

PAPER DETAILS

TITLE: "BÜTÜN SAADETLER MÜMKÜNDÜR" FILMINDE SOSYOLOJİK AÇIDAN ÖLÜM

AUTHORS: Ahmet Fatih Yılmaz

PAGES: 71-86

ORIGINAL PDF URL: <https://www.arteoloji.com/dergi/butun-saadetler-mumkundur-filminde-sosyolojik-acid>

“BÜTÜN SAADETLER MÜMKÜNDÜR” FİLMİNDE SOSYOLOJİK AÇIDAN ÖLÜM

Sociological Death in The Movie "All Felicities Are Possible"

Ahmet Fatih Yılmaz*

Öz

Film eleştirmenleri, bir filmi tarihsel ve toplumsal olarak daha bütünlüklü bir biçimde açıklamak istediklerinde sosyolojik film eleştirisinden faydalanmaktadırlar. Filmlerin kültürel temaları ve sorunları ile toplumsal değerleri somutlaştırmak ve meşrulaştırmak üzere üretilen kültürel temsiller sinema seyircisine gerçek hayatında da yol gösterecek düşünce, tutum ve davranışlar sunmaktadır. Herhangi bir filme sosyolojik yaklaşımı uygularken, eleştirisi yapılacak filmin ait olduğu ülke, mümkünse, çok iyi tanınan bir ülke olmalıdır. Bu çalışmada, Bütün Saadetler Mümkündür filmi sosyolojik eleştiri yöntemi ile çözümlenmektedir. Yönetmen Selman Kılıçaslan filmi, toplumsal, siyasal ve kültürel yapısını en iyi bildiği şehir olan Sakarya’da çekmiştir. Bu durum, sosyolojik açıdan filme farklı bir boyut kazandırmaktadır. Filmin çekildiği Sakarya ve filmde yer alan karakterler, Türkiye’nin içinde bulunduğu toplumsal, tarihsel, kültürel, sosyoekonomik ve siyasal durumun okunmasına imkân tanımaktadır. Film, Türk toplumu ve onun gündelik hayatı, gelenekleri, ritüelleri, kültürel değerleri, aile yapısı, yaşam biçimi, değer kavramı, toplumsal roller, kültürlenme, şehir hayatındaki değişimler, dönüşümler üzerine pek çok şey söylemektedir.

Anahtar Kelimeler: Film Eleştirisi, Sosyolojik Eleştiri, Yaşlılık, Yalnızlık, Ölüm

Abstract

Film critics make use of sociological film criticism when they want to explain a film in a more integrated way historically and socially. Cultural representations produced in order to embody and legitimize the cultural themes and problems of the films and social values present the thoughts, attitudes and behaviors that will guide the cinema audience in their real life. When applying the sociological approach to any film, the country of the film to be critiqued should, if possible, be a well-known country. In this study, “All Felicities Are Possible” movie is analyzed with sociological criticism method. Director Selman Kılıçaslan shot his movie in Sakarya, the city where he knows the social, political and cultural structure best. This situation adds a different dimension to the film from a sociological point of view. Sakarya, where the film was shot, and the characters in the film allow the social, historical, cultural, socioeconomic and political situation of Turkey to be read. The film tells a lot about Turkish society and its daily life, traditions, rituals, cultural values, family structure, lifestyle, concept of value, social roles, acculturation, changes and transformations in city life.

Keywords: Film Criticism, Sociological Criticism, Aging, Loneliness, Death

* Öğr. Gör., Çankırı Karatekin Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü, afyilmaz@karatekin.edu.tr, ORCID: 0000-0002-1085-8882

Extended Summary

Cinema can say a lot about society. In a sense, films are cultural products that are assumed to reveal the political, economic and social conditions of the period in which they were shot. Art, and therefore cinema, is a social product in a way. It is not possible to think that an art beyond the social can exist. One of the functions of art is to criticize in order to improve the value judgments and mentality of the society in which one lives (Adanır, 1994, p.19). At this point, the psychic dimension of the film, which is intertwined with and with the social, emerges at this point. Kracauer draws attention to the psychic aspect of cinema. Kracauer wants to explain the film experience through concepts such as shock, primary masochism and death drive, which are the concepts that Freud discussed in his book "Beyond the Pleasure Principle". According to Kracauer, the audience surrenders themselves to the film in a masochistic way. During the movie watching experience, the audience is drawn into an institutionally limited game and is exposed to otherness (Kracauer, 2015, p.36).

