken aslında toplumu da yok ettiğini düşünürler.(Nisbet, 2016: 248) *Esasında “hepsinin hissettiği ama hiçbirinin hükümsüz kılamadığı Sanayi Devrimi’nin özüne dair ilk endişelerdir bunlar.”* (Williams, 2017: 75,76) Nisbet, yaşanan bu karşı çıkma hareketini Muhafazakarlığın doğuşu olarak tanımlar. (Nisbet, 2016) İlk muhafazakarların her şeyden önce karşı oldukları Fransız Devrimi’dir. Muhafazakar düşüncenin karşı çıktığı daha çok Aydınlanma’nın Fransa’daki yorumu ve Fransız Aydınlanma düşüncesinin ortaya koyduğu sosyal, siyasi ve ideolojik değişimdir. (Duman, 2017: 34) Ama bunun da ötesinde muhafazakarlık, en iyi şekilde “modernliğe” ve onun siyasi, ekonomik ve kültürel unsurlarına karşı geliştirilen ilk kapsamlı karşı çıkıştır.¹⁸ (Nisbet, 1964; Ritzer, 1989: 9) Bu düşünce, daha sonra Tocqueville’in statü yaklaşımında da devam edecektir.

¹⁸ Muhafazakarların önemli karşı çıkışlarından biri de dini ayırmaya karşıdır. Katolik kilise disiplininin ayrılan Protestanlığa kaymıştır. Protestanlık, muhafazakar ideolojiye göre, seküler bireyciliğin de önünü açan durumdur. Fransız Devriminden önce yaşanan bu kopuş, eski rejim savunucuları arasında bu kaygıları doğurur. “Fransız düşüncesinin cansız ve türdeşleştirici materyalizmine karşı, dini ya da daha dikkatli ifade edildiğinde, din aracılığıyla ifade edilen hakikatleri savunmaya dönük yaygın bir ilgi vardı.” R.C. Solomon’dan aktaran West, **Kıta Avrupası Felsefesine Giriş**, s.52

(Nisbet, 2016: 249) Muhafazakar düşünce, dönemin atmosferine öylesine sirayet eder ki, sosyal kuramcılarının her birinde “gelenekçi ve moderist tiplojisi” ortaya çıkarır ve kavramlara etkisi olur.

“Bu tipoloji, çeşitli şekillerde ifade edilir. Sir Henry Maine’de “statü”ye karşı “sözleşme”; Tocqueville’de “aristokratik”e karşı “demokratik”; Marx’ta “feodal”e karşı “kapitalist”; Tonnies’de “gemeinschaft”a karşı “gesellschaft”; Weber’de “geleneksel”e karşı “ussal-bürokratik”; Simmel’de “kırsal’a karşı “kentsel” vb yapısal olarak farklı ve tarihsel olarak birbirini izleyen iki toplumsal düzenin bu tipolojik karşılaştırılması kadar 19. Yüzyıl sosyolojisine egemen olan çok az sayıda bakış açısı vardır. Bu tipolojiden bugüne kalan çok sayıda yardımcı kavram doğmuştur” (Nisbet, 2006: 106)

Eski düzeni betimleyen bir kavram olarak statü de, bu muhafazakar tepkiler ve endişelerle birlikte yeni düzende yitirilmiş geçmişi temsil eden bir kavram olarak modern toplumda ve modern sosyoloji kuramlarında yerini alacaktır.(Nisbet 2016: 19)

1.1.3.2. Romantizm

Statü kavramının ortaya çıkışında etkili olan Aydınlanma’ya karşı getirilen eleştirinin bir ayağını, temelinde İskoç aydınlanması düşüncesinden izler taşıyan bir muhafazakar düşünce geleneği oluştururken, diğerini 18 ve 19. Yüzyıllarda Avrupa’da analitik bir çizgi etrafında şekillenen Aydınlanma düşüncesine karşı geliştirilen eleştiriler oluşturur. Yoğun bir rasyonalite çerçevesinde şekillenen Aydınlanmaya karşı getirilen eleştirilerin bu diğer çizgisini, Rousseau, Herder ve daha genel olarak da Hegel düşüncesi oluşturur ve bu eleştirel çizgi daha sonra Kıta Avrupası Felsefesi olarak da anılır.¹⁹ Bu eleştirileri tam anlamıyla Aydınlanma düşüncesinin karşısına yerleştirmek güçtür. Eleştiriler daha çok, Aydınlanma’nın açmazlarından çıkmak ve Aydınlanma üzerine yeniden düşünmek üzerinedir. Romantizm, bu süreklilik içinde statü kavramsallaştırmasına da en çok etkisi bulunan düşünce geleneklerinden biri olur.²⁰

¹⁹ West, bu düşünce geleneğini “analitik felsefenin genellikle tam karşısında yer alan bir dizi düşünür ve felsefi yaklaşım” olarak tanımlar. Kıta Avrupası’nda ortaya çıkan bu eleştirinin ana çizgileri Herder ve Rousseau’nun eserlerine geri götürülebilir, fakat o, en sistematik ve en tutkulu bir biçimde Hegel’in felsefesinde dile getirilir. Bkz. West, **Kıta Avrupası Felsefesine Giriş**, s.11,12

²⁰ Romantik düşünce, bugün var olan pek çok ideolojinin “-ulusçuluk, varoluşçuluk, büyük adamlara

Avrupa’da Aydınlanmaya karşı geliştirilen tepkinin muhafazakar düşünceden sonraki ikinci boyutudur. (Dellaloğlu, 2002: 15)

Romantiklik, Almanya’da ortaya çıkıp bütün bir Kıta felsefesini etkileyen bir düşünce akımıdır. Romantiklik neden Almanya’da gelişti sorusu, bize dönemin siyasi, ekonomik ve kültürel atmosferini anlamının kapısını aralar.²¹ 18. Yüzyılda İngiltere, Fransa ve Hollanda’nın eriştiği merkezi yönetime erişememiş durumda olan Almanlar, otuz yıl savaşlarının ardından yaşanan kargaşayla birlikte taşralaşan ve parçalanmış Alman kültürüyle birlikte, romantikliğin gerçek kökü olan sofuluk hareketini keşfetmiş olur.(Berlin, 2004: 55-58) Kant sonrası Alman idealist düşüncesi içerisinde değerlendirilebilecek bir grup düşünür olan Alman Romantikleri, (Dellaloğlu, 2002: 11) “...Jena’da 1798-1800 arasında çıkarılan *Das Athenaeum* dergi çevresi olarak da özetlenebilir.”²² Isaiah Berlin’e göre Romantik geleneği büyük oranda etkileyen iki önemli isim vardır. Bunlardan ilki, romantiklikle duygudaş olan Herder, diğeri ise, romantikliğe kesinlikle karşı olmasına rağmen, romantikliğin ideallerini büyük oranda etkileyen Kant’tır. Kant düşüncesi, romantik düşünceye elbette ki bir bilimler eleştiricisi ya da bilgin sıfatıyla değil, ahlak felsefesi açısından öncülük etmiştir.²³ (Berlin, 2004: 90,91)

Romantizm en geniş anlamıyla ciddi bir eleştiri ve özeleştiri alanıdır.²⁴ Romantikler,

hayranlık, kişilik dışı kurumlara hayranlık, demokrasi, totaliterlik-” altyapısını oluşturur. “...onsekizinci yüzyılın ikinci yarısında –tam anlamıyla romantik akımdan önce- Batı dünyasında düşünce, duygu ve eylemleri etkileyen kökten bir değerler değişikliği olmuştur. Bu değişiklik romantiklerde, ...en canlı biçimde anlatımını bulmuştur...” bkz. Isaiah Berlin, **Romantikliğin Kökleri: Güzel Sanatlar Üzerine A. W. Mellon Konferansları**, 1965, çev.: Mete Tunçay, İstanbul, Yky Yayınları, 2004, s.11,13

²¹ Berlin’e göre, Alman ve Fransız düşünürler arasındaki ayrım romantik düşüncenin de kökenini oluşturur. “Romantikliğin, Fransız düşüncesine karşı bir saldırı olarak ilk ortaya çıkışı ise Johann Georg Hamman’dan” gelmiştir. “Hamman’ın düşünceleri Goethe’den Herder’e, hatta Kierkegaard’a kadar, kendinden sonraki romantik düşünceyi etkilemiştir.” Bkz. Berlin, **Romantikliğin Kökleri**, s.60,61

²² Romantizmin özdeşleştirildiği Kant sonrası Alman düşünürlerin “başlıca isimleri, August Wilhelm(1767-1845) ve Frederich Schlegel(1772-1829), Frederich von Harderberg ya da Novalis(1772-1801), J. G Fichte (1762-1814), Frederich Schleiermacher(1768-1834), Ludwick Tieck(1773-1853), Caroline Schlegel-Schelling(1763-1809), Dorothea Schlegel(1764-1839) olarak sayılır. Kısaca Jena romantikleri de denir.” Besim Dellaloğlu, **Romantik Muamma**, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2002, s.11

²³ Kant’ın Romantik düşünceye olan etkisiyle ilgili daha detaylı bilgi için bkz. Berlin, **Romantikliğin Kökleri**, s. 91,93

²⁴ Eleştiri kelimesi, Romantiklerin yazılarında en çok kullandıkları kelimeler arasındaydı. Bkz. Azade Seyhan’dan aktaran Dellaloğlu, **Romantik Muamma**, s.16

modern devleti toplumsal sözleşmelere indirgeyen burjuva mantığını eleştirirken, aynı zamanda buna zemin hazırlayan rasyonel Aydınlanma düşüncesiyle de hesaplaşırlar. (Löwy&Sayre, 2007: 50,51; Dellaloğlu, 2002: 45) Kısaca, “*modern yaşamın radikal eleştirisi romantizmin temel var olma nedenidir.*” (Dellaloğlu, 2002: 49) Romantizm yalnızca modernizme değil, onunla birlikte var olan kapitalist toplum modeline de muhalefettir.²⁵ Bu anlamda romantizm aynı zamanda “*antikapitalist bir itkinin taşıyıcısıdır.*” (Löwy, Sayre, 2007: 26) Kimilerine göre romantizm “*modernliğin öteki yüzüdür.*” (Paz, 1996; s.83) Bu nedenle Romantikler, bir anlamda, tüm modernlik eleştirilerine temel oluştururlar.²⁶ Böylece, Batı düşüncesini değiştiren ve dönüştüren önemli ekollerden olarak kayda geçerler. (Berlin, 2004:11,12; Dellaloğlu, 2002: 13) Bir yanda Marx ve Weber, diğer yanda Nietzsche ve Heidegger bu eleştiri geleneğini sürdürürler.(Dellaloğlu, 2002: 49) Romantiklere göre yasalar, bir toplumu ayakta tutmak için yeterli değildir. Bir toplum yasaların yanı sıra kültür, din, gelenek ve dil gibi alanları temel alır. “Toplum makine değil, organizmadır.” (Beiser, 1992: 238) Romantiklerin bu görüşleri, muhafazakar düşüncenin öncüsü olarak kabul gören Burke’ün fikirleriyle oldukça benzeşir.²⁷ Romantizmin, zaman zaman muhafazakarlıkla birlikte anılmasının ise ardında yatan birkaç sebep vardır. Bunları Frederick Beiser şöyle özetler:

²⁵ Kapitalizm özetle; “...sanayileşme, bilim ile teknolojinin hızlı ve birleşik gelişimi (Petit Robert’e göre moderniteyi tanımlayan özellik budur), pazarın hegemonyası, üretim araçlarının özel mülkiyeti, sermayenin genişlemiş yeniden-üretimi, özgür “emek”, yoğunlaşmış işbölümü”dür. Buna bağlı olarak ise bu sisteme “...sıkı sıkıya bağlı “uygarlık” fenomenleri gelişir: Rasyonelleşme, bürokratikleşme, toplumsal yaşamda “ikincil ilişkiler”in baskınlığı (Cooley), şehirleşme, sekülerleşme, “şeyleşme”. Modernite, bu bütünlüğün adıdır. Löwy ve Sayre’a göre bu bütünlüğün taşıyıcısı kapitalizmdir. Bkz. Michael Löwy, Robert Sayre, **İsyen ve Melankoli**, çev.: Işık Ergüden, İstanbul, Versus Kitap, 2007, s.25

²⁶ Diğer anlamlar için; aynı dönemde romantikliğe getirilen bir başka yorum ise, onun reform ve devrimle birlikte ilerlediği ve bu anlamda Genç Fransız romantikleriyle özdeşleştirilen bu romantiklik, geleneği ve geçmişi tehdit eden ve başının ezilmesi gereken solcu bir tehlikedir. Bu yorumu destekleyen bir diğer yorum da Taine’dan gelir. Ona göre romantiklik, 1789’dan sonra aristokrasiye karşı yükselen burjuva ayaklanmasıdır. Bkz. Berlin, **Romantikliğin Kökleri**, s.33

Bunun yanı sıra tek bir romantizmden söz etmek zordur. “İngiltere’de romantizm, tamamen estetik bir hareketti, Fransa’da ise, Rousseau’dan ilham alan romantizm daha çok toplumsal eleştiriydi. Almanya’da ise romantizm estetik bir hareket olarak ortaya çıkmış, ama kısa zamanda genişleyerek bir dünya görüşü ve hatta bir yaşama biçimi haline gelmiştir.” Dellaloğlu, **Romantik Muamma**, s.14

²⁷ Romantiklere göre de tıpkı Burke’ün düşüncelerinde olduğu gibi, “Toplum, sadece yasalarla değil, ortak bir kültür, bir din, gelenek ve bir halkın dili ile birlikte yapılmalıdır. Başka bir deyişle, toplumun bağları dışsal bir güç değil, halkın ruhu, kültürel aidiyeti veya bütüne ait olma duygusu olmalıdır.” Bkz. Dellaloğlu, **Romantik Muamma**, s.60

“Erken biçimlendirici yıllarda (1797-1800), romantizm, liberalizm ve muhafazakarlık arasında bir orta yol olmaya çalıştı. Liberalizmin ve muhafazakarlığın aşırılıklarından kurtulmak için mücadele etti: Bir yandan tüm toplumsal bağları yok eden bireysel özgürlükler üzerindeki bir ısrar ve diğer yandan bireysel özgürlükleri bastıran topluma vurgu. Muhafazakârlığın komünist unsurlarını kabul etti, ancak paternalizmini, toplumun eski sosyal ve politik hiyerarşi ile özdeşleşmesini reddetti. Liberalizmin bireysel özgürlüğünü savunmayı onayladı, ama aşırı bireyselleşmesini, kendi çıkarları için rekabetçi olan herkese karşı rekabetle toplumun gücünü azaltma eğilimini eleştirdi. Romantikler, eski baba devletiyle toplumu tanımlamayı reddettikleri sürece, bu aşırılıklardan uzak durmayı başardılar. Gerçek topluluğun ancak bir cumhuriyetin özgürlüğü, eşitliği ve kardeşliği aracılığıyla var olacağına inanıyorlardı. İnsanların sosyal organizmanın bir parçası haline geldikleri, yalnızca hükümetin politikalarına katılma ya da oluşturma hakkına sahip oldukları sürece tartıştılar. En sonunda, aydınlanma ve eğitimin artmasıyla, devletin kendisinin ortadan kalkacağını umuyorlardı.”(Beiser, 1992: 223)

Fransız Devrimi’ne –özgürlük, eşitlik, kardeşlik- gibi Romantik düşüncenin savunduğu ideallerle yola çıkmasından dolayı büyük bir destek verseler de, Devrim kendi ideallerini yıkmaya başladığında, Devrim’e duyulan güven de azalır ve böylece Romantikler bu noktadan itibaren muhafazakarlaşmaya başlar. (Dellaloğlu, 2002: 47) Romantiklerin muhafazakarlarla birlikte anılması tam olarak bu döneme denk gelir. Bu birlikteliği sağlayacak bir diğer nokta ise hem Romantiklerde hem de muhafazakarlarda görülen “Ortaçağcılık”tır. (Fay, 2002) Devrim, reformlar, milliyetçilik, rasyonalizasyon ve kapitalizmle birlikte yükselirken beraberinde “Ortaçağcılığın keşfi”ni de getirir. (Williams, 2017: 56-58) Ortaçağcılık, “...eşi benzeri olmayan gelenekler duygusudur. ... Eski olandır, tarihi olandır... Gotik katedrallerdir, ... özlemdir (nostalji), ...özellikle Ortaçağ’da başıboş gezinmektir.”(Berlin, 2004: 35,36) Modern-kapitalist düzen sağlamlaştıkça, romantikler ve muhafazakarlar da bu çağa karşı büyük bir “düş kırıklığı” besler. Chateaubriand ve Musset, genç Lukacs ve Balzac’ta ortak olan “düş kırıklığı” kavramı, döneme olan eleştirinin gün yüzüne çıkmış hali gibidir. ²⁸ (Löwy, Sayre, 2007: 25) Ortaçağcılık, tam da bu noktada modern kapitalist toplumda aradığını

²⁸ Ayrıca “Fransa’da “yüzyıl” olarak adlandırılan ve “hastalığı”na maruz kalınan, İngiltere ve Almanya’da ise “kültür”e karşıt olarak “uygarlık” diye adlandırılan modern gerçek, büyü bozmaktadır, düş kırıklığına uğratmaktadır.” Bkz. Löwy, Sayre, **İsyen ve Melankoli**, s.25

bulamayanların kaçış noktalarından biri olur. Bu ilgi, West' göre, *“Avrupa kültürünün daha az iyimser ve talî akımı, aynı zaman dilimi içinde, büyük özlemlerin aşırılıkları karşısında Faust efsanesinin Marlowe ve Goethe tarafından yapılan dramatizasyonlarından başlayıp, bilimsel kendini beğenmişliğin, Frankenstein gibi potansiyel olarak canavarca ürünleriyle ilgili Gotik hikayelere kadar”*(West, 1998: 28) uzanır. İlk Alman romantizmde belirgin bir geçmişe referansta bulunulur. O geçmiş, Ortaçağ'dır.²⁹ (Schlegel'den akt. Löwy, Sayre, s.29)

“Ortaçağcılığın yeniden keşfi sadece Avrupa muhafazakarlığının, deyim yerindeyse, muhafazakar iyi toplum modeli için çok önemli değildir; aynı zamanda modernliğe verdiği cevabın kavramsal malzemesinin hatırı sayılır bir bölümünü oluşturduğu için sosyolojik düşünce için de çok önemlidir. Herhangi bir tekil hadise kadar bu Ortaçağ'ların yeniden keşfi hadisesi de bize, Aydınlanma'nın Avrupa tarihini tipik yeniden inşasında vuku bulan şey ile 19. Yüzyılın tarih yazılarında gözle görülür bir şekilde standart halini alan şey arasındaki keskin farklılığı izah eder.”(Nisbet,2016: 20,21,22)

Ortaçağcılık, Romantizm ve Muhafazakar düşünceyi “geçmişe özlem” duygusunda bir araya getirir. Bu duygu, geçmiş toplum düzenine ait olan tüm değerlerin abartılı bir yüceltilmesini de beraberinde getirir. Geçmişin idealize edilmiş bu hali, muhafazakar ve romantik düşünceye göre, bugünün eleştirisini yapmak için kullanışlı bir araçtır. (Fay, 2002, s.12) Ortaya çıkan bu nostalji, geleneksel ve modern toplumu tasvir eden kavramların oluşmasında da büyük etkiye sahip olacaktır. Bu anlamda Marx'ın yabancılaşma ve sınıf kavramının ortaya çıkışında, Tocqueville'in, Tönnies'in ve Weber'in geleneksel ve modern ikiliği üzerinden ortaya koydukları kavramlarda büyük etkileri vardır. O kavramlardan biri de statü olacaktır.

²⁹Romantiklerin bir özelliği de “–özellikle XIX. yüzyıl başında- geçmişin dinlerini, özellikle ortaçağ Katolikliğini tutkuyla restore etmeye” çalışmalarıdır. Bkz. Löwy, Sayre, **İsyan ve Melankoli**, s.40

1.2. Sosyoloji Kuramlarında Statü

18 ve özellikle 19. Yüzyıl, dünyanın yeni kavramlarla yeniden anlamlandırıldığı yüzyıllardır. Statü literatürü, işte bu tarihi olaylar çerçevesinde, bu felsefi arka plan ile birlikte ilerledi. Statü kavramı da kendinden sonra gelecek olan sosyal bilim literatürünü büyük oranda belirleyen diğer kavramlarla birlikte, tam da bu değişimi betimlemek üzere ortaya çıktı. (Nisbet, 1997: 106)

“Sözcükler çoğu zaman belgelerden daha güçlü tanıklardır. ...altmış yıllık dönem içerisinde³⁰ icat edilmiş ve çağdaş anlamlarını esas olarak bu dönemde kazanmış birkaç sözcüğe göz atalım. Bunlar, ‘endüstri’, ‘sanayici’, ‘fabrika’, ‘orta sınıf’, ‘çalışan sınıf’, ‘kapitalizm’ ve ‘sosyalizm’ gibi sözcüklerdir. ‘Aristokrasi’ ve ‘demiryolu’nun yanı sıra ‘liberal’ ve ‘muhafazakar’ gibi siyasal terimler, ‘milliyet’, ‘bilim adamı’, ‘mühendis’, ‘proletarya’ ve (ekonomik) ‘bunalım’ gibi sözcükler de bunlar arasındadır.” (Hobsbawm, 29016: s.9)

19. Yüzyılda tabakalaşma literatürü Hobsbawm’ın söz ettiği bu kavramlarla birlikte doğar. Bu araştırmalarda iki ana inceleme başlığı vardır; sosyal sınıf ve sosyal statü. Bu ayrım tabakalaşma meselesine olan yaklaşımdaki ihtilaftan doğar. (Nisbet, 2016: s.246) Bir yanda bugün Weber ile özdeşleştirilen eski düzenden yenisine geçişte katı sınıf ayrımlarının kaybolup yerine statü gruplarının geçtiğini öne süren görüş, diğer yanda Marx düşüncesiyle özdeşleştirilen toplumların kapitalist ekonomik sistemle birlikte iki ayrı değişmez sınıfa ayrılacağını öngören bakış açısı vardır. (Nisbet, 2016: 246) Günümüze kadar gelen süreçte ise, Avrupa ve Amerika sosyal teorilerinde statü meselesinin değerlendirildiği çalışmalar; klasik sosyolojide tanımlanan bu iki çizgi, Marx ve Weber’in kuramları üzerinden değerlendirilir. (Ünal, 2011: 26) Bu iki ismin tabakalaşma kuramlarında temsil ettiği iki kavram –sınıf ve statü- ise tabakalaşma kuramının temeli olarak kabul edilir. *“...tüm toplumsal tabakalaşma sistemlerinin statü sistemleri statü değişkeni (yani hukuksal siyasi güç/iktidar biçimleri) ile sınıf değişkeni (yani ekonomik servetlere sahiplik ve ekonomik gücün kullanımı) arasındaki*

³⁰ 1789-1848 arası kast ediliyor

ilişkileri içerir.” (Turner, 2000: 39) Robert Nisbet ise bu ayrımı muhafazakarlar ve radikaller ayrımı olarak isimlendirir.

“Sosyologlar arasında Tocqueville ilk yaklaşımın (muhafazakar yaklaşım) mükemmel bir temsilcisiyken, Marx ikinci yaklaşımın mükemmel bir temsilcisidir. Ve bu iki zıt yaklaşımın sonunda – özellikle Weber’de – dominant sosyolojik tabakalaşma görüşü olarak doğan şey, en iyi şekilde, Tocqueville ile Marx’ın temsil ettiği iki zıt akımın hasılatı olarak görülebilir.”(Nisbet, 2016: 248)

Böylece, tabakalaşma kuramları en özet tanımıyla iki ana kavram – sınıf ve statü- üzerine inşa olur. Daha sonra göreceğimiz gibi, statü kavramının ortaya çıkışında sınıf kavramının büyük etkisi olacaktır. Statünün kuramsal olarak somutlaşmasında etkili olan isimler, Nisbet’in muhafazakar ve radikal düşüncenin iki temsilcisi olarak da isimlendirdiği Tocqueville ve Marx, daha sonra ise Tönnies’in etkisine değinmeden anlaşılamayacak olan Weber’dir. (Nisbet, 2016) Bu nedenle, bu bölümde biz de klasik kuramların oluşum süreci içinde statünün yerine odaklanacağız. Bunun için öncelikle Tocqueville’in “demokrasi” üzerinden yürüttüğü eski ve yeni düzen tartışmasına, burada toplumsal şeref duygusunun bulduğu anlama, ardından 19. Yüzyıl ve sonrasındaki pek çok kurama uzun süre etki etmiş olan ve statünün doğmasında da en etkili olan, Marx’ın “sosyal sınıf” olgusuna ve bu kavramın ortaya çıkışında etkili olan Marx’ın romantik düşünce ile olan ilişkisine değindikten sonra, Weber’in “sınıf, statü ve parti” kavramsallaştırması içinde statüye verdiği anlamlara değineceğiz.

1.2.1.Tocqueville

Tocqueville’in statü literatürüne olan katkılarını anlamak için onun eserlerine ve görüşlerine sirayet eden muhafazakar düşüncüyü anlamak gerekir. Muhafazakar düşünce, daha önceki bölümlerde değindiğimiz üzere 19. Yüzyılda yaşanan büyük değişim atmosferine karşı geliştirilen eleştirel düşünce geleneğidir. Tocqueville’i bir muhafazakar olarak anmak zordur.(Nisbet, 1997: 123) Ancak;

“On dokuzuncu yüzyılın ortalarından önceki siyasi liberalizm (ya da ekonomik liberalizm) bir tür muhafazakârlıktı: özgürlüğü korumayı amaçlıyordu. Büyük liberaller, Burke’ün ruhu ile doluydu.”(Kirk, 2001: s.274)

Nitekim Tocqueville’de de liberalizm ve muhafazakarlık bir arada ilerlemiştir. (Nisbet, 2016: 23) Tocqueville, kendisini bir muhafazakardan çok bir liberal olarak görse de, “...muhafazakarlığın Tocqueville’in düşüncesi üzerindeki etkisi, hem Amerika’da Demokrasi’de, hem de Eski rejim ve Fransız Devrim’inde ...diğer yapıtlarında ve Defterler’inde besbellidir.”(Nisbet, 1997: 123) Bunun yanı sıra;

“...Tocqueville’in çalışmaları, Burke’ün fikirleriyle doludur. Uzun bir süre, Edmund Burke on dokuzuncu yüzyıl liberal zihnine muhafazakar akılda olduğu kadar güçlü bir etki yaptı; kişisel ve yerel özgürlükler, hükümet ve liberaller için çok şey ifade eden akıllı reformun kapsamının sınırlandırılması, Burke’ün prensiplerini belirlediği kavramlardır”(Kirk, , 2001: 274, 275)

Ayrıca Tocqueville doğal hukuk yasalarına da Burke’çü anlamda karşıdır. (Nisbet, 1997: 123) Tocqueville onları “...toplumsal gerçekliği aşırı basitleştirmekle; normal olarak din yayıcılarında görüldüğünü söylediği siyasal bir gayretkeşlikle; ve genel fikirler ve soyut ilkeler tutkusunun sonucu olarak yaşam deneyiminin kurumsal karmaşıklıklarına burun kıvrırmakla” suçlar.(Nisbet, 1997: 123,124) Tam da bu nedenlerle statünün kuramsal serüvenine Tocqueville’in yaptığı katkı, muhafazakar düşünce ile birlikte ilerler. Tocqueville’in statü ile ilgili gözlemlerinde, eski ve yeni düzenin karşılaştırılması ve bu karşılaştırma ile birlikte eski düzene ait kurumların değerini kaybettiği ve yavaş yavaş kaybolduğu ile ilgili anlatımlar vardır. Bu kayıp duygusunun ortaya çıkması, devrim serüveninin bir sonucudur:

“Fransız Devrimi soyluluğu değil, toplumdaki soyluluk düşüncesini ve idealini yıkmıştır; ama bunun da zamanı gelmişti. Çünkü soyluluk, Ortaçağ kavrayışı içinde, gücünü Devlet’ten almayan, kaynağı bizzat kendinde olan bir statüdür ve bu niteliğinden ötürü özgürlük küresinin tümünü oluşturur. Fransızlar Ortaçağ’dan 1789’a kadarki tarihleri boyunca, başka sınıf ve tabakaların da bu özgürlük küresine soylu olmaya gerek kalmadan katılacakları bir

statü genişlemesi yaşamışlardır. ...Devrim gelip çattığında, soyluluk anakronik bir sınıftır, çünkü özgürlüğün atıf noktası, modeli olmaktan çoktan çıkmıştır."³¹ (Kılıçbay, 1995: 11)

Devrim sürecinde yaşanan “statü genişlemesi” aristokrasiye rakip bir “burjuva” sınıfı ortaya çıkarır. Aristokrat aileleri, eğitim ve ekonomik açıdan diğerlerinden ayrıcalıklı kılan pek çok hak, artık burjuva toplumu için de geçerlidir. “...burjuvanın iflas etmesini önleyen, ya da zenginleşmesine yardım eden hiçbir yasa” olmamasına rağmen zenginleşmeye devam eder, hatta “asilzade kadar zengin ve bazı durumlarda ondan bile daha zengin” konuma yükselir. Eğitim konusunda da benzer bir eşitleme söz konusudur. (Tocqueville, 1995: 124,125) Kısaca, “Ülkede yaşayan bütün insanlar, özellikle de orta ve üst katmanlarını işgal edenler ki, yalnızca onlar kendilerini gösterebilmektedirler, hepsi de tastamam birbirlerinin benzeriymiş gibi görünmektedirler”(Tocqueville, 1995: 121) Aristokrasi ve burjuvaya mensup kişiler, birbirlerine görüntü olarak daha çok benzerler ama Tocqueville’e göre benzeşme arttıkça aralarındaki düşmanlık da artar. (Tocqueville, 1995: 131) Bu iki sınıf birbirine yalnız rakip değil aynı zamanda düşmandır. (Tocqueville, 1995: 134) Burjuva ve soylu aileler, sahip oldukları sosyal siyasal ve ekonomik haklar bakımından birbirine yaklaştıkça, davranış olarak birbirlerinden daha fazla uzaklaşmaya başlar ve neredeyse bu uzaklaşma düşmanlığı bulur.(Tocqueville, 1995: 128) Tocqueville’e göre aristokrat aileler, servetleri bölündükçe, ilgilerini aileleri ve çocuklarına yöneltir ve dış dünyayla ilgiyi keserler. (Tocqueville, 2016: 648) Aristokrat aileler içe kapandıkça, dışlarında değişen dünya ile olan mesafeleri de giderek artar. Geçmişte sahip oldukları ayrıcalıkları burjuva mensubu kişilerle paylaşmak büyük bir kaybetme duygusunu da beraberinde getirir. Tocqueville, Eski Rejim ve Devrim kitabında, yaşanan değişime kayıp duygusu üzerinden getirilen bu karşı çıkışı şu cümlelerle özetler: “1755’te, bir asilzade, “Ayrıcalıklarına rağmen, soyluluk her geçen gün iflas edip çöküyor ve orta sınıf (tiers état / burjuvazi) servetlerini sahipleniyor” diye acı acı yakınmaktadır.” (Tocqueville, 1995: 128, 129) Tocqueville, yaşanan değişimi eski “şeref”³²

³¹ Alexis de Tocqueville, Mehmet Ali Kılıçbay, **Eski Rejim ve Devrim**, “Önsöz”, çev.: Turhan Ilgaz, İstanbul, Kesit Yayıncılık, 1995, s.11

³²“Şeref” kelimesinin kullanımına dair; “...Fransızca’da her zaman aynı anlamda kullanılmaz. Öncelikle şeref, insanların başkalarının gözünde taşıdığı saygınlık, görkem ve itibar anlamına gelir. ...

kurallarının ortadan kaybolması olarak da yorumlar. Şeref (*l'honneur*) kavramı Tocqueville'in Amerika'da Demokrasi'de bahsettiği üzere “...hususî bir durum üzerine dayanan özel bir kuraldan başka bir şey değildir ve onun yardımıyla bir halk veya bir sınıf suçlamada veya övgüde bulunur.” (Tocqueville, 2016: 668)

“Şeref en kudretli olduğu zamanlarda inançtan daha çok iradelere hükmeder. Bu durumda insanlar, tereddüt etmeksizin ve söylenmeksizin onun emirlerine itaat ettiklerinden, bir çeşit gizemli ama kuvvetli bir güdüyle daha genel, daha eski ve daha kutsal bir yasanın var olduğunu hissederler. İnsanlar bu yasaya kimi zaman onu bilmediklerinden itaatsizlik ederler. Böylelikle hem şerefli sayılan hem de öyle sayılmayan eylemler vardır.” (Tocqueville, 2016: 667)

Burke'den devraldığı muhafazakar altyapıyla, Amerika'da Demokrasi'yi inceleyen Tocqueville'e göre, Henry Maine'in statü toplumu olarak tasvir ettiği eski düzenin kurumları, kuralları ve yasaları modern toplumda giderek kaybolmaktadır. Tocqueville'e göre, Amerika'daki demokrasi temelli modern toplumda, Avrupa'nın eski feodal düzenine ait “aristokratik şeref mefhumu”nun etkisi vardır. Ancak bu etki çok azdır. (Toc, 2016: 671) Ona göre modern demokratik toplumda “...aristokratik şeref anlayışı, adeta birkaç ibadethanesi var olmaya devam eden ama artık insanların kendisine inanmadığı bir din” gibidir. (Tocqueville, 2016: 671) Ancak kuşkusuz bu yeni toplumun da kendine ait şeref kuralları oluşmaktadır. “...şeref, tıpkı aristokrasi zamanlarında olduğu gibi demokratik yüzyıllarda da var olur. Ama şerefın demokratik yüzyıllarda farklı bir görünümünün olduğunu kanıtlamak güç olmayacaktır.” (Tocqueville, 2016: 674) Tocqueville, “feodal toplumda doğmuş aristokratik şeref” ile Amerika'daki demokratik toplumunda gelişen şeref mefhumunu karşılaştırarak, şeref duygusunun toplumsal statüyü belirlemedeki etkisi üzerinde durur. (Tocqueville, 2016: 669) Tocqueville'e göre, aristokratik şeref, belirli bir zümrenin kaprislerinden ziyade, feodal düzenin koşullarıyla birlikte var olmak zorunda olan soyut kurallardır. Ne kadar keyfi kurallarmış gibi görünseler de, aslında feodal toplum yapısını ayakta tutan kurallardır. (Tocqueville, 2016: 670)

Şeref aynı zamanda insanların kendileri yardımıyla bu görkeme, saygınlığa ve itibara sahip oldukları kurallar bütünü anlamına gelir.” Bkz. Tocqueville, **Amerika'da Demokrasi**, s.667

Tocqueville'e göre, aristokrasi, feodal düzen içerisinde, savaş koşullarında ortaya çıktığı için askeri başarı toplumdaki en önemli konumdur. Bu nedenle aristokrat ailelerin şeref duygusunun askeri cesaret ve erdemler üzerine inşa olması doğaldır. (Tocqueville, 2016: 669) Tüm bu feodal toplum alışkanlıkları ve şeref tanımları, modern topluma geçiş sürecinde, aristokrat ailelerin, kendilerini bu yeni kurulan düzenin içinde var etme çabalarında başvurdukları en temel kaynaklardan biri olur. Böylece modern topluma şeref kavramı “doğuştan elde edilen statü”³³ adı altında aktarılır. Ancak Tocqueville, Amerika’da yükselen yeni sosyal onur anlayışına da dikkat çeker:

“...Amerikalılar günümüzde, temel amacı sömürmek olan yeni ve uçsuz bucaksız bir ülkenin bağrına yerleşerek, neredeyse sadece endüstriyel ve ticari bir topluluk oluştururlar. İşte bu, günümüzde Amerikan toplumunu diğer toplumlardan ayırt eden en temel özelliktir. ... Böylelikle toplumsal teşekküle düzenli bir işleyiş kazandırmaya ve ticareti kolaylaştırmaya çalışan her türlü barışçıl erdeme bilhassa bu halkın içinde saygı duyulması gerekir.”(Tocqueville, 2016: 672)

Yeni toplumsal düzende saygı duyulması beklenen davranışlar da değişir, eski düzenin onur getiren davranışları modası geçmiş olarak görülür ve ikinci planda kalır. (Berger, 1983: 172) Tocqueville'e göre Amerika gibi demokrasi temelli toplumlarda “çalışma” ön plandadır. “...Bu da şerefle ilgili ana fikri değiştirir ve onu işsizliğe karşı olmaya iter” (Tocqueville, 2016: 674) Köklü geleneklere sahip toplumların “şeref” anlamı yüklediği davranışlar ise, modern demokratik toplumlarda ikincil bir öneme sahiptir. *“...Amerikalı, Ortaçağ’daki atalarımızın hakir tamahkarlık olarak adlandırdıkları şeyi soylu ve değerli bir ihtiras olarak adlandırır. Atalarımızı her gün yeni mücadelelere doğru yönelten fetih heyecanına ve savaşçı mizaca ise kör ve barbarca bir çılgınlık adı verilir.”*(Tocqueville, 2016: 672)

Böylece, modern toplumda statüyü belirleyen iki unsurla birlikte –hak edilen ve kazanılan- statü tanımları da gelişmiş olur. Aristokrat aileler, kendilerini kazanılmış

³³ “Statü” tanımı için bkz. Britannica Dictionary (Çevrimiçi) <https://www.britannica.com/topic/social-status>

statülerden ayırt etmek için “soydan gelen haklarını” sürdürme mücadelesi verirler. Bu anlamda modern toplum - özellikle de aristokrasinin köklü bir geçmişe sahip olduğu Fransa gibi toplumlarda - Tocqueville’in ifadesiyle gerçek bir statü mücadelesi arenasına dönüşür.

“...eski toplumu oluşturan farklı sınıflar birbirleriyle bütünleşmeksizin birleştiklerinden, bunların içine her gün şerefın değişik ve genellikle çelişkili mefhumları ithal edilir. Böyle bir ülkede her kişi kendi isteğine göre atalarının kanaatlerinin bir kısmını reddeder, diğer kısmını ise kabul eder; öyle ki bu kadar çok keyfi yaklaşım içinde asla ortak alınmış bir karar üzerinde anlaşılmaz. Hangi eylemin şerefleendirileceği hangilerinin ise kınanacağını önceden söylemek neredeyse imkansızdır.”(Tocqueville, 2016: 675,676)

Bu altüst oluş, Tocqueville’e göre, yeni düzen içinde, farklı statülere sahip insanlarda yerini kaybetme korkusuna sebep olur, toplumsal yaşam, katı şeref yasalarının kaybolduğu, her bireyin statüsünün her gün yeniden güncellendiği bir arena haline gelir. Statü, toplumda soyları ve atalarının şerefiyle var olan aristokrat cemaatlerde ise, neredeyse kaybettikleri o görkemli günleri geri getirme mücadelesinin bir unsuru haline gelir. Ona göre demokrasi ve bireylik mefhumunun henüz gelişmediği eski düzende sınırlar çok belirgin ve hareket çok daha kısıtlıdır:

“İnsanları sınıflandıran şey zenginlikten bağımsız olarak sadece soy olduğunda, her bir kişi toplumsal kademedede sahip olduğu noktayı tam olarak bilir; bu noktadan yukarı çıkmaya çalışmaz ve buradan aşağı düşmekten de korkmaz. Bu biçimde örgütlenmiş bir toplumda, farklı kastlardaki insanlar birbirleriyle pek iletişim kurmazlar; ama şans eseri birbirleriyle bağlantıya geçtiklerinde ise, kendi konumlarıyla ilgili umutlanmaksızın veya onu kaybetmekten korkmaksızın sohbet etmeye hazır durumda olurlar. Onların ilişkileri eşitlik üzerine dayanmaz ama yapmacık da değildir. Kalıtsal aristokrasi yerini maddi aristokrasiye bıraktığı zaman durum artık böyle değildir.”(Tocqueville, 2016: .608,609)

Tocqueville’e göre, modern toplumda “...her zaman kuşkulu ve hasım olan kuvvetler arasında gizli ve içsel bir mücadele durmaksızın devam eder.”(Tocqueville, 2016: 608,609) Bu mücadele, sosyal hayattaki statü durumunun değişkenliğinden kaynaklanır. Şartların pek çok açıdan eşitlendiği aşıkardır. Ancak Tocqueville’e göre

yükselen burjuva sınıfının aristokrat ailelerle benzer haklara ve yaşam standartlarına sahip olması bu iki sınıfı eşitlemeye yetmez. Tocqueville'e göre siyasi alanda yaşanan eşitli sosyal hayatta eşitliği her zaman için getirmez. *“XVIII. Yüzyılın sonunda, soyluluğun tavırlarıyla burjuvazininkiler arasında hiç şüphesiz hala bir farklılık gözlemek mümkündü; zira örflerin, tavır (manière) diye adlandırılan bu alanı kadar yavaş eşitlenen bir şey yoktur.”* (Tocqueville, 1995: 125) Tam da bu noktada, bu iki toplumsal grubu birbirinden ayıran - ekonomik yapılanmadan özerk- bir hiyerarşi alanı, yani “statü” konumlarının önemi ortaya çıkar. Tocqueville bunu evlilikler üzerinden örneklendirir:

“Eğer, kastın ve bir halkın içinde yaratmış olduğu fikirlerin, alışkanlıkların, engellerin tümüyle ortadan kaldırılmış olup olmadığını bilmek istiyorsanız, oradaki evliliklere bir göz atın. Ancak o zaman sizde eksik olan belirleyici çizgiyi bulursunuz. Fransa’da, altmış yıllık demokrasiden sonra, ...her bir konuda bir aradalarmış gibi görünen eski ailelerle yenileri, Fransa’da hala evlenme yoluyla birbirlerine karışmaktan ellerinden geldiğinde kaçınmaktadırlar.” (Tocqueville, 1995: 127)

Tocqueville, statü meselesini muhafazakar düşüncenin de etkisiyle, şeref mefhumu üzerinden değerlendirirken, aslında demokrasinin hakim olduğu modern toplumlarda toplumsal grupların eşitlenmediği, aksine geçmişin şeref kurallarının yeni düzenin kendine özgü sosyal onur kurallarıyla bir araya gelerek çok daha karmaşık bir statü yapılanması oluşturduğu fikrine ulaşır. Bu düşüncenin, daha sonra Weber de dahil olmak üzere sosyal kuramcılara büyük etkisi olacaktır. Weber, tam da Tocqueville’in “eksik olan belirleyici çizgi” olarak tasvir ettiği sosyal ayrımı, statü adıyla kuramlaştıracak, Bourdieu ise, Weber’den aldığı mirasla, bu ayrımı çağdaş sosyoloji içerisinde yeniden gündeme getirecektir.

1.2.2.Marx

*"radikaller duygusal açıdan sağ cı
oluyorlar nereden aklıma geldiyse"*

Osman Konuk - Melankoli

Marx'ın statü kavramına olan en büyük katkısı onun ortaya koyduğu "sınıf" çözümlemesidir. Sınıf kavramı, statünün doğuşunu hazırlayacaktır. (Nisbet, 2016: 275) Ancak bunun da ötesinde, Marx'ın özellikle yabancılaşma ve meta fetişizmi (Marx, 2003: 75) gibi kavramları ortaya koyarken örtük bir biçimde devraldığı 19. Yüzyıl eleştirel düşüncesi romantizm, statü literatürünün ortaya çıktığı düzlemin bir diğer ayağını oluşturacaktır. Sınıf kavramının ortaya çıkış sürecini anlamak için, Kapital ve Komünist Manifesto gibi Marx'ın alametifarikası eserlere baktığımızda, özellikle gençlik yıllarında etkilendiği Romantik düşüncenin izlerini buluruz.³⁴ Romantik düşünce Marx'ın eserlerinde örtük bir cemaat nostaljisini de beraberinde getirir. (Habermas, 1991: 44) Bu anlamda "yitirilmiş cemaat" özlemi ya da geleceğe dönük bir cemaat özlemi radikal düşünce içerisinde hep var olur. (Löwy, Sayre, 2007: 122) Bu nedenle öncelikle elzem olan, Marx'ın statünün belirginleşmesinde etkili olan düşüncesinin romantizmle hangi noktalarda birleştiğini tespit etmektir.

Romantizm, hem Hegel hem de Marx düşüncesini etkilemiştir. *"Onlar aynı madalyonun iki yüzüdür. O madalyonun adı da Alman idealizmidir."* (Dellaloğlu, 2002: 29) Kant ile Hegel arasındaki romantik dönem, Hegel sonrası felsefeyi çok fazla etkilemiştir. Romantiklerin tartışmaları, günümüze kadar uzanan modernlik eleştirilerinin kaynağı olmuştur. Bu eleştiri geleneği, Marx ve Engels'in – dolayısıyla radikal düşüncenin- temelini oluşturmuştur. (Löwy, Sayre, 2007: 117)

³⁴ Marx'ın gençlik yazılarında etkili olan diğer düşünürler için bkz. Raymond Williams, Kültür ve Toplum, s.57

Marx'ın romantizmle olan bağı gençlik yıllarına dayanır.³⁵ Voltaire, Racine gibi isimlerin yanı sıra Homeros, Shakespeare gibi isimleri okuyarak büyüyen Marx'ın ilk dönem yazılarında romantik edebiyatın izlerine rastlamak mümkündür. (A. Cornu'dan aktaran Löwy, Sayre, 2007: 115,116) Garaudy'ye göre, Shakespeare'in ahlaki çöküş eleştirisinden etkilenerek, yabancılaşma ve meta fetişizmi kavramlarını geliştirmiştir. (Garaudy, 2012: 37) Marx'ın erken dönem yazılarında sıkça başvurduğu yabancılaşma, ilerde sınıf kavramının ortaya çıkışına da felsefi bir zemin oluşturacaktır. (Coser, 2008: 65) Marx'ın yabancılaşma düşüncesinin şekillenmesindeki temel kaynaklarından biri, yabancılaşmayı "kendi özgürlüğünü satmak" olarak eleştiren Rousseau'dur. (Coser, 2008: 79) Yaptığı vahşi insan ve uygar insan karşılaştırmasında vahşi insanın uygar insandan çok daha gelişmiş bir zihin dünyasına, özgürlük algısına ve huzurlu bir yaşama sahip olduğunu tasvir eder.(Rousseau: 2011: 104) Esasında Rousseau'nun tarif ettiği 'soylu' vahşi insan, toplumsal yaşamın bireyleri yapay bir biçimde birbirinden üstün kılan 'şeref ve onur' kurallarıyla yozlaşmamış insandır.(Rousseau, 2011: 80)

Marx "*romantik gelenekle, ...belli ölçüler içinde, kapitalist uygarlığın yol açtığı toplumsal musibetlerin analizinde –ve prekapitalist cemaatlere merakında-buluşur.*"(Löwy, Sayre, 2007: 116)³⁶ Romantik gelenek, modern toplumsal işbölümü, üretim teknikleri, makineleşme ve tüm bunların yarattığı yoğun materyalizmi sıkı biçimde eleştirir.³⁷ (Dellaloğlu, 2002: 59) İlerleyen zamanlarda toplumun mekanikleşmesi ve ilişkilerin yabancılaşması olgusu Marx'ın 1844 Elyazmaları'nda da önemli bir yer işgal eder. Bu eserdeki eleştiriler daha sonra Kapital'in oluşmasında da kaynaklık edecektir. Kapitalizmin işçi emeğinin metalaşma süreci olduğu, düzenin işçi emeğinin sömürülmesi üzerine kurulu olduğu ve sermaye sahipleri zenginleştikçe işçi sınıfın fakirleştiği düşüncesi Marx'ın ilk eserlerinden son eserlerine kadar aktarılır. (Marx, 2017: 75; 2003: 381) Marx'ın yabancılaşma düşüncesi yalnızca

³⁵ Marx'ın Alman hümanist kültür ve romantik izleyicileri Goethe, Schiller gibi isimlere olan yakınlığını, Marshall Berman da belirtmektedir. Bkz. Marshall Berman, **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, çev.: Bülent Peker, Ümit Altuğ, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013, s.120

³⁶ Marx'ın romantik düşünce ile olan ilişkisine vurgu yapan diğer yazarlar için bkz. Löwy, Sayre, **İşyan ve Melankoli**, s.123,124 dipnot:17

³⁷ Dellaloğlu'na göre, "Frederich Schlegel'e göre, modern üretim teknikleri insanı insanlıktan çıkarıcı bir niteliktedir; insanı köleleştirmektedir." Bkz. Dellaloğlu, **Romantik Muamma**, s.58

Üretim ilişkileri ile sınırlı değildir. Yabancılaşma din, devlet ve ekonomi gibi toplumsal kurumlara da yansır ve her birindeki yabancılaşma diğerine bağlıdır. “...insan sadece, bencilce ihtiyacın etkisi altında, kendi ürünlerini ve kendi etkinliğini yabancı bir varlığın egemenliği altına sokarak ve onlara yabancı bir varlığın, yani paranın anlamını atfederek pratikte kendisini olumlayabilir...”(Coser, 2008: 63,64)

“Burjuvazi, stnlğ ele geçirdiği her yerde, bütün feodal, ataerkil, pastoral ilişkilere son verdi. ... insan ile insan arasında, çıplak çıkardan, katı "nakit ödeme “den başka hiçbir bağ bırakmadı. ... Kişisel değeri, değişim değerine dönüştürdü, ve sayısız yok edilemez ayrıcalıklı özgürlüklerin yerine, o biricik insafsız özgürlüğü, ticaret özgürlüğünü koydu. Tek sözcükle, dinsel ve siyasi yanılsamalarla maskelenmiş, sömürünün yerine, açık, utanmaz, dolaysız, kaba sömürüyü koydu. ... Burjuvazi, aile ilişkisindeki duygusal peeyi yırtıp attı ve bunu salt bir para ilişkisine indirgedi.”(Marx, 2011: 119,120)

Marx’a göre, modernleşme ile birlikte değerler değişim değeri içinde çözülürken, burjuva toplumunun eski değer yapılarını –saygınlık ve onuru- öldürmemiş, piyasayla bütünleştirmiş, üstlerine fiyat etiketi koymuş, “emita niteliğinde yeni bir hayata kavuşturmuştur.” (Berman, 2013: 140) Saygınlık ve onurun modern toplumda yok olmadığı, ancak piyasaya eklenildiği düşüncesi, ilerleyen dönemlerde, soya dayanan ve kazanılan statü ayrışmasının belirginleşmesinde, önemli bir dayanak noktası olacaktır. Jürgen Habermas, Marx’ın düşüncesini “romantik sosyalizm” olarak adlandırır. (Habermas, 1991: 44) Habermas’a göre, Marx’ın Elyazmaları’ndan bu yana, “retim araçlarında özel mülkiyetin kaldırılmasının, ... insanın emeğinin ürününden, diğer insanlardan ve kendisinden yabancılaşmadığı dayanışmacı hayat koşullarının oluşumu” anlamına gelmesi, romantizmden kaynaklanmaktadır. (Habermas, 1991: 44) Bu ise, prekapitalist toplumlara duyulan zlem duygusunu ön plana çıkarmaktadır.

“reticilerin zgr işbirliği fikri, başlangıcından itibaren, o zamanlar rekabet toplumunun yıkıcı şiddetiyle parçalanan köylü-zanaatkar dünyasının, çözülme sürecinde kayıp olarak algıladığı eski aile, komşuluk ve lonca çerçevesindeki cemaat ilişkileri imajına duyulan hasretle yüklü”dr. (Habermas, 1991: s.44) Bu duygu, sosyalist grupları bir araya getiren en temel hartır. Romantizm, nceki bölümlerde

bahsettiğimiz üzere, Kıta Avrupası felsefe geleneği içinde, modern kapitalist topluma karşı getirilen eleştiriler arasında önemli etkiye sahip bir düşünceydi. “Dünya görüşü olarak romantizm, “modernite” eleştirisinin özgül biçimini” oluşturunuyordu. (Löwy, Sayre, 2007 s.24) Isiah Berlin’in de belirttiği gibi, romantizm, bir noktaya kadar Marksistler için Endüstri Devrimi’nin iğrençliklerinden bir kaçış olarak görülmüştü. (Berlin, 1998: 33) Ancak Marx, romantik düşüncenin aksiyoner tarafında yer almış ve romantik düşüncenin kendisine aşıladığı kapitalist burjuva toplumu eleştirisini, bir adım öteye taşıyarak, devrim fikrini ortaya çıkarmıştır. Aydınlanmacı düşünürlerin yeni düzenle ilgili iyimserliğine ve romantik düşüncenin karamsarlığına karşı, Marx üçüncü bir yol tutacak, her iki yaklaşımı tek bir eleştirel çerçevede bir araya getirecektir.(Breins’ten akt. Löwy, Sayre, 2007:119) Burada esas olan, modernliğe kökten bir karşı çıkıştan ziyade, onun temel felsefesini yeniden ayağa kaldırarak, yanlış gidişatı durdurmaaktır. “...Marx, modernitenin yaralarını daha dolu ve derin bir moderniteyle sarmayı ummaktadır.” (Berman, 2013: 123) Marx için öncelikli olan değişimi anlamaktı. Berman bunu Max’ın metinlerinde örtük biçimde bulunan katı ve ergime geriliminde bulur:

"Katı olan herşey buharlaşıp havaya karışıyor, kutsal olan her şey dünyevileşiyor, ve insanlar nihayet kendi gerçek yaşam koşulları ve diğer insanlarla ilişkileriyle yüzleşmeye zorlanıyor." (Marx'tan akt. Berman, 1994: 111)

Katı olan her şey buharlaşmakta, kutsal olan her şey dünyevileşmektedir. Yüzlerce yıllık köklü toplumsal kurumların değişim sürecinde “Marx’ın deyişiyile *die Menschen*, hepsi birden, katı olan her şeyi eriten bu nüfuz edici sürecin hem öznesi, hem de nesnesidir.” (Berman, 1994: 112) Marx, değişimi çok keskin ifadelerle betimlerken, kuşkusuz aslında konuşan genç romantik Marx’tır. Marx’a göre burjuva toplumu, tarihte görülmedik bir değişime öncülük etmiştir.(Marx, 2011: 122) Bu öyle bir süreçtir ki, baş döndürücü bir hızda her şeyi akışa dahil eder, peşinden sürükler. (Berman, 1994: 114)

“Üretimin sürekli altüst oluşu, bütün toplumsal koşullardaki kesintisiz sarsıntı, sonu gelmez belirsizlik ve hareketlilik, burjuva çağını bütün daha öncekilerden ayırdeder. Bütün sabit,

donmuş ilişkiler, beraberlerinde getirdikleri eski ve saygıdeğer önyargı- lar ve görüşler ile birlikte çözülüyorlar, bütün yeni oluşmuş olanlar kemikleşmeden eskiyorlar. Yerleşmiş olan ne varsa eriyip gidiyor, kutsal olan ne varsa lanetleniyor, ve insan, kendi toplumsal durumlarına ve karşılıklı ilişkilerine sonunda ayık kafa ile bakmak zorunda kalıyor.”(Marx, 2011: 120)

Marx’a göre burjuva, ortaya koyduğu bu büyük değişimi ne yazık ki sürdürmemektedir. “...burjuvazinin açtığı tüm o olağanüstü etkinlik tarzları dururken bu sınıfın mensupları için gerçekten anlam taşıyan tek etkinlik para kazanmak, sermaye biriktirmek, artı-değere el koymaktır. ...” Burjuva toplumu açık bir şekilde aristokrasiye öykünmektedir. Ancak Marx’a göre değişim fitili bir kere ateşlenmiştir. Radikal düşünce ve işçi sınıfı, bu değişimin izini sürerek yeni bir devrimin öncüsü olabilir. (Berman, 2013: 117)

“Burjuvazinin feodalizmi yerle bir ettiği silahlar, şimdi burjuvazinin kendisine karşı çevrilmiştir. Ama bu burjuvazi kendisine ölüm getiren silahları yaratmakla kalmamış; bu silahları kullanacak insanları da var etmiştir, - modern işçi sınıfını, proleterleri.”(Marx, 2011: 123)

Romantikler, toplumsal meselelerin devlet tarafından yürütüleceği, daha sonra ise toplumun aydınlanma seviyesi yükseldikçe devletin sönmüneceği düşüncesine sahiptirler. (Beiser, 1992: 223) Bu aynı zamanda Marx’ın devrim öngörüsünün en önemli temalarındandır. Böylelikle Marx, Hegel’den miras aldığı diyalektikle birlikte ortaya koyduğu kuramında, doğal düzenin aslında doğal değil geçici olduğunu öne sürmüş olur. (Marx’tan akt. Berman, 2013: 121) Özetle Marx modernitenin kapitalizmle birleştiği bu yeni düzene, romantizmden tevarüs ettiği eleştiri geleneğiyle karşı çıkar. Ancak Marx için tamamen romantik geleneğin sürdürücüsü olduğunu iddia etmek pek çok kaynağa göre doğru değildir. Ama Romantizm, Marx’ın Aydınlanma ve siyasi iktisadın sınırlarını ve çelişkilerini fark edebilmesini sağlamıştır. (Löwy&Sayre: 2007: 126) Bu farkındalık ise Marx’tan Weber’e uzanan düşünce geleneği içinde tevarüs edecektir. Bu tevarüsü, Weber bir öğrencisine Münih’te şöyle anlatır:

“Çağdaş bilim insanının, her şeyin ötesinde çağdaş felsefecinin dürüstlüğü, Nietzsche ve

Marx'a yönelik konumu açısından kolayca belirlenebilir. Bu iki kişinin katkısı olmaksızın kendi çalışmalarının önemli bölümlerini meydana getiremeyeceklerini itiraf etmeyenler, başkalarını olduğu kadar kendilerini de kandırırlar. İçinde entelektüel olarak yaşadığımız dünya büyük ölçüde Marx ve Nietzsche tarafından şekillendirilmiştir.”(Baumgarten’den akt. Coser,2008: 228)

Tüm bunların yanı sıra statü kavramının Weber’de belirginleşmesine en büyük katkıyı yapan Marx’ın tüm bu düşünsel arka planla ortaya koyduğu sınıf kavramıdır.(Nisbet, 2016: 273) “Marksist fikirler, son birkaç on yıla kadarki sosyal tabakalaşma konusunda yapılan teorik çalışmaları derinden etkilemiştir.”(Nisbet, 2016: 282) Marx, “gelenekten kopuş” sürecini, sosyal bilimlere yön verecek bir teoriyle ortaya koyar. Marx’ın tarihsel materyalizm teorisi, tarihi var edenin sınıf çatışması olduğunu, sınıfların ise ancak ekonomik temeller üzerinde var olabileceğini ileri sürer. Marx’ın sınıfın ekonomi temelli var olacağı vurgusu, daha sonra Weber’in statü kavramının gelişmesine de katkı sağlar. Ancak Weber ekonomik etkenin yanı sıra statü grupları ve siyasi mücadele içinde olan partiler toplumdaki iktidar mücadelesinin sürdüğü alanları genişletir. (Ünal, 2011: 25)

1.2.3.Weber

Weber’in kavramları, yukarıdan beri sözünü ettiğimiz Romantik ve Muhafazakar düşüncenin izlerini taşır.³⁸ Sosyoloji literatürüne olan katkılarıyla -özellikle tabakalaşma teorisi göz önüne alındığında- Weber, sosyolojide Tocqueville ile somutlaşan muhafazakar düşünce ile, Marx ile somut ifadesini bulan radikal düşüncenin bir hasılatı olarak görülür. (Nisbet, 2013: s.248) Weber, Münih’te bir öğrencisine kendi düşüncesi üzerinde Marx ve Nietzsche’nin büyük oranda etkisi olduğundan söz eder. (Baumgarten’den akt Coser, 2008: 228) Nietzsche belirgin bir biçimde, Marx ise örtük olarak romantik düşüncenin taşıyıcısı olan iki isimdir.³⁹ “Weber bir ahlaki soysuzlaşma ve toplumsal çöküş dünyasında eylem sorunu

³⁸ bkz. Löwy Sayre, **İşyan ve Melankoli**; Dellaloğlu, **Romantik Muamma**; Nisbet, **Sosyolojik Düşünce Geleneği**; Bottomore, Nisbet, **Sosyolojik Çözümlemenin Tarihi**, “Muhafazakarlık” makalesinde, 19. Yüzyıl bilimsel kavramlarının ardındaki romantik ve muhafazakar izleri ayrıntılı olarak ele alırlar.

³⁹ Tez içinde Marx ve Romantizm ilişkisi için bkz. Marx bölümü

*hakkındaki tartışmayı Nietzsche'den miras olarak devraldı.” (Stauth, Turner, 2005: 156, 157)⁴⁰ Nietzsche ve Marx'taki yitirilmiş cemaat özlemi, Weber'de de devam eder.⁴¹ Bunun yanı sıra Weber'in kavramlarının oluşumunu, toplumbilimsel sahada muhafazakar düşüncenin izinden giden Tocqueville ve Tönnies'in kavramları ve ortaya koyduğu düşünceler de büyük oranda etkilemiştir. “Tönnies, *Gesellschaft* (toplum) ve *Gemeinschaft* (cemaat) arasında kurduğu karşıtlıkla, bu toplumbilimsel nostaljinin bir ölçüde ilk temelini atmıştır.” (Stauth, Turner, 2005: s.70) Weber'de bu karşıtlık “bürokrasiye karşı karizma; sonuca karşı amaç; iktisada karşı din, yapıya karşı eylem” olarak konumlandırılır. (Stauth, Turner, 2005: 155) Bu anlamda tüm bu kavramlar, Weber'in statü düşüncesine olan yaklaşımıyla ilgili ipucu verir niteliktedir.*

“Çoğumuzun yazgısının özelliği rasyonalizasyon ve entellektüelizasyondur. Her şeyden önce de “dünyanın büyüsunü kaybetmesi” dir. Gerçekten de mutlak ve en yüce değerler kamu yaşamından çekilmişler; ya mistik yaşamın aşkın (transendantal) âlemine ya da kişisel ve dolaysız ilişkilerinin kardeşlik dünyasına gitmişlerdir.” (Weber, 2004: 150)

Weber sosyolojisinin temel taşlarını oluşturan rasyonalizasyon, büyü bozumu, demir kafes gibi kavramlar, Nietzsche'nin perspektivizmi, nostaljik paradigma⁴², Simmel'in “kültür trajedisi” dediği dönüşüm süreciyle doğru orantılıdır. (Stauth, Turner, 2005: s.74) Rasyonel düşünce ve yararcı iktisadın bir araya geldiği noktayı bir trajedi gibi okuma refleksinde Alman toplum düşüncesinin de etkisi vardır.⁴³ Bu düşüncenin çıkışı, rasyonel düşünce ile kapitalist üretimin birleştiği noktadır. Bu ikisinin bir araya gelişi Weber'e göre geri döndürülemez bir yazgı halini aldı. Weber'in sosyolojisi, siyasal güç ve yararcı iktisadın ahlak ile olan gerilimli ilişkisi üzerine oluştu. (Stauth,

⁴⁰ Ayrıca bkz. “Nietzsche'nin Tanrının ölümü, perspektivizm (bakışaçısıklık) ve görecelik üzerine görüşleri Weber'in bilgi kuramını ve toplumbilimi felsefesini temelden belirlemiştir.” Stauth, Turner, **Nietzsche'nin Dansı**, s.31

⁴¹ Nietzsche'nin Weber düşüncesindeki etkisi detaylı bilgi için bkz. Stauth, Turner, **Nietzsche'nin Dansı**, s.157-184

⁴² detaylı bilgi için bkz. Stauth, Turner, **Nietzsche'nin Dansı**, s.64-69

⁴³ Alman toplumu için endüstrileşme büyük ve köklü bir değişim demektir. Ve “...bu dönüşüm, bu dönemin Alman toplum kuramında endüstri öncesi toplumun istikrarına duyulan temel bir nostaljide yansımaları buluyordu.” Bkz. Stauth, Turner, **Nietzsche'nin Dansı**, s.72

Turner, 2005: 154) Tüm bu düşünsel arka plan, Weber için, sosyoloji literatürünü derinden etkileyecek olan tabakalaşma teorisinin ortaya çıkışını hazırladı.

Weber'in sosyal tabakalaşma meselesine teorik anlamda getirdiği yenilik, sosyal hiyerarşide siyasi güç ve sosyal-statü vurgusuydu. Onun eserlerinde güç, sınıf, statü ve siyasi partiler olarak sınıflandırılmış ve toplumsal güç ilişkileri “teorik berraklığına” ulaşmıştı. (Nisbet, 2016: 288) Weber'in statü kavramının temelindeki argümanlar güç ve sosyal onur'dur.⁴⁴(Weber, 2012: 292) Bu kavramlar, sınıf, statü ve parti üçlü tanımıyla birlikte düşünüldüğünde birbirini tamamlamaktadır. “...sınıflar, statü grupları ve partiler bir topluluk içindeki güç dağılımıyla ilgili olgulardır” (Weber, 1986: 177) Statü ise, sosyal eylemin sosyal onur ilişkilerinde ortaya çıktığı durumları kapsar.⁴⁵ (Weber, 2012: 292) ve sosyal onur ilişkileri olan “...statü genellikle mülkiyet gösterişlerinin karşı kutbunda durur.” (Weber, 1986: 187 ; 2012: 297)

“Sınıfların asıl yerinin ekonomik düzen içinde olmasına karşılık, statü gruplarının asıl yeri sosyal düzen, yani “onur” dağılımındaki yer aldığı toplumsal alan içindedir. Sınıflar ve statü grupları, bulundukları alan içinden, birbirlerini ve hukuk düzenini etkilerler ve karşılığında hukuk düzeni tarafından etkilenirler. Partiler ise, “güç ve iktidar” binası içinde yer alırlar.”(Weber,1986: s.189)

Statü kavramsallaştırmasının yolunu açan ise, Tönnies'in *Gemeinschaft/Cemaat–Gesellschaft/Cemiyet* tipolojisidir. (Nisbet, 2016: 284; Stauth, Turner, 2005: 71-73, 154) Bunun yanı sıra Tocqueville, toplumsal statü ile ilgili yaptığı gözlemlerle Weber'e kaynaklık etmiştir, ancak onun çalışmaları empirik bulgular niteliğindedir, onu geliştirip sosyolojik bir perspektif haline getirense Weber olmuştur. Burke'ün muhafazakar çizgisine olan yakınlığıyla bilinen Tocqueville de, Weber'in kuramına

⁴⁴ Weber'in güç ile kast ettiği “...bir ya da birçok insanın sosyal bir eylemde, eyleme katılan başkalarının direnmesine karşı bile kendi iradelerini gerçekleştirme olanağı”dır. Bkz. Weber, **Ekonomi ve Toplum**, s.292

⁴⁵ Weber'e göre toplumsal gücün dağılımında önemli bir unsur olan sosyal onur, çoğu zaman güç ya da sosyal onuru korumakla yükümlü olan hukuk normlarının bile ikincil etkenler arasında bırakabilir. Bkz. Weber, **Ekonomi Toplum**, s.292

öncülük eden cemaat/cemiyet ayrımının mucidi Tönnies de kuramlarında sosyal onur kavramından sıkça söz eder. Her iki isim de statüyle özdeşleştirdikleri sosyal onur kavramının, eski rejimin üzerine inşa olduğu bir toplum modeli ortaya koyduğunu vurgular. Öyle ki Tocqueville, sosyal onurun feodal düzene özgü bir kavram olduğundan, demokratik toplum modelinde ise şerefin varlığını sürdürse de eski anlamını yitirdiğinden bahseder. Tönnies de benzer biçimde, sosyal onuru cemaat kavramı ile özdeşleştirir.(Tönnies, 1996: 13) Weber, kendinden önceki düşünürlerden miras aldığı “sosyal onur” kavramının, modern hayatta kaybolmadığı, aksine çeşitli “cemaat” ilişkileri içinde sürdürüldüğüne vurgu yapar ve en nihayetinde bu isimlerden devrıldığı sosyal onur kavramını modern hayatın içinde “hayat tarzı” olarak bulur.

“‘Hayat tarzı’nın statü ‘onur’undaki belirleyici rolü, statü gruplarının bütün ‘teamüller’in somut taşıyıcıları olmaları demektir. Belirtileri ne olursa olsun yaşamın bütün ‘stilizasyon’ları ya statü gruplarından kaynaklanır ya da onlar tarafından korunur. Statü teamüllerinin ilkeleri çok çeşitli olmakla birlikte, özellikle en ayrıcalıklı tabakalar arasında belirli tipik özellikler gösterir.” (Weber,1986:187)

Weber’in statü kavramsallaştırmasının temelindeki bir diğer kavram ise “sosyal eylem” dir. Sosyal eylem; aktörün bilinçli ya da bilinçsiz, hareketine belirli bir anlam yüklediği her davranışdır ve sosyal ilişki ile ortaya çıkar. Weber sosyal eylemi gereç ussal, değer ussal, duygusal ve geleneksel olmak üzere dört başlıkta açıklamıştır.(Weber, 2012: 133,134) Weber’e göre sınıf, statü ve parti ayrımları sosyal eylemlerin toplumsal ilişkilerde farklı biçimlerde örgütlenmesiyle ortaya çıkar. Weber’e göre, soyut mübadele unsurları, toplumsal güç ilişkilerinde statü üzerinden örgütlenir. Para, mübadele aracı olarak diğer unsurları geri planda bırakmıştır ancak tamamen ortadan kaldırmamıştır. Sosyal onur ilişkileri, nakdi ilişkiler ağı olan modern kapitalist sistem içinde, kaynağını eski düzenden alan bir gedik açar. Bu gedik statüdür. Weber’e göre geleneksel toplumlara atfedilen statü, modern toplumda da varlığını sürdürmektedir.⁴⁶ (Weber, 1986: 183) ve bu statü grupları, “piyasa

⁴⁶ Weber, statü gruplarına ilişkin tabakaşamayı şu örnekle verir. “...bugün Amerika’da geleneksel demokrasinin içinden gelişmeye başladığını görüyoruz. Örneğin, ancak belirli bir sokakta oturanlar ‘sosyete’den kabul edilir, sosyal ilişkiye hak kazanır, ziyaretlerine gidilir ve davetlere çağırılırlar. En

mekanizmasının saf işleyişini bozarlar.”(Weber, 1986: 181) Statü, modern kapitalist toplum düzeninde, maddi ilişkilerin dahil olamadığı bir “sosyal onur ve hiyerarşi” alanı oluşturur. Sosyal onur, modern öncesi toplumlarda hiyerarşiyi belirleyen ana unsurdur ve bu anlamda modern toplumda da varlığını geçmişe atıfla inşa eder. Statünün modern rasyonel düzen içinde var olmasını, Weber, sosyal eylem biçimlerinden gereç ussal ve değer ussal davranış biçimlerinin toplumsal ilişkiler ağında iç içe geçmesiyle açıklar.. “...*değer ussal eylemin gereç ussal eylemle çok çeşitli ilişkileri olabilir*” (Weber, 2012: 134) Buradan anlaşılan statü olgusunun, “geçmişin kaybedilen “onur”unu modern toplumun rasyonel eylemi önceleyen dünyasında yaşatma çabasıyla ortaya çıktığıdır.

“...piyasaya işlevsel çıkarlar egemendir. Statü düzeni ise bunun tam tersidir: Tabakalaşma, “onur”a ve statü gruplarına özgü hayat tarzlarına göre belirlenir. Salt ekonomik varlık ve çıplak ekonomik güç, sahiplerine belli bir hayat tarzının sağladığı aynı onuru sağlasaydı, statü düzeni temelden sarsılırdı. ... Bu nedenle de statü düzeninden çıkarı olan bütün gruplar tam da salt ekonomik varlıktan kaynaklanan iddialara özellikle sert tepki gösterirler. Çoğu kez, kendilerini ne denli tehdit altında hissederlerse, tepkileri de o denli şiddetli olur.”⁴⁷ (Weber, 1986: 187,188)

Weber toplumsal tabakalaşma meselesini ele alırken Marx’ın alt yapı üst yapı kategorileriyle nihai bir yerde tanımladığı sınıfı, statü ve parti kavramlarıyla birlikte açarak, sınıfın toplumsal tabakalaşmanın tek ve nihai ölçütü olmadığına ulaşır.(Weber, 1986: 177; Coser, 2008: 211;Ritzer, 1989: 29,30) Weber, sınıf olgusunun yalnızca ekonomik eylemleri kapsadığını düşünür. “...sınıflar sosyal topluluklar değildir; yalnızca toplumsal eylemin mümkün ve muhtemel temellerini temsil eder.”(Weber, 1986, 177 ; Tag Chi Wan, 2010: 11) Sınıfı ortaya çıkaran sadece ekonomik çıkardır. (Weber, 1986: 179 ; 2012: 294) Statü durumu ise, sosyal onur duygusu etrafında hayat

önemlisi, bu farklılık öyle gelişir ki, belli bir zamanda toplumda egemen olan modaya kesinlikle uymayı gerektirir.” Bkz. Max Weber, **Sosyoloji Yazıları**, çev.: Taha Parla, İstanbul, Hürriyet Vakfı, 1986, s.183

⁴⁷ Onur hiyerarşisine dayalı statü gruplarında “pazarlık” küçümşenen bir durumdur. “Onur anlayışı eşitler arasındaki pazarlığı hoş karşılamadığı gibi, kimi zaman bu konuda bir statü grubunun üyelerine genel bir tabu koyabilir. Bu nedenle, her yerde kimi statü grupları, genellikle de en etkili olanları, ekonomik kazanç sağlamak için yapılan hemen her türlü açık hareketi, mutlak biçimde yüz kızartıcı sayarlar.” Bkz. Weber, **Sosyoloji Yazıları**, s.188)

tarzları olarak somutlaşan sosyal gruplardır. *“Sınıf tabakalaşması üretim ve mülkiyet ilişkilerine, statü tabakalaşması ise özel hayat tarzlarının temsil ettiği tüketim biçimlerine göre belirlenir.”*(Weber, 1986: 188) Bütün bu statü durumları üzerinden oluşan geniş topluluklar statü gurubu olarak adlandırılır. (Weber, 2012: 297) Statü grupları, Weber’in tanımlamasıyla, mesleki, kalıtsal ve politik/hiyerokratik olarak belirlenebilir. Hepsinin ortak noktası, kedilerine ait hayat tarzları ve başkalarının dışardan o grup için uygun gördüğü sosyal onur ile var olmalarıdır. (Coser,2008: 211) Her ne açıdan bir araya gelmiş olursa olsun bütün statü grupları, hepsi de, kendi içinde üzerine hemfikir olunan belli bir hayat tarzını dayatır ve o grubun mensuplarını toplumun geri kalanından ayıran bir saygınlık atfeder. (Coser, 2008: s. 211; Weber, 1986; s.184)

“Statü onurunun özünü en iyi şekilde ifade eden şey, belli bir çevreye mensup olmak isteyen herkesten her şeyden önce belirli bir hayat tarzına sahip olmasının beklendiğidir. ... Birey, belli bir grubun hayat tarzının taklitçisi olmaktan çıkıp, o grubun kabul edilmiş içe dönük eylemlerine uyum göstermeye başladığı zaman, ‘statü’sü’ gelişmeye başlamış demektir.”(Weber, 1986: 183)

Hayat tarzı olarak adlandırılan soyut varlıklar, kişinin toplumsal hiyerarşi alanındaki yerini belirler. *“Onura ilişkin ayrıcalıklar arasında özel giysiler giyme, başkaları için tabu olan özel yemekleri yeme, silah taşıma, ...profesyonel olmayan belirli amatör sanat etkinliklerinde bulunma hakkına sahip olma, örneğin belli çalgıları çalabilme gibi şeyler vardır.”*(Weber, 1986: 186) Daha sonra Bourdieu sermaye kavramını, Weber’in statü ile ilgili bu düşüncesinden yola çıkarak geliştirir. Bourdieu da, toplumsal ilişkilerde kültürel sermayenin çoğu zaman ekonomik sermayeden daha baskın bir etkiye sahip olduğunu belirtirken tam da bu noktadan yola çıkar. Bu nedenle statü meselesi, yani “sosyal onur dağılımı” meselesi, kaynağını geçmişten alan, ve modern toplumsal ilişkileri belirleyen temel unsurlardan biri olarak çağdaş sosyolojide de kabul görmüştür.