Like other arts, cinema is shaped by the social structure from which it emerges. Films somehow reflect the social events they witness. Many social problems are transferred to the cinema with an artistic style. Cinema has used the social events it has witnessed since its inception as a source (Yaylagül, 2018, p.72). By following Goffman's concept of "personal showcase", the characters in the movies are also gender, age, racial characteristics, height and appearance, posture, speech patterns, facial expressions, body expressions, etc. It can be said that they reflect the society they live in (Goffman, 2020, p.35). In this context, cinema can say a lot about society. In a sense, films are cultural products that are assumed to reveal the political, economic and social conditions of the period in which they were shot.

Film critics make use of sociological film criticism when they want to explain a film in a more integrated way historically and socially. Cultural representations produced in order to embody and legitimize the cultural themes and problems of the films and social values present the thoughts, attitudes and behaviors that will guide the cinema audience in their real life. Sociological analysis methods, which developed in parallel with the development of sociology, examine the relations between the elements in the social structure and the contents of the films, suggesting remarkable ideas in the analysis of the social structure. The sixties were a turning point in this sense. Since these years, historians and sociologists have considered films as a source of information for cultural and social history (Özden, 2004, p.155-156). The fact that movies are produced based on a novel, story or a real event often plays a role in their transformation into cultural and social resources (Adanır, 1994: p.52). On the other hand, film critics can also apply to "ideological criticism" along with sociological film criticism. Because in modern societies, social relations based on gender or class distinction are determined by forms of power. Therefore, the cultural themes, problems and suggestions for their solution in the filmic narrative, and the representations produced to legitimize social values can also guide the cinema audience in their real life (Özden, 2004, p.158, 160). From the point of view of sociological film criticism, cinema becomes "the scope of films to express cultural values in society and to convey these values". This includes both expression and communication as a complex process. In order to see a film from the perspective of sociological criticism, it is also necessary to have an understanding of the psychological needs of the audience and the cultural and social forces that affect the people who make the films and the audiences they intend to reach.

From the very beginning, cinema has tried to film everything about human beings. Everything in the world, and more generally in the universe, has been translated into film language to the extent that it is accessible. Consider the world journey of man as a short story caught between life and death.

After the birth of man, death has always been mentioned with fear, not life. However, according to Cicero (2019, p.89), life is also full of fears. By dying, we will be saved from many disasters that may happen to us. These evils may never happen to us, but they may one day. However, mankind never believes that these things can happen to them, everyone hopes that his luck will be as good as Metellus. Man is inclined to believe that there are more fortunate people in the world than unfortunate, that the fate of his deeds is predetermined, that it is wiser to hope than to fear the future. Yaşar Çabuklu (2006, p.9), while describing the test of man by death with examples from history, talks about the 19th century capitalism's beginning to move cemeteries out of the city. Thus, the disturbing, frightening and disturbing existence of death through cemeteries is also removed from human life. In earlier times, people died in their homes, next to their loved ones, but after this period, they started to die in the sterile and technological environments of hospitals, in a feeling of loneliness. The death of the old man (Uncle Mevlüt) in the movie *All Felicities Are Possible* also evokes a return to this traditional way of death before the 19th century: "To be able to die at home, albeit alone". Bachelard (2020, p.37), while explaining the indispensability of the house for man, says, "Without the house, man would be a dispersed existence". In this sense, the film *All Felicities Are Possible* follows the path of postmodernist narratives. Postmodernist narratives focus on highlighting the various details of small lives that are on the fringes of daily life and that would not be visible under normal conditions.