1.2.4.Bourdieu

İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemden 1970'lere kadar geçen sürede, sosyolojide Amerikan ekolü olarak bilinen Parsonscı yapısal-işlevsel düşünce etkin olur.(Ritzer, 2011: 66, 97) Bu düşünce, Weber, Durkheim ve Simmel sosyolojisinin Amerika yorumu olarak da okunabilir. Yapısal işlevselcilik, 1930'larda Harvard üniversitesinde sosyoloji bölümünün kuruluşu ile birlikte yıldızı parlayan Parsons ile birlikte yükselişe geçer.(Ritzer, 2011: 65,66) Yapısal işlevselcilik en temelde, toplumsal yapıların "karşılıklı olarak birbirini desteklediği ve dinamik bir denge içinde bulunduğu" düşüncesi üzerine inşa olur.(Ritzer, 2011: 67) Bu düşünceye göre, toplumlarda hareketi sağlayan esas unsur çatışma değil, uyum ve düzendir.⁴⁸ Bu düşünce ekolüne karşı 1960'lardan itibaren çeşitli karşı düşünce akımları geliştirilmiştir. Çatışmacı Kuram, sembolik etkileşimcilik, fenomenoloji, etnometodoloji gibi alanlar yapının özne karşısındaki sarsılmaz varlığını sorgulamışlardır. 1970'lere gelindiğinde ise, sosyal bilimlerde oluşan tüm bu yapı-fail, özne-nesne ikiliklerine karşı yükselen sesler olmuştur. ⁴⁹ O seslerden biri de Bourdieu'ya aittir. Bourdieu tüm bu karşıtlıkların dışında üçüncü bir yol öneren ve kendilerinden sonra gelecek olan sosyal bilim düşüncesini derinden etkileyecek kavramlara imza atan önemli isimlerden biridir. (Çeğin, Tatlıcan, 2007: 304,305)

"Bourdieu'nun çalışmaları, sosyolojinin öznelci-nesnelci bilgi kuramlarını aşma; öznesiz bir sosyolojik bilgi kuramının bütün tehlikelerini görme ve onu reddetme; pozitivizm ve yorumsamacılık ikilemini bertaraf etme ve bilimsel mirasın kendisini sürekli olarak yeniden yapısal bir çözümlemeye tâbi tutma iddialarına sahip yapısalcı-inşacı tarihsel epistemolojiye dayanan açık uçlu bir taslaktır. (Arlı, 2007: 136)

Bourdieu düşüncesi, en nihayetinde çatışmacı sosyolojinin izlerini taşımaktadır. Swartz'a göre Bourdieu, sosyal hayatın her alanının temelinde "rekabete dayalı mücadele" yatmaktadır. (Swartz, 2015: 250) Bu düşünceye göre, toplumda aşık bir

⁴⁸ Ritzer, bu düşünce geleneğinde, Marx'ın kuramlarına neredeyse hiç yer verilmediğini belirtir. Bkz. George Ritzer, **Modern Sosyoloji Kuramları**, çev.: Himmet Hülür, Ankara, De Ki Basım Yayım, 2011, s.68

⁴⁹ yükselen diğer sesler için bkz. Ritzer, **Modern Sosyoloji Kuramları**, 83,84,85

eşitsizlik mevcuttur. Bourdieu modern toplumdaki eşitsizliğin maddi olmayan yönlerini Weber düşüncesinden ilhamla keşfe çıkar. Turner'a göre ise, çağdaş sosyolojide, statü meselesine en ayrıntılı yoğunlaşan isim Bourdieu'dur. (Turner, 2000)

Statünün Weber'den sonraki serüveni Bourdieu'ya kadar pek parlak olmamıştır. Amerikan sosyolojik düşüncesi, anti Marksist yaklaşımların da etkisiyle, Weber'in statü ve sınıf ayrımını kısıtlı ve bu nedenle de yanlış bir açıdan yorumlarken (Ritzer, 2011: 68), Avrupa'da ise statünün kaderi çok farklı olmamıştır. Marksist ekolün sosyal bilimlerdeki baskın rolü ile birlikte, sınıf ile statü arasındaki ayrım görmezden gelinerek, statünün sınıfa indirgenmesi ile sonuçlanmıştır. (Tag Chi Wan, 2010: 12) Ancak Bourdieu ile birlikte statü sınıf karşısında yeniden itibar kazanmıştır. *“Bourdieu, simgesel mallara ve pratiklere ilişkin olarak, hem sınıf indirgemeciliğini hem de idealizmi aşacak bir kuram geliştirmek üzere Marx'tan Weber'e döner.”* (Swartz, 2015: 63) Bourdieu hem Marx hem de Weber düşüncesinin mirasçısıdır. O, toplumsal eşitsizliği sürdüren unsurların varlığını Marx gibi kabul ederken, bu baskının yalnızca üretim ilişkileriyle değil, sosyal hayatın her alanında özellikle daha sonra vurgulayacağı kültürel alanda⁵⁰ üretildiğini düşünürken Weber'in tabakalaşma kuramının sürdürücüsü olur. (Ünal, 2011: 76) Bourdieu'nun statü literatürüne olan en büyük katkısı, Weber'in sınıf ile statü arasındaki karşıtlığı üzerine yeniden düşünerek onu geliştirmek olmuştur. (Tag Chi Wan, 2010: 13) Bourdieu Weber'in düşünsel çıkarlar tanımını genişletir. (Swartz, 2015: 64, 103) “Çıkar” fikrini merkeze alan bir pratik eylem kuramı inşa eder. İster maddi olsun ister simgesel olsun bütün pratiklerin temelde çıkar üzerine temellendiğini vurgulayan Bourdieu'ya göre *“Aktörler, maddi çıkarlar kadar simgesel çıkarlar da elde etmeye çalışır ve belirli koşullar altında biri lehine diğerini gözden çıkarabilirler.”* (Swartz, 2015: 65)

Bourdieu Weber'in sınıf ve statü ve parti kavramlarını yeniden yorumlayarak çağdaş bir sınıf-statü tanımına ulaşır. *“Hayat tarzı örüntülerinin, prestij ve şeref gibi unsurların ayırt edilir işaretlerini, sistemli bir biçimde maddi hayat koşullarıyla*

⁵⁰ ki Bourdieu buna habitus demiştir. Bkz. Swartz, **Kültür ve İktidar, Pierre Bourdieu'nun Sosyolojisi**, çev.: Elçin Gen, İstanbul, İletişim Yayınları, 2015, s.163

bağlantılandırır.” (Swartz, 2015: 69) Bourdieu’nun buradaki amacı, Weber’den miras aldığı statünün sınıf ile olan ilişkisini “ekonomik ve sosyal koşullar evreni ile yaşam tarzları arasındaki ilişkiler” üzerinden yeniden düşünmek ve statü ile sınıfın birbirini tamamlayan iki unsur olduğunu vurgulamaktır. (Bourdieu’dan akt. Çeğin, v.d., 2015: 10) Bourdieu’nun pratik eylem kuramı, statü kavramını geliştirmesindeki bir diğer unsurdur. Bourdieu’ya göre eylemler, dışsal etkenlere verilmiş mekanik bir tepkiden ibaret değildir. Dışsal etkenler; alışkanlıklar, gelenek- görenekler, inançlarla birlikte yorumlanarak eylemleri üretirler. (Swartz, 2015: 102) Bourdieu, bunu daha iyi açıklamak üzere habitus kavramını ortaya koyar. “Habitus, aslında hem nesnel olarak sınıflandırılabilir pratiklerin nesnel üretici ilkesi hem de bu pratiklerin sınıflama sistemidir. Temsil edilen toplumsal dünya, yani yaşam tarzları uzamı, habitusu belirleyen bu iki kabiliyet arasında, yani sınıflandırılabilir pratikler ve yapıtlar üretme kabiliyeti ile bu pratikler ve ürünleri ayırt edip değerlendirme kabiliyeti (beğeni) arasındaki ilişkide oluşur. (Bourdieu, 2015, Ayrım: 254) Bourdieu toplumu bir uzam ve ilişkiler ağı olarak tasvir ederken, statü meselesi, alan habitus ve sermaye kavramlarıyla daha detaylı biçimde sosyal bilimlerin inceleme konusu haline gelir.

Bourdieu’nun statü literatürüne getirdiği en büyük katkı, sermaye kavramıdır. Bourdieu, Marks’ın ekonomik sermaye fikrini kültürel toplumsal ve simgesel iktidarlara da içine alacak şekilde genişletir. *“Bireyler ve gruplar, toplumsal düzendeki konumlarını korumak ve yükseltmek için çeşitli kültürel, toplumsal ve simgesel kaynakları kullanırlar.”(Swartz, 2015: 108) Bourdieu toplumda “iktidar” mücadelesi nesnesine dönüşebilecek her kaynağı sermaye olarak tanımlar. Bu nedenle toplumlarda ekonomik sermaye dışında, kültürel, sosyal ve simgesel sermayeler bulunabilir. Sermaye, toplumsal alanda üzerine güç mücadelesi gerçekleşen her türlü kaynaktır. (Swartz, 2015:109) failer, sermayeler çevresinde oluşan “alan”larda mücadele ederler.(Bourdieu, 2003: 81) Bourdieu, statü ve sınıf ayrımını, ekonomik, kültürel ve toplumsal sermaye kavramlarıyla yeniden tanımlamıştır.*

Bourdieu'ya göre, toplumsal hiyerarşinin belirlenmesinde iktisadi, kültürel ve toplumsal sermayeler etkilidir.⁵¹ Statü konumlarını belirleyen en önemli sermaye ise kültürel sermayedir. Kültürel sermaye, beğeni yargıları üzerinden belirlenir. (Bourdieu, 2015: 180) Beğeni yargıları ise meşru kültürün kendi yasalarını dayatması ile ortaya çıkar. Böylece tüm eyleyiciler isteseler de istemeseler de bu yasalara göre ölçülürler. (Bourdieu, 2015: 50) Modern toplumda, sanatın piyasalaşması ile birlikte ortaya çıkan klasik beğeni / modern beğeni ya da yüksek kültür/popüler kültür gibi ayrımlar da bu durumla ilgilidir. Bu durum simgesel dünyada anlamını bulur. Bourdieu bunu Panofsky'nin klasik beğeniye yüklediği sanatsallık ve modern beğeniye yüklediği işlevsellik anlamı üzerinden yorumlar. Beğenilere yüklenen anlamlar aracılığıyla, aynı zamanda yüksek beğenin modern toplum içinde yeniden tanımlanarak kurumsallaşmasına dikkat çeker. Klasik dönem sanatının belki de sadece koşula bağlı olarak oluşturduğu estetik yatkınlığı “kategorik olarak zorunlu” kılar. Böylece, yüksek kültür ve popüler kültür ayrımını katılaştırır, yapılaştırır, kurumlaştırır. Popüler kültür ise, egemen estetik tanım ve kurallarına tâbi olmalıdır.(Bourdieu, 2015: 51-60) Bourdieu, egemen sınıf içerisinde oluşan statü farklılıklarının temel sebebini de yine sermaye farklılığına bağlar.⁵² Bu farklılığı oluşturan temelde iki tür sermaye biçimi vardır; kökensel statü sermayesi ve eğitim sermayesi. Kökensel statü sermayesi, anlamını geçmişe yaptığı atıftan alır, önceki kuşaklarla bütünleşmiştir ve bir avans gibi işler.(Bourdieu, 2015: 114)

“...geçmişin şu anda mevcut olan şeylerine sahip olmak; yani eskiden, geçmişten biriktirilmiş, tasarruf edilmiş, kristalleşen tarihten gelen şeylere sahip olmak zamana hakim olmaktır.”(Bourdieu, 2015: 114)

Bourdieu'nun burada vurguladığı, statünün sosyolojideki iki farklı tanımı olan kazanılmış ve doğuştan gelen statü farkıdır.⁵³ Kazanılmış sermaye, modern toplumsal

⁵¹ Sermaye, iktisadi, kültürel, toplumsaldır. Tüm bunların “algı kategorileriyle kavrandığına büründüğü biçim” ise simgesel sermayeyi ortaya çıkarır. Bourdieu, **Düşünsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar**, çev.: Nazlı Ökten, İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, s.108

⁵² Alimler ve Mondenler bölümü için bkz. Pierre Bourdieu, **Ayırım**, haz.: Güney Çeğin, çev.: Derya Fırat Şannan, Ayşe Günce Berkurt, İstanbul, Heretik Yayınları, 2015, s.109

⁵³ Bourdieu bunu aynı zamanda miras alınmış ve edinilmiş sermaye olarak da adlandırır. Bkz. Bourdieu, **Ayırım**, s.127

düzende bir itibar kazandırır da, yine de “kökensele statü” kadar itibar görememektedir. (Bourdieu, 2015: 120) Öyle ki, kökensele statü sermayesine sahip toplumsal gruplara olan inanç ve itibar, simgesel alanda bir ön kabul olarak yeniden üretilmektedir.⁵⁴ Modern toplumda, toplumsal uzamların varlığına dikkat çeken Bourdieu, kişilerin kökensele statüleri ve kazanılan statüleri arasında salındıkları alan olarak tanımlar.(Bourdieu, 2015: 170) Bu uzamda, yükselme ve düşüşler yaşanabilir. Bourdieu bu noktada kökensele statülerine nazaran düşüş yaşayan kişilerde görülen “Don Kişot etkisi” ya da Habitus histerisi olarak da adlandırılır.(Bourdieu, 2015: 169,170)

“nedeni ortadan kalktıktan sonra devam eden bir etkiyi, bir atalet biçimini ifade eden bir fizik terimi(dir). Bazen nesnel yapılardaki değişim öyle hızlı olur ki, zihinsel dünyaları eski yapılar tarafından şekillendirilmiş olan eyleyiciler kendilerini birdenbire geri kalmış bulurlar, zamana aykırı ve anlamsızca davranırlar, çoğu zaman yaşlı insanlar için söylendiği gibi zamanı geçmiş bir şekilde ya da Don Kişot gibi düşünürler.” (Bourdieu, 2015: 170 ç.n. ; s.214)

Bu tanım başlı başına bir statü kaybını tanımlamaktadır. Bir toplumda yaşanan sosyal konum kaybı Bourdieu’ya göre dikey ve yatay değişim biçiminde görülebilir. (Bourdieu, 2015: 197) Dikey yer değiştirmeler “sermaye toplam hacminin yapısında bir değişikliği ifade eder. ...Yatay yer değiştirme ise, “...bir alandan diğerine geçişi, yani bir sermaye türünün bir diğerine veya bir iktisadi veya kültürel sermaye alt türünün bir diğerine tahvilini öngörür.”(Bourdieu, 2015: 198) Statü kaybı yaşayan kişilerin Don Kişot ile özdeşleştirilmesi çok manidardır. Cervantes’in meşhur Don Kişot romanında da şövalyeliğin⁵⁵ soylu bir durum olduğu dönemin bittiğini kabul etmeyen ve şövalyelik değerlerini sürdürmeye çalışan bir adamın trajik hikayesi

⁵⁴ Bu mesele, her iki filmin analizlerinin yapıldığı 3. Bölümde detaylı olarak incelenecektir.

⁵⁵ Şövalyeliğin “Fransızca karşılığı ‘chevalier’ olan şövalye kavramı “aristokrat bir konuma sahip, genellikle asil bir aileye mensup, kendisine bir savaş atı ve bir süvarinin kullanılması gereken ağır savaş silahları alabilen ve belli başlı bazı ritüellerden geçerek şövalye ilan edilen kişi.” anlamına gelir. Ayrıca, “..Şövalyelik günümüzde “salon adamı” veya “beyefendi” olarak tabir edilen kişilerin hal ve tavırlarının kaynağı olarak düşünülebilir. Kelimenin sözlük anlamına bakıldığında tanımlardan birinin “seçkin beyefendi” olarak verilmesi de ayrıca önemlidir. ...eğitimlerine leydilerin yanında başlamaları ve savaş tekniklerinden önce nezaket ve görgü kurallarını öğrenmeleri...” şövalyelerin seçkinliğini belirleyen en önemli unsurdur. Bkz. Keen’den aktaran İsmail Güleç, H. Neslihan Demiriz, **Ortaçağ’da Şövalyelik ve Şövalye Eğitimi**, İstanbul, Denizler Kitabevi, Kaptan Yayıncılık, 2015, s.16, 17

anlatılır.⁵⁶(Demiriz, Güleç, 2015: 261) Bourdieu’ya göre toplumsal uzamda düşüş yaşayan kişiler, bütün beklentilerini geleceğe değil geçmişe yöneltirler ve “...*tüm soyluluk söylemini tabiatın değişmezliğine dair özcü inancı, geleneğin ve geçmişin kutsanmasını tarihin ve ritüellerin köktenci kültürünü sonsuzcasına yeniden icat ederler.*”(Bourdieu, 2015: 173) Alışıldık mevki sahiplerinin yanı sıra farklı donanımlara sahip yeni eyleyicilerin gelmesi ve mevkilerin içeriklerinde olduğu kadar biçimlerinde de yeni beklentilerin ortaya çıkmasına bağlı olarak kariyerlerin yeniden tanımlanmasını beraberinde getirir. Bu durum mevkilerin zorunlu olarak dönüşümüne yol açar. (Bourdieu, 2015: 225) Statü (ya da sınıf kaybı) yaşayan kişiler, mevcut konumlarına gelen diğerlerinin kazanılan statüleri ile birlikte önce konumlarının değer kaybı yaşamalarıyla yüzleşirler. (Bourdieu, 2015: 214, 223) Ancak daha sonra, ya mevcut statülerini korumak amacıyla düşüşü yavaşlatmaya ya da yeni – keşfedilmemiş- konumlar keşfederek kendi statü değerlerini yeniden inşa etmeye yönelirler.(Bourdieu, 2015: 223,224) Bourdieu toplumdaki sosyal onur dağılımı sonucu oluşan hiyerarşinin bir sonucu olarak ortaya çıkan soyluluğu, “*varlıklarını, kendilerinden çok önce ve üstün bir öze bağlayarak meşrulaştıranlar*” olarak tanımlar ve tam da bu nedenle “soylular özcüdür” der. (Bourdieu, 2015: 42) “Asalet bunu gerektirir” cümlesi soyluluğun bir dayatmasıdır ve bu dayatma Bourdieu’ya göre, büyük değişimler en ayrıcalıklı bu grubu, eski sisteme daha çok bağlı kalmaya , strateji değiştirmenin gerekliliğini en ağır kavrayan kişiler olmaya ve zamanla kendi ayrıcalıklarının kurbanı olmaya iter. Bu durum ise statü kaybına yol açar. (Bourdieu, 2015: 43) Buradan çıkarabildiğimiz sonuca göre, sosyal onur hiyerarşisinde en ayrıcalıklı olan grup, değişim zamanlarında en muhafazakar ve romantik refleksleri gösteren gruplara dönüşmektedir.

⁵⁶ Garaudy’ye göre Don Kişot, yükselen para uygarlığına karşı getirilen büyük bir eleştiriydi. Roger Garaudy, **Yaşanmış Şiir: Don Kişot**, çev. Cemal Aydın, İstanbul, Türk Edebiyatı Vakfı, 2012, s.40 Bir anlamda, “merkantilizmle birlikte paraya olan düşkünlük ve insanların para için değerlerinden vazgeçmeleri karşısında dimdik duran, zamanından önce gelmiş bir anti-kapitalist.”ti. Güleç, Demiriz, **Ortaçağ’da Şövalyelik ve Şövalye Eğitimi**, s.262

İKİNCİ BÖLÜM

NOSTALJİ VE SİNEMA: KURAMSAL BİR ÇERÇEVE

Üçüncü bölümde analizini yapacağımız “Ah Güzel İstanbul” ve “Muhsin Bey” filmlerine geçmeden önce bu bölümde nostaljinin sinemada temsiller üzerinden üretilişini anlamaya çalışacağız. Filmlerdeki kurguyu, şimdiki zamanın içinde izlerken, hem o kayıp duygusunu hem de kayıp duygusuyla birlikte kutsanmış geçmiş devralıyor, bütün bunları kendi “şimdiki zaman”da yeniden kurguluyoruz. Bütün bunları “yitirme metaforuyla” yapıyor oluşumuz bir nostaljiyi ortaya çıkarıyor. Bu nedenle üçüncü bölümü üzerine inşa edeceğimiz bu bölümde nostaljinin kurgusal niteliği, hafızanın toplumsallığı, sinemada temsili ve tüm bunların nostaljiyi yeniden üretme sürecini anlamaya çalışacağız.. Bunu yaparken öncelikle nostaljiyi bilimsel bir paradigma olarak ele alacak, ardından nostaljiyi, özellikle 20. Yüzyılın ikinci yarısında sözlü tarih anlatılarına olan ilginin artmasıyla birlikte ortaya çıkan toplumsal bellek çalışmaları izinde anlamaya çalışacağız. Bu nedenle kavram izleğimiz önce bilimsel paradigma olarak nostalji tanımlarıyla başlayacak. Ardından toplumsal bellek tanımlarının izinde, nostaljinin bir geçmiş kurgusu olarak, 19. Yüzyılda somutlaşan değişimle birlikte ortaya çıkışını ele alırken Halbwachs’ın toplumsal bellek tanımını esas alacak daha sonra özellikle 20. Ve 21. Yüzyıllarda nostaljinin geldiği anlamı, Beck’in risk toplumu tanımı üzerinden değerlendireceğiz. İkinci bölümün son kısmında ise, 20. Yüzyıl sanatı olan sinemanın nostalji üretimindeki rolü, temsiller üzerinden anlaşılmaya çalışılacaktır.

2.1. Nostalji Ve Toplumsal Hafıza İlişkisi

Notos ve algos yani dönüş ve acı kelimelerinden oluşan nostalji; ev özlemi, yuvaya dönüş gibi anlamlara gelir.⁵⁷ Kökeni Antik Yunan’a kadar götürülen nostalji Cassin’e göre, Odysseus destanında⁵⁸ herhangi bir yere kök salmak sonra da o kökten sökülme olarak tanımlanır.⁵⁹ Nostaljinin etimolojik kökeni antik metinlere kadar dayansa da modern literatüre girişi, 17. Yüzyılda paralı askerlerin yaşadıkları bunalımlı hastalığı tanımlamak üzere kullanılmasıyla olur.⁶⁰ Daha sonra 1688’de İsviçreli doktor Hofer’in yazdığı tıp tezinde “eve dönme arzusundan kaynaklanan üzgün ruh hali”⁶¹ olarak kullanılmıştır.(Boym, 2009: 25) Ancak nostalji memleket özlemi ya da eve dönüş anlamlarının yanı sıra başka anlamlar da içerir. Cassin’e göre, “*bu istilacı ve tatlı duygu, köken gibi, bize sürekli sevimli ve insani bir kültür olgusu olduğunu hatırlatıcı emareler veren seçilmiş bir kurgudur.*” (Cassin, 2018: 13) Nostaljinin bir “geçmiş kurgusu” olarak ifade bulması, öncelikli olarak “*şimdiki zamanda kültürel bir kurgu*”(Huyssen, 1999: 13) olan belleği ve bellek araştırmalarını incelemeyi gerektirmektedir. Bellek ile ilgili tanımlamalar M.Ö 6. Yüzyıla kadar götürülür. Bu yüzyılda kaleme alınan eserlerde “*bellek sanatı*”ndan söz edilir. Retorik sanatının alt dallarından biri olarak kabul edilen bellek sanatı Cicero’ya göre, doğal ve yapay bellek ayırımında yapay belleğin temelidir. (Assmann, 2001: 33,34) Bergson ise doğal ve yapay bellek ayırımına, bellekle ilgili yaptığı saf anı ve anı imge tanımında ulaşır. (Bergson, 2007: 100,101) Hatırlamanın evrelerini tanımlayan bu iki kavrama göre, bellek bir yeniden tasarımla mümkündür çünkü geçmiş ancak imgelerle zihinde

⁵⁷ Bkz. Oxford Dictionary (Çevrimiçi) <https://en.oxforddictionaries.com/definition/nostalgia>

⁵⁸ Odysseus Destanı: M.Ö. 7 ya da 8. Yüzyıla ait Homeros tarafından yazılmış bir eve dönüş hikayesi.

⁵⁹ “geri dönüş acısıdır; hem insanın uzakta olduğunda çektiği eziyet hem de geri dönmek için katlanılan sıkıntılardır” Barbara Cassin, **Nostalji: İnsan Ne Zaman Evindedir?**, haz.: Mert Tanaydın, çev.: Seçil Kıvrak, İstanbul, Kolektif Kitap, 2018, s.16

⁶⁰ detaylı anlatım için bkz. “Paralı askerlerin yaşadığı sıra özlemini tanımlamak üzere 1678’de Jean-Jacques Harder tarafından kullanılmıştır” Cassin, **Nostalji: İnsan Ne Zaman Evindedir?**, s.17

⁶¹ Askerler üzerinde nostaljinin 17. yüzyılda Hofer tarafından incelenmesi üzerine bkz. Fred Davis, **Yearning For Yesterday: A Sociology of Nostalgia**, New York, The Free Press, 1979, s.1

belirir. İmgeler ise, şimdiki zamana içkindir. Yani anıların ortaya çıkma sebebi, toplumun onları yeniden üretmek için sahip olduğu gerekli koşullar ve araçlardır. (Halbwachs, 2016: 359)

“Esasen gücül durumdaki geçmişin bizim tarafımızdan geçmiş olarak kavranabilmesi, karanlıklardan gün ışığına çıkarak, şimdiki zaman imgesi halinde yayılmasını sağlayan hareketi izler ve benimsersek mümkündür.” (Bergson, 2007: 102)

Bu durumda “bellek şimdiki zamanda kültürel bir kurgu”dur. (Huyssen, 1999: 13) “Geçmiş ancak kendisiyle ilişki içinde olunması halinde ortaya çıkar.” (Assmann, 2001: 35) Bergson’a göre saf anı imgeleştigi anda saflığını kaybeder ve şimdiki zamanın içine dahil olur. Saf anı, gerekmedikçe ortalıktan kaybolur, ancak “imge” onu yeniden gündeme getirir ve günceller. (Bergson, 2007: 106) Bergson’un anı-imge olarak ulaştığı şey Huyssen’e göre temsildir ve geçmiş ancak temsille hatırlanabilir. Bu nedenle “Bir olayı yaşamak ile onu bir temsil içinde anımsamak arasında bir yarığın oluşması kaçınılmazdır.” (Huyssen, 1999: 13) Buradan anlayacağımız, geçmiş imgesinin aslında her zaman bir parça kurgusalılık içerdiğiğidir.⁶² Bunu iddia etmek Sartre’a göre, imgelerin gerçeklikten bağımsız olduğu anlamına gelmez, bilakis, imge maddi öğelerin parçalanması ve yeniden düzenlemesiyle işlenmiş bir özelliğe sahiptir. (Sartre, 2016: 78)

Buradan belleğin her zaman imge ile yani belirli bir “kurgu” ile mümkün olduğu sonucu çıkar.⁶³ “Geçmiş hatırlanarak yeniden kurulur.” (Assmann, 2001: s.36) Böylece Bergson, “bağımsız iki bellek...biri hayal eden, öteki tekrarlayan...” (Bergson, 2007: 61,62), yani maddi bellek ve üst bellek ayrımına ulaşır. Belleğin yalnızca kaydeden ve günlük motor becerileri yerine getiren tarafının yanı sıra, üreten, hayal eden, parçaları birleştiren kısaca kurgulayan bir “üst” kısmı vardır. (Connerton, 1999: 41) Üst belleğin parçaları neye göre bir araya getirdiği sorusuna Riceour iç ve

⁶² Sartre, imge ve gerçek arasındaki ayrımı kağıt örneği üzerinden anlatır. Bkz. Jean-Paul Sartre, **İmgelem**, çev. Alp Tümertekin, İthaki Yayınları, 2016, s. 5, 6

⁶³ Lacan’a göre köken dediğimiz şey bir “kurgu”dur, doğuştan gelmez, bir uydurma ve sabitleme sonucu ortaya çıkan anlamdır. Lacan’dan aktaran Cassin, Nostalji: **İnsan Ne Zaman Evindedir?**, s.63)

dış bakış yoluyla yanıtını verir. (Ricoeur, 2012:115) Hafıza bir kimsede, benlik/kimlik sorularına yanıt olarak ortaya çıkar. (Ricoeur, 2012: 114) Ricoeur'un Aziz Augustinus⁶⁴, Locke, Kant ve Husserl'in izini sürerek ulaştığı içebakış geleneğine göre, hafıza kişinin kendilik-benlik soruları sorması ile keşfedilir. İçebakış geleneği olarak ifade edilen bu alan, düşünme eylemine denk gelir, bu eylem kişiyi kendi "anlatısına" ulaştırır. Anlatı, "çoğul anıların ve tekil hafızalarının, ayrıştırma ve birleştirme ile eklemlendiği" yerdir.(Ricoeur, 2012: 115) Hafızanın yalnızca içebakış geleneği ile sınırlı olmadığını dile getiren ilk isim olan Halbwachs ise (Ricoeur, s.116), Ricoeur'un dışabakış geleneği olarak tanımladığı "toplumsal bellek" düşüncesini ortaya koyar. (Ricoeur, 2012: 139; Assmann, 2001: 38) Bu bakış açısına göre, toplumsal bellek mecazi bir tanım değildir, belleğin oluşması sosyal çevre ile mümkündür bu yüzden bellek toplumsal olmak zorundadır. (Assmann, 2001: 39,40) *"Anımsamak için başkalarına gereksinim vardır. ...Bашkaları tarafından bizim için yeniden kurulan olaylara ... nüfuz ederiz."* (Ricoeur, 2012: 140) Halbwachs, hatırlama eyleminin yalnızca fiziksel ve sinirsel tepkilerle açıklanamayacağını, hatırlamanın kolektif bir algı ile mümkün olduğunu savunur. (Halbwachs, 2016: 343) Burada Halbwachs, tıpkı Bergson ve Sartre'ın anı imgenin şimdiki zamana içkin olduğu sonucuna ulaştığı gibi, bir anıyı anımsamanın ancak içinde yaşanılan toplumsal çevrenin tanımları ile mümkün olduğu , dolayısıyla her hatırlama eyleminin mutlaka şimdiki zamanda kolektif bir algı içerdiği sonucuna ulaşır. (Halbwachs, 2016: 341)

Ricoeur'un dışabakış geleneği olarak ifade ettiği bu bakış açısına göre belleğin dört farklı dış boyutu vardır. Bunlar, mimetik bellek, nesneler belleği, iletişimsel bellek ve toplumsal bellekten hareketle tanımlanan kültürel bellektir.⁶⁵ (Assmann, 2001: 25) Halbwachs'a göre, bir anı imgesini onu çevreleyen zamansal mekânsal ve toplumsal

⁶⁴ Augustinus, İtiraflar'dan alıntılar için bkz. Paul Ricoeur, **Hafıza Tarih Unutuş**, çev.: M. Emin Özcan, İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s.116,117

⁶⁵ Assmann, Yuri Lotman gibi kültür teorisyenlerinden yola çıkarak, kültürel bellek tanımını geliştirir. Assmann'a göre, "Her kültür bağlayıcı yapı olarak adlandırdığımız bir şey oluşturur. Bu yapı, hem sosyal boyutta hem de zaman boyutunca birleştirici ve bağlayıcıdır. Ortak deneyim, beklenti ve eylem mekanlarından bir "sembolik anlam dünyası" yaratarak, birleştirici ve bağlayıcı gücüyle güven ve dayanak imkanı sağlayarak insanları birbirine bağlar." Bu anlamda kültürel bellek derken insanın dış boyutunu kast eder. Bkz. Jan Assmann, **Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik**, çev.:Ayşe Tekin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2000, s.21

koşullarla birlikte hatırlarız. (Halbwachs, 2016: 136) Ancak hatırlama eylemini de yine içinde bulunduğumuz şimdinin zaman, mekan ve toplumsal çevre algısıyla gerçekleştiririz, böylece anılar arasında nitel bağlantılar kurarız. (Halbwachs, 2016: 137,138) Bu anlamda toplumsal düşünce ikili bir karaktere sahiptir. Bir yanı şimdide bir yanı ise geçmişe yani “kolektif gelenekler ya da anılar”a dayanır. Toplumsal düşünce, bu ikisi arasındaki “uzlaşım” alanda inşa olur ve yeniden üretilir. Şimdiki zamanın ya da geçmişin dayandığı soyut ve somut imgeler hatıralar semboller vardır. Tüm bunlar bu uzlaşım alanında yeniden üretilirler. Bu yeniden üretim, toplumsal çerçevelerin gerektirdiği ölçüde gerçekleşir. (Halbwachs, 2016: 365,366)

Kişilerin eylemleri ve bu eylemlerin dayandığı anılar, toplumsal yaşamın çerçevesini⁶⁶ oluşturur.(Halbwachs, 2016: 284) Anı çerçeveleri ise, buna bağlı olarak kişilerin toplumsal konumlarının dayanak noktasıdır. Şimdinin çatışmaları ve koşullarına göre, anılar yeniden dizayn edilebilir, biri diğerinin önüne geçirilebilir ve özellikle yakın geçmiş sürekli yeniden inşa edilebilir. Toplumsal belleği belirleyen en önemli unsur, onun tarihin her döneminde ona ihtiyaç duyan grubun koşullarıyla birlikte yeniden biçim alabilmesidir. Buradan anlayacağımız üzere toplumsal bellek, geçmişi olduğu gibi muhafaza etmez, bunun yerine *“her grupta farklı dönemlerin kendi bağlamına özgü olarak”* yeniden üretilir. (Assmann, 2001: 44) Şimdiki zamanda çevremizde olup biten olaylardan edindiğimiz işaretler aracılığıyla, kendimizi toplumsal çerçevede anlamlı bir yere yerleştirme çabası, anıları işlevsel hale getirir. (Halbwachs, 2016: 349) Anı çerçeveleri, mevcut durumdaki toplumsal konum çatışmalarıyla yeniden şekillenir. Bu nedenle, geçmiş, aslında bugünle birlikte var olan bir kurgudur. Bu, yaşanmamış olayları anlatmak anlamına gelmekten ziyade, farklı geçmiş parçalarını farklı şekillerde bir araya getirme ve her yeni durumda yeni bir *“anı çerçevesi”* inşa etme durumudur. (Halbwachs, 2016: 298-303) Toplumsal belleğin geçirdiği değişim ve dönüşüm zaman içerisinde toplumsal alışkanlıkların değişmesine bağlıdır. *“Bir*

⁶⁶Halbwachs’ın hafıza çerçevelerinin gündelik yaşamı belirleme savı, Erving Goffman’ın gündelik hayat pratiklerinin örgütlenme biçimini anlattığı “çerçeve analizi” ile benzerlik gösterir.” Assmann, **Kültürel Bellek**, s.40

toplum, rasyonel gereklilikler ortaya çıktığı anda geleneklerini bu gereklilikler doğrultusunda terk eder ya da değiştirir.” (Halbwachs, 2016: 359) Anı çerçevelerinin şimdiki zamanın koşullarına göre inşa edilmesinin en somut örneği özellikle 18 ve 19. Yüzyıllarda toplumsal değişimle birlikte ortaya çıkan yeni sınıf ve statü toplulukları arasında yaşanan çatışmalarda görülür. Halbwachs’a göre, *“toplumsal sınıflar farklı hafıza çerçeveleri ile birbirinden ayrışır.”* (Halbwachs, 2016: 355) Bu nedenle, her bir sınıf veya statü grubu, kendi konumunu sabitlemek için farklı hafıza çerçevelerine başvurur. Sınıfların sınırları, belirli özelliklere sahip olmaları üzerinden belirlenir. Örneğin Ortaçağ’ın soylu ailelerinin hafıza çerçevesini, toplumsal konumu zenginliğin üzerinde gören davranışlar ve ilişkiler ağı⁶⁷ oluşturuyordu. (Halbwachs, 2016: 282,283) Bu özellik, bir toplumda soylu olan ve olmayanı belirleyen bir sınır çizgisi meydana getirir. Ancak değişim zamanlarında, koşullar değiştikçe, sınırlar muğlaklaşır, koşullara göre yeni özellikler ve bu özelliklerin belirlediği yeni sınırlar ortaya çıkar. (Halbwachs, 2016: 363,364) Bu alt üst oluş dönemlerinde, eski ve yeni “soyluluk” tanımlarının toplumsal arenadaki mücadelesine eşlik eden “anı çerçeveleri”dir. 17 ve 18. Yüzyıl Avrupası’nda, soyluluk da böyle bir süreç içinde anlam çeşitlenmesi yaşamıştır. Modern toplum kural ve kaideleri yavaş yavaş ekonomi, siyaset ve gündelik hayata yerleşirken, eskileri yerinden etmiştir. Merkezi yönetim birdenbire ortaya çıkmamış, eski feodal düzen görüntüsü altında var olmuştur. (Halbwachs, 2016: 285,286) Bu süreçte yeni ekonomik düzene ayak uydurmakta zorlanan eski soylu ailelerin gücü zayıflarken, yeni rejimin kurumsallaşmasında büyük etkisi olan burjuvazi yükselişe geçmiştir.⁶⁸

“Gerçekten de soylu sınıf, savaşçı erdemlerin tatbikinden daha takdire şayan bir faaliyet türü olduğu ve soylu sınıfın kutsadığı niteliklerden daha değerli ve daha şerefli niteliklerin

⁶⁷—nasıl ilişkiler olduğu ile ilgili bkz. Maurice Halbwachs, *Hafızanın Toplumsal Çerçeveleri*, çev.: Büşra Uçar, Ankara, Heretik Yayınları, 2016, s.282

⁶⁸Ancak yükselirken öykündükleri kişiler yine eski soylu ailelerdir. Bu süreci Halbwachs, “burjuvazinin soylulaştırılma süreci” olarak yorumlar. Burjuvazinin, kendini topluma bir otorite olarak kabul ettirmesinin tek yolu, “soyluluğun geleneksel itibarını” rol model olarak kabul etmelerinden geçer. “Böylece, eski yapının altında yeni yapı” gelişir. Bu durum değişim zamanlarında, ortaya çıkan her yeni kurumun aslında geçmişin anıları üzerine inşa olduğunun en açık örneklerindendir. Halbwachs, *Hafızanın Toplumsal Çerçeveleri*, s.285,286

bulunduğu kanısı toplumun geniş kısımlarına yerleştiği gün ayrıcalıklarından yoksun kalabilmiştir.” (Halbwachs,2016: 364)

Buradan anlaşılan, geçmişini yeniden inşa etme eyleminin, şimdiki zamanın koşullarında toplumsal hiyerarşide yer edinme mücadelesi ile alakalı olduğudur. Bu durum bizi, statünün geçmişe özlem olan “nostalji” ile birlikte ilerleyen bir kavram olduğu gerçeğiyle yüzleştirir. Bu durum, daha spesifik bir örnek olan 19. Yüzyıl aristokrat ve burjuva aileleri arasında yaşanan çekişmeler üzerinden anlaşılmaktadır. Aristokrat aileler, feodal toplum yapısıyla ortaya çıkan bir modeldir. Feodal toplum, soylu aileler için doğrudan ilişkiyi getirir, böylece *“soylu sınıfı içinde kuşaklar boyunca birbirleriyle iyi bağlantılanmış bir gelenekler ve anılar bütünüdür sürdürülmesini varsayar.”* (Halbwachs, 2016: 289) Ancak modern toplumla birlikte yeni soyluluk tanımları –mesleki soyluluk ünvanları- ortaya çıkmış, bu yeni unvan grupları, kendilerine yakın geçmişlerinden yeni “hafıza çerçeveleri” inşa etmişlerdir. Eski soyluların kendilerini dayandırdığı daha eski anılar ise zamanla silinmeye yüz tutmuştur.

“Soylu bir aile yok olurken, aslında ölen şey bir gelenektir; unutulmaya yüz tutan şey, tarihin bir kısmıdır ve bir memurun yerine bir başka memur getirir gibi bu ailenin yerine de bir diğeri getirilemez.” (Halbwachs, 2016: .284)

Eski düzenin giderek yerini yenisine bıraktığı değişim sürecinde, aristokrasi burjuva karşısında güç kaybetmesine rağmen, yeni düzende kendi kültürünü üretmeye ve toplum içindeki konumunu sürdürmeye devam eder. (Löwy, Sayre, 2007: 189) Bu süreklilik yine kendi “hafıza çerçevelerini” inşa etmeleriyle mümkün olur. Bu çerçeve, modern öncesi döneme duyulan romantik özlem ile sanatta ifadesini bulur.⁶⁹ Böylece aristokrat çevrelerin itibarını, modernleşme eleştirileri, yabancılaşma metaforu ve kapitalist dünya eleştirisi üzerinden iade eder. (Löwy, Sayre, 2007: 28) Hafıza

⁶⁹ Romantik sanatçının piyasa sanatçılarına duyduğu nefret, mekanik organik kültür ayrımı gibi pek çok kavramsallaştırma, temelde feodal düzenin sosyal yapısına modern dönemde itibar kazandıran, daha sonra özerk bir “yüksek kültür” alanı oluşturan söylemler bütünüdür. Bkz. Williams, **Kültür ve Toplum**, s.75-85

çerçeveleri, belleğin “kurgusal” yönünü ortaya koyması açısından önemlidir. Şimdiki zamanın koşullarında geçmişin kullanışlı birer dayanak noktası haline geldiğini, yaşanan statü mücadelelerinde başvurulmuş hafıza çerçeveleriyle birlikte anlarız. Bu durum aynı zamanda, nostaljinin modern çağda ortaya çıkışının tarihsel arka planını da özetliyor diyebiliriz. Nostalji modern toplumda, yaşanan somut tarihsel olaylar, soyluluk tanımlarında yaşanan değişimle birlikte tam da bu “değişim sürecinde” kazandığı anlamla sosyal bilimlerde bir paradigmaya dönüşür.

“Nostaljik paradigmanın arkasında, feodalizmden kapitalizme geçişin yeniden inşa edilmiş tarihi yatar. Hem Marxçılıkta, hem de toplumbiliminde bu geçiş, uzlaşımalsal biçimde dünya tarihinin can alıcı bir olayı olarak görülür. ... Feodalizmin çöküşü kırsal cemaatin yitimi, kişisel dışavruşsallığın yitimi ve düzene sokulmamış toplumun yitimi ile ilintilendirilir. Klasik toplumbilim, toplumun bu tarihsel yeniden inşasına ilişkin çözümlemenin bıraktığı miras tarafından şekillendirilmiştir.” (Stauth, Turner, 2005: 93)

Buradan anlaşılan nostalji, tarihin belirli bir döneminde yaşanan öznel durumlar sonucunda modern bir paradigma olarak belirginleşmiştir. Fransız devrimi olarak isimlendirilen bu süreç Connerton’a göre, tarihte keskin bir kopuşun yaşandığı toplumsal bir yeniden başlatma hareketine dönüşürken, aslında kopulmak istenen geçmiş anımsamayı da beraberinde getirir. (Connerton, 1999: 20-24) *“Süreklilik ve gelenekteki her derin kopma, yeni bir başlangıç arama aşamasında “geçmiş” oluşmasına yardımcı olur.”* (Assmann, 2001: 36) Devrim bir mite dönüşür ve tüm dünyaya yayılır. Modernleşme olarak adlandırılan bu süreç, tüm dünyada genel olarak “geçmişten kopuş” olarak yorumlanır. Gelenek ve modern ikiliği de, bu değişim sürecinin sonucudur. Gelenek düşüncesi, modern ilerleme düşüncesiyle birlikte ortaya çıkar. Gelenek, devrim yani belli bir tarihten radikal kopuş ile birlikte tanımlanır ve var olur. Bu anlamda her ikisi birbirini içerir ancak birbirinin zıttıdır. (Boym, 2009: 47,48 ; Latour, 2008: 76) Böylece geçmiş, yeni süreçle birlikte yeniden üretilir. Bu aynı zamanda tarihin yeniden üretilme sürecidir. Tarihi bilinç iki düzeyde çalışır;

köken ve yakın geçmiş. Bu ikisi arasında oluşan boşluğa ise “kayan boşluk” denir. Bu iki bilinç düzeyi iki farklı bellek türüne dayanır. Yakın geçmiş iletişimsel bellekle, köken ise kültürel bellekle ilişkilidir.(Assmann, 2001: 52-54) Özellikle Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra yükselen ulus-devlet propagandası ile birlikte, resmi tarih anlatıları da oluşmaya başlar. (Anderson, 1993) Resmi tarih anlatıları, keskin kopuşları temel alır (Halbwachs, 2016), aynı zamanda keskin ve dönüştürücüdür. (Connerton, 1999) Ancak bellek, süreklilikleri devralmaya ve “kültürel belleği” nesilden nesile aktarmaya devam eder. (Halbwachs’tan akt. Assmann, 2001: 40) 20. Yüzyılda İkinci Dünya Savaşı sonrası yaşanan büyük yıkım ve soykırımlarla ilgili ortaya çıkan tanıklıklar ile birlikte resmi tarih anlatısının yanı sıra sözlü tarih anlatısı gündeme gelmiştir. (Sarlo 2012: 32, 41) Bu değişim, bireysel yaşamöykülerini gündeme getirmiş, büyük yıkımların etkilerini en iyi ifade eden ve toplumsal belleği oluşturan tanıklıklara olan ilgi artmıştır. (Assmann, 2001: 17) Bu durum, resmi tarih dışında bir tarihi bilginin var olduğu gerçeğini ortaya koymuş, böylece geçmişe yönelik bakış da değişmiş ve çeşitlenmiştir. (Connerton, 1999: 30) Resmi tarih anlatısının gerçeği gizlediği varsayılırken tarih sahasında yaşanan kırılmayla birlikte kişisel anlatılar temel hale gelmiş, bu kırılmayla birlikte hakikat parçalanmış, ve “bir dizi öznel hakikat parçası” kişisel anlatılarla inşa edilmiştir. “Özne deneyimlere sahip olmakla kalmıyor, bu deneyimleri başkalarına iletebiliyor, anlamını inşa ediyor ve böylece özne olarak kendini doğruluyor.” (Sarlo, 2012: 34) Böylece bellek anlatıları, 20. Yüzyılın büyük bunalımı olan yabancılaşmaya karşı bir çözüm olarak karşımıza çıkar. (Sarlo, 2012: 34,35) İki farklı tarih anlatısı ve buna bağlı olarak oluşan iki farklı bellek türü arasındaki “kayan boşlukta”, uzak ve yakın geçmişin inşası arasında nostaljik bilinç inşa olur. Bunlardan biri icat edilmiş geleneği temsil ederken diğeri toplumların yaşadığı değişimler boyunca oluşan gelenekleri arasındaki farka işaret eder. (Hobsbawm, Ranger, 2006: 3,4) Boym ise, buradan hareketle nostaljinin iki farklı versiyonu olan “yeniden kurucu ve düşünsel nostalji” tanımlarını yapacaktır. (Boym, 2009: 76

2.1.1. Nostalji

Nostalji, diğer pek çok tanımdan en ayırıcı biçimde, geçmişimizi şimdi ve geleceğimizle ilişkilendiren, kim olduğumuzu ne yaptığımızı derinden etkileyen duygudur. Kısaca nostalji, psikolojik açıdan, fikirlerimizi inşa ettiğimiz, kurguladığımız ve yeniden inşa ettiğimiz kullanışlı bir anlama sahiptir. (Davis, 1979: 31) Nostaljinin serüvenini anlamak için modernliğin serüvenini anlamak gerekir. Çünkü nostalji modernliğin en büyük eğretilmesidir. (Stauth, Turner, 2005: 68) Modernleşme ve ilerleme fikriyle birlikte var olur ancak yüzü geçmişe dönüktür. Modernlik ilk olarak siyaset bilimciler tarafından değil, şairler tarafından tanımlanmıştır. (Boym, 2009: 48; Calinescu, 2013: 47-49) Boym'un ele aldığı Baudelaire, Nietzsche, Dostoyevski, Benjamin gibi şair, yazar ve filozoflarda modernlik nostalji ile birlikte ilerlemiştir. Bu isimlerin ortak özelliği modernleşmeye karşı ortaya koydukları eleştirel “modernlik”tir. Calinescu bundan iki modernlik olarak söz eder. Burjuva modernlik ve kültürel modernlik olarak tanımlanan bu karşıtlığı modernizm ve modernlik ayrımı olarak tanımlayanlar da olmuştur. (Boym, 2009: 51)

“Eleştirel bir proje olarak modernlik ile genellikle sanayileşme ve teknolojik ilerlemeye işaret eden toplumsal bir faaliyet ve devlet politikası olarak modernleşme arasında ayırım yapmak hayati bir önem taşır. Modernlik ve modernizmler, modernleşmeye ve ilerlemenin sonuçlarına verilen tepkilerdir.” (Boym, 2009: 51)

Böylece “Şimdiye duyulan hayranlık” ile “bir başka zamana duyulan özlem” modern zamanda iç içe geçer. Boym'a göre bu ayrımla da bağlantılı olarak 19. Yüzyıldan sonra iki çeşit nostalji ortaya çıkar, bunlardan ilki geçmiş bir anıt haline getiren ve şimdiyi geçmiş üzerinden yeniden üreten kurucu nostalji ve eleştirel modernlik ile birlikte yükselen düşünsel nostaljidir. Nostaljinin modern bir kavram olarak inşası, Assmann'ın söz ettiği iki farklı tarih geleneği ve iki farklı bellek türü arasında oluşan “kayan boşlukta” doğmuştur. Tarihsel olarak ortaya çıktığı ilk dönem ise Halbwachs'ın da vurguladığı üzere, 19. Yüzyılda yaşanan sosyo-ekonomik değişimle

birlikte ortaya çıkan yeni sosyal gruplar ile feodal düzenin sosyal imtiyaz sahibi grupları arasında yaşanan statü mücadelesi dönemidir. Burjuvanın kapitalist ekonomi temelli hayat tarzı kentleşmeyi, dolayısıyla yeni bir sosyal düzeni getirmiş, aristokratların sahip olduğu pek çok gelenek yavaş yavaş rafa kaldırılmıştır.⁷⁰ Nostalji tam da bu süreçte “...toprak sahiplerinin salon kültürünü, yitirilmiş gençliğin, yitirilmiş baharların, yitip gitmiş dansların, yitirilmiş şansların ritüel anmasına dönüştüren hafıza canlanmasıyla başlamıştır.”(Boym, 2009: s.44) Yaşanan bu gelişmelerle birlikte, nostalji, değişime karşı romantik bakış açısı geliştiren sanatçılar yoluyla hastalık tanımından uzaklaşarak şiire, edebiyata, dolayısıyla yavaş yavaş kültürel ve sosyal dünyaya yakınlaşmıştır.⁷¹ (Boym, 2009: 37,40,41) Bu uzaklaşma aynı zamanda nostaljiyi toplumbilimsel bir paradigmaya dönüştürmenin yolunu da açmıştır. (Stauth, Turner, 2005: 65) Turner ve Stauth’a göre, Nietzsche’den Simmel ve Weber’le birlikte sosyolojiye aktarılan nostaljik paradigmanın dört temel bileşeni vardır. İlk olarak nostalji, tarihin bir çöküş ve yitirilme olarak görülmesine dayanır. Bu çöküş ve umutsuzluk tarihi aslında dini öğretilerle de bağlantılıdır. Calinescu bunu dekadans (bozulma) düşüncesi olarak açıklar.⁷² İkinci olarak nostalji düşüncesi, ahlaki bütünlük duygusunun yitirilmesini esas alır. Bu varsayımın dayanak noktası ise, endüstrileşmenin cemaat ilişkilerinin zayıfladığı, dini değerlerin itibar kaybettiği bir “dünyevileşme” süreci olarak yorumlanmasıdır. Nostaljinin toplumbilimsel bir paradigma olarak somutlaşmasında bu okumanın devamı niteliği taşıyan diğer dayanak noktası ise, cemaat ilişkilerinin çözülmesine bağlı olarak ortaya çıktığı

⁷⁰ Nostalji hem mekan hem de zaman algısının değişmesiyle ilgilidir. Bkz. Svetlana Boym, **Nostaljinin Geleceği**, haz.: Savaş Kılıç, çev.: Ferit Burak Aydar, İstanbul, Metis Yayınları, 2009, s.31

⁷¹ Ayrıca bkz. “İlk kuşak romantikler siyasetçi değillerdi, onların nostaljik dünyası reel politika değil, dünya görüşü”ydü. Nostaljinin siyasallaşmasıyla birlikte devletin resmi hafızası, “yararsız nostaljiye müsamaha göstermez” Nostalji, tıpkı ilerleme gibi, modern çağın tekrar edilemez ve geri döndürülemez zaman anlayışına dayanır” Bu anlayış Boym’a göre Romantiklerin benimsediği ve yaygınlaştırdığı bir anlayıştır çünkü romantiklere göre nostalji kişiyi mutlaka bulunduğu anın dışına çıkarmalıdır. Bkz. Boym, **Nostaljinin Geleceği**, s.42

⁷² Tarihin en eski dönemlerinden bu yana, dinler ve mitolojik anlatımlarla beslenen tarihin bir “çöküşü” ve “kıyameti” hazırladığı inancı, modern ilerleme düşüncesiyle birlikte diyalektik olarak modern döneme de aktarılmıştır. Modern dekadans düşüncesi, modern ilerleme fikriyle birlikte ortaya çıkan kapitalizmin bütün bir kültürü çürüttüğü, bozduğu ve çöküşü hızlandırdığı inancına dayanır. Bkz. Matei Calinescu, **Modernliğin Beş Yüzü**, çev.: Sabri Gürses, İstanbul, Küre Yayınları, 2013, s.168, 169

düşünülen bireyleşme ve bununla birlikte gelen toplumsal ilişkilerin çöküşüdür. Bu çöküş, bireylerin bürokratik ilişkiler karşısında özerkliğini yitirmesini getirir. Weber'in "demir kafes" söylemi nostaljik paradigmanın bu dayanak noktasını en iyi özetleyen kavramlardan biridir. Turner'a göre, dördüncü ve son olarak nostaljik paradigmayı besleyen, diğer üç dayanak noktasının bir sonucu olarak ortaya çıkan *"yalınlığın, kendiliğindenliğin ve sahiciliğin yitirilmesi duygusudur."* (Stauth, Turner, 2005: 64-67) Bu haliyle nostaljik paradigma "üst kuramsal varsayımlara" dayanarak geçmiş bir altın çağ imgesine dönüştürür. (Stauth, Turner, 2005: 87-89) *"Geçmişin başkallığı ve tarihsellik hissi on dokuzuncu yüzyıla ait yeni bir duyarlılıktır."* (Boym, 2009: 43)

Geçmişin, modernleşme, bürokratikleşme, rasyonelleşme süreçleri ile birlikte yeniden üretilişi iki farklı nostaljik eğilimi doğurmuştur. (Boym, 2009: 76) Bir yandan nostaljinin özellikle yitirilen evi yeniden inşa etmek isteyen eğilimi kurumsallaşarak, devlet ideolojisi haline gelir. (Boym, 2009: 42) kBu Boym'un *"yeniden kurucu nostalji"* olarak tanımladığı, ulus devletleri inşa eden ideolojik nostaljidir. *"On dokuzuncu yüzyılın ortalarında nostalji ulusal ve bölgesel müzelerde ve kent abidelerinde kurumsallaşmıştır."* (Boym, 2009: 43) Geçmişin kalıntılarını olduğu gibi bırakıp sanki zamanı dondurmuş gibi hissettiren bu hatıra nesneleri ve mekanları geçmiş zaman zaman tarihte yolculuk yapıp ziyaret edebileceğimiz bir olguya dönüştürür. Böylece Geçmiş artık bir bilinmez değil bir mirastır. *"Benjamin on dokuzuncu yüzyıl Paris'indeki burjuva evlerini, bir yandan nostaljiyle özelleştirirken, diğer yandan kamusal yapısını çoğaltan, dolayısıyla ulusal ve kişisel evleri iç içe geçiren minyatür bir tiyatro ve müze olarak betimler"* (Benjamin'den aktaran: Boym, 2009: 43) Benjamin aynı zamanda bu yıllarda yükselen koleksiyonerlik merakından da söz eder. Bu meraka sahip kişiler geçmişe olduğu kadar geleceğe de meftun kişilerdir. (Benjamin, 2002: 98) Bu anlamda nesneleri nostaljik birer unsura dönüştürüp geleceğe aktaran kişilerin başında gelirler.

Diğer bir eğilim olan düşünsel nostalji ise, daha çok sanat çevrelerinde görülen

“özlem” duygusuna yoğunlaşan ve içinde yaşanılan modern zamanı kusurlu gören nostaljidir. (Boym, 2009: 76) Düşünsel nostalji, büyük değişim ve toplumsal kriz dönemlerinde daha çok eleştirel bir tavır olarak ortaya çıkar. *“Yeniden kurucu nostalji ulusal geçmişe ve geleceğe seslenir, düşünsel nostalji ise daha çok bireysel ve kültürel hafızaya odaklanır.”* (Boym, 2009: 87) Nostalji, bu iki unsur arasında salınır. Bu noktada, iki farklı hatırlama biçimi olan iletişimsel ve kültürel bellek arasındaki ayrımın nostaljik eğilimlerdeki ayrım ile benzeşiyor olması önemlidir. Assmann, bu ayrımın toplumsal yaşamdaki iktidar mücadelesi ile ilişkili olduğunu savunur.

“Toplumsal hatırlamanın kutuplaşması zaman boyutunda gündelik ve törensel olan arasındaki kutuplaşmaya, sosyal boyutta ise bilgiye sahip elit tabaka, yani kültürel bellek uzmanları ile halk arasındaki kutuplaşmaya denk düşüyor.” (Assmann, 2001: 58)

Örneğin Baudelaire’in nostaljisi, “aristokratik aylaklığın, miskinliğin ve zevk düşkünlüğünün burjuvazinin bayağılığıyla kirletilmemiş olduğu egzotik pastoral ütopyaların düşünüyü kurar.” (Boym, 2009: 52) Ancak bu güzellemeyi yine burjuvazinin inşa ettiği kalabalık Paris sokaklarının sınırları içinde yapar. Çünkü ona mutluluk veren “ele avuca sığmaz, yaratıcı ve sağır edici kent teatrallidir.” (Boym, 2009: 52) Düşünsel nostalji melankoli duygusuyla ortak olarak kabul edilir. Melankolik kişiler genellikle ütopyacı ve hayalperest kişilerdir bu nedenle melankoli çoğu otorite tarafından “aydın hastalığı” olarak kabul edilir. (Boym, 2009: 28)

Nostaljinin bugün kullanılan tanımlarına baktığımızda, yeniden kurucu nostalji ve düşünsel nostaljinin izlerini görmek mümkündür. Ancak, özellikle büyük değişimlerin ve krizlerin yaşandığı 20. Yüzyılda, modern kent hayatının da getirdiği yeni sorunlarla birlikte eleştirel bir tavır niteliği olan ve aynı zamanda modern kentlerin doğadan uzaklaşmasıyla birlikte taşra hayatına duyulan özlemle düşünsel nostaljiye olan ilgi artmıştır. “Günümüzde bu sözcük, sonsuz toplumsal değişim ve bozulmadan ibaret olan çağdaş kente çevresinde toplumsal istikrar ve huzurun yitirilmesine gösterilen bir kültürel tepki içerisinde kendine bir yer bulabilmek adına hastalıklıbilimsel kökenlerinden sıyrılıp uzaklaştı. (Davis’den akt. Stauth, Turner, 2005: 28)

20. yüzyıldan itibaren modern kent toplumu sosyal bilimlerin temel konusu haline gelir. Bu yüzyılda Amerika toplumunu esas alarak yaptığı çalışmasında Ulrich Beck, risk toplumu kavramını geliştirir. Bu kavram, Giddens’a göre de, içinde yaşadığımız çelişkilerle dolu dünyayı betimlemek için oldukça elverişlidir. Beck’e göre risk paradigması, Marx’ın ve Weber’in tanımlarını yaptığı sınırlarını belirlediği “sanayi toplumu” kavramının devamı niteliğindedir. *“Risk kavramı, bugün küresel çapta son derece farklı toplumsal ve siyasi neticelerle sanayileşmenin örtük sonucu olarak ortaya çıkıyor.”* (Beck, 2011: 24) Giddens’a göre risk kavramı, modernlikle birlikte yayılır. (Giddens, Pierson, 2000: s.90) Risk düşüncesi geleceği kontrol etme düşüncesi ile birlikte ortaya çıkar. Bu anlamda belki de hiç olmayacak olayların insan hayatına nüfuz etmesi durumudur. Beck hem gerçek hem gerçekdışı olan bu durumu, sanayi toplumunun yarattığını ve sürdürdüğünü ifade eder. (Beck, 2011: 28) Güven de tıpkı risk kavramı gibi modern bir kavramdır. *“Risk ve güven birbirinden ayrılamaz.”* (Giddens, Pierson, 2000: 90) Riskin sebeplerinden biri, Bauman’a göre modern toplumun yabancılık kavramı üzerine inşa olmasıdır, bu durum güvene duyulan ihtiyacı artırır. Yabancılık durumu, yaşanan büyük değişim süreçleri, savaşlar, kitlesel göçlerle birlikte yaygın bir durum halini alır. Bu durum, modern “bir aradalık” öyküsünü zedeler. (Bauman, 2003: s. 105) Giddens ise bu durumu “geleneğin bir arada tutma gücünün azalması olarak tanımlar, bu anlamda modernlik bir risk kültürüdür. (Giddens, Pierson, 2000: 91) Bir zamanlar gelenekle ve doğanın sundukları dahilinde şekillenen adına kader ya da talih denen yaşam, bugün tüm karar verme alanlarının kişisel inisiyatife bırakıldığı bir arenaya dönüşür. Böylece birey “bir dizi risk üreten karar” alma durumunda kalır. *“Benliğe, dünyanın yitirilmiş bütünlüğünü yeniden inşa etmek gibi imkansız bir ödev ya da daha insaflicası, kendi kimliğini üretme işini idame etme ödevi yüklenir; bir zamanlar yerli cemaate teslim edilen şeyi kendisinin yapması istenir.”* (Bauman, 2003: s.128) Bu durum, riskin geçmişe göre arttığı anlamına gelmez. Risk, karar mekanizmasında merkez unsur haline geldiği için bu böyle görülür. (s.92) Giddens’ın imal edilmiş risk olarak tanımladığı bu durum, insanlığın geçirdiği değişimler, özellikle de bilim ve teknolojiadaki ilerlemeler tarafından yaratılır. (Giddens, Pierson, 2000: 223) Giddens’a göre riskin merkeze alındığı toplum doğanın ve geleneğin ötesinde bir toplumdur. *“Geleneğin ötesinde yaşamak, hayatın*

artık bir tür kader olarak yaşanmadığı bir dünyanın içinde bulunmaktadır.” (Giddens, Pierson, 2000: 221) Bu, bireyselleşme olarak tanımlanan değişim sürecidir. Risk toplumunda bireyler, giderek artan bir güvenlik yoksunluğuna maruz kalırlar böylece modern toplum risk ve güvenlik üzerine inşa olan bir toplumdur. “Yaşanan riskler, normatif bir emniyet kaybı ve güven yitimi ufkunu varsayar.” (Beck, 2011: 36) Bu yitim, nostalji üretimini de beraberinde getirecektir. İlerleme nostaljiyi getirir. Bu durum ise Boym’un “parçalanmış bir dünya” olarak tanımladığı modern toplumun bir neticesidir. (Boym, 2009: 15) Bu toplumda yabancı olmak bir ön koşul halini alır. “Yani birey, tanımı gereği, “yerinden edilmiş” bir insandır: Bireyi birey kılan şey, ancak bir araya geldikleri zaman bireyin yaşam sürecini bütün kılan sayısız işlevsel alt sistemin hiçbirine tam olarak dahil edilememesidir.” (Bauman, 2003: 127) Bauman’a göre modern bireylik duygusunun en önemli unsur olan “daima kısmi yabancı” olma hali, yerlilik duygusunu da ortadan kaldırır. (Bauman, 2003: 127) Bireyin yerliliğini yitirmesi, bir savunma mekanizması olarak nostaljiye olan ilginin artmasıyla sonuçlanır. Risk toplumunda şimdiye tutunmanın bir yolu olarak nostalji araçsallaşmaktadır. Riski yaratan teknolojik sınai gelişmelerden bu riski nostalji unsuruyla gidermesi beklenmektedir. Modern öncesi dönemde zaman belirli bir mekan üzerinden anlaşılırken, modern zaman algısıyla birlikte mekan duygusu büyük kentlerde kaybolmuş, bunun yerine herkesin yanında taşıyabileceği “geçici uzamlar” inşa edilmiştir. “...bireylik duygusunun arttığı şimdilerde kültürel dil, geçmişten esinlenen, geçmişin bilgisine dayanarak kendini yeniden yaratan bir üsluba dayalıdır.” (Touraine’den aktaran, Özben, 2010: 21) Nostalji, teknolojik gelişmelerle birlikte hızlanan gündelik hayatta yeniden yavaşlama, Bauman’ın ifade ettiği birbirinden farklı alt benliklerde var olan birey için bir süreklilik arayışı anlamına gelir, bu anlamda modern kent hayatı geçmişe duyulan özlemi artırır. Ancak geçmişe olan özlem, bir geçmiş güzellemesine dönüşür ve bu durum özellikle kitle iletişimin ve popüler kültürün de nostaljiye eğilmesiyle birlikte icat edilmiş ve idealleştirilmiş geçmiş parçaları meydana getirir.

“Geçmiş konusundaki yeni saplantı bir unutma uçurumunu açığa çıkarmakta ve geçmişin gerçekten muhafaza edilmesiyle ters orantılı olarak gerçekleşmektedir.” ...

“Kayıp ne kadar büyükse anılarla telafisi o kadar fazla, geçmişten uzaklığı o kadar net ve idealleştirme eğilimi de o kadar çok olmaktadır.” (Boym, 2009: 45)

Günümüzde ise nostalji, bu boşluğu piyasa kültürü ile de birlikte doldurmaya çalışmaktadır. Nostaljiye duyulan modern ilgi de Davis’e göre popüler kültür ile birlikte olur. (Davis, 1979: 4,5) *“Modern öznenin parçası, büyük bir eksiklik ve yitim duygusuna bağlı bir ketlenme (yani romantik “sendrom”) olduğundan, kültür endüstrisi bunları anmak, sahnelemek, bunları temsil eden imge ve anlatılar bulmak zorunda kalır.” (Löwy, Sayre, 2007: 216)* Adorno’nun kültür endüstrisi olarak tanımladığı yapı, bu boşluğu “geçmiş güzellikleri” doldurur. Nostaljinin pop kültürün bir unsuru olarak işlenmesi ve anlam kazanmasını Boym, Appadurai’dan devraldığı “koltuk nostaljisi” kavramıyla açıklar. Özellikle 1950 sonrası Amerika toplumu üzerine düşünen Boym, tarihsiz bir toplumun meydana geldiği, tarihsizliğin ise yine sinema gibi kitlesel formlarla canlandırılan savaş sahneleriyle gerçekdışı bir tarih inşa edilmesinde nostaljinin rolü üzerinde durur. Nostalji, pop kültürün hızlı akışı içinde, bir önceki “hızlı geçişi” özlemeye dönüşür, simülasyonları özlemeye, hiç yaşanmamış anları özlemeye yarar, buna “koltuk nostaljisi” denir. (Boym, 2009: 72,73) Bugün nostalji, farklı geçmiş kurguları ve farklı anı çerçeveleri birlikte var olmaktadır. Bu anlamda modern toplumda var olan farklı anı çerçevelerinin bir sonucu olarak düşündüğümüzde, değişime ve yeni soyluluk tanımlarına karşı daha eski geleneklere bağlı olan sosyal statü gruplarının kendilerini var etmek için dayandıkları bir “çerçeve” olmuştur diyebiliriz. Bunun yanı sıra bugün kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması ve süreçlere dahil olan, etkileyen ve dönüştüren birer unsur haline gelmesiyle birlikte nostaljinin anlamı da belirli bir evrim geçirmiştir. Geçmişin kusursuz bir sunumu olan simulakr, geçmişten daha değerli hale gelmiştir. (Baudrillard, 2013: 78) Artık nostalji, tarihsel bir hafızanın yerini tutmaya çalışmaktadır. Şimdi, toplumsal bellek ve hafıza çerçeveleri ile açıklamaya çalıştığımız nostaljinin sinema ile olan ilişkisini çözümlemeye çalışacağız.²

2.2. Sinema

Lumiere kardeşlerin meşhur tren sahnesinin ilk gösterimi, gerçekliğin yeni formuyla yaşanan ilk karşılaşma olması açısından önemlidir. Film gösteriminde kameraya doğru yaklaşan bir tren görüntüsü vardır ve insanlar tren yaklaştıkça salondan kaçmaya başlar. Bu, devrim niteliğinde bir andır. Gerçekliğin gösterilebilir, temsil edilebilir ve yeniden üretilebilir oluşu, ilk kez bu sahne ile birlikte zihinlerde yer etmeye başlayacaktır. Hayal perdesi sinemanın ortaya çıkışı kuşkusuz gerçekliğin iletilmesinde büyük bir devrimdir. Ancak bu devrimi hazırlayan fotoğraftır. *“Fotoğrafın gücü, resimden farkı; nesneleri olduğu gibi gösteren mercekten kaynaklanmaktadır.”* (Benjamin, 2012: 18) Nesneleri olduğu gibi aktarır, gücü buradan gelir. Ele avuca sığmaz bir haleyi⁷³ yakaladığı duygusunu verir. (Benjamin, 2012: 24,25) Bir sanat eserinin çoğaltılabilmesi onu çevreleyen biriciklik halesinin ortadan kaybolmasıyla sonuçlanır. Törenler ve ritüellerle var olan sanat eseri, ‘hale’nin yok olması ve yeni bir kitlesel halenin doğuşuyla yeni anlamlar ifade etmeye başlar tam da bu süreçte sanat sanat içindir tartışmaları başlar. (Benjamin, 2012: 45-58) Bu o zamana kadar mevcut olan sanat biçimleri içindeki en önemli icattır. (Bazin, 2007: 20) Ancak fotoğraf, zamanı dondurduğu için her halükarda gerçeğin bir kopyası olduğunu hatırlatır. Sinemada ise gerçekliğin deviniminden bağımsız bir sinematografik devinim (hareket) söz konusudur. (Metz, 2012: 26) Bu durum sinemanın inandırıcılığını artırır.

“Gerçekliğin teknik ve mekaniksel yeniden üretimi ondokuzuncu yüzyıldan itibaren sinema ile gerçekleştirilmeye başlanmıştır. Fotoğraf ve fonografin birleştirilmesi tam bir gerçekliğin sağlanmasını beraberinde getirmiş ve zamanın geriye çevrilmezliği aşılmaya çalışılmıştır.” (Bazin, 2007: 27)

Sinema bir sanat olarak kurumsallaşırken, dünyanın pek çok yerinde sanatın farklı

⁷³ “Hale” nedir? Bkz. Walter Benjamin, **Fotoğrafın Kısa Tarihi**, çev.: Osman Akinhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2012, s.24

dallarıyla etkileşim içinde olur, bunu yanı sıra siyasi ve ideolojik süreçler de sinemanın farklı ekoller ve akımlarla çeşitlenen bir sanat haline gelmesinde önemli bir etken olmuştur. Dünya sinemasına baktığımızda sinemanın kurumsallaşmasında etkili olan çok farklı akımlar görülür. Bunlar ana başlıklarıyla gerçekçilik, dışavurumculuk, Fransız avant-garde sineması, İtalyan yeni gerçekçiliği, Fransız yeni dalgası ve ulusal sinema akımlarıdır. (Coşkun, 2011; Clarke, 2012) Bu ekollerden ulusal sinema akımı da, 1960’larda Türkiye’de etkili olmuştur.

Sinemanın bir sanat olarak kurumsallaşması, elbette ki beraberinde sinema ve gerçeklik ilişkisi ile ilgili tartışmaları ve buna bağlı olarak sinema kuramlarını ortaya çıkarır. Sinema kuramları, sinemanın da ortaya çıkış zemini olan teknolojik değişimler sürecinin Amerika’da kitle iletişim olarak kavramsallaştırmasıyla başlar.(Hall ve Hard’dan akt. Yavuz, 2005: 8) Ortaya çıkan kitle iletişim kavramsallaştırmasına olan ilginin sosyal bilimler alanında özellikle Avrupa geleneğinde yer bulması ise, o yıllarda moda haline gelen göstergebilim yaklaşımıyla olur. (Barthes, 2014: 27) *“Göstergebilimsel paradigma, özellikle içeriğe olan yaklaşımıyla, kitle iletişimi araştırmalarında uzun süre inatla varlığını sürdüren davranışçı modeli söküp atmaktadır.”* (Hall, 1993/2005: s.89) Göstergebilim, Sasure’ün dilbilimi⁷⁴ ile doğar, yazılı ve sözlü dil sembolleri dışında var olan gündelik hayat pratiklerini, jest ve mimikleri, ritüelleri, müzikleri, törenleri ve protokolleri kapsayan bir göstergeler alanını kendine konu edinir. (Barthes, 2014: 27) Böylece sinema kuramları özellikle Fransa temelli olarak ortaya çıkar.⁷⁵ Tüm bu kuramlar⁷⁶ sinemaya, *“tıpkı felsefe, sanat tarihi, edebiyat eleştirisi ve psikoloji gibi tanımlanan bir disiplin ve yöntem kazandırmıştır.”* (Andrew, 2007:205) Mirty’nin filmi tek başına araştırma alanı olarak gören bakış açısı ve Mezt’in özellikle altmışlı yıllarda yükselişe geçen dilbilim ile sinemayı birleştiren kuramları ile birlikte sinema kuramları kurumsallaşmıştır.

⁷⁴ Sasure’ün dilbilimi üzerine bkz. Roland Barthes, **Göstergebilimsel Serüven**, çev.: Sema Rifat, İstanbul, Yky Yayınları, 2014, s.30,31

⁷⁵ detaylı bilgi için bkz. J. Dudley Andrew, **Sinema Kuramları**, çev.: İbrahim Şener, İstanbul, İzdüşüm Yayınları, 2007, s.205

⁷⁶ Kuramların detaylı anlatımı için bkz. Andrew, **Sinema Kuramları**, 2007

(Andrew, 2007: 207) Sonunda ise ulaşılan noktada sinema; gerçekliği dönüştüren, onu yeniden üreten ve hatta içindeki devinimle birlikte gerçeklikten bağımsız yeni bir gerçeklik olarak⁷⁷ tanımlanacaktır.

Mirty, sinemayı bilimsel olarak sistemli bir biçimde kuramlaştıran ilk kişidir. (Andrew, 2007: 214) Ancak Metz'e göre Mirty'nin çalışmaları ilk olmanın verdiği zorlukla zaman zaman sinema ile ilgili ortaya koyduğu kurallarda bilimsellikten uzaklaşarak izlenimci tarzda düşünmek durumunda kalmıştır. Bu zorluklarla ortaya koyduğu formüllerin açmazlarının farkına varan Metz, sinemanın anlam oluşturma sürecini göstergebilimin imkanlarıyla açarak anlamaya çalışır. (Andrew, 2007: 244, 245) Bu durum, göstergebilimin sinema kuramlarında temel bir yöntem olarak benimsenmesiyle birlikte ilerler. Sinemanın bilimsel bir inceleme alanına dönüşmesi, sinemanın nasıl anlam ürettiği sorusu etrafında şekillenir. (Andrew, 2007: 250) Ancak bunun yanı sıra ortaya çıkan bir diğer soru, sinemanın gerçekliği meselesidir. Mirty'e göre görüntünün nesnelerinden bağımsız fiziksel bir varlığı vardır. "Ancak nesneleri olmadan görüntüler hakkında konuşmak aldatıcı olacaktır." (Andrew, 2007: 215,216) Geleneksel iletişim araştırmaları kitle iletişim sürecini bir tür dolaşım döngüsü olarak okur. (Hall, 1993/ 2005: s.85) Bu anlamda sinema, gerçeklikten beslenir, ancak kendi iç dinamizmi yeni bir gerçeklik oluşturur ve seyirciye de bu şekilde aktarılır. "Film görüntüsünün de bir kendi yaşantısı vardır" (Andrew, 2007: 217) Sinemaya belli dilbilim kavramlarını ve formüllerini uygulayan kuramcılardan Arnheim'ın devinim olarak açıkladığı süreci destekler niteliktedir. Devinim, perdedeki hareketli görüntünün doğal bir ritm duygusuyla işleyişidir. Her film başlı başına bir olaydır her an farklı görünür (Arnheim, 2002: 154) Devinim montajla ya da kamera açılarıyla yakalanabilir. Bunun yanı sıra devinimi etkileyen unsurlardan bir diğeri oyunculuktur. (Arnheim, 2002: 156,158) Film görüntüleri, sayısız kombinasyonlarla ardışık bir biçimde kurgulanabilir. Bu özellik, sinemanın "psikolojik olarak gerçek bir dünya biçimlendirmesine" yol açar. Bu süreç, sinemada ard arda yerleştirilen görüntülerden

⁷⁷ ki Baudrillard bunu daha sonra simülasyon olarak tanımlayacaktır. Bkz. Jean Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, çev.: Oğuz Adanır, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2013

bir süreklilik hissinin doğmasıyla gerçekleşir. Böylece sinema, kendi içinde bir “devinime” sahip olur. Bazin’e göre sinema “devingen imgeler sanatı”dır. (Metz, 2012: 20)

“Günümüzde var olan gösterim tekniklerinin her birine (fotoğraf, sinema, tiyatro, figüratif resim, heykel, gerçekçi resim vs.) özgü gerçekliğin izlenimi her zaman için iki yakalı bir nehir gibidir. Bir yandan duplikasyon⁷⁸ az ya da çok ‘benzer’ az ya da çok alındığı örneği yansıtır ve az ya da çok bünyesinde pek çok gerçeklik işareti taşır derken, öte yandan her zaman için etkin bir şekilde oluşturulan bu algılama duplikasyona az ya da çok bir gerçeklik kazandırmaktadır diyoruz. Bu iki unsur arasında sürekli bir iç-etkileşim vardır. Yeterince inandırıcı olabilen bir yeniden canlandırma, seyircinin olaya katılmasını sağlamaktadır.”(Metz, 2012: 21)

Metz’e göre bu devinimle mümkündür. (Metz, 2012: 21) *“Devinim maddi bir şey değildir. Kendisine dokunabilmek mümkün değildir. ... Beynimizin içinde yer alan dokunsal ölçüt çoğu kez karmaşık dünyayı nesneler ve kopyaları olarak ikiye bölmektedir.”* (Metz, 2012: 22,23) Devinim ise bunu bozar. Seyirci olarak filmde gördüğümüz nesne ve kişileri bir imge olarak algılarız, onlara can veren devinim bir görüntü değildir, devinimin kendisi görülmektedir. ister gerçek devinim ister sinematografik devinim olsun “Devinim yeniden üretilemez”, ancak sinematografik devinim yeniden oluşturulabilir.” (Metz, 2012: 22, 23) Böylece sinema kendi imgelerini üretir ve devinimin gerçekliği ile imgenin gerçekdışılığı sinemada bir bütün olur ve hiçbir sanat dalında elde edilememiş bir düşsellik elde edilir. (Metz, 2012: 26,27) Mirty’e göre ise sinemanın bu devingen yönü ancak gerçeklikle ilişki kurduğunda onu dönüştürme etkisine sahip olur. Bu bakış açısına göre bir filmde izlenen nesnelerin ancak gerçek bir uzam ve zaman içindeki nesnelerle etkileşime girdiğinde gerçeklik olarak yayılacağını ifade eder. (Mirty’den akt. Andrew, 2007: 219) “Gerçekliğin izlenimlerinin, zihnimizde bir algı oluşturmaya neden olduğu

⁷⁸ duplikasyon *İng.* duplication, doubling

1. Bir maddenin ya da yapının iki katı. 2. Bir kromozomun bir segmentinin, iki katına çıkmasıyla oluşan bir kromozom anomalisi.

duplikasyon *İng.* Duplication 1. Bir kromozomun bir parçasının iki kopyasının varlığı. 2. Bir organ veya dokunun normalden fazla sayıda oluşması. 3. Üreme.

yönündeki Gestaltçı düşünceyi”⁷⁹ diğer kuramcılar Mirty’den devralır. Bu anlamda; *“Herhangi bir anlatı formu gibi, bir izleyici tarafından algılanana kadar film eksiktir.”* (Kolker, 2009: 16)

Buradan anladığımız sinema, tıpkı hafızanın oluşumundaki anı-imge süreci gibi, bir ayağı gerçeklikte sabit olan imgeleri kurgu yoluyla üreterek, kendi gerçekliğini inşa eder. Peki bu üretim nasıl gerçekleşir? Sinemada tarihi bir olay ham haliyle iletilmez. *“Olayın iletişimsel bir olay haline gelebilmesi için, önce bir “hikaye” haline gelmesi gerekir.”* (Hall, 1993/2005: s.86) Hikayeleştirmek için kullanılan araç olarak sinema, hikayeleştirme sürecini de etkiler. Mesajı ileten aracın iletme biçimi, iletilen mesajı da dönüştürür. (Hall, 1993/2005: s.86) Bu durumu Postman “araç metaforudur” diyerek tanımlar. (Postman, 2018) Metz’e göre film sanatı tıpkı yazın sanatına benzer bir göstergebilim niteliği taşır. (Metz, 2012: 96) Sinemanın, her iletişim sürecinde olduğu gibi kendine ait iletme biçimleri vardır. Metz, göstergebilimin kod, mesaj, sistem, metin ve paradigma gibi kavramlarını sinemaya uygular. (Metz, 2012: 103; Andrew, 2007: 255) Sinemada kodlar, bir mesajın iletilmesini sağlayan araçlardır.⁸⁰ Sinema, kendi dil araçlarıyla⁸¹ –ki bunlar, görüntü, konuşma, müzik, yazılı grafikler ve diğer kaydedilen gürültü ya da ses efektlerini içerir(Andrew, 2007: 249)- anlam üretir. Bunu, *“...kendiliklerinden hiçbir filmsel özelliğe sahip olmayan “gerçeklik parçalarını” düzeyerek ve yeniden üreterek yapar.”*⁸² (Metz, 2012: 127) Bu anlamda sinema da kendi araçlarıyla iletilen içeriği dönüştürür. “Belirlenmiş bir momentte yapı bir kod kullanır ve bir “mesaj” iletir; bir diğer belirlenmiş momentte “mesaj” kodaçım lanarak toplumsal pratiklerin yapısına girer.” (Hall, 1993/2005: 88) Bir kodun kullanılması, mevcut sosyal yapıdaki anlamlara bağlıdır. Metz’e göre, “her bir görüntü sosyo-kültürel kodların tüm türleri içine eklenmiştir veya bu doku içinde bulunmaktadır.

⁷⁹ Bkz. Andrew, **Sinema Kuramları**, 2007, s.266, ayrıca bkz. Jean Mitry, **Sinema Estetiği ve Psikolojisi**, çev.: Oğuz Adanır, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 1989

⁸⁰ bkz. Andrew, **Sinema Kuramları**, 2007, s.257’de kullanılan araba markasının çağdaş Western kültüründe belirli bir kod olması örneğini verir.

⁸¹ Elbette ki, anlamın üretildiği araçlar bunlarla sınırlandırılmaz. Bkz. Christian Metz, **Sinemada Anlam Üstüne Denemeler**, çev.: Oğuz Adanır, İstanbul, Hayalperest Yayınevi, 2012, s.127

⁸² Metz, sinemanın öyküleştirme sürecini çözümler. Bkz. Metz, **Sinemada Anlam Üstüne Denemeler**, s.132’deki tablo

(Metz'den akt. Andrew, 2007: 266) Stuart Hall ise, bir olayın hikaye edilme sürecini etkileyen ve dönüştüren mesajın iletilme biçiminin, içkin olduğu toplumsal olaylarla da bağlantılı olduğunu ifade eder. (Hall, 1993/2005: 87) Bir sinema filminde anlamın üç düzeyine rastlamak mümkündür: birincisi bilgilendirici düzeydir, bu düzey filmin evreni hakkında bilgi veren konuşmalar, kostümler ve dekordur. İkincisi sembolik düzeydir, bu düzey genellikle yönetmen ve senaristin bilinçli olarak ilettiği mesajları içerir, üçüncüsü ise, örtük anlam düzeyidir. Bu düzey, genellikle ne yönetmenin ne de seyircinin sahiplendiği, bilgilendirici ve sembolik düzeylere göre aşırı ve fazlalık olarak kalan anlamdır. (Pezella, 2001: 85,86)

Sinema kendi gerçekliğini üretilirken diğer yandan toplumsal olarak bir ihtiyaç haline gelen “hafıza” ve “hatırlama” boşluklarını da doldurmaya başlar. Modernleşme serüveninin ardından yaşanan hızlı kapitalist düzen içinde “aidiyet” duygusunun yitirildiğini ifade eden Bauman ve Giddens'ı, her yitirmenin ise bir hatırlamayı beraberinde getirdiğini ifade eden Connerton'u destekler nitelikteki “hafıza mekanları” kavramsallaştırmasını Nora'dan devralan Özdemir, sinemanın yaşanan aidiyet ve kimlik arayışına bir hafıza mekanı olarak imkan sunuşundan bahseder. (Özdemir, 2012: 154) Özdemir, “hatırlama stratejileri” olarak ifade ettiği bu süreçte, sinemanın araçsal konumuna dikkat çeker. Pierre Nora'ya göre, modernleşme ile birlikte ortaya çıkan müze ve abide kültürü, elden kayıp giden bir “geçmiş”i muhafaza edilme çabası olarak “hafıza mekânları” inşa etmiştir. *“Hafıza mekanı somut olmayı somutlaştırırken, bunu göstergelerin en azı içinde anlamın en çoğunu kapsayacak şekilde yapar.”* (Nora'dan akt. Özdemir, 2012: 160) Sinema ise, benzer bir biçimde geniş bir hafıza boşluğunu doldurur, hatta nüfuz eder. Tam da bu noktada sinema, Boym'un “düşünsel nostalji” kavramıyla bütünleşir. Sinema, kendi içinde devingen bir sanat olması nedeniyle gündelik hayata, politikaya, siyasete ve dolayısıyla hafızanın en kapalı odalarına nüfuz edebilir niteliktedir. Huyssen'in “bellek şimdiki zamanda kültürel bir kurgudur” sözünün de bize hatırlattığı üzere, sinema tam da şimdiki zamanda yeniden ve yeniden geçmişi inşa edebilme özelliğine sahiptir. Bunu yaparken de en çok “temsil”den yararlanır. Bu nedenle çalışmanın bir sonraki başlığı

temsil üzerine olacaktır.

2.2.1. Sinema ve Temsil

Sinemanın anlam üretme araçlarından biri de temsildir. Temsil, dilin araçlarıyla anlam üretim sürecidir. (Hall, 2017: 40) Burada dil üst başlığı altında tanımlanan sesler, görüntüler ve izlerin tümünü kapsar. (Hall, 2017: 35) Temsil kavramı, Sassure’ün dilbilimi kavramlarından türeyen göstergebilim ile birlikte tanımlanmıştır. (Hall, 2017: 49) Hall temsili, “materyal nesneleri ve etkileri kullanan bir pratik, bir tür iş” olarak tanımlar. (Hall, 2017: 36) Bu tanıma göre temsil, gerçek nesnelerin sembolik işlevlerini kullanarak anlam üretir. Anlam ve dilin kültürle ilişki kurmasını sağlayan unsur olarak tanımlanan temsil, (Hall, 2017: 23) yansıtıcı, kasıtlı ve inşacı olmak üzere üç kategoride açıklanır. (Hall, 2017: 34) Yansıtıcı yaklaşım, temsilin ancak ayna işlevi görebileceğini ve gerçekliğin ancak yansıması olabileceğini savunur. Kasıtlı yaklaşım, temsilin ancak belirli bir düşünce ya da ideoloji kapsamındaki anlamları empoze eden bir unsur olduğunu savunur. Her ikisini de temsili açıklamada eksik bulan üçüncü yaklaşım olan inşacı temsil düşüncesi ise, anlamın temsil aracılığı ile inşa olan bir süreç olduğunu savunur. (Hall, 2017: 36) Bu tanıma göre ne nesneler ne de kişiler anlamı belirleyen tek unsurdur. Temsil, nesnelerin kavramlar ve işaretler aracılığıyla sembolik anlamlar olarak inşa olma sürecidir. Görsel temsiller, anlamı aktarma sürecinde belirtme ya da çağrışım yöntemini kullanır. (Hall, 2017: 53) Bu yaklaşımın alt yapısını; Sassure’ün göstergebilimsel yaklaşımı ile Foucault’nun söylem yaklaşımı oluşturur. (Hall, 2017: 23, 24) Sinemada ise temsil, nesnelerin bir filmin öyküleme süreci içinde sembolik olarak anlamlı parçalar halinde inşa olmasıdır. Burada temsilin önemi, sinema gerçekliği içinde kitlelerin düşünce ve eylem pratiklerine yön verebilecek anlamlar inşa edebilmesinde yatar. Foucault bunu söylem olarak tanımlar. Söylem, bir temsil sistemidir ve belirli tarihsel bir zamanda belirli konular hakkında bilgi üretmektir. (Hall, 2017: 59) Söz, bireysel bir seçme ve gerçekleştirme edimidir. (Barthes, 2014: 31) Önce dilin kodlarını kullanmayı daha sonra ise bu kodları aktarmayı ve ifade etmeyi sağlayan zihinsel ya da fiziksel süreçlerden oluşur. Bu işlem

daha büyük boyutlarda olduğunda toplumsal söylemler ortaya çıkar. (Barthes, 2014: 31) Bu süreç, dilin tüm araçlarıyla mümkündür, sinema da bu araçlardan biridir. Kitle iletişim söyleminin de tıpkı sözün ortaya çıkış süreci gibi, “özel gösterge taşıyıcı anlam ve mesajların örgütlendiği bir işleyiş zinciri” vardır. (Hall, 1993/2005: 85)

“Üretimin aletleri, ilişkileri ve pratikleri, “dil”in kuralları içindeki simgesel taşıyıcılar biçiminde ve özel bir momentte(üretim-dolaşım momentinde) ortaya çıkmaktadır.” (Hall: 1993/2005: 85)

Söylemin sinema dilinde üretilmesinin yollarından biri zıt karakter temsilleridir. *“...farklılık anlamın temelini oluşturur.”* (Kırel, 2012: 365) Siyahın ne olduğu beyaz olmadan anlaşılmaz. Bu nedenle anlamı taşıyan siyah ile beyaz arasındaki farklılıktır. (Hall’dan akt. Kırel, 2012: 365) Sinemada öteki olarak temsil edilenler, esas karakteri tanımlamak için kullanılan karakter olurlar. Ötekinin senaryoda çatışma unsuru olarak kurgulanışı senaryoda birbiriyle çatışan zıt karakterler üzerinden gerçekleşir. Bir senaryoda çatışma en temel öğedir ve genellikle karakterlerin amaçları doğrultusunda oluşturulur. (Miller’dan akt. Küçük Kurt, 2004: 15) “Birbirine karşıt amaçlar yüklenen karakterler ‘protagonist (kahraman) ve ‘antagonist’(rakip düşman) olarak adlandırılır.” (Nash&Oakey’dan akt. Küçük Kurt, 2004: 15) Temsili bir belirli otoritelerin söylem zemini olarak gören Hall’e göre, kahramanın karşısına yerleştirilen anti-kahraman karakterin belirlenişi söylem olarak bir öteki ve onun üzerinden toplumsal gruplar arasında hiyerarşik bir yapılanmanın söylemini üretir. (Hall’dan akt. Kırel, s. Kırel, 2012: 366) Bu, Foucault’nun söylem ile güç arasında kurduğu ilişkiden bağımsız değildir. Söylem, gücü sürdürmenin bir yoludur. Bourdieu, bu durumu sembolik şiddet olarak açıklar.

“Bilincin ve iletişimin yapısalılaştırıcılarının ve yapısalılaştırılanlarının araçları olarak karşımıza çıkan “sembolik sistemler”, işlevlerini tamamladıkları siyasal baskı araçları ya da bir sınıfın diğer bir sınıf üzerindeki tahakkümüne (sembolik şiddet), bu tahakkümün meşrulaştırılmasına, özel güçlerini taşıyıp kendilerini oluşturan gücün ilişkilerine takviye ederek ve yine Weber”in deyimiyle “tahakküm altındakilerin evcilleştirilmesine katkıda bulunmaktadır.” (Bourdieu, 1977: 5)

Sinema, politik eşitsizlikleri farklı görünümeler altında temsiller aracılığı ile yeniden üreten bir araca dönüşür. Bu anlamda sinema da, toplumsal grupların mücadele ettiğı bir söylem alanı haline gelir. Sembolik alan olarak sinema, sınıfların mücadele verdiği küçük evrenlerden yalnızca biridir. Bu süreç, sosyal grupların söylem mücadelelerinden faydalanan üreticilerin alanında gerçekleşir. (Bourdieu, 1977: 6)

“...bu süreçlerin beraberinde “yaratılan” dünyanın dilinde, temsil düzeneğinde ve ön yargı politikalarının üretilmesinde anlamlı bir biçimde egemenin işine yarayacak işlevsel bir (yeniden) inşa süreci olduğu da anlaşılmaktadır.” (Kirel, 2012: 368)

Nostalji tam da bu durumu meşrulaştıran bir araç halini alır. Esasında, kültür endüstrisinin geçmişe duyulan özlem boşluğunu doldurmak amaçlı yerleştirdiğı klişeler, bir tahakküm unsuruna dönüşür.

“Kültür endüstrisi genellikle bazı romantik klişelere sahip çıkar –kırlardaki düşsel yaşam, para ya da sınıf engellerine aldırmayan aşk, satın alınamayan ve yozlaştırılamayan birey- ve bunları egemen değerlere tabi, temelde övücü bir bütün içinde yüzeysel olarak dahil eder.” (Löwy, Sayre, 2007: 216)

Söylem ancak toplumsal bir pratiğe dönüştüğünde alıcıya ulaşmış ve dolayısıyla başarıya ulaşmış sayılır. (Hall, 1993/2005: 86) *“Her kurumun, her bireyin, her toplum karşısında kendisinde oluşturmuş olduğu “ikiz”inin görüntüsünü tahrip eder. Kamera, ... her biri hakkında göstermek istediklerinden de fazlasını söylemektedir.” (Ferro,1995:31,32)* Bu anlamda sinemada üretilen tarihi bir bilgi ya da kavram geçmişten bugüne gelen anlamları değiştirebilme özelliğine sahiptir. Sinema imgesi, geçmişle ilgili anıları kendi imgelerine dönüştürür böylece zamanla anıların yerini alır. Artık geçmiş “sinematografik imgeler”dir, yani geçmiş, artık filmlerde gördüğümüz kadarıdır. Böylece, farkında olmadan bir “tarih” kurguları. Ortak hafızamız, kurgulanmış sinematografik görüntülerden oluşur. Tam da bu nedenle, vapura binerken fötr şapkalı Haşmet’i, Beyoğlu’nun arka sokaklarından geçerken gözümüze ilişen döküntü binalarda ya da Unkapanı çarşısında Muhsin Bey’i görürüz. Bu

karakterler, hikayeleriyle birlikte zihinlerde var olurlar. Sinema, tarihi nesneleştirip ele alırken, onu ancak kendi içinde bulunduğu koşullar dahilinde dönüştürür. (Ferro, 1995: 61) Bu hem mekanı hem de zamanı aynı zamanda statü gruplarını yeniden üretmektir. “Anı, eksiksiz değildir; yalnızca zihnin tümüyle ona yöneldiği anda gerçektir. (Halbwachs, 2016: 54) Üçüncü bölümde, birinci ve ikinci bölümde ele aldığımız tüm bu kavramların çözümlemesi, Türk Sineması’nda nostalji ve statü temsilleri ilişkisini ele alacağımız Ah Güzel İstanbul (1966) ve Muhsin Bey (1986) üzerinden ele alınacaktır.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDA STATÜ TEMSİLLERİ VE NOSTALJİ İLİŞKİSİ: AH GÜZEL İSTANBUL VE MUHSİN BEY FİLM ANALİZİ

Statü kaybı temsiline, Türk sinemasında nostaljik bir unsur olarak yeniden üretilme süreci, Ah Güzel İstanbul ve Muhsin Bey filmlerinde somutlaşan iki örnektir. Her iki filmin, özellikle 2000 sonrası internet medyasında yayılışı, sinema dergi ve forumlarında yeniden gündeme gelişi, bununla birlikte sosyal medyada var olan nostalji sayfalarında her iki filmin sekanslarının siyasi veya toplumsal eleştiriler için bir zemin oluşturması, her iki filmde mevcut olan statü temsilleri ve bunların nostaljik anlamları üzerine düşünmeye itmiştir. Bu durum, statü kaybı olgusunu tema olarak belirlediğimiz filmlerin eleştirel söylem analizini gerçekleştirmeye götürmüştür. Bu bölümde, her iki filmin, kendi dönemlerinde statü temsilleri üzerinden sahip oldukları nostaljik anlam ve bu nostaljik anlamın günümüzde yeniden üretilme süreci ele alınacaktır.

Türkiye’de nostaljinin pek çok farklı veçhesi vardır ancak ana hatlarıyla iki tür nostaljiden söz edilir. Biri muhafazakar nostalji (Beriş, 2010: 57) diğeri ise 1930’ları özleyen ve “*bugünü önceki bir modernliğin çöküşü olarak*” gören Kemalist nostaljidir. (Özyürek, 2008: 22) Her iki nostalji de, içinde yaşanılan dönemin sosyal ekonomik ve siyasi değişim ve dönüşümlerini eleştirmeye yarayan kullanışlı bir zemin olmuştur. Muhafazakar ve Kemalist nostaljinin ortaya çıkışında Türkiye’nin farklı dönemlerde geçirdiği sosyal ve siyasal dönüşümlerin etkisi görülür.

Muhafazakar nostaljiyi belirleyen temel olaylara baktığımız zaman Osmanlı Devletinin çöküş döneminden Cumhuriyet dönemine geçiş sürecinin etkili olduğu görülür. Karpat’a göre, Rupert Emerson’un “imparatorluktan ulusa geçiş” olarak tanımladığı, Osmanlı Devleti’nden Cumhuriyet rejimine geçiş süreci, askeri bürokrasiye ve aydınlar “*özel siyasi işlevler yükleyerek onların statü ve iktidarlarını belirlemiştir.*” (Karpat, 2009: 68) Türkiye’nin bürokratlara yüklediği bu anlam,

devletin resmi ekonomik tercihi olan devletçilik ile birlikte daha da güçlenir ve modern kent, bürokratik elitler çevresinde şekillenir. (Kömürcüoğlu, 2014: 93) 1930'lara kadar, Türkiye'de mülk sahipleri, modern toplumun inşasında ekonomik bakımdan destek olma konusunda çok zayıflardır. Bunun nedeni, temel ekonominin hala büyük oranda tarıma dayanması ve teknolojik erişimin zayıf olmasıdır. (Karpata, 2009: 68-70) 1931'den sonra ise, Türkiye'de sanayileşmenin artması ile birlikte sosyal hareketlilik ve dolayısıyla modern tabakalaşma unsurları da ortaya çıkar. (Karpata, 2009: 68) Ancak esas değişim 1940'ların sonlarında tek parti rejiminin son bulup, Demokrat Parti'nin iktidara gelmesi ile olacaktır. (Kaya, 2014: 158) 1947'ye kadar devlet destekli daha kapalı bir ekonomi hakimken 1947'de serbest piyasa ekonomisi yönünde yapılan tercihle *“girişimci gruplar, gitgide gelişmekte olan ekonomik ve siyasal sistemin katılımcıları, menfaat ve imtiyaz sahipleri olarak kabul edilmeye”* başlanır.(Karpata, 2009:69) Bu durum, göç, kentleşme ve yeni sosyal tabakalar gibi pek çok yeni olgunun ortaya çıkışını hazırlar. 1947'deki serbest piyasa hamlesi, 1950'lerde çok partili hayata geçilme tecrübesiyle birleşince, farklı sosyal grupların gün yüzüne çıkması kaçınılmaz olur. Bu dönüşümü Karpata şöyle özetler:

“Katılım artık vesayetçi siyaset dönemindeki gibi basit bir oy verme ritüelinden ibaret olmayıp, kişi grup ve örgütlerin çıkar ve dayanışma temelinde bizzat siyasete katılması anlamına geliyordu. Eşitlik de sadece biçimsel haklardan ibaret bir olgu olarak değil, ekonomik ve sosyal imkanlardan bilfiil faydalanma hakkı, eğitim ve kültür alanında –görünür olmasa da- her zaman var olan ve bürokratik elitlerin iktidarının sürmesini sağlayan engellerin kaldırılması ve ekonomik başarı dahil olmak üzere başarının bir statü ve mevki kazanma kriteri haline getirilmesi olarak görülmeye başlandı.” (Karpata, 2009: 69)

Böylece Türkiye'de özellikle 1950'lerde yaşanan hem ekonomik hem de siyasi gelişmelerle birlikte statü olgusu modern anlamda şekillenmeye başlar. Kırdan kente göç eden aileler, büyümekte olan sanayi çevresinde gecekondu mahallelerini inşa eder. (Karpata, 2009: 73) Böylece kentli alt sınıf-üst sınıf ayrımları da bu yıllarda belirginleşmeye başlar. Bu yıllarda siyasi iktidar da, *“1950'lerin ortalarına kadar Türkiye'nin kaderini elinde tutan toprak sahipleri, profesyoneller, bürokratlar ve aydınlardan”* oluşan Türk siyasi elitinin yerini *“girişimciler, yöneticiler, küçük*

imalatçılar ve yeni iş adamları” almıştır. (Karpas, 2009: 75) Kent sakinlerinin sayısı, 1927’den 1960’lara uzanan süreçte üç kat artar. (Karpas,2009: 90,91) Keyder, Türkiye’de özel sermaye birikimi ile burjuva sermayesinin ve doğal olarak burjuva sınıfının büyük oranda 1960’larda şekillendiğini ileri sürer. (Kaya, 2014: 159) Türkiye’de statünün belirginlik kazanması ise, tam da bu yıllarda yükselmekte olan ve dünyanın pek çok yerinde örneğine rastlayabileceğimiz orta sınıf mensupları⁸³ ile eski elitler – toprak sahibi gruplar, köklü ailelerden oluşan eşraf ve siyasi ve askeri bürokratik aydınlar- arasındaki güç ve iktidar mücadelesi içinde gerçekleşir.⁸⁴ Türkiye’de yaşanan siyasi tartışmaların zemininde de, “devletçi entelektüel elitlerle yeni ortaya çıkan ekonomik girişimci gruplar arasındaki anlaşmazlık” vardır. (Karpas, 2009: 98)

Peki Türkiye’nin eski elitleri kimlerdir? Karpas’a göre, Osmanlı son döneminden Cumhuriyet’e kadar uzanan bir süreci –özellikle 1850-1913 arasını- kapsayan bu elitin oluşum süreci Abdülhamit dönemine dayanır. Bu dönemde Abdülhamit’in ülkeye getirdiği –modern eğitim veren okulların açılması, dergi ve gazete yayınlarındaki artış, demiryolları ve kentleşme gibi- pek çok yenilik⁸⁵, 1960’larda “eski” olarak anılan bu elitin ortaya çıkışını hazırlamıştır. (Karpas, 2009: 68) Bu gelişmeler özetle, Osmanlı’da “yeni bir zihniyet yapısına ve entelektüel alışkanlıklara sahip modern tipte bir orta sınıfın yükselişidir.” (Alkan’dan akt. Karpas, 2009: 168) Bu sınıf, kentli elit ve tarım ekonomisini elinde tutan Anadolu eşrafından oluşur. Bunun yanı sıra – Harbiye, Mülkiye, Tıbbiye gibi- (Karpas, 2009: 172,) modern eğitim kurumlarında eğitim gören ve alt tabakalardan Osmanlı bürokrasisinde yükselme şansı bulan pek çok askeri ve siyasi elit, bu sınıfın düşünsel argümanlarını da beraberinde getirmiş olur. Çünkü Gökarp’e göre, elitlerin, vatan, millet, hürriyet ve medeniyet gibi kavramalar çevresinde bir millet oluşturma yetisi vardır. (Gökarp, 1985: 180)

⁸³ Karpas, orta sınıflaşmanın örneklerini Latin Amerika ve İngiltere üzerinden anlatır. Bkz. Kemal Karpas, **Osmanlı’dan Günümüze Elitler ve Din**, İstanbul, Timaş Yayınları, 2009, s.75,76

⁸⁴ Karpas’a göre 1960 darbesinin en önemli nedenlerinden biri, “eski elitlerin yeni orta sınıfa mensup grupların yükselişine ve onların kültürel muhafazakarlığına karşı” gösterdikleri tepkidir. Ancak girişimci orta sınıfın siyasi yön değiştirme süreci 1960 Darbesinden önce başlayan bir süreçtir ve darbeyi hazırlayan unsurlardan biridir. Neticede 60 Darbesi, girişimci orta sınıf mensuplarının çıkarlarına uygun düşmüştür. Bkz. Karpas, **Osmanlı’dan Günümüze Elitler ve Din**, s.76,77

⁸⁵ 1850-1913 yılları arasında yaşanan büyüme göstergeleri için bkz. Karpas, **Osmanlı’dan Günümüze Elitler ve Din**, s.169

Türkiye’de muhafazakar nostaljinin temsilcisi olarak gösterilen -Yahya Kemal Beyatlı, Abdülhak Şinasi Hisar, Münevver Ayaşlı, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi- eski İstanbullu, Osmanlı son döneminde yetişmiş ve doğal olarak yeni rejim ile eskisini kıyaslama imkanı bulan pek çok isim de bu sosyo-ekonomik grubun içine dahildir. (Bora, Onaran, 2003) Türkiye’de muhafazakar nostaljik söylemi üreten ve nesiller boyu aktarılan külliyyatın doğuşu da yine bu sosyo-ekonomik statü grubu sayesinde olacaktır. Sadri Alışık’ın hayat verdiği Haşmet İbriktaroğlu karakteri de Ah Güzel İstanbul filminde bu isimlerin Yeşilçam’daki temsilini sunar. Peki, bu çoğunluğu bürokratik aydınlardan oluşan bu statü grubu, nasıl ve neden “muhafazakar bir nostalji”ye yönelirler. Bunun cevabı, özellikle 1950’lerin sonlarından itibaren hızla değişen kent hayatı, kente yeni eklemlenen sosyo-ekonomik gruplar ve devletin tercih ettiği yeni ekonomi politikalarıdır.

“Altmışlı yıllara damgasını vuran ekonomik uygulamalar içinde, 1963-1967 yılları arasında uygulanan Birinci Beş Yıllık Kalkınma Planı önemlidir. Karma bir ekonomik yaklaşımın egemen olduğu bu plan uyarınca özel sektörün hem ekonomik kalkınmaya katkıda bulunması hem de bu yolla güçlenmesi beklentisi egemendir. ...1963-1970 yılları arasındaki dönemde imalat sanayiinde önemli gelişmeler yaşanır ve sanayi burjuvazisinin gücü artar.” (Kırel, 2005: 13)

60’lı yılların kalkınma planlarını hazırlayan süreç 50’lerde pek çok sanayi atılımı olmasıyla alakalıdır. Çağlar Keyder’e göre, 1950-1960 yılları arasında bu yıllarda kırdan kente göç edenlerin pek çoğunun tarımda makineleşme ile işsiz kalan ortakçılarıdır. Bu yıllarda kent, göç edenlere yeni ve kazançlı istihdam olanakları sunar. (Keyder’den akt. Kırel, 2005: 24) Kente göç edenlerin ekonomik durumunda yaşanan iyileşme, İstanbul’un tüm ülkede bir fırsatlar cenneti olarak algılanmasını beraberinde getirir.

“İstanbul’da nüfus patlaması 1950’lerde başlar. 1950 yılının bir milyonu aşkın nüfusu 1970’e ulaştığında üç milyona, 1975’de dört milyona, 1985’te altı milyona, 1995’te dokuz milyona yükselmiştir. 1945’i izleyen yarım yüzyıl boyunca yıllık artış hızı olarak %4 ila 5 aralığında

kalan bu büyümenin büyük bölümü köyden kente göçten ve kente yeni gelenlerin daha yüksek bir doğum oranına sahip olmasından kaynaklanıyordu.” (Keyder, 2009: 174,175)

Nüfustaki bu hareketlilik sanayi atılımlarına da yansır. Sanayideki atılımlar ise, 60’larda sosyal yapıyı da dönüştüren bir süreci başlatır. 60’lı yıllar burjuvazi, işçi sınıfı gibi sınıfsal ayrımların kent hayatında belirginleştiği yıllardır. (Kırel, 2005: 14) Bu yıllarda apartman ve gecekondur, iki farklı sınıfsal kökeni temsil eden yapılardır. 1960’lı yıllarda orta sınıfın en belirgin özelliklerinden biri “apartman daireleri”ne olan ilgileridir. “*Kentin çeperine inşa edilmiş müstakil evdense, yeni yapılmış bir apartmanda bir daire satın almak*” orta sınıfın tercihi haline gelir. (Keyder, 2009: 182) Köyden kente yaşanan göç ise, beraberinde yeni bir yaşama biçimini de getirir. Göçle birlikte, kentin “gecekondur” olarak tasvir edilen kısımları ortaya çıkar. 60’larda gecekondur “kır hayatını” apartman ise “şehirli ve modern hayatı” temsil eden unsurlar olarak algılanmaktadır. (Kırel, 2005:17) Devletin modernleşme yönündeki tavrı, göç eden kitleyi “yabancılaştıran, rahatsız eden ve direnmeye iten” bir tarza sahiptir. Bu durum, zaman içinde köyden kente göç edenlerin yasal ve modern şehir görünümü ve yaşantısı dışında “kendi politikalarını, kendi yaşam dünyalarını, kendi kamusal mekanlarını oluşturmaları” yönünde bir seyir izler. (Keyder, 2009: 180) Zamanla bölünmüş bir kent yapısı ortaya çıkar ve bu durum kentin yerli sakinleri tarafından “bir kuşatılmışlık korkusu”na dönüşür.

“...çünkü gecekondunun hakimiyetinin damgasını vurduğu bir politika ve kültür karşısında seçkinlerin modern dünyası günbegün marjinal bir konuma düşüyordu.” (Keyder, 2009: 181)

1980’lere kadar yaşanan bu değişim süreci, 80’lerde atılacak liberal adımların hazırlayıcısı olur. 1980’lere kadar sanayi istihdamında ciddi bir artış yaşanmış ve buna bağlı olarak kent merkezleri sosyo-ekonomik bir değişim sürecine girmiştir. 1980’lere gelindiğinde ise, Özal hükümetinin öncülüğünde Türkiye, küresel ve liberal ekonomiye entegre olacak, bununla birlikte sosyo kültürel değişimin de ivmesi artacaktır.

“1983 genel seçimleri sonrasında ülke ANAP iktidarıyla birlikte cumhuriyet tarihinin en

önemli dönüşüm tasarımların- dan biri olan muhafazakâr bir liberalizasyon sürecine giriyordu. Aslında bu süreç 12 Eylül 1980 öncesinde 24 Ocak 1980’de ekonomik istikrar paketiyle projelendirilmişti. Bu paket uyarınca Türkiye karma ekonomik düzenden, ithalatı ikame politikalarından vazgeçip serbest piyasa ekonomisine evrilecekti. Bu projenin mimarı dönemin DPT müsteşarı Turgut Özal’dı.” (Esen, Kayador, 2009:157)

1980’lerde yaşanan bu süreç, yalnızca ekonomik tercihin yönünün ulusaldan küresele kayması nedeniyle değil, aynı zamanda askeri bir darbe sonunda geçmiş değerlerin de unutulmaya yüz tutar hale gelmesi nedeniyle bir dönüm noktası olarak anılır. (Keyder, 2009: 21) Bunun yanı sıra, kentin silueti de günden güne büyük bir hızla değişmektedir. Küresel sermayenin temsili olan büyük plazalar, yabancı markalar, teknolojik gelişmeler ve ortaya çıkan yeni orta sınıf, yaşanan değişimin kent hayatındaki yansımalarıdır. Bu değişim elbette ki zıddıyla var olur. Şehir bir yandan küresele eklemlenirken, diğer yanda “arabesk” kültür hızla şehrin orta sınıfına yayılmaktadır. Kemalist nostalji ise, tam da 1980 sonrası yaşanan ekonomik temelli değişime karşı eleştirel bir tavır alır. Yaşanan değişimle birlikte büyük kentlerde piyasa kültürünün yaygınlaşması ve arabesk kültürün de piyasaya eklemlenmesiyle modernliğin yanlış yöne gittiğini düşünen, bu nedenle Cumhuriyet rejimi için öngörülen toplum portresini ve o değerleri özleyen bir nostaljidir. (Özyürek, 2008: 22) Bu nostaljinin temsil bulduğu karakter ise Şener Şen’in hayat verdiği 1986 yapımı Muhsin Bey’dir.

Türkiye’de değişim serüveni bu şekilde ilerlerken, Türk Sineması da bu değişimlerden nasibini alarak büyümeye devam eder. Türkiye’nin geçirdiği değişimin “melankolik ve nostaljik yüzü” olan Haşmet ve Muhsin bey karakterleri de sinemanın bu değişim dönemlerinde somutlaşan karakterlerdir. Bu nedenle bu karakterlerin nostaljik yönünü anlamak için Türkiye’de sinemanın da geçirdiği evreleri anlamak önemlidir. Türk Sineması’nın geçirdiği evreler de farklı biçimlerde dönemlendirilmiştir. Bu evreler, Türkiye’nin toplumsal, ekonomik ve siyasi dönüşümlerinden bağımsız değildir. Bu süreçler Türkiye’de sinemanın kurumsallaşmasını da etkilemiştir. Ancak 1948’den sonra ciddi olarak kurumsallaşabilen Türk Sineması (Yaylagül, 2004: 242), bu tarihten

itibaren kendi filmlerine yoğunluk vermiş ve büyük bir film üretme süreci başlamıştır. Ancak Türkiye'nin yaşadığı sosyal siyasal ve ekonomik dönüşümlerle paralel olarak ele alındığında Türk Sineması, “1950-1960 Ticari Yeşilçam Sinemasının Başlangıç ve Gelişim Yılları, 1960-1970 Yeşilçam Sinemasının Doruk Yılları...” ve özellikle 1980 sonrası Yeşilçam dışı yeni arayışlara yönelim olarak özetlenebilir.

“1960-1975 yılları arasında Türkiye'nin kültür hayatında sinemanın önemli bir yeri vardır. Bu yıllarda yerli sinema hem niteliksel hem de niceliksel açıdan bir artış göstermiştir. Bu yıllarda film üretimi, salon sayısı ve seyirci sayısında artış göstermiş ve önemli bir ekonomik faaliyet alanı haline gelmiştir.” (Abisel'den akt. Yaylagül, ed. Küçükkurt, Gürata, 2004: 244)

Altmışlı yıllarda önemli kitle iletişim aracı radyo ve gazetelerdir. Sinema ise, hala bir kent eğlencesidir. Bunun yanı sıra müzik piyasası bu yıllarda gelişir ve plak sanayi, teypler, kasetler oldukça yaygınlaşır.⁸⁶ (Kırel, 2015: 26) Altmışlı yıllar, sosyal ve ekonomik olarak bu atmosfer hakimken film sektörü de yoğun bir biçimde film ürettiği ve seyircinin sinemadan başka görsel bir anlatı bilmediği yıllardır. Bu nedenle sinema seyircisi ile filmler arasında çok yoğun bir etkileşim hakimdir. (Kırel, 2005: 39) Altmışlı yılların başında film üretimi yılda 81 iken, 1966'ya gelindiğinde bu sayı 239'a yükselir. (Kırel, 2005: 40,41) Bunun yanı sıra 1961'de İstanbul'da 213 sinema salonu vardır. Bu yıllarda açık hava sinemalarında görülen artış da sinemaya olan ilginin büyümesinin bir göstergesidir.⁸⁷ 60'larda Türk Sineması'nın ticari olarak kurumsallaşmasında etkili olan bir diğer unsur da, 50'li yıllarda elektrik kullanımının yaygınlaşması ve yeni yollar yapılmasıyla birlikte sinema salonlarının Anadolu şehirleri ve kasabalarında da yaygınlık kazanmaya başlamasıdır. Bu yılların en popüler

⁸⁶ 60'ların önemli bir eğlence durağı da gazinodur. Gazino kültürü, sinema filmlerinin de en sık kullandığı temalardan biridir. Bkz. Serpil Kırel, **Yeşilçam Öykü Sineması**, İstanbul, Babil Yayıncılık, 2005, s.32

⁸⁷ Türkiye'de sinema gösterimi 1895 yılında başlar, 1914'e kadar yerli üretim yoktur. 1914 yılında ilk kez Fuat Uzkınay'ın çektiği “Ayestefenos Abidesi'nin Yıkılışı” ile yerli üretim başlamış olur. 1939'a kadar Muhsin Ertuğrul'un başında olduğu “tiyatro filmleri” dönemi sürer. İkinci Dünya Savaşı'ndan 1950'lere kadar ise ekonomik açıdan sıkıntıya düşen sinema ve tiyatrocular, kayda değer eser vermezler. 1950'lerden 1970'lerin ikinci yarısına kadar ise ticari açıdan oldukça hareketli bir dönem yaşanır. Yeşilçam bu dönemde kurulur. Türk Sineması yoğun bir üretime geçer. “1950-1970 yıllarında iki binin üzerinde film çevrilmiştir.” Bu durumun ortaya çıkmasında, 1950'lerde “Türkiye'de çok partili siyasi yaşama geçilmesi, liberal ekonominin hakim olmaya başlaması”nın büyük etkisi vardır. Bu dönem “Sinemacılar Dönemi” olarak da adlandırılır. Bkz. Övünç Meriç, **1950'lerden 2000'e Atf Yılmaz Filmlerinin Afiş İncelemesi**, 2007, s. 67,70

sinemaları ise köy ve kasabaları dolaşan “gezici sinemalar”dır. (Kırel, 2005: 43) Bu dönemde üretilen filmler ticari amaçlıdır ve nitelikten çok niceliği önemli olan filmlerdir. Üretilen film sayısının artmasıyla birlikte, büyük bir endüstri haline gelmeye başlayan Türk Sineması, 1960’larda yeni anayasanın da kısmen kazandırdığı özgürlük ortamında, daha özgün senaryo ve filmlerin de ortaya çıkmasını, denemesini hazırlamıştır. Ah Güzel İstanbul, bu atmosferde ortaya çıkan bir filmidir. Yönetmenliğini Atıf Yılmaz’ın, senaristliğini ise Safa Önal ve Ayşe Şasa’nın yaptığı 1966 yapımı film, çekildiği dönemin eleştirisini nostalji unsuruyla birlikte gerçekleştirir. Ömer Lütfi Akad’la tanışmasıyla birlikte sinemaya giriş yapan Atıf Yılmaz, 1960’larda zaman zaman farklı konular denemeye devam etse de, genellikle sinemada çokça ilgi gören melodramlar üretir. 1966’da ise ulusalcı bir duruş olarak yorumlanan Ah Güzel İstanbul’u melodram öğeleriyle bir araya getirerek çeker. (Evren, 2006: 46) Altmışlı yıllar aynı zamanda aydınlar ve sinema üreticilerinin aralarında süren “ulusal sinema”, “milli sinema”, “devrimci sinema” tartışmalarının da altın çağıdır. Bu yıllarda, Türk Sinemasını popüler Batı sinemasından ayıracak nitelikler sinema eliti arasında tartışılmaktadır. Bu tartışmalarla birlikte altmışlı yıllarda *“popüler sinema karşısında tezi olan, popüler sinema ürünlerinden farklı düşünsel altyapısı olan filmler dikkat çeker.”* (Kırel, 2005: 47) Ah Güzel İstanbul da, popüler sinema ile ulusal sinema arayışları ikiliğinde ortaya çıkan bir senaryo olarak karşımıza çıkar. Filmin düşünsel altyapısı Ayşe Şasa’ya aitken, senaryoyu klasik sinema anlatısıyla harmanlayan kişi Safa Önal’dır. (Kırel, 2005: 259) Filmin ortaya çıkış zeminini hazırlayan durumlardan bir diğeri ise Ayşe Şasa ve Atıf Yılmaz’ın Kemal Tahir’le olan karşılaşmalarıdır. Bu karşılaşma, Şasa’nın fikir dünyasında yepyeni ufuklar açar ve köklü bir ailenin batılı mürebbiyelerle büyümüş kızı olarak bunca zamandır içinde büyüdüğü batı kültürü ile bir hesaplaşmaya girer. (Civan, Evren, 2014: 46,62) Ah Güzel İstanbul filmi de bu hesaplaşmaların bir sonucu olarak ortaya çıkar.⁸⁸ 1950’lerde önce Yerli Film’i arından 1960’larda Güneş Film yapım

⁸⁸ “Bir Yudum İnsan” belgesel programı Atıf Yılmaz bölümü (Çevrimiçi)
<https://www.youtube.com/watch?v=DuUZHzzUVc>

şirketini kuran Atıf Yılmaz bu yıllarda Şasa'nın senaryolarını filmleştirir.⁸⁹ Atıf Yılmaz sinemaya bakışını şu cümleleri özetler:

“Siz kendi kültür birikiminizle, kendi kaynaklarınızla, dünya kültürü üzerine yeni bir taş koyabiliyorsanız, yeni bir ufuk açabiliyorsanız, o zaman özgün bir şey yapmış oluyorsunuz ve insanlar sizi kabul ediyor.”(Yılmaz, 1997)

Filmin, bir doğu batı çatışması üzerine inşa olmasının arka planında bu düşünsel süreç vardır. Burada eleştiri Batıcılışma yönünde verilmiş karara karşıdır. Eleştiri statü temsilleri üzerinden gerçekleştirilir. Hikayenin kökeni soylu bir aileye dayanan İstanbul beyefendisi Haşmet'in gözünden anlatılmasında, Sadri Alışık'ın film boyunca süregiden nostalji duygusundaki etkisi yadsınamaz. Sadri Alışık, İstanbul Paşabahçe'de üst orta sınıfa mensup bir ailenin içine doğar. (Çelik, 2005: 42) Bu onun İstanbullu tiplerinin sahiciliğini artırır ve kariyeri boyunca oynadığı karakterlerden seslendirdiği şiirlere kadar İstanbul'un değişmez bir parçası gibi olur. Kurtuluş Kayalı'ya göre bu biraz da toplumsal hayatın işleyişi ile alakalıdır. Ona göre Sadri Alışık'ın oynadığı karakterler *“Türk kültürüne biraz aşına, bunun özelliklerini katı şekilde değil, yaşanan hayat içinde yakalayanların hafızasında”* çakılı kalır. (Kayalı, 2015: 96) Nitekim filmde Ayşe'ye hayat veren Ayla Algan da *“Ne mutlu bana ki, İstanbul'a böylesine aşık bir aktörle Ah Güzel İstanbul'da beraber oynadık.”* (Algan, 2006: 46) diyerek bu durumu desteklemektedir. Haşmet İbriktaroğlu, geçmişe özlemi Alışık'ın eski İstanbullu karakterinden pay alarak hafızalara kazır.

1968'de ilk televizyon yayını yapılmasıyla birlikte sinemaya rakip bir görsel iletişim aracı ortaya çıkar ve bununla birlikte görsel anlatı da çeşitlenir. (Kirel, 2005: 37) Yeşilçam, televizyonların yaygınlaşmasına kadar büyük bir etki alanına sahip olmuştur. Televizyonla birlikte 70'lerin ikinci yarısında düşüşe geçen Türk sinemasının geri dönüşü ise bir Ertem Eğilmez'in Arzu Film'inde yetişen Yavuz Turgul ile birlikte olur. 80'li yıllar Yavuz Turgul'un bir senarist ve yönetmen olarak ismini duyurduğu yıllardır. Züğürt Ağa, Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni ve

⁸⁹ Türk Sineması Araştırmaları – Atıf Yılmaz Batıbeki (Çevrimiçi)
<http://www.tsa.org.tr/tr/kisi/kisibio/385/atif-yilmaz-batibeki>

Muhsin Bey gibi yapımları, Türkiye'nin ortak değişim öyküsünün farklı veçhelerini ele alırlar. Turgul filmlerinin ortak teması Türkiye'de yaşanan büyük göç dalgası sonunda yaşanan sosyal ve ekonomik dönüşümlerdir. Karakterleri de bu dönüşümden genellikle olumsuz etkilenen belirli statü gruplarıdır. Bu karakterlerin kimi bir köy ağası, kimi şehirli bir müzik prodüktörüdür. Muhsin bey, statü kaybının şehirli temsilidir. Muhsin Bey'in çatışması ise Ali Nazik karakteriyle somutlaşan arabesk kültürledir.

“Yavuz Turgul filmlerinde nostaljinin kendisi kadar, hatta kendi sinden daha fazla toplumsal arka plan, ağırlıklı olarak yer almıştır. Bu açıdan onun sinemasın- da 1980 sonrası liberalizasyon döneminde İstanbul'da toplum hayatından çekilmekte olan insancıl değerler ve alaturka kültür ele alınırken, konum kazanan arabesk yaşam biçimi yansıtılmıştır.”(Esen, Kayador, 2009: 155)

Türk sineması, diğer sanat dallarında görülebileceği üzere, ortaya çıktığı dönemlerin sorunları ve önemli olayları etrafında şekillenmiştir. Bu anlamda içinde bulunduğu toplumsal olaylardan bağımsız değildir. Yeşilçam'da 1950'lerden 1990'lara kadar uzanan süreçte temsil edilen konular göç, modernleşme, bunlarla birlikte ortaya çıkan zıtlıklar ve yaşanan sorunlar olmuştur. Ancak Keyder'e göre özellikle 1980 sonrası yaşanan hızlı toplumsal değişim, kent hayatını ikiye bölmüştür. Bir tarafta şehrin eski sakinleri diğer tarafta şehrin devlet politikalarıyla da desteklenen resmi yüzüne karşı direnen kırdan kente göç edenler vardır. Göç ile birlikte ekonomik ve sosyal olarak kendilerini büyük bir değişimin içinde bulan bu kalabalık, köy hayatının değerlerinden vazgeçmezken, şehrin çeperlerine inşa ettikleri “gecekondu”larla şehrin görünmez kurallarını yıkmakta, adeta kafa tutmaktadır. Bu durum, mevcut kitlenin “arabesk” bir kültür olarak anılmasını da beraberinde getirir. (Özbek, 2012: 120-123) Arabesk kültür, bir orta sınıf ritüeli haline geldikçe, sinema da bundan etkilenir ve Türk sinemasında arabesk filmler dönemi başlar. Turgul'un Muhsin Bey filmi, bu süreci eleştiren bir üsluba sahiptir.

Yeşilçam filmlerine karakterini veren iki ana unsur vardır: Bunlardan ilki Yeşilçam film anlatısının sözlü geleneğe yaslanıyor oluşudur. Tiyatro, meddahlık ve ortaoyunu gibi klasik sahne geleneğinde sözlü anlatımın yeri çok önemlidir. Özellikle 50’li yıllarda sinemanın yükselişe geçmeye başladığı dönemde radyonun yaygınlığı da düşünülecek olursa tüm bu unsurlar Yeşilçam sinemasının diyaloglarla dolu bir biçime sahip olmasını getirmiştir. Bunun yanı sıra Engin Ayça’ya göre karakter kurgusu da Batı sinemasından oldukça farklıdır. Ayça’ya göre, Batı sineması karakterleri dramatik yapı, entrika, karakter gelişimi ve kişilerin psikolojik derinlikleri üzerine inşa olurken, Yeşilçam’da *“kişilerin toplumsal ve tarihsel kimlikleri çok belirgindir. Bunlar kalıp kişilerdir...”* (Ayça’dan akt. Kirel, 2012: 177) Diğer yandan komedi, destan ve melodram türlerinde üretilen filmlere karakterini veren konular ise *“...şehirlere göç ve buna bağlı olarak ortaya çıkan kültürel karmaşa”* ile ilgilidir. (Yalvaç, 2013: 22,23) Göç sorunu her ne kadar 50’li yıllarda Türkiye’de artmaya başlasa da, Türk Sineması’na konunun dahil olması 1960’lı yılları bulur. (Kayalı, 2015: 98) *“60’larla birlikte yerli filmlerin dramatik gerilim noktaları, modernleşme süreçlerinin ve toplumsal değişimin yarattığı çelişkiler üzerine”* inşa olur. (Abisel’den akt. Kirel, 2012: 177) Bu, Yeşilçam’ın karakterini belirleyen bir diğer ana unsurdur.

“Bu melodramlar, Türkiye’nin kültürel modernleşmesi içinde önemli rolü olan, merkezi ve periferik kimlikler arasındaki gerginliği ve geleneksel/modern, doğulu/batılı, kırsal/şehirli zıtlaşmalarına dayanan her türlü sınıfsal gerginliği ifade etmekteydi.” (Yalvaç, 2013:23)

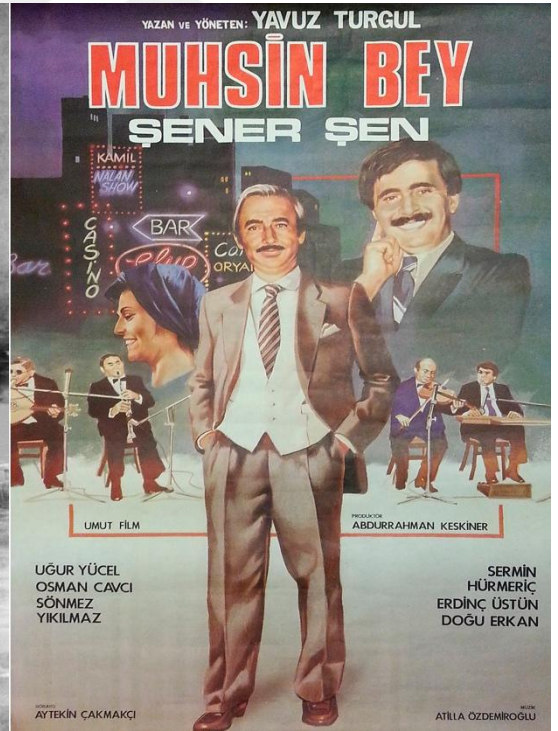
Ah Güzel İstanbul ve Muhsin Bey filmlerine konusunu veren de bu zıtlıklardır. Ana karakterler şehirli ve modası geçmiş eski İstanbulluyu temsil ederken, karşısına konumlandırılan öteki karakter, şehre kısa yoldan zengin olmak için göç eden köylü imgesini temsil eder. Muhsin Bey filmi de 1980’lerde yaşanan ekonomik değişimle birlikte toplumsal hayatın her veçhesinde yaşanan değişimlere karşı eleştiri, müzik piyasasında arabesk müzik ve kültürünün yaygınlaşması üzerinden ele alınır. Her iki filmde de nostalji teması, statü kaybı yaşayan ana karakter ve onu yerinden eden düzenin temsilcisi olan öteki karakterin etrafında kurgulanır. Her iki film boyunca, seyirci, statü kaybı yaşayan Haşmet ve Muhsin bey karakterleriyle özdeşlik kurar. Bu

nedenle seyirci aynı zamanda her iki film boyunca iki karakterin nostalji temasıyla birlikte getirdikleri eleştirilerle de özdeşlik kurar. Ayşe⁹⁰ ve Ali Nazik⁹¹ karakterleri ise, eleştirilen düzeni temsil eden ve ana karakterin somutlaşmasına katkı sağlayan öteki karakterler olarak filmlerde yer bulurlar. Böylece, her iki filmde de nostalji, statü konumlarının yeniden üretilmesini sağlayan bir unsura dönüşür. Bu bölümde Ah Güzel İstanbul ve Muhsin Bey filmleri, 1960’lı ve 1980’li yılların sinemaya yansıyan ve Yeşilçam sinemasının karakterini belirleyen “göç” teması çerçevesinde “statü kaybı”nın temsil edilişi ve buna bağlı olarak ortaya çıkan “nostalji” teması ile birlikte değerlendirilecektir.

3.1. Ah Güzel İstanbul Ve Muhsin Bey Film Analizi



Fotoğraf 1 Ah Güzel İstanbul Afiş



Fotoğraf 2 Muhsin Bey Afiş

Statü ile nostalji ilişkisini örneklendirmek üzere, statünün bir kayıp fikri ile somutlaştığı ve nostaljik bir anlam bulduğu Türk Sineması’ndan iki kült film olan 1966 yapımı Ah Güzel İstanbul ile 1986 yapımı Muhsin Bey’i belirledik. Bu filmlerin

⁹⁰ Ah Güzel İstanbul(1966)’da Ayla Algan’ın oynadığı İstanbul’a “artist” olmak için gelen genç kız.

⁹¹ Muhsin Bey(1986)’de Uğur Yücel’in oynadığı, köyden İstanbul’a “türkücü” olmak için gelen genç adam.

ortak özellikleri, kendi dönemlerinde çekilen diğer filmlere nazaran eleştirel bir konum almalarıdır. Bir diğer ortak özellikleri ise, ana karakterlerin “statü kaybı” yaşamaları ve geçmişle şimdinin kıyaslamasını yaparak bir nostalji ortaya koymalarıdır. 1966 yapımı Ah Güzel İstanbul, soyu saraya dayanan bir ailenin son temsilcisi olan eski İstanbul beyefendisi Haşmet’in, aile servetini kaybettikten sonra seyyar fotoğrafçılık yaparak hayatını geçirdiğini öğrenmemizle başlar. Aile yadigarı yalını da sattıktan sonra antika eşyalarla yalının bahçesinde küçük bir kulübede yaşayan Haşmet’in evrenine, artist olma hayaliye işçi sınıfı ailesinin yanından İstanbul’a kaçan Ayşe’nin gelmesiyle olaylar gelişir. Ayşe, kolay yoldan hayalini kurduğu hayata kavuşmak isterken, başına gelen felaketler karşısında ona yardım eden kişi ise Haşmet olacaktır. Haşmet ile Ayşe arasında kurulan evren, Yeşilçam melodramlarının ana karakteri olan göçün ve göçten doğan ikiliklerin bir yansımasıdır. Muhsin Bey filmi de benzer bir zıtlık evreninde kurulur. Eski bir Klasik Türk Müziği prodüktörü olan Muhsin Bey, arabesk kültürün ve arabesk müziğin yaygınlaşmasıyla birlikte gözden düşmüştür ve işleri yolunda gitmemektedir. Arabesk müziği yoz ve bayağı bulan Muhsin Bey, inatla eski müzik anlayışını sürdürmeye çalışmaktadır. Ancak işleri yolunda gitmediği için bir ofisi bile yoktur ve kahvehanede çalışır. Beyoğlu’nun arka sokaklarında sahibi Rum bir kadın olan eski bir apartmanda yaşayan Muhsin bey bir gün askerlik arkadaşının kendisine yönlendirdiği Ali Nazik’le tanışır. Ali Nazik, Antep’ten türkücü olmak için çıkıp gelen bir garsondur. Muhsin bey önce kabul etmese de daha sonra arabesk kültüre boyun eğmeden Ali Nazik’e bir türkü albümü yapmaya karar verir ancak işler pek de Muhsin beyin öngördüğü biçimde ilerlemeyecektir. Çünkü zaman ve koşullar artık eskisi gibi değildir. Ali Nazik ise arabesk yoluna evrilerek Muhsin beyi hayal kırıklığına uğratacaktır. Her iki film, zıt karakterler üzerinden yaşanan toplumsal değişim sürecini resmetmesi açısından ortak bir temaya sahiptir. Ana karakterler, “eski değerler”in son temsilcisi olarak bulunurlar. Bu anlamda “statü kaybı” filmlerin ortak durumudur. Bu durum ise, nostalji söylemiyle geçmişin yeni olan karşısında yüceltilmesi olarak somutlaşır. Karşılarına konumlandırılan anti karakterler olan Ayşe ve Ali Nazik ise, eski karşısında yükselen yeni toplumsal orta sınıfı resmetmektedir. Bu resme göre yükselen yeni orta sınıf, bayağı ve yoz bir kültüre sahiptir.

Tezin film analizi ile ilgili olan bu bölümünde, eleştirel söylem analizinden faydalanılmıştır. Bu analiz, filmlerdeki nostalji söyleminin içinde taşıdığı statü ayrımlarını ortaya koymak amacıyla kullanılmıştır. Teun Van Dijk'in eleştirel söylem analizi, tam da bu amaca dayanmaktadır. Van Dijk, toplumsal hayatı belirleyen inanç sistemlerinden biri olarak gördüğü ideolojilerin yazılı ve görsel basın aracılığıyla nasıl gündelik kullanımda yaygınlaştığını araştıran bir dilbilimcidir. Özellikle Avrupa'da yükselene "elit ırkçılığın" nasıl yeniden üretildiği konusunda çalışmaları vardır.⁹² Van Dijk, geliştirdiği eleştirel söylem analizinin amacını şöyle açıklar:

"Eleştirel söylem analizi, öncelikle sosyal güç istismarı, baskınlık ve eşitsizliğin sosyal ve politik bağlamda metin ve konuşmalarla yeniden üretilmesi ve karşı koyulması yöntemini inceleyen bir tür söylem analitik araştırmasıdır." (Van Dijk, 2001: 352)

Van Dijk'e göre ideoloji toplumsal inanç sisteminin bir bileşenidir, zihinsel modellerle somutlaşırlar ve gündelik hayatta temsil edilirler. Ve böylece toplumsal temsilleri yapılandırır. (Van Dijk, 2015: 45) Söylem ise, bu modellerin küçük bir parçasının sistemli bir biçimde vurgulanmasıyla açığa çıkar. (Van Dijk, 2015) Söylem, göstergeler aracılığıyla oluşur. Bir ideolojinin üretilmesinde ve yayılmasında kitle iletişim araçları büyük rol oynar. Bu anlamda, söylem üretiminde evren çoğunlukla görsel, işitsel ve yazılı medyadır. Gösterge evreninde, her nesnenin ideolojik bir anlamı olabilir. Van Dijk bu anlamları ortaya çıkarmaya çalışırken, aslında Habermas'ın geliştirdiği meşruiyet kavramından ve Foucault'nun geliştirdiği güç, tahakküm ve söylem kavramsallaştırmalarından destek alır. (Devran, 2010: 61) Van Dijk'in güç, tahakküm ve sosyal eşitsizliğin bir söylemdeki izlerini aramak için "Biz ve Onlar karşıtlığı" kavramsallaştırmasına başvurur. (Van Dijk, 2015: 52) Bu tanıma göre, *"Toplumsal olarak temel olan, Ötekiler ile kıyaslandığında hangi konumda olduğumuzdur."* (Van Dijk, 2015: 53) Konumlar arası ayrımların belirginleştiği bu tür bir söylemi analiz etmek için şu sorular sorulur:

"Üyelik: Biz kimiz? Kimler bizden?"

Etkinlikler: Neler yapıyoruz?"

⁹²(Çevrimiçi) <https://www.thebrandage.com/teun-a-van-dijk-elestirel-soeyle-coezumlemesi>

Amaçlar: Ne elde etmek istiyoruz?

Kurallar: Yaptığımız şeyde neler iyi neler kötü, neye izin veriliyor, neye verilmiyor?

İlişkiler: düşmanlarımız ya da dostlarımız kimler?

Kaynaklar: Başkalarının sahip olmadığı nelere sahibiz? ”(Van Dijk, 2015: 52)

Bu sorular sorulduğunda, söylemdeki toplumsal grupların konumları da ortaya çıkar. Ah Güzel İstanbul ve Muhsin Bey filmlerinde ele aldığımız temel mesele toplumsal statü olduğu için, Biz ve Onlar karşıtlığı, filmlerin analizinde kullanacağımız esas kavramsallaştırmadır. Van Dijk, bir söylemi analiz etmek için önce söylemin makro ve mikro yapı olarak iki kısma ayrılması gerektiğinden söz eder. Çünkü bir söylem, toplumsal yapının makro ve mikro öğelerinden beslenir. Makro yapı, daha soyut ve kurumlar arası ilişkileri kapsar. Mikro düzey ise, bireysel ilişkiler ve bu ilişkilerde ortaya çıkan diyalogları esas alır. (Van Dijk, 2015: 40) Van Dijk, analizinde bu iki düzeyi bir araya getirerek incelemeyi esas alır.

“Dil kullanımı, söylem, sözlü etkileşim ve iletişim, sosyal düzenin mikro düzeyine aittir. Sosyal gruplar arasındaki güç, egemenlik ve eşitsizlik tipik olarak bir analizin temel düzeyine ait terimlerdir. Eleştirel Söylem Analizi’nin, sosyolojide yapısal bir ayrım olan mikro ve makro yaklaşımlar arasında doğan boşlukta teorik olarak köprü kurması gerekir.” (Van Dijk, 2001: 354)

Bu tanıma göre, incelenen her söylem metni, makro ve mikro yapı çözümlemesine göre incelenir. Bu çözümlemeye göre, mikro yapıda “metnin sesleri, sözcükleri, cümle yapıları ve anlamları”, makro yapıda ise “metnin teması, tematik yapısı ve konusu gibi söylemin bütün boyutları ele alınmaktadır.” (Devran,2010: 64) Ele alacağımız iki filmde uygulayacağımız Eleştirel Söylem Analizi’ne göre, her iki filmin mikro ve makro düzeylerini belirledik ve bunlara göre analizi gerçekleştirdik. Bu yöntemle göre mikro düzeyde filmin biçimsel özelliklerini –yani sesleri, müzikleri, sözcükleri, cümle yapıları ve anlamları- esas alırken, makro yapı çözümlemesinde ise filmlerin tematik yapısı incelenmiştir.

3.1.2. Mikro Yapı

Bir söylemin eleştirel analizinde mikro yapı, biçimsel yapıyı temsil eder. “...mikro yapıda söylem stili ele alınmakta ve aynı konunun farklı bir biçimde nasıl dile getirildiği üzerinde durulmaktadır.” (Devran, 2010: 65) Van Dijk’in eleştirel söylem analizinden yararlanılan haber analizlerinde mikro yapı bir metnin farklı anlamlara gelebilecek şekilde nasıl söylenebileceği üzerinde durur. Bu anlamda seslere, sözcüklere, hatta vurgulamayı değiştiren hecelere kadar mikro düzeyin alanına girer. Bir metnin mikro düzeyi, Van Dijk’e göre, toplumda, aktörler arası bire bir ilişkileri esas alır. (Van Dijk, 2015) Çünkü her söylem, daha mikro ilişkiler ağında, detaylarda yayılır. Ankaralıgil’e göre Van Dijk’in eleştirel söylem analizi “Bağlamsal boyutlar, sosyo-kültürel faktörler, bilişsel süreçler, üslup gibi yapısal tanımlar arasında”ki ilişkiyi ve bu iletişim ağında ortaya çıkan söylemi çözümlemeye çalışır.(Ankaralıgil, 2008: s.152) Bilişsel süreçler ve üslup gibi yapılar mikro düzeyin inceleme alanına girer. Bu bölümde her iki filmin biçimsel boyutları ve detay gibi görünen bu unsurların makro düzeyde sosyo kültürel faktörlerle birlikte ortaya çıkan anlamları nasıl desteklediği ele alınacaktır. Her iki film de, mikro düzeyde diyaloglar, monologlar, kullanılan belirli kelime ve sözcük grupları ve filmlerde kullanılan müzikler; statü kaybı ve nostalji ilişkisi bağlamında değerlendirilecektir.

3.1.2.1. Diyaloglar, Monologlar, Anahtar Kelimeler

Her iki filmde biçimsel olarak söylemi destekleyen unsurlardan ilki “konuşmalar”dır. Bu konuşmalar ise, diyaloglar, monologlar ve bu cümlelere yön veren anahtar kelimeler olarak belirginleşir. Kullanılan anahtar kelimeler, her iki filmde de, statü konumlarını kaybeden eski yüksek statülüler ve şehrin yeni sakinleri arasındaki ikilikte nostalji söylemiyle ortaya çıkarlar. Bu bölümde diyalog ve monologlar, içlerindeki anahtar kelimelerle birlikte ele alınacaktır. Filmde zıtlıklar ve bu zıtlıklara eşlik eden nostalji duygusu ilk olarak diyaloglarla pekiştirilir. İkili diyaloglarda mesaj, her iki filmde de ana karakter ve onun karşısına konumlandırılan öteki karakter

üzerinden ilerler. Bu konuşmalar Van Dijk'in "Biz ve Onlar" ayrımının detaylarını barındırır.

Örnek: (31. Dakika): Ali Nazik'in yaptığı çiğköfteden ağzı yanan Muhsin bey:

-Zaten güzelim İstanbul'u kebabçı salonu haline getirdiniz... Acılı adana, acılı urfa, acılı lahmacun... İstanbul kebab kokuyor... Nerede o güzel yemeklerimiz...

Ali Nazik: Ağam neden öyle diyorsun ki... İstanbul istemese bu salonlar açılır mı?

Örnek: Evdeki piyano detayı için Haşmet "Bunu satmaya kıyamadım" der.

Ayşe: Çalsana...

Haşmet: Rahmetli büyükannem pek güzel çalardı. Müzik odası yalının üst katındaydı, akşamüstleri böyle ışığı da yakmazdı, ağladığı görülmesin diye. Büyükbabam yeni ölmüştü.

Hey gidi günler hey...

Haşmet bunları anlatırken Ayşe sakız çiğnemektedir.

Haşmet: Sen zamane kızıydın. Anneannemi anlayabilmek için eski zaman zarafetini bilmek lazım.

Eski zaman zarafeti ve zamane kızı kelimeleri, bu diyalogdaki statü ve nostalji ilişkisini veren anahtar kelimelerdir.

Örnek: Muhsin Bey'in final sahnesinde, Ali Nazik ve Muhsin Bey arasındaki diyalog, eski ve yeninin yüzleştiği andır. Muhsin Bey hapisten çıkar ve Ali Nazik'i dinlemeye gelir.

Ali Nazik: Ağam çıktın mı, hoşgelmişsen, buyur...

Muhsin Bey: Seni dinlemeye geldim.

Ali Nazik: Nasılım? Beğendin mi?

Muhsin Bey: Arabeske başlamışsın.

Ali Nazik: He, istiyiler, türkü arabesk karışık.

Muhsin Bey: İbrahim gibi...

Ali Nazik: Hay ağzını öpem.

Muhsin Bey: Nota noldu? Solfej...

Ali Nazik: Boşver, böyle idare ediyoruz be hacı emmi. Viski içer misin?

Muhsin Bey: Bok herif. Bir daha bu kadına dokunma gebertirim seni.

...

Ali Nazik: Ağam, kusura bakma, kendimi kurtarmam lazımdı.

Muhsin Bey: Kurtardın mı bari?

Bu konuşmada kullanılan kelimeler özenle seçilmiştir. Konuşmada dikkati çeken ilk kelime yine “**arabesk**”tir. Muhsin Bey, Ali Nazik’i arabeski tercih etmesi nedeniyle alaycı bir biçimde eleştirir. Burada arabesk bir kere daha olumsuz anlamda kullanılır. İkinci kelime “**nota ve solfej**” kalıbıdır. Muhsin Bey, cahil ve yoz olan karşısında eğitilmiş ve yüksek zevk sahibi olanı bu kelimelerle temsil eder. Üçüncü kelime “**viski**”dir. Viski, zengin içeceği olarak tasvir edilir. Ali Nazik, zenginlere özenerek viski içmektedir, bu ise sonradan görmeliğin, yani yüksek kültür ve zevkin karşısındaki bayağı olanın sembolüdür. Son olarak “**kurtarma**” kelimesi bu diyalogu tamamlayan kelimedir. Ali Nazik pavyonda viski yudumlayarak arabesk okumayı “kendini kurtarmak” olarak görürken, Muhsin Bey, yozlaşmış bir kültür olarak yorumlar. Bu yorum, “*Kurtardın mı bari?*” sorusundaki kinayede gizlidir. Son sahnede kaybetmiş görünen Muhsin Bey’in Ali Nazik karşısında itibarı bir kere daha iade edilir. O her ne kadar başarısız bir prodüktör olsa da, sisteme boyun eğmemiş, eski geleneğin onur ve erdemine sahip olan kişidir.

Her iki filmde dikkat çeken bir diğer biçimsel unsur monologlardır. Bu monologlar sadece Haşmet ve Muhsin Bey karakterlerinde görülür. Bu, hikayenin onların gözünden anlatıldığının göstergesidir. Bu, bir hiyerarşi de ortaya koyar. Çünkü, tanımlayan-tanımlanan ilişkisinde, tanımlayan kentli eski İstanbullu ve yüksek statülü Haşmet ve Muhsin bey karakterleriyken, tanımlanan, ve hatta Haşmet ve Muhsin bey karakterlerinin kendilerini inşa etmelerinde yardımcı rol oynayan “öteki”ler ise Ayşe ve Ali Nazik karakteridir. Burada kentli olanın kırdan göç edene olan üstünlüğü biçimsel olarak da desteklenmiş olur.

Örnek: “*Ah Güzel İstanbul, nasıl da bozulmamış bin yıllık güzelliğin. Ey canım Boğzaici. Bir zamanlar dedelerimiz de içlenmiş bu güzelliğin karşısında. Nasıldı o Bimen Şen’in eski*

bestesi. Ah ah atalarımız da geçmiş bu sulardan mağrur ve akıncı. Nerede Orta Asya nerede Viyana kapıları. Ah yorgun Haşmet, miskin Haşmet.” (Ah Güzel İstanbul, 1966)

Burada İstanbul’la ve Boğaz’la konuşan Haşmet’in birden kendine dönüp, kendini betimlemek üzere kullandığı **yorgun** ve **miskin** kelimeleri, cümlenin başında seslendiği medeniyetin yorgunluğu ve miskinliğine yapılan bir atıftır. Medeniyet, yorgunluğu ve miskinliğiyle eski görkemini kaybetmiştir. Bu düşünce, İstanbul ve Boğaza bakarak yapılan melankolik monologla ortaya konur.

Örnek: Artist olmanın kolay olmadığı konusunda ikna olmayan Ayşe karşısında hüznlenen Haşmet dışarı çıkar Boğaz’a karşı bir iç konuşma yaşar. Fonda ise Türk sanat müziğinin klasiklerinden “Ey büt-i nev eda” çalmaktadır. Deniz kenarında Haşmet Bey’in Batı medeniyeti karşısında kaybeden eski medeniyetle olan konuşması, Türkiye’de 19. Yüzyıldan başlayarak yaşanan batı tarzı hayat ve modernleşme yönündeki tercihlere karşı direnen muhafazakar nostaljinin izlerini taşımaktadır. (Bora, Onaran, 2003: 238,239)

Haşmet: Zavallı çocuk. Cahil kafacığını çürük ümitlerle doldurmuşlar. Ee naparsın, aşağılık mecmualar, kötü filmler, pis efsaneler... Ben sana şimdi hakikati nasıl anlatacağım? Ah ihtiyar medeniyet, çocuklarına sağlam, yepyeni bir dünya kurmaktan bunca aciz misin? Bizi yabancı diyarlardan getirttiğin süslü yalanlarla mı besleyeceksin?

Örnek: (27. Dakika) Muhsin Bey düşkünler evinde kalan bir zamanların meşhur sanatçısı Afitap hanımı ziyarete gider ve onunla konuşur, ancak kadın hasta olduğu için cevap veremez hatta dinlediği bile belli değildir. Burada Muhsin bey bir monolog gerçekleştirir:

Muhsin Bey: Tabi yine de nerede eski şarkılar, şarkıcılar türkücüler, ... mikrofonu ne güzel tutardınız ne güzel okurdunuz... belki de sizin yüzünüzden bu işi seçtim, belki de sizin yüzünüzden hep bekar kaldım...

Diyalog ve monologlar dışında filmlerde, statü konumlarının nostaljik bir söylemle sunulduğu örnekler vardır. Örneğin Ah Güzel İstanbul'da ilk sahnede dikkati çeken kelime, Haşmet'in soyismidir. İbrikтарыğlu soyismi, Osmanlı saray eşrafına dayanan soylu, köklü bir aileyi temsil eder. Muhsin Bey ise soyismiyle müsamma "Kanadıkırık" bir organizatördür. "Kanadıkırık" soyismi bir İstanbul beyefendisi olan Muhsin Bey'in, yeni düzende "kaybeden" oluşunu destekleyen bir detaydır. Bunun yanı sıra Ayşe'nin ünlü bir şarkıcı olduktan sonra Haşmet'i ilk ziyarete gelişinin ardından ona "çav" diyerek veda etmesi, Haşmet'in gözünden anlatılan hikayede "olumsuz" bir kelime olarak algılanır. Film öyküsü içinde "çav" kelimesi, kendine ait olmayan bir kültüre özenmenin göstergesidir. Muhsin Bey filminde ise, olumsuz manada Ali Nazik'i Muhsin'in yanına gönderen yirmi yıl önceki askerlik arkadaşının adı "**Bitli Salman**"dır. Bitli sıfatı, olumsuz bir çağrışıma sahiptir. Bu isim, filmin daha ilk dakikalarında Ali Nazik'i Muhsin'in karşısında bir "öteki" olarak yerleştirmeye yarar. Filmde olumsuz manada en çok geçen kelime ise "**arabesk**"tir. Ali Nazik, "bir öteki ve ötekilik kültürü olan arabesk" ile özdeşleşirken, (Yalvaç, 2013: 53) Muhsin Bey, arabeskle arasına mesafe koymayı ısrarla sürdürür.

Ali Nazik: Acaba bir de arabesk okusam daha mı iyi olurdu?

Muhsin bey: Puh suratına! Arabesk ha! Hala arabesk ha! Kovdum seni defol, git istediğin yerde arabesk oku! Yok ol!

Arabesk müziğin olumsuz anlamının ardında ise sosyo-ekonomik bir eleştiri gizlidir. 1980'lere kadar alt sınıfların marjinal kültürü olarak görülen "arabesk", 80 sonrası dönemde büyük kentleri orta sınıf nüfusunun çeşitlenmesi ve genişlemesi, değişen popülasyonla birlikte zevkler ve beğenilerin de değişmesi, bunun yanı sıra müzik piyasasının teknolojik gelişmeler sonucunda müziğin üretimi, dağıtımı konusunda kazanılan hız arabesk müziğin kentin yeni orta sınıfının yaygın müzik zevki haline gelmesinde etkili olmuştur. (Özbek, 2012: 120,122,123) Bunun yanı sıra o yıllarda arabesk, devlet kanalı olan TRT'de hala yasak iken, Anap'ın seçim şarkılarında arabeski tercih etmesi, arabesk müziği, kırdan kente göç eden, yoksul ve siyasi tercihi muhafazakar, homojen olduğu varsayılan bir gruba atfedilen bir müzik türü haline getirir. (Özbek, 2012: 22) Böylece kentin eski sakinlerince, göç ile değişen kentin yeni

yüzüne karşı çıkmamanın ve “kültürel yozlaşma” olarak gördükleri bu yeni hayat tarzını eleştirmenin yolu da arabesk müzik kültürünü eleştirmekten geçer. Yeni düzende piyasanın müziği haline gelen arabesk müzik karşısında, geçmişten gelen ritüelleriyle hayatını ve işini hala eski düzene göre idame ettirmeye çalışan Muhsin bey karakteri, 1983 Anap iktidarının ardından gelen liberalizasyon sürecine getirilen bir eleştiridir aynı zamanda.

3.1.2.2. Kullanılan Müzikler

Her iki filmde kullanılan müzikler, filmlerin ortaya koyduğu statü ayrımını nostaljik olarak üreten bir diğer biçimsel unsur olarak karşımıza çıkar. Müzikler, Van Dijk’in “Biz ve Onlar Karşıtlığı” bağlamında analiz edildiğinde, karşımıza her iki filmde yüksek ve bayağı kültür ayrımıyla belirginleşen iki müzik türü ortaya çıkar. Ah Güzel İstanbul’da yüksek kültürü temsilen Klasik Türk Müziği eserleri bulunurken, karşısına konumlandırılan müzik türü batı tarzı hafif müzik olarak anılan pop müzik ve pop kültürüdür. Muhsin Bey filminde ise yine yüksek kültürü temsilen Klasik Türk Müziği’nden örnekler kullanılırken, karşısına konumlandırılan bayağı kültür, 1980’lerde yaygınlık kazanan arabesk müzik ve kültürüdür.

Ah Güzel İstanbul’da duyduğumuz ilk müzik, “Al sazını sen sevdiceğim şen hevesinle” mısraıyla başlayan sultânîyegâh bir bestedir. Bu beste, Klasik Türk Musikisine yapılan bir atıftır. Aynı besteyi daha sonra final sahnesinde de duyarız. Final sahnesinde her şey yerli yerine oturur. Haşmet Ayşe karşısındaki iktidarını ve itibarını yeniden kazanmıştır. Ayşe kaybetmiştir. Haşmet ise, tüm bu geçmiş görkemli günlerini kaybeden görüntüsüne rağmen hala dimdik ve vakardır. Tıpkı onlara fonda eşlik eden İstanbul manzarası gibi. Burada geçmiş günlerin görkemine nostaljik bir afit vardır. Bu atfın benzeri Muhsin Bey filminin başlangıç ve final müziği olarak kullanılan Sadi Hoşses’in “Ağlamakla İnlemekle Ömrün Gelip Geçiyor” diye başlayan Nihavend bestesiyle yapılır. Filmde her iki sahnede de Muhsin beyin rüyasında çalan bu şarkı, Klasik Türk Musikisinin, geçmişte kaldığını ve bir özlem unsuru olduğunu belirten nostaljik bir anlam ortaya koyar.

Ah Güzel İstanbul'da, Ayşe'yi kulübesine getiren Haşmet, filmin ilerleyen sahnelerinde, annene yadigarı piyanoda “Ey büt-i nev eda” şarkısını çalıp söyler. Akşam arkadaşları geldiğinde ise yine Haşmet bey piyanonun başına geçer ve Hacı Sadullah Ağa'nın “Nideyim Sahn-ı Çemen Seyrini Cananım Yok” isimli Hicaz Yürük Semai bestesini söyler. Bu şarkıdan sonra Haşmet beyin arkadaşı “*Biraz da hafif bir şeyler çal*” diyerek Hacı Sadullah Ağa'nın bu bestesinin klasik Türk musikisinin ağırlığı olan bir parçası olduğunu vurgular. Ayşe ise, tam da bunun ardından Haşmet'ten “*Ben bir küçük cezveyim, elden ele gezmeyim*” türküsünü çalmasını ister ve söylemeye başlar. Bu iki beste arasındaki uçurumu Haşmet “*isteyin çalalım programı yapalım bari*” diyerek alaya alarak vurgular. Haşmet Bey'in konumu “ağırlığı olan” iken, Ayşe “elden ele gezen küçük bir cezve” olarak hafif olandır. Burada şarkılar üzerinden yüksek ve popüler kültür ayrımı yapılırken iki şarkı arasındaki ağırlık ve hafiflik vurgusu, iki farklı toplumsal konuma ve bunlar arasındaki uçuruma işaret eder.

Benzer bir ayrımın vurgusu Muhsin Bey filminin iki sahnesinde belirginleşir. İlki, filmin 59. Dakikasında çalan Safiye Ayla'nın Uşşak bestesi, “ah bu gönül şarkıları”dır. Sevda hanım Muhsin bey'e borç para getirir ama Muhsin bey “dul bir kadının birikimini” kabul etmez. Burada, Muhsin bey bir erdem sergilerken, fonda Safiye Aylanın bu bestesi, Muhsin Bey'in mensubu olduğu eski düzeni, estetiği ve erdemi destekleyen bir yan unsur olarak belirir. Son sahnede ise Ali nazik pavyonda İbrahim Tatlıses'in “Yalnızım” türküsünü okur, bir yanda tam da arabeski temsil eden geniş vatkalı beyaz bir takım, o hayalini kurduğu pembe gömleği giymiştir. “*Çekmediğim dertle çile kalmadı, feryatsız gündüzüm gecem olmadı, yalnızım dostlarım yalnız, o eski halimden eser yok şimdi ıstırap içinde yalnızım şimdi, tutun kollarımdan düşerim şimdi, yalnızım dostlarım yalnızım yalnız*” diye devam eden türküsü, her ne kadar başından beri tam tersi gibi görünse de finalde eski karşısında yeninin, kentli karşısında arabesk kültürün kaybettiği bir hikayeyi özetlemektedir.

3.1.3. Makro Yapı

Filmlerin makro düzeyleri, güncelde sahip oldukları ideolojik anlamlar ve izleyiciyle buluştuktan sonra ulaştıkları soyut anlamlar ile birlikte değerlendirilir. Bu değerlendirme için belirli ortak temalar belirlenir. Araştırmanın üçüncü bölümü olan film analizi bölümünde, makro yapıyı incelemek için her iki filmde ortak olan nostalji durumu ve statü konumları ilişkisini ortaya koyan ortak temaları belirledik. Bu temaları belirlemek için, öncelikle her iki filmde izine düştüğümüz “kaybetme” durumunun zıt karakterler üzerinden işlenmesi, bizi Van Dijk’in “biz ve onlar ayrımı”nı esas almaya götürdü. Yeşilçam’ın da temel bileşenlerinden biri olan karakter ikiliği, her iki filmde “yola çıkarak kaybetme durumu değerlendirildiğinde ise iki filmde ortak olan üç ana tema çıkmaktadır. Bunlar: mekan temsili, sosyal köken, beğeni, yergi ve idealler’dir. Makro yapı, bu üç tema çevresinde ele alınacaktır.

3.1.3.1.Mekan Temsili

Her iki film, nostaljiyi zıt statü konumlarına sahip karakterler, zıt mekanlar ve bunların çatışması üzerinden gerçekleştirir. Bu nedenle her iki filmdeki mekan temsilleri, bu çatışmayı besleyen ve derinleştiren bir unsura dönüşür. İstanbul, her iki filmin de arka planında yaşar. Ancak her iki filmde de resmedilen, eski, yıkık ve yorgun bir İstanbul’dur. Ah Güzel İstanbul’da Ayşe ile Haşmet’in tanıştığı sekans, fonda yıkık ve harabe halde bir İstanbul ve tarihi yarımada bulunmaktadır. Haşmet İbriktaroğlu, “Gerçekte kaldı mı bilmem ama benim gönlümde hala bir güzel İstanbul yaşar.” (Ah Güzel İstanbul, 1966) sözlerini bu yıkık İstanbul’a bakarak sarf eder. Eski İstanbul özlemi, nostaljinin mekan üzerinden sunulduğu en somut örneklerdendir.



Fotoğraf 3 Harabe İstanbul Görüntüsü

Aynı özlem Muhsin Bey filminde de vardır. Muhsin Bey filminde nostaljinin somutlaştığı mekan temsillerinde göze çarpan ilk şey Beyoğlu'nun eski yıkık arka sokaklarıdır. Bu sokaklar, eski ve harabe görüntüleriyle, geçip gitmekte olan ve yeni karşısında yenilgiye uğrayan bir maziye resmetmektedir.



Fotoğraf 4 Beyoğlu Arka Sokaklar

Muhsin Bey'in yaşadığı Beyoğlu'nun yıkık ve harabe görüntüsünün ardından, oturduğu apartmanın sahibi olan madamla gerçekleştirdiği diyalog, yaşanan değişimin

mekan üzerindeki yansımalarını sunar. Bu görüntünün ardından gelen konuşma, mekan üzerinden yapılan nostaljinin bir örneğidir.

Madam: - Hiç iyi değilim. Evimizi yıkıyorlar.

Muhsin Bey: - Burayı da mı?

Madam: Her yeri. Bütün Beyoğlu'nu yıkıyorlar ben Paris'e gidiyorum. Ama bütün hatıralarım burada kalacak. Evin her köşesinde. şimdi hepsi yok olacak, hepsi.

Mekanda somutlaşan nostalji unsurlarından bir diğeri, Haşmet İbriktaroğlu'nun yaşadığı yere Kulübe-i Ahzan, yani hüznler kulübesi adını vermesidir. Bu durum, mekanda somutlaşan nostalji duygusunu vurgulaması açısından önemli bir diğer noktadır. Beriş'e göre, "*İstanbul, nostaljisine damgasını vuran sözcük, ... Türk muhafazakarlığı için kritik bir öneme sahip*" olan "hüzün"dür. (Beriş, 2010: 69) Film, ilk andan itibaren bir hüzün duygusunu hem görseller hem monolog ve diyaloglarla yerleştirir. Bu, Orhan Pamuk'un İstanbul için tasvir ettiği hüzün duygusuyla benzer.⁹³ Bu anlamda İstanbul her iki filmde de bir nostalji mekanı olarak cisim bulur. Muhsin Bey'de ise aynı nostalji Beyoğlu'nun arka sokaklarında eski bir apartman dairesinde devam eder.

Bir başka mekan örneği, şehrin yeni mekanları ve bunlar hakkında getirilen eleştiri ile ilgilidir. Ah Güzel İstanbul'daki Batıcılışma yönünde yapılan kültürel tercihin eleştirisinin mekan temsillerinden biri de Medeniyet Pansiyonu'yla somutlaşır. Medeniyet pansiyonu aslında bir genelevdir ancak pansiyon görünümündedir. Adının "medeniyet" olması, Haşmet'in kendini soyutladığı yeni düzeni temsil eder. Bu pansiyonun ismini ilk kez Ayşe'nin ağzından duyarız. Ayşe'nin burada kaldığını öğrenen Haşmet, Ayşe'nin artist olma hayallerinden istifade edip onu kandıran ve bu pansiyona yönlendiren Oğuz bey hakkında "*Oğuz bey de medeni olmalı...*" diyerek kendi kendine alay eder ve pansiyonun adıyla ilgili alaycı bir gönderme yapar.

Haşmet: Pansiyon medeniyet, zavallı Ayşe, zavallı Ayşecikler... eh olur a bu da bir medeniyet...

⁹³ Orhan Pamuk, İstanbul, İstanbul: İletişim Yayınları, 2012, s.90-105



Fotoğraf 5 Medeniyet Pansiyonu

Ah Güzel İstanbul'da, adı “medeniyet” olan bir pansiyonu, Ayşe'nin dolandırıcılar aracılığıyla düştüğü bir bataklık olarak resmedilmesi, Batılı tarzda yön değişimi yaşayan medeniyet tasavvuruna eleştirel bir gönderme içerir. Benzer bir eleştiri de Muhsin Bey'de pavyonlar üzerinden resmedilir. Eski sanatçıların pavyonlarda sahne almaması için direnen Muhsin bey, eski görkemli günlerinin sanatçısı, şimdilerde geçmişi hatırlamayan eski Türk Sanat Musiki sanatçısı Afitap hanımın kaldığı düşkünler evi mekanda somutlaşan nostaljinin bir diğer temsili olur. Düşkünler evi, geçmişin şimdi karşısındaki yenilgisini özetleyen bir temsildir.

3.1.3.2.Sosyal Köken

Türkiye'de nostalji, muhafazakar düşünce ile birlikte ilerlemiştir. (Bora, Onaran, ed. Çiğdem, 2003) Osmanlı modernleşmesi, batı dışı modernlik, muhafazakar düşüncenin modernizmle birlikte ilerleyişi, aynı zamanda nostaljinin kullanışlı bir unsur olarak ortaya çıkış serüvenidir. Tanıl Bora makalesi içinde, muhafazakar “maziperest” olarak bahsi geçen Abdülhak Şinasi Hisar ve Yahya Kemal gibi isimler “Haşmet İbriktaroğlu'nun film boyunca temsil ettiği karakterlerdir. Haşmet İbriktaroğlu'nun geçmişi, Osmanlı son döneminde yetişmiş bu aydınlara çok benzemektedir.

“Bendeniz Haşmet İbriktaroğlu... Dedemin dedesi Osmanlı sarayında ibrikçi başıymış. Dedem Paşa, amcam süferadan, babam da zengin bir hovarda, hem de tüccar. Beylerbeyi’nde bir yalıda dünyaya gelmişim, validem daha ben bir yaşındayken yakışıklı bir zabitle kaçmış. Peder içkide iki hanı, bir koca köşkü yemiş bitirmiş. Eh servetin geri kalan kısmını da ayıptır söylemesi biz batırdık. Tüccarlığın bir zamane sanatı olarak inceliklerini kavrayamadığımızdan, birkaç işten anlamazın aklına uyup, birkaç madrabazın eline çevirsinler diye para bıraktık. İflasla beraber yalıyı da sattık. Bir çoğu artmamacasına ne var ne yoksa hepsini dağıttık. Şimdi çok rahatız elhamdülillah. Mütevazı bir meslekte karar verdik geçinip gidiyoruz. Efendim mesleğim seyyar fotoğrafçılık”⁹⁴

Haşmet İbriktaroğlu, Osmanlı zarafet ve nezaketine, estetiğine hayran bir kaybeden olması bakımından bu aydınlara çok benzemektedir. (Bora, Onaran, 2003: 250-253) *“Gerçekten de Hisar, tutkulu bir maziperesttir. Bugünle ve gelecekle ilgili umutsuzluğunu, beklentisizliğini unutturan bir coşkuyla yad eder geçmişi.”* (Bora, Onaran, ed. Çiğdem, 2003: 253) Bu anlamda, Cumhuriyet’in kuruluşunun ardından yaşanan süreçte kültürel bir nostaljiyi sürdüren, siyasetten uzak kalan şair ve İstanbul aşığı aydın portresini Haşmet karakteri çizmektedir. Meyhanede karşılaştığı eski kolej arkadaşı Şakir ise Haşmet’i *“İşte size dünyanın en otantik adamı Haşmet İbriktaroğlu, dünyanın en bohem paşazadesi...”* olarak tanıtır. Haşmet İbriktaroğlu, devletin Batılılaşma tercihinin gündelik hayata kadar sirayet eden tarafı ile, İzmir’de beş çocuklu işçi bir ailenin kızı olan Ayşe’nin İstanbul’a artist olmak niyetiyle “göç etmesi” üzerine yüzleşir. Göç olgusu, filmin düğüm noktasıdır. Bütün bu zıtlıklar, karşılaşmalar ve değişim göç ile birlikte gerçekleşir. 1960lı yıllarda yaşanan ekonomik ve politik değişimler, kırdan kente yaşanan göçleri artırmış, bununla birlikte şehrin çehresi de değişmeye başlamıştır. *“Yeni Anayasa’nın kabulü, köyden kente göç ve kent nüfusunun hızlı bir biçimde farklılaşması”* altmışlı yılları betimleyen en temel olaylardır. (Kırel, 2005: 15) Ayşe de bu dönüşümün bir temsilcisidir.

Haşmet: Peki annen baban ne diyor bu işe?

Ayşe: Haberleri yok ki... Beş kardeşiz. İki abim var. Öteki ikisi küçük. Babam işsiz, kaza geçirdiydi fabrikada. Memnun olmuşlardır bir boğaz eksildi diye.

⁹⁴ Ah Güzel İstanbul, 1966, Atıf Yılmaz

Bir başka sekansta ise;

Ayşe: Babam işsiz, ağabeylerim, yengelerim işçi. Sekizi de bir evde, beni de işçi yapacaklar. Allah'ın günü şafakla kalk o pis kokulu pas yüzü fabrikaya git, istemiyorum istemiyorum...

Bu iki sekans, Ayşe'nin sosyal kökeni hakkında bilgi verir. Ayşe, işçi sınıfına mensup bir ailenin kızıdır. İlerleyen sekanslardan bir diğerinde Ayşe artist olamayacağını söyleyen Haşmet karşısında ağlamaya başlar. Burada, aile yaşantısı ve sınıfsal konumu hakkında bize bilgiler verir. Bu sahne aynı zamanda Haşmet ile Ayşe arasındaki sosyal köken farkını da en net ortaya koyan sahnelerden biridir. Haşmet, Ayşe'yi uyarmaya çalışırken kendi sosyal statüsü ile Ayşe'ninki arasındaki uçurumu hatırlatır.

Ayşe: Kitap gibi konuşma, ne dediğini anlayamıyorum. ... Ne dediğini hiç anlayamıyorum, sanki beni korkutmak, yolumdan etmek istiyorsun gibi. Haşmet kızma bana. Kimseyle samimi olacak değilim, eğlenmek istiyorum anlıyor musun, gezmek tozmak istiyorum. Ben senin gibi yalılarda para pul içinde büyümedim. Senin gibi tok gözlü değilim, ömrüm boyunca hayal kurdum hep bunlar için...

Muhsin Bey'de de benzer ikili sosyal köken farklılıkları vardır. Muhsin bey, eski İstanbullu, Beyoğlu'nun görkemli günlerini görmüş, Klasik Türk Sanat müziği hayranı bir müzik yapımcısıdır. Muhsin bey, Cumhuriyet sonrası yükselen aydın portresini resmeder. Entelektüel, ince zevkleri olan, düzgün bir Türkçeyle konuşan İstanbullu bir beyefendidir. Yirmi yıldır Beyoğlu'ndaki aynı evde oturmaktadır, evi eskidir ama temiz ve düzenlidir. Sevdâ hanımla çamaşır astıkları sahnede Sevdâ hanım Muhsin Bey'in temizliği ve titizliğini över. Güvenilir ve dürüst bir adam olmasıyla meşhurdur. Bunun karşısında ise anti karakter olarak temsil bulan Ali Nazik karakteri, öncelikle şivesiyle ön plana çıkar. Antep'ten gelmiştir. Muhsin beyin askerlik arkadaşı "Bitli Salman"ın yeğenidir. Garsondur. Sıra gecelerinde türkü okur. Hayatını kendi sözleriyle şöyle özetler:

Ali Nazik: Hayatım parasızlıkla geçmiştir. Okula gidemedim. Arkadaşlarım pavyona giderken ben bulaşık yıkadım. Şimdi benden kötü sesler şöhret olmuştur ben hala sürünüyorum. Niye? Hep para yüzünden.

Ali Nazik, Muhsin bey karşısında daha hırslı, kolay yoldan zengin olmak isteyen, yükselmek ve sınıf atlamak için çabalayan bir konumdadır. Bu nedenle bu yolda her şeyi mubah görür. Muhsin beyle arasındaki en belirgin fark da burada ortaya çıkar. Muhsin bey, tıpkı Haşmet gibi, geçmiş düzenin ideallerine bağlı yüksek kültür sahibi İstanbul beyefendisi iken, karşılırlarına konumlandırılan Ayşe ve Ali Nazik, yükselmekte olan bayağı kültürün temsilcileri olarak kolay yoldan başarı elde etmek isteyen hırslı karakterlerdir. Bu farklılık, geldikleri sosyal kökenle desteklenir, geçmiş düzene özlem olarak somutlaşan nostalji, esasında sınıf farklılıklarıyla ilgilidir. Çünkü Haşmet ve Muhsin beyin esas özledikleri sosyal kökenlerinin onlara öğrettiği düzendir.

3.1.3.3. Beğeniler, Eleştiriler ve İdealler

Her iki filmde statü farklılıklarını nostaljik bir biçimde ortaya koyan bir diğer tema ise karakterlerin kültürel atmosferleridir. Bu atmosfer ise beğeniler, eleştiriler, idealler ve hayallerde somutlaşır. Örneğin Ah Güzel İstanbul'da ev içi dekorasyon, yıkık dökük kulübenin içinde Haşmet Bey'in aile yadigarı bir piyanoya sahip olmasıyla ilgili olan sahne Ayşe'yle arasındaki beğeni, zevk, kültür ayrımını destekleyen bir unsurdur. Çünkü piyano, Osmanlı son döneminden bu yana Batı tarzı enstrümanlar arasında sahip olunması ve çalınması çok yaygın olmayan ve yüksek kültür mensubu ailelerle özdeşleştirilen bir enstrümandır. Bunun yanı sıra Haşmet'in sandıktan çıkarıp Ayşe'ye verdiği anne yadigarı kaftan, yine kökü çok eskiye dayanan bir zevki ortaya koyması açısından önemlidir.

Evdeki piyano detayı için Haşmet “*Bunu satmaya kıyamadım*” der.

Ayşe: Çalsana...

Haşmet: Rahmetli büyükannem pek güzel çalardı. Müzik odası yalının üst katındaydı, akşamüstleri böyle ışığı da yakmazdı, ağladığı görülmesin diye. Büyükbabam yeni ölmüştü. Hey gidi günler hey...

Haşmet bunları anlatırken Ayşe sakız çiğnemektedir.

Haşmet: Sen zamane kızısın. Anneannemi anlayabilmek için eski zaman zarafetini bilmek lazım.

Sonra sandıktan aile yadigarı el işlemesi bir meşlah (sabahlık) çıkarır ve Ayşe'ye giymesi için verir: “*Daha ne güzel şeyler vardı ama hepsi satıldı...*” der. Benzer şekilde Muhsin Bey'in ev içi otantik düzeni, Türk sanat müziği plakları ve her gün aynı saatte çiçeklerini Türk sanat müziği dinleterek sulaması Muhsin Bey'in geçmişte yaşayan, geçmiş güzel günlerinin özlemiyle yaşayan ve o hayatı ısrarla sürdürmeye gayret eden biri olduğunun belirtisidir. Bu nedenle her iki filmde de ev içi düzen ve ritüeller, Haşmet ve Muhsin beyin bir tarafları geçmişte yaşayan nostaljik karakterler olduklarını betimler. Bu nostaljik ve yüksek statülü yaşamın karşısında Ayşe ve Ali Nazik karakterleri ise gösteriş ve ihtişama olan düşkünlükleriyle belirginleşirler. Haşmet'in parasını alıp kaçan ve şarkıcı olmaya karar veren Ayşe, girdiği ilk mağazadan parlak pullu çorap, ayakkabı ve elbise alır. Bu abartılı giyim merakı, Muhsin Bey'de de Ali Nazik karakterinde aynıdır. O da kurduğu hayalde beyaz bir takım elbise, pembe ipek bir gömlek ve boynuna altın bir zincir istemektedir. Her iki filmde de abartılı giyim merakı, bayağı zevk olarak köyden kente göç eden karakterler üzerinde somutlaşır.



Hem Ah Güzel İstanbul'un Ayşe'si, hem Muhsin Bey'in Ali Nazik karakteri, köyden kente göç edenleri temsilen abartılı ve görkemli kıyafetlere olan hayranlıklarıyla dikkat çekerler. Bu görkem ve ihtişam merakı karşısında hem Haşmet Bey'in hem de Muhsin Bey'in fötr şapkaları ve uzun pardösüleri eski bir İstanbul beyefendisi olduklarının altını çizer. Böylece kıyafet tercihleriyle de statü farklılıkları belirginleşir.



Fotoğraf 6 Haşmet İbriktaoğlu



Fotoğraf 7 Muhsin Kanadıkırık

Kıyafet tercihleri hiyerarşik zemini oluştururken, Muhsin Bey ile Ali Nazik'in hayallerinden bahsettikleri sahnede Muhsin Bey mütevazı hayaller kurarken, Ali Nazik'in çok zengin olma, lahmacuncu açma gibi hayalleri, Muhsin Bey'in Ali Nazik karşısında daha yüksek bir yaşama kültürüne sahip olduğu izlenimini uyandırmaktadır. Muhsin ve Ali Nazik'in başarılı olduklarında ne yapacaklarına dair karşılıklı hayal kurdukları bu sahnede Ali Nazik çiğköfte yoğururken Muhsin bey mandalina yemektedir. Bu sahne beğenileri, idealleri ve hayalleri ortaya koyarken aynı zamanda ikisi arasında yüksek ve bayağı kültür farkını da tesciller.



Fotoğraf 8 Muhsin Bey Hayaller Sahnesi

(33. Dakika): Ali nazik: - *senin altına güzel bir araba çekerik. Şahin mesela*

Muhsin bey: - *yok istemem. Çok paramız olursa üsküdar'da bir ev alırım, kız kulesini gören. Yeter beyoğlu'nun kahrını çektiğim.*

Ali nazik: *ben bir kebabçı dükkanı kapatırım.*

Muhsin bey: - *tekrar tespah yapmaya başlarım. Eski arkadaşlar toplanıp fasıl geçeriz.*

Ali nazik: - *ipek bir gömlek alırım, pembe. Beyaz bir elbise. Altın kolye. İbrahim (Tatlises) gibi.*

Muhsin bey: - *Afitap hanımı düşünler evinden çekip alırım.*

Ali nazik: - *bir sürü karıyı koynuma almak isterim.*

İlerleyen sahnelerde Ali Nazik'in intihar girişiminde bulunmasının ardından Ali Nazik Muhsin Bey'e yarışmacılardan toplanan parayla kendisine kaset çıkarmasını teklif eder. Muhsin bey, "bu para bizim değil" diye itiraz edince Ali Nazik yine hayallerinden bahseder:

Ali Nazik: -*Ödünç aldık say bu parayı. Sonra öderik. Her gece rüyamda görüyorum kaseti. Vitrinlerde duruyor, kapağında resmim. Ağam, biz bu kaseti yapmazsak, ölürüm.*

Bu sekans, Ali Nazik'in hayalleri üzerinden, bir erdem yoklaması yapar. Bu yoklamadan ise Muhsin bey geçerek nostaljik olarak yüceltilen toplumsal konumunu

bir kere daha yeni olanın, kırdan kente göç edenin hırslarına yenik düşen “bayağılığı” karşısında sabitlemiş olur. Daha sonra Muhsin Bey, Ali Nazik’e uymaya karar verip paraları albüm yapmak için kullandığında bile, sosyal konumunu yaptığından “utanarak” bir kere daha tesciller.

Muhsin Bey: - çok utanıyorum.

Sevda Hanım: - Utanma, yaptığın bir sebebi vardır. Sen dürüst bir insansın, beyefendisin...

Bu sekanstan sonra Muhsin bey, eski ideallerine bağlı kalacak ve suçu üstlenip teslim olacaktır. Ve aslında böylece film, eski ideallerin yeni idealler karşısındaki yüksek konumunu bir kere daha tescillemiş olacaktır. Zamane insanların hırsları ve kolaycılıkları karşısında bir eleştiri de Ah Güzel İstanbul’da Haşmet’in rakı masasında sohbet ettiği dostu oyuncu Şefik Be’den gelir. Şefik bey, değişen düzene karşı sitemkardır. Haşmet ise, değişen düzeni “her şeyin kolayına kaçmak” meselesi olarak eleştirir.

Şefik Bey: Kimsenin kabiliyete, tecrübeye, bilgiye, emeğe metelik verdiği yok. Herkes çabuk şöhretin, kolay paranın yoluna bakıyor.

Haşmet: Senin dediğin milli hastalığımız, her şeyin kolayına kaçmak.

İlerleyen sahnelerden birinde, Haşmet kolejden eski arkadaşı şimdilerin müzik prodüktörü olan arkadaşı Şakir ile girdiği tartışmada, yükselen batı özentiliğini alaycı bir biçimde eleştirir.

Şakir: Yerli müziğimizi alaturkalıktan kurtarmak ve alafrangalaştırmak için sosyal etütler yapıyoruz. Buraya onun için geldik.

Haşmet: (içinden) Allah beterinden esirgesin.

Diğer plak şirketi sahibi iş adamı: Anlayacağınız halkımızın zevkini batılılaştırmaya, bayağılıktan kurtarmaya çalışıyoruz.

Haşmet: Peki halk bu müziği beğenmezse?

Şakir: Beğenir, göreceksin. Beğenmezse alıştıracağız. Halk iyiye, doğruya, gerçeğe ne zaman kapalı olmuştur.

Daha sonra Şakir'in getirdiği batı müziği plağı meyhanede çalınınca meyhanedekiler ayaklanır. Bunun üzerine Şakir ve dostları meyhaneden kaçar.

Haşmet: Kültür hizmeti ha! Ah anası babası belli olmayan kozmopolit maskaralar.

Derken, aklına bir fikir gelir. Eve gider. Ayşe'ye kolay yoldan zengin olmanın yolunu bulduğunu söyler. Önce piyanoda “Şehnaz Longa”yı çalar. Ayşe esner ve sıkıldığını belli eder. Sonra Haşmet bir de Batı tarzı bir beste çalar. Ayşe oynamaya başlar.

Ayşe: Bak bu güzel işte insanı oynatıyor, neydi öteki insanı dertlendiriyor.

Haşmet: Böyle düşünen bir sen değilsin maalesef. Bu da kolay para kazanmayı kovalayanların işine geliyor. Elimizde canına okuyacağımız, maskara edeceğimiz bir müzik hazinesi var.

Bu sahne, 1960'larda yavaş yavaş ayak seslerini duymaya başladığımız pop müzik kültürüne karşı eski bir İstanbul Beyefendisi olan Haşmet İbriktaroğlu'na getirilen bir eleştiridir. Pop müzik ve kültürünün Haşmet'e göre bayağı bir zevk iken, Ayşe'ye göre keyif verici olması, zevkler ve beğeniler ile ortaya çıkan statü farklılıklarını gözler önüne bir kere daha sermiş olur. Benzer bir eleştiri de Muhsin bey filminde Muhsin beyin hapishaneden çıktıktan sonra Beyoğlu'ndaki evine gittiği sahnede olur. Bu sahnede Muhsin Bey madamla konuşuyor gibi görünse de aslında kendi iç muhasebesini yapmaktadır. Filmde çiçekler üzerinden anlatılan, Muhsin beyin tüm çabalarına rağmen eski düzeni sürdürememesi, daha kolay yoldan ulaşılan geçici başarılarla dolu yeni düzene olan kırıngnlığı ve eleştirisidir.

Muhsin Bey: Çiçekler ölmüş, hepsi. Eskiden bir yer ayarlardın, güneşi iyiye yerini de sevdiyse ne biçim açardı. Şimdi güneş aynı, ılık aynı, yer aynı... Suni gübre istiyorlar. Bir iki gram potas koyunca bir coşuyor namussuzlar, ama sonra ölüyorlar.

Eskinin yeni üzerindeki üstünlüğü, yeninin eski ile kıyaslanıp eleştirilmesiyle bir kere daha tescillenir. Böylece nostaljik bir söylemle statü konumları yeniden inşa edilir. Eskinin temsilcisi Muhsin Bey ve madam bu hiyerarşide eskinin üstün tarafındayken, Ali Nazik, şehrin değişmekte olan yüzü olarak yeninin temsilidir. Tüm bu öğeler bir

arada düşünöldüğünde, eskinin yeni olan karşısındaki yenilgisi, eskinin yeni karşısında hala yüksek bir statüye sahip olduğı yargısıyla çizilmektedir. Bu durum geçmişe özlem duymanın bi zatihi statü konumlarını yeniden üretmesi anlamına gelir.

“Artık bütün kurallarını piyasanın belirlediğı bir hayat yaşanmaktadır. Para, prestij, statü sahibi olmak her şeydir, gerisi hiç bir şey.” (Esen, Kayador, 2009: 159)



SONUÇ

Hepimizin zaman zaman tutunduğu kayıp duygusunun peşine düşmek, bu tezin başlangıç noktasıydı. Gündelik konuşmalarımıza kadar sirayet eden kayıp dilinin izine düşmek, sonunda bu iki karakterle -Ah Güzel İstanbul'un Haşmet'i ve Muhsin Bey'in Muhsin'i ile- karşılaşmayı beraberinde getirdi. Her iki karakter de televizyon, internet medyası, sosyal medya platformları gibi alanlarda sık sık karşımıza çıkan karakterlerdi. Ve bu karakterler, daha yakından bakınca nostaljik bir eleştiri boşluğunu dolduruyordu. Her paylaşım, yorum ve beğenme, bu karakterleri nesilleri tükenmiş bir kanaat önderi haline getiriyordu. Bu filmler, tıpkı matruşka bebekler gibi, anlam içinde anlam barındırıyordu. Her iki film de, kayıp duygusu üzerinden geçmiş kültürü kutsuyordu. Biz ise, bu filmleri yıllar sonra bile tekrar ve tekrar izleyerek, paylaşarak ve yorum yaparak hiç yaşamadığımız bir geçmişi kutsuyor ve özlüyorduk. Böylece, geleneksel kültür, nostaljik bir söylemle toplumsal sorunları eleştirmenin bir aracına dönüşüyor, eskiye ait sosyal statüleri de zihinlerimizde yeniden üretmiş oluyordu. Bu durum, araştırmada öncelikle statü meselesine yoğunlaşmaya itti. Daha sonra statü meselesini irdelediğimizde, kavramın kayıp duygusu ve endişesiyle olan ilişkisiyle karşılaştık.

Birinci bölümde, statünün kavramsal inşa sürecini ele alırken karşılaştığımız en önemli gerçek, statünün “kayıp duygusu” ve nostaljik paradigma ile olan dolaysız bağı oldu. Nostalji durumuyla olan bu ilişki, statünün şimdide var olan çeşitli statü mücadelesi alanlarındaki geçmiş güzellemesi durumlarındaki işlevsel konumunu da gözler önüne sermiş oldu. Bugün statünün iki farklı tanımıyla, kazanılmış ve verilmiş statü ile karşılaştık. Kavramın bu anlamları kazanma sürecine baktığımızda özellikle 18 ve 19. Yüzyıl Kıta Avrupası, özelde ise İngiltere ve Fransa’da yaşanan paradigma değişimi ve bu değişimle birlikte ilerleyen ekonomik ve sosyal dönüşümün izlerini gördük. Hobsbawm’a göre, o döneme kadar kullanılmayan pek çok kavram yaşanan bu değişimi ve ortaya çıkan yeni düzeni tanımlamak üzere kullanılmaya başlanır.

“Sözcükler çoğu zaman belgelerden daha güçlü tanıklardır. ...altmış yıllık dönem içerisinde⁹⁵ icat edilmiş ve çağdaş anlamlarını esas olarak bu dönemde kazanmış birkaç sözcüğe göz atalım. Bunlar, ‘endüstri’, ‘sanayici’, ‘fabrika’, ‘orta sınıf’, ‘çalışan sınıf’, ‘kapitalizm’ ve ‘sosyalizm’ gibi sözcüklerdir. ‘Aristokrasi’ ve ‘demiryolu’nun yanı sıra ‘liberal’ ve ‘muhafazakar’ gibi siyasal terimler, ‘milliyet’, ‘bilim adamı’, ‘mühendis’, ‘proletarya’ ve (ekonomik) ‘bunalım’ gibi sözcükler de bunlar arasındadır.” (Hobsbawm, 20016: s.9)

Bu kavramların ortaya çıktığı felsefi zeminde ise öncelikle Fransız ve İskoç Aydınlanması’nın izlerini, daha sonra ise bir “Karşı Aydınlanma” olarak yorumlanan Muhafazakar ve Romantik düşüncenin izleri vardır. Muhafazakar düşünce, dönemin atmosferine öylesine sirayet eder ki, sosyal kuramcılarının her birinde “gelenekçi ve moderist tiplojisi” ortaya çıkarır ve kavramlara etkisi olur. Nisbet’e göre Tocqueville’de “*aristokratike karşı demokratik*”, Tönnies’de “*gemeinschaft*”a karşı “*gesellschaft*”; Weber’de “*geleneksel*”e karşı “*ussal-bürokratik*”; Simmel’de “*kırsal*”a karşı “*kentsel*” gibi geleneksel ve modern toplum ikiliği üzerinden ortaya çıkan kavram ikiliklerinde muhafazakar düşüncenin etkisi büyüktür. (Nisbet, 2006: 106) Romantik düşünce ise, Aydınlanma’nın rasyonel aklına ve devleti toplumsal sözleşmelere indirgeyen burjuva mantığına karşıdır. Temelde romantik düşünceyi “*modernliğin öteki yüzü*” olarak yorumlayanlar da olmuştur. (Paz, 1996) Romantik düşünce aynı zamanda yoğun bir Ortaçağcılık’tan beslenir. Bu ise, geçmişe özlemi yani nostaljiyi beraberinde getirir. Nostalji duygusu ise, dekadans düşüncesinden beslenir. Bu düşünceye göre modernlik sonu gelmeyen bir bozulma sürecidir. Romantik düşüncenin etkisi, Kıta Avrupası’nda ortaya çıkan tüm eleştirel kuramlarda görülür. (West, 1998) Stauth ve Turner’a göre ise bu dönemin bilimsel literatürüne etki eden nostaljik paradigmadır. (Stauth, Turner, 2005) Statü de, bu kavram ikiliklerinde eski rejimi tanımlayan bir kavram olarak anlamını bulur. Hobsbawm, eski görkemini kaybeden büyük toprak sahibi ailelerin “statü gösterişine” daha sıkı sarıldıklarından bahseder. (Hobsbawm, 2016:25) Statünün toplumsal hayatta bu belirginleşmesinin ardından kavramın sosyal bilimlerdeki gelişim serüveni ise, toplumsal sınıf tartışmaları ile birlikte ilerler. Ancak bu tartışmalardan önce Tocqueville Amerika’da ve Fransa’da demokrasiyi karşılaştırdığı kitabı Amerika’da

⁹⁵ 1789-1848 arası kast ediliyor.

Demokrasi ve Fransız Devrimi sürecini mercek altına aldığı Eski Rejim ve Devrim eserlerinde statünün modern bir tanımını yapar. Bu tanıma göre statü, eski rejimde toprak mülkiyetine dayalı bir sosyal hayatta, toprak mülkiyetinin, bunun yanı sıra askeri başarının “itibar, haysiyet ve onur” getirdiği bir düzeni ifade ederken, sosyal itibara yüklenen anlam modern toplum örneği olan Amerika’da “çok çalışmak ve sosyal hayatta bir konum elde etmek” olarak değişince statünün anlamı da değişir. Ancak eski anlamını yitirmez. Bu sonucun ortaya çıkması ise “toplumsal sınıf” tartışmalarının gündeme gelmesiyle birlikte olur. Bu nedenle kavramın sosyal bilim literatürü içinde ilerleyişinde Tocqueville’den sonraki odak noktamız Marx olmuştur. Marx, modern toplumu bir sınıf toplumu olarak tasvir eder. Buna göre sınıf, üretim araçlarına sahip olanlar ve diğerleri olarak ikiye ayrıldığı ekonomik temelli bir toplumu tanımlar. Weber ise, sosyolojide Tocqueville ile somutlaşan muhafazakar düşünce ile, Marx ile somut ifadesini bulan radikal düşüncenin bir hasılatı olarak karşımıza çıkar. (Nisbet, 2013: s.248) Weber, Marx’ın sınıf kavramsallaştırmasını geliştirir ve sosyal tabakalaşma meselesine teorik anlamda bir yenilik getirerek, sosyal hiyerarşide siyasi güç ve sosyal statü vurgusu yaparak sınıfın yanına statü ve parti kavramlarını ekler. Weber’in statü kavramının temelindeki argümanlar ise güç ve sosyal onur’dur.⁹⁶(Weber, 2012: 292) Onun eserlerinde güç; sınıf, statü ve siyasi partiler olarak sınıflandırılmış ve toplumsal güç ilişkileri “teorik berraklığına” ulaşmış olur. (Nisbet, 2016: 288) Weber’e göre, sınıfı ortaya çıkaran ekonomik çıkardır. Bu nedenle yalnızca piyasa ilişkilerini kapsar. Statü ise, “sosyal onur” üzerinden özerk bir hiyerarşi alanı oluşturur.

“Statü onurunun özünü en iyi şekilde ifade eden şey, belli bir çevreye mensup olmak isteyen herkesten her şeyden önce belirli bir hayat tarzına sahip olmasının beklendiğidir. ... Birey, belli bir grubun hayat tarzının taklitçisi olmaktan çıkıp, o grubun kabul edilmiş içe dönük eylemlerine uyum göstermeye başladığı zaman, ‘statü’sü’ gelişmeye başlamış demektir.”(Weber, 1986: 183)

⁹⁶ Weber’in güç ile kast ettiği “...bir ya da birçok insanın sosyal bir eylemde, eyleme katılan başkalarının direnmesine karşı bile kendi iradelerini gerçekleştirme olanağı”dır. Bkz. Weber, **Ekonomi ve Toplum**, s.292

Weber’de statünün “hayat tarzı” olarak bulduğu ifade Bourdieu tarafından devralınır. Çağdaş kuramcılar içinde “*Bourdieu, simgesel mallara ve pratiklere ilişkin olarak, hem sınıf indirgemeciliğini hem de idealizmi aşacak bir kuram geliştirmek üzere Marx’tan Weber’e döner.*” (Swartz, 2015: 63) Weber’in düşünsel çıkarlar düşüncesini geliştirir ve sermaye kavramını ortaya koyar. Bourdieu’ya göre toplumlarda ekonomik sermaye dışında, kültürel, sosyal ve simgesel sermayeler bulunabilir. Sermaye, toplumsal alanda üzerine güç mücadelesi gerçekleşen her türlü kaynaktır. (Swartz, 2015:109) Failer, sermayeler çevresinde oluşan “alan”larda mücadele ederler.(Bourdieu, 2003: 81) Bourdieu, statü ve sınıf ayrımını, ekonomik, kültürel ve toplumsal sermaye kavramlarıyla yeniden tanımlamıştır. Bourdieu’ya göre statü konumlarını belirleyen en önemli sermaye kültürel sermayedir. Bourdieu, egemen sınıf içerisinde oluşan statü farklılıklarının temel sebebini de yine sermaye farklılığına bağlar.⁹⁷ Bu farklılığı oluşturan temelde iki tür sermaye biçimi vardır; kökensele sermayesi ve eğitim sermayesi. Kökensele statü sermayesi, anlamını geçmişe yaptığı atıftan alır, önceki kuşaklarla bütünleşmiştir ve bir avans gibi işler.(Bourdieu, 2015: 114) Burada kökensele statü sermayesi toplumsal hayattaki “soyluluk” tanımına denk düşer. “Asalet bunu gerektirir” cümlesi soyluluğun bir dayatmasıdır ve bu dayatma Bourdieu’ya göre, büyük değişimler en ayrıcalıklı bu grubu, eski sisteme daha çok bağlı kalmaya , strateji değiştirmenin gerekliliğini en ağır kavrayan kişiler olmaya ve zamanla kendi ayrıcalıklarının kurbanı olmaya iter. Bu durum ise statü kaybına yol açar. (Bourdieu, 2015: 43) Buradan çıkarabildiğimiz sonuca göre, sosyal onur hiyerarşisinde en ayrıcalıklı olan grup, değişim zamanlarında en muhafazakar ve romantik refleksleri gösteren gruplara dönüşmektedir. Burada karşımıza çıkan en önemli sonuç, sosyal bilimlerin üzerine inşa olduğu kavram ikiliklerinin romantik ve muhafazakar arka planlarıdır. Bu altyapı sosyal bilimlere nostaljik bir paradigma kazandırmış, statü de bu paradigma sonucu ortaya çıkan kavramlardan biri olmuştur. Birinci bölümün kavramsal incelemesi bize gösterir ki, statü, doğal olarak nostalji ile ilişkili bir kavramdır.

⁹⁷ Alimler ve Mondenler bölümü için bkz. Pierre Bourdieu, **Ayırım**, haz.: Güney Çeğin, çev.:Derya Fırat Şannan, Ayşe Günce Berkurt, İstanbul, Heretik Yayınları, 2015, s.109

Nostaljinin ve sinemanın kavramsal incelemesini yaptığımız ikinci bölümde ise, ulaştığımız belli başlı sonuçlar olmuştur. Öncelikle nostaljinin şimdiki zamanın hafıza çerçevesi olarak işlediğini, bu anlamda kullanışlı bir geçmiş kurgusu olduğu sonucuna ulaşırız. Eve ya da geçmişe özlem olarak tanımını bulan nostalji, hatırlamayı gerektirir. Her hatırlama ise Bergson’a göre bir kurgudur. Hatırlananlar gerçek olsa bile, onları zihinde her yeniden hatırlama girişimi bir “imgeleştirme” işlemidir ve bu da her zaman belirli bir kurgusalılık içerir. (Satrte, 2016) Nostalji de, böylelikle anlaşılmaktadır ki, her zaman geçmişini belirli bir “kurguyla” yeniden üreten bir hatırlama eylemidir. Bu eyleme bir katkı da Halbwacsh’ın “anı çerçeveleri” tanımından gelir. Anı çerçeveleri, kişilerin eylemleri ve bu eylemlerin dayandığı, kişilerin toplumsal konumlarının dayanak noktasıdır. Şimdinin çatışmaları ve koşullarına göre, yeniden dizayn edilebilirler. Kendimizi toplumsal çerçevede anlamlı bir yere yerleştirme çabası, anıları işlevsel hale getirir. (Halbwachs, 2016: 349) Anı çerçeveleri, mevcut durumdaki toplumsal konum çatışmalarıyla yeniden şekillenir. Bu nedenle, geçmiş, aslında bugünle birlikte var olan bir kurgudur. Bu, yaşanmamış olayları anlatmak anlamına gelmekten ziyade, farklı geçmiş parçalarını farklı şekillerde bir araya getirme ve her yeni durumda yeni bir “anı çerçevesi” inşa etme durumudur. (Halbwachs, 2016: 298-303) Halbwachs’a göre, *“toplumsal sınıflar farklı hafıza çerçeveleri ile birbirinden ayrışırlar.”* (Halbwacsh, 2016: 355) Bu nedenle, her bir sınıf veya statü grubu, kendi konumunu sabitlemek için farklı hafıza çerçevelerine başvurur. Bu anlamda eski ve yeni “soyluluk” tanımlarının toplumsal arenadaki mücadelesine eşlik eden de yine “anı çerçeveleri”dir. Eski düzenin giderek yerini yenisine bıraktığı değişim sürecinde, aristokrasi burjuva karşısında güç kaybetmesine rağmen, yeni düzende kendi kültürünü üretmeye ve toplum içindeki konumunu sürdürmeye devam eder. (Löwy, Sayre, 2007: 189) Bu süreklilik yine kendi “hafıza çerçevelerini” inşa etmeleriyle mümkün olur. Bu çerçeve, modern öncesi döneme duyulan romantik özlem ile sanatta ifadesini bulur. Böylece aristokrat çevrelerin itibarını, modernleşme eleştirileri, yabancılaşma metaforu ve kapitalist dünya eleştirisi üzerinden iade eder. (Löwy, Sayre, 2007: 28) Hafıza çerçeveleri, belleğin “kurgusal” yönünü ortaya koyması açısından önemlidir. Şimdiki zamanın koşullarında geçmişin kullanışlı birer dayanak noktası haline geldiğini, yaşanan statü mücadelelerinde başvuru hafıza çerçeveleriyle birlikte anlarız. Bu durum aynı zamanda, nostaljinin modern çağda

ortaya çıkışının tarihsel arka planını da özetliyor diyebiliriz. Nostalji modern toplumda, yaşanan somut tarihsel olaylar, soyluluk tanımlarında yaşanan değişimle birlikte tam da bu “değişim sürecinde” kazandığı anlamla sosyal bilimlerde bir paradigmaya dönüşür.

“Nostaljik paradigmanın arkasında, feodalizmden kapitalizme geçişin yeniden inşa edilmiş tarihi yatar. Hem Marxçılıkta, hem de toplumbiliminde bu geçiş, uzlaşımalsal biçimde dünya tarihinin can alıcı bir olayı olarak görülür. ... Feodalizmin çöküşü kırsal cemaatin yitimi, kişisel dışavrumsallığın yitimi ve düzene sokulmamış toplumun yitimi ile ilintilendirilir. Klasik toplumbilim, toplumun bu tarihsel yeniden inşasına ilişkin çözümlemenin bıraktığı miras tarafından şekillendirilmiştir.” (Stauth, Turner, 2005: 93)

Nostaljinin bir paradigma olarak anlam kazanma seyrini, Boym, “düşünsel nostalji” olarak tanımlar. Düşünsel ve yeniden kurucu nostalji tanımları yapan Boym, nostaljinin iki biçimde toplumsal hayatı etkilediğinden söz eder. Kurucu nostalji, daha çok resmi devlet tarihi anlatılarını kapsar. Düşünsel nostalji ise, yukarıda bahsettiğimiz, 19. Yüzyıl romantik aydını ile birlikte ilerler. Düşünsel nostalji, modern topluma karşı eleştirel bir tavır alanlar için kullanışlı bir araçtır. Bu araç şiir, edebiyat, resim gibi alanlarla birlikte “paradigma” halini alır. Nostaljinin bugün kullanılan tanımlarına baktığımızda, yeniden kurucu nostalji ve düşünsel nostaljinin izlerini görmek mümkündür. Ancak, özellikle büyük değişimlerin ve krizlerin yaşandığı 20. Yüzyılda, modern kent hayatının da getirdiği yeni sorunlarla birlikte eleştirel bir tavır niteliği olan ve aynı zamanda modern kentlerin doğadan uzaklaşmasıyla birlikte taşra hayatına duyulan özlemle düşünsel nostaljiye olan ilgi artmıştır. Nostaljiye duyulan modern ilgi Davis’e göre popüler kültür ile birlikte olur.(Davis, 1979: 4,5) Günümüzde ise geçmişe olan özlem, bir geçmiş güzellemesine dönüşür ve bu durum özellikle kitle iletişimin ve popüler kültürün de nostaljiye eğilmesiyle birlikte icat edilmiş ve idealleştirilmiş geçmiş parçaları meydana getirir. Böylece nostalji sinema gibi alanların da en temel konularının başında gelir. Sinema ile ilgili alt bölümde ise, göstergebilimin katkıları ve imkanlarıyla ortaya çıkan sinem kuramlarına, bu kuramlarda ise, sinemanın “devingen imgeler sanatı” olarak, anlam oluşturma, gerçekliği dönüştürme gücüne sahip olduğu ve kendinden menkul bir gerçeklik inşa

ettiği sonucuna ulaşırız. (Metz, 2012) Sinemanın temsil gücünü ele aldığımız ikinci bölümün son kısmında ise temsilin belirli söylemleri üretmek için oldukça kullanışlı bir yapıya sahip olduğu ve nostaljinin sinemada belirli temsiller üzerinden bir geçmiş kurgusu inşa ederek, belirli söylemlerin sinema aracılığıyla seyirciye aktarılmasında ve politik eşitsizlikleri yeniden üretmede etkili bir yöntem sunduğu sonucuna ulaşırız.

Son bölümde ise, filmlerin çekildiği dönemlerin tarihsel bir okumasıyla birlikte Teun Van Dijk'in eleştirel söylem analizinden faydalanılmıştır. Türkiye'de 1960'lar ve 1980'lerde yaşanan yeniliklerin ardındaki ekonomik, siyasi ve sosyal nedenlerin filmlerdeki yansıması, göç ile birlikte kentin değişen yüzü ve yükselen orta sınıf eleştirisi olmuştur. Bu eleştiriler, kentin eski sakinlerinin dilinden nostaljik bir söylemle gerçekleştirilmiştir. Nostalji, filmlerin söyleminin temelinde yer alan kavramdır. Filmlerin söylem analizini anlamlı bir temele oturtmak adına 1960'lardan 1980'lere uzanan süreci ele aldığımızda Türkiye'de var olan iki tür nostalji dikkat çekmektedir. Elbette daha farklı nostalji versiyonları da bulmak mümkündür ancak makro süreçler değerlendirildiğinde Türkiye'de geçmişe özlemin bu iki refleks çevresinde şekillendiği görülmektedir. Türkiye'nin yaşadığı değişim süreçleri göz önünde bulundurulduğunda geçmişe özlem yönelimini etkileyen bu iki refleksin var olduğunu keşfetmek, filmlerin oturduğu zemini anlamak açısından ufuk açıcı olmuştur. Bu yönelimler, muhafazakar ve kemalist nostaljidir. Muhafazakar nostalji, Ah Güzel İstanbul'da somutlaştığı haliyle, Osmanlı son dönem aydınlarının modernleşme ve Batıcılığa yönünde yaşanan değişime karşı geliştirdikleri refleksten beslenir. İlk dönem muhafazakar nostalji Abdülhak Şinasi Hisar, Yahya Kemal Beyatlı, Münevver Ayaşlı, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi isimlerin eserleriyle gelecek nesillere taşınmış, böylece batı karşısında doğu, seküler karşısında dindar gibi tercihlerin de dayanak noktası haline gelir. Böylece muhafazakar nostalji, Batıcılığa ve modernleşme yönünde resmi ve ideolojik olarak yapılan her tercihin eleştirilmesinde de bir dayanak noktasıdır. Kemalist nostalgide ise, özellikle 1980 sonrası ekonomik liberalleşme politikalarıyla birlikte bürokratik elitlere rakip bir "girişimci" grubun yükselmesi ve bunun sonucunda yaşanan sınıfsal dönüşümlerin büyük etkisi vardır. Statü konumu olarak eski güçleri sarsılan bürokratik elitin temsil ettiği ve sahip çıktığı Cumhuriyet'in ilk yıllarına atıfla kurulan değerlerin gözden

düşmesi kaçınılmaz bir durum olmuştur. Bu durumla birlikte bu 1930’ları “altın çağ” olarak yücelten bir geçmiş güzellemesi olarak Kemalist nostalji belirginleşir. Türkiye’de özellikle sinemada hatırlama ve hafıza ile ilgili çalışmalarda, özellikle 2000’lerde belirginleşen bir “geçmiş” merakı vardır. (Özdemir, 2012: 152) Bu ilgi önce televizyonda daha sonra özellikle 2010’larda hızla yükselişe geçen sosyal medya kullanımında da fark edilmektedir. Ah Güzel İstanbul ve Muhsin Bey filmleri de, bu ilgiyle bu mecralarda birer nostaljik söylem üretimi olarak yeniden gündeme getirilmektedir. Sosyal medyada yaygın eleştirel söylemler, bu iki film özelinde ele aldığımızda, her iki filmin sağladığı nostaljik söylemler aracılığıyla dile getirilmektedir. Nitekim filmlerin söylem analizi yapılırken de, bu iki nostalji yöneliminin izlerine rastlanmıştır. Her iki filmde makro ve mikro yapı olarak iki bölümden oluşan söylem analizi nostaljik söylemin ardındaki statü mücadelesini açığa çıkarmıştır. Her iki filmde de nostaljik söylemle eskinin yeni karşısındaki yüksek statüsünün altı çizilmiştir. Böylece değişen ekonomik koşullarla birlikte belirli bir konum kaybı yaşayan eski elitlere, iadeyi itibar yapan filmler, eskiye ait mevcut statü konumlarını da yeniden üretmiştir. Burada çıkan sonuç, her iki filmin statü temsillerinin nostaljik bir unsura dönüşerek mitleştirildiği ve dolayısıyla bu statü değerlerinin şimdiki zamanda yeniden üretilen bir söyleme dönüştüğüdür. En nihayetinde ise statünün, nostaljik paradigmanın hakim olduğu bir süreçte ortaya çıktığı, toplumsal konum alma süreçlerinde kayıp duygusu ve endişesi ile yakından ilişkili olduğu, nostaljinin, içinde yaşadığımız toplumsal mücadele arenasında sosyal gruplara ve aktörlere kullanışlı bir geçmiş “kurgulama” imkanı sunduğu, bu kurgunun sinema gibi temsil araçlarıyla söyleme dönüştürüldüğü ve ortaya çıkan bu söylemin toplumsal hiyerarşide statü sınırlarını sağlamlaştıran kullanışlı bir araç olarak önemli bir yer tuttuğu sonucuna ulaşılmıştır.

KAYNAKÇA

- ANDERSON, B.: **Hayali Cemaatler**, çev. İskender Savaşır, İstanbul, Metis Yayınları, 1993
- ANDREW, J.D.: **Sinema Kuramları**, çev.: İbrahim Şener, İstanbul, İzdüşüm Yayınları, 2007
- ANKARALIGİL, N.: "Van Dijk'in Eleştirel Söylem Analizinden Hareketle The Siege - Kuşatma Filmi Üzerine İdeoloji Çözümlemesi", **Film Çözümlemeleri**, ed. Seyide Parsa, İstanbul, Multilingual Yayınları, 2008
- ARLI, A.: "Klasik Sosyolojide Derin Revizyon: Pierre Bourdieu Sosyolojisi", **Ocak ve Zanaat Pierre Bourdieu Derlemesi**, der. Güney Çeğin v.d., İstanbul, İletişim Yayınları, 2007
- ARNHEIM, R.: **Sanat Olarak Sinema**, ed. Ulus Baker, Ege Berensel, Ankara, Öteki Yayınevi, 2002
- ASSMANN, J.: Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik, çev. Ayşe Tekin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2000
- BARTHES, R.: **Göstergebilimsel Serüven**, çev.: Mehmet Rıfat, Sema Rıfat, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2014
- BAŞER, V.: "Nostalji Sonrası Bir Dünyada Nostaljiden Söz Açmak" **Muhafazakar Düşünce**, sayı 25,26, 2010
- BAUMAN, Z.: **Modernlik ve Müphemlik**, çev. İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2003
- BAZİN, A.: Sinema Nedir?, çev.: İbrahim Şener, İstanbul, İzdüşüm Yayınları, 2007
- BECK, U.: **Risk Toplumu: Başka Bir Modernliğe Doğru**, çev.: Kazım Özdoğan; Bülent Doğan, İstanbul, İthaki Yayınları, 2011

- BEİSER, F.: **Enlightment, Revolution and Romanticism: The Genesis of Modern German Political Thought 1790-1800**, Harvard University Press, 1992
- BENJAMİN, W.: **Pasajlar**, çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Yky Yayınları, 2002
- BENJAMİN, W.: **Fotoğrafın Kısa Tarihi**, çev. Osman Akinhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2012
- BERGER, P.: “On the Obsolescence of the Concept of Honor”, **Revisions: Changing Perspectives in Moral Philosophy**, Notre Dame (Indiana), Notre Dame University Press, 1983
- BERGSON, H.: **Madde ve Bellek: Beden-Tin İlişkisi Üzerine Deneme**, çev. Işık Ergüden, Ankara, Dost Kitabevi, 2007
- BERLİN, I.: **Romantikliğin Kökleri**, Güzel Sanatlar Üzerine A. W. Mellon Konferansları, 1965, haz. Henry Hardy, çev. Mete Tunçay, İstanbul, Yky Yayınları, 2004
- BERMAN, M.: **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, çev. Bülent Peker, Ümit Altuğ, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013
- BLOCH, E.: **Rönesans Felsefesi Üzerine**, çev. Hüseyin Portakal, İstanbul, Cem Yayınevi, 2002
- BORA, T.;
ONARAN, B.: “Nostalji ve Muhafazakarlık Mazi Cenneti”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Muhafazakarlık**, ed. Ahmet Çiğdem, İstanbul, İletişim Yayınları, 2003
- BOURDİEU, P.;
WACQUANT, L.J.D.: **Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar**, çev. Nazlı Ökten, İstanbul, İletişim Yayınları, 2003
- BOURDİEU, P.: **Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi**, çev. Derya Fırat Şannan, Ayşe Günce Berkkurt, Ankara, Heretik Yayınları, 2015
- BOURDİEU, P.: “Sur le pouvoir symbolique”, **Sembolik İktidar**, çev.: Dr. Kadir Yoğurtçu, France, Vol 32, Numéro 3, 1977

- BOYM, S.: **Nostaljinin Geleceği**, ev. Ferit Burak Aydar, İstanbul, Metis Yayınları, 2009
- CALINESCU, M.: **Modernliğin Beş Yüzü: Modernizm, Avangard, Dekadans, Kitsch, Postmodernizm**, ev. Sabri Gürses, İstanbul, Küre Yayınları, 2013
- CASSİN, B.: **Nostalji: İnsan Ne Zaman Evindedir?**, ev. Seçil Kıvrak, İstanbul, Kolektif Kitap, 2018
- CLARKE, J.: **Sinema Akımları: Sinema Dünyasını Değiştiren Filmler**, ev.: Çağdaş Eylem Babaoğlu, İstanbul, Kalkedon Yayınları, 2012
- CONNERTON, P.: **Toplumlar Nasıl Anımsar?**, ev. Alaeddin Şenel, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1999
- COSER, L.A.: **Sosyolojik Düşüncenin Ustaları**, ev. Himmet Hülür, v.d., Ankara, De Ki Yayınları, 2008
- COŞKUN, E. E.: **Dünya Sineması’nda Akımlar**, Ankara, Phoneix Yayınevi, 2011
- ÇEĞİN, G.;
TATICAN, Ü.: “Bourdieu ve Giddens: Habitus veya Yapının İkiliği”, **Ocak ve Zanaat Pierre Bourdieu Derlemesi**, der. Güney Çeğın v.d., İstanbul, İletişim Yayınları, 2007
- ÇELİK, K. **Sadri Alışık & Veda Değil Merhabadır**, yay. haz. Bülent Aşar, İstanbul, Beda Yayıncılık, 2005
- ÇİĞDEM, A.: **Aydınlanma Düşüncesi**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2017
- DAVIS, F.: **Yearning For Yesterday: A Sociology of Nostalgia**, New York, The Free Press, 1979
- DELLALOĞLU, B.: **Romantik Muamma**, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2002
- DEMİRİZ, N.;
GÜLEÇ, İ.: **Ortaçağ’da Şövalyelik ve Şövalye Eğitimi**, Denizler Kitabevi, 2015
- DEVİRAN, Y.: **Haber, Söylem, İdeoloji**, İstanbul, Başlık Yayın Grubu, 2010
- DUMAN, F.: **Aydınlanma Eleştirisinden Devrim Karşıtlığına Edmund Burke**, Ankara, Kadim Yayınları, 2017

- EAGLETON, T.: **Tanrı'nın Ölümü ve Kültür**, çev. Selin Dingiloğlu, İstanbul, Yordam Kitap, 2014
- ENGELS, F.;
MARX, K.: **Komünist Manifesto**, çev. Muzaffer Erdost, Ankara, Sol Yayınları, 2011
- ERDEM, M.: “Atıf Yılmaz Söyleşisi”, **Antrakt**, Ekim 1997, Sayı 68
- ESEN, H.;
KAYADOR, V.: Yavuz Turgul Sinemasında Nostalji, **Selçuk İletişim**, Cilt 6, Sayı 1, 2009
- EVREN, B.: **Atıf Yılmaz**, haz. ed.: Ali Can Sekmeç, Ankara, Dkiv Yayınları, 2006
- FAY, E.: **Romantic Medievalism: History and The Romantic Literary İdeal**, Palgrave Macmillan, 2002
- FERRO, M.: **Sinema ve Tarih**, çev.: Turhan Ilgaz; Hülya Tufan, İstanbul, Kesit Yayıncılık, 1995
- GARAUDY, R.: **Yaşanmış Şiir: Don Kişot**, çev. Cemal Aydın, İstanbul, Türk Edebiyatı Vakfı, 2012
- GIDDENS, A.;
PIERSON, C.: **Anthony Giddens’la Söyleşiler: Modernliği Anlamlandırmak**, çev. Serhat Uyurkulak, Murat Sağlam, İstanbul, Alfa Basım Yayım, 2000
- GÖKALP, Z.: **Tamamlanmamış Eserler: Sosyoloji Dersleri, Hukuk Sosyolojisi, Din Sosyolojisi, Tatbiki Sosyoloji, Halk Dersleri, I. Nasreddin Hoca’nın Latifeleri**, haz. Şevket Beysanoğlu, Ankara, Ziya Gökalp Derneği, 1985
- HABERMAS, J.: “Bugün Sosyalizm Ne Anlama Geliyor?”, çev. Tanıl Bora, **Birikim Dergisi**, Sayı: 25, İstanbul, 1991
- HALBWACHS, M.: **Hafızanın Toplumsal Çerçevesi**, çev. Büşra Uçar, Ankara, Heretik Yayınları, 2016
- HALL, S.: **Kodlama - Kodaçımılama**, Medya ve İzleyici Bitmeyen Tartışma, der. Şahinde Yavuz, Ankara, Vadi Yayınları, 1993/2005

- HALL, S.: **Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları**, çev. İdil Dünder, İstanbul, Pinhan Yayıncılık, 2017
- HOBBS, T.: **Leviathan**, çev. Semih Lim, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007
- HOBBSAWM, E.; RANGER, T.: **Geleneğin İcadı**, çev. Mehmet Murat Şahin, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2006
- HOBBSAWM, E.: **Devrim Çağı: 1789-1848**, çev. Bahadır Sina Şener, Ankara, Dost Kitabevi, 2016
- HUYSEN, A.: **Alacakaranlık Anıları: Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek**, çev. Kemal Atakay, İstanbul, Metis Yayınları, 1999
- KARPAT, K.: **Osmanlı'dan Günümüze Elitler ve Din**, İstanbul, Timaş Yayınları, 2009
- KAYA, Y.: **Türkiye Ekonomisinin Dönüşümü Işığında Tabakalaşma, Türkiye'de Toplumsal Değişim**, ed. Lütfi Sunar, İstanbul, Nobel Yayınları, 2014
- KAYALI, K.: **Sinema Bir Kültürdür**, İstanbul, Tezkire Yayınları, 2015
- KEYDER, Ç.: **İstanbul: Küresel ile Yerel Arasında**, İstanbul, Metis Yayınları, 2009
- KILIÇBAY, M.A.: “Önsöz”, **Eski Rejim ve Devrim**, çev.: Turan Ilgaz, İstanbul, Kesit Yayıncılık, 1995
- KILIÇBAY, M.A.: “Önsöz”, **Leviathan**, çev.: Semih Lim, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları
- KIREL, S.: **Kültürel İncelemeler ve Sinema**, İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınları, 2012
- KIREL, S.: **Yeşilçam Öykü Sineması**, İstanbul, Babil Yayınları, 2005
- KIRK, R.: **Conservative Mind From Burke to Eliot**, Washington D.C., Regnery Publishing, 2001
- KOLKER, R. P.: **The Altering Eye, Contemporary International Cinema**, Cambridge, Open Book Publishers, 2009

- KONUK, O.: “Melankoli”, **İtibar Dergi**, Sayı: 7, İstanbul, 2012
- KÖMÜRCÜOĞLU, M.: “Göç ve Kentleşme: Gecekonudan Kentsel Dönüşüme”, **Türkiye’de Toplumsal Değişim**, ed. Lütü Sunar İstanbul, Nobel yayınları, 2014
- KÜÇÜKKURT, F.D.: **Sinemada Anlatı ve Türler**, ed.: Fatma Dalay Küçükkurt, Ahmet Gürata, Ankara, Vadi Yayınları, 2004
- LATOUR, B.: **Biz Hiç Modern Olmadık**, çev.: İnci Malak Uysal, İstanbul, Norgunk Yayıncılık, 2008
- LÖWY, M.; SAYRE, R.: **İsyen ve Melankoli: Moderniteye Karşı Romantizm**, çev.: Işık Ergüden, İstanbul, Versus Kitap, 2007
- MARX, K.: **Kapital**, çev.: Alaattin Bilgi, Ankara, Eriş Yayıncılık, 2003
- MERTZ, C.: **Sinemada Anlam Üstüne Denemeler**, çev.: Oğuz Adanır İstanbul, Hayalperest Yayınevi, 2012
- NİSBET, R.: “Muhafazakarlık”, **Sosyolojik Çözümlemenin Tarihi**, der. Tom Bottomore, Robert Nisbet, Ankara, Ayraç Yayınevi, 1997; İstanbul, Kırmızı Yayınları, 2006
- NİSBET, R.: **Sosyolojik Düşünce Geleneği**, çev.: Yusuf Kaplan, İstanbul, Paradigma Yayınları, 2013;2016
- ÖZBEK, M.: **Orhan Gencebay Arabeski**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2012
- ÖZBEN, M.: Risk Toplumunda Nostaljinin Kaçınılmazlığı: Güvenli Bir Yaşam Arayışı ve Nostalji, **Muhafazakâr Düşünce**, cilt, 25-26. sayı [Nostalji], 2010
- ÖZDEMİR, Ö.: “Geçmiş Mazi Diyebildik Mi? Bir Bellek Mekanı Olarak Sinema”, **Neye Yarar Hatıralar: Bellek ve Siyaset Çalışmaları**, der. Pınar Melis Yelsalı Parmaksız, Ankara, Phoenix Yayınevi, 2012
- ÖZYÜREK, E.: **Modernlik Nostaljisi: Kemalizm, Laiklik**, çev.: Ferit Burak Aydar, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2008

- PAZ, O.: **Çamurdan Doğanlar**, çev.: Kemal Atakay, İstanbul, Can Yayınları, 1996
- PEZZELLA, M.: **Sinemada Estetik**, çev.: Fisun Demir, Ankara, Dost Kitapevi, 2001
- POSTMAN, N.: **Televizyon Öldüren Eğlence**, çev.: Osman Akınhay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2018
- REHBINDER, M.;
TÜRK, H.S.: **Sosyal Devlet Yolunda Hukuk Yapısı Değişimleri**, Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi, cilt 26, 1943
- RICOEUR, P.: **Hafıza, Tarih, Unutuş**, çev.: Mehmet Emin Özcan, İstanbul, Metis Yayınları, 2012
- RITZER, G.: **Sosyoloji Kuramları**, çev.: Himmet Hülür, Ankara, De Ki Basım Yayın, 2011
- ROUSSEAU, J.J.: **İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Köken ve Temelleri Üzerine Söylem**, çev.: Aziz Yardımlı, İstanbul, İdea Yayınları, 2011
- SARLO, B.: **Geçmiş Zaman Bellek Kültürü ve Özneye Dönüş Üzerine Bir Tartışma**, çev.: Peral Beyaz Charum, İstanbul, Metis Yayınları, 2012
- SARTRE, J.P.: **İmgelem**, çev.: Alp Tümerterkin, İstanbul, İthaki Yayınları, 2016
- STAUTH, G.;
TURNER, B.S.: **Nietzsche'nin Dansı**, çev.: Mehmet Küçük, Ankara, Bilim ve Sanat, 2005
- SWARTZ, D.: **Kültür ve İktidar Pierre Bourdieu'nün Sosyolojisi**, çev.: Elçin Gen, İstanbul, İletişim Yayınları, 2018

- TOCQUEVILLE, A.D.: **Eski Rejim ve Devrim**, çev.: Turhan Ilgaz, İstanbul, Kesit Yayıncılık, 1995
- TOCQUEVILLE, A.D.: **Amerika'da Demokrasi**, çev.: Seçkin Sertdemir Özdemir, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016
- TÖNNIES, F.: “Estates and Classes”, **Class, Status and Power**, ed. by Reinhard Bendix, Seymour Martin Lipset, New York, The Free Press, 1996
- TURNER, B.: **Statü**, çev.: Kemal İnal, İstanbul, Doruk Yayınları, 2000
- ÜNAL, A.Z.: **Toplumda Tabakalaşma ve Hareketlilik**, Ankara, Birleşik Yayınları, 2011
- VAN DİJK, T.: “Critical Discourse Analysis”, **The Handbook Of Discourse Analysis**, ed. Deborah Schiffrin, vd., Malden, Blackwell Publishers, 2001
- VAN DİJK, T.: “Söylem ve İdeoloji: Çok Anılamlı Bir Yaklaşım”, **Söylem ve İdeoloji**, çev.: Nurcan Ateş, İstanbul, Su Yayınları, 2015
- WAN, T.C.: **Social Status and Cultural Consumption**, ed.: Tag Chi Wan, Cambridge, Cambridge University Press, 2010
- WEBER, M.: **Sosyoloji Yazıları**, çev.: Taha Parla, İstanbul, Hürriyet Vakfı Yayınları, 1986
- WEBER, M.: **Sosyolojinin Temel Kavramları ve Meslek Olarak İlim**, çev.: Medeni Beyaztaş, İstanbul, Efkâr Yayınları, 2004
- WEBER, M.: **Ekonomi ve Toplum**, çev.: Latif Boyacı, İstanbul, Yarı Yayınları, 2012
- WEST, D.: **Kıta Avrupası Felsefesine Giriş**, çev.: Ahmet Cevizci, İstanbul, Paradigma Yayınları, 1998
- WILLIAMS, R.: **Kültür ve Toplum**, çev.: Uygur Kocabaşoğlu, İstanbul, İletişim Yayınları, 2017

YALVAÇ, A.: **Türk Sineması ve Arabesk**, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2013

YAYLAGÜL, L.: 1960-1970 Dönemi Türk Sinemasında Düşünce Akımları, **Sinemada Anlatı ve Türler**, ed.: Fatma Dalay Küçükkurt, Ahmet Gürata, Ankara, Vadi Yayınları, 2004