Giriş

Sanat ve dolayısıyla sinema, bir yönüyle toplumsal bir üründür. Toplumsalın ötesinde bir sanatın var olabileceğini düşünmek mümkün değildir. Sanatın işlevlerinden biri de içinde yaşanılan toplumun değer yargılarını ve zihniyetini geliştirmek için eleştirmektir (Adanır, 1994, s.19). Siegfried Kracauer’e göre, filmler iki nedenle çekildikleri ülkenin zihniyetini yansıtır. Birincisi, filmler hiçbir zaman bireysel ürünler değildir. İkincisi, filmler her zaman anonim bir kitleye hitap eder (Kracauer, 2011, s.5). Sinema karakterlerinin, bireyselliği aşan bir güce sahip olduğunu ifade etmek de mümkündür. İnsanın sosyal yönünün bir yansıması olan karakterler, sinemadan önceki bireysel sanatlarda bu denli canlı şekilde görünür kılınamamıştır. Sinemada her bir karakter, toplumun belirli bir katmanını somutlaştırır (Balazs, 2013, s.70). Toplamların kendilerine özgü durumlarının, filmler aracılığıyla yansıtılabileceğine olan inanç, günümüzde geçmişe nazaran daha fazladır. Sinema çalışmaları da bu düşünceden etkilenmektedir. Sinema bireyi ve onun duygu dünyasını yansıtabildiği gibi, toplumun içinde bulunduğu tarihsel, siyasal, ekonomik vb. farklı durumları da yansıtabilmektedir. (Kabadayı, 2018, s.54). Öte yandan sinema sadece tarihsel, ekonomik ve toplumsal olanı yansıtmakla kalmaz. Aynı zamanda seyirciyi mekanik ve manevi bir tepki vermeye sevk ederek toplumsalın (aktüel) “sanal” a (virtüel) açılmasını sağlar. Duyu organlarımızla algıladığımız dünyadaki toplumsal gerçeklik hiçbir zaman tam anlamıyla gerçekleşmez. Aktüel ve virtüel toplumsallığın birlikteliği ancak sinema yoluyla olur (Diken ve Laustsen, 2011, s.22). Filmin toplumsallıkla birlikte ve iç içe olan psişik boyutu da bu noktada ortaya çıkmaktadır. Sinemanın psişik yönüne Kracauer tarafından dikkat çekilmektedir. Kracauer, Freud’un “Haz İlkesinin Ötesinde” adlı kitabında ele aldığı kavramlar olan şok, birincil mazoşizm ve ölüm dürtüsü gibi kavramlar üzerinden film deneyimini açıklamak ister. Kracauer’e göre seyirci kendini mazoşistçe filme teslim etmektedir. Seyirci film izleme deneyimi sırasında kurumsal olarak sınırlandırılmış bir oyunun içine çekilmekte ve ötekilikle karşılaşmaya tabi tutulmaktadır (Kracauer, 2015, s.36).

Film eleştirisi yaparken sosyolojiyi hesaba katmak demek bir anlamda olaylara yeni bir bakış açısıyla bakmak ve günlük hayatın bildik rutinlerinden uzaklaşarak düşündürmektir. Amerikalı yazar C. Wright Mills'in "sosyolojik imgelem" olarak adlandırdığı bu düşünüş tarzı, filmlerin yerleştiği toplumsal tabanın çözümlemesine olanak tanımaktadır (Giddens ve Sutton, 2021, s.5). Başka sanatlar gibi sinema da içinden çıktığı toplumsal yapı tarafından şekillendirilir. Filmler, tanıdığı oldukları toplumsal olayları bir şekilde yansıtmaktadır. Birçok toplumsal sorun sanatsal bir üslupla sinemaya aktarılmaktadır. Sinema, başlangıcından bu yana şahit olduğu toplumsal olayları birer kaynak olarak kullanmıştır (Yaylagül, 2018, s.72). Goffman'ın "kişisel vitrin" kavramını izleyerek, filmlerde yer alan karakterlerin de cinsiyet, yaş, ırksal özellikler, boy ve görünüş, duruş şekli, konuşma kalıpları, yüz ifadeleri, vücut ifadeleri vb. üzerinden içinde yaşadıkları toplumu yansıttıkları söylenebilir (Goffman, 2020, s.35). Bu bağlamda sinema, topluma dair pek çok şey söyleyebilmektedir. Filmler bir anlamda, çekildikleri dönemin siyasal, ekonomik ve sosyal koşullarını ortaya koyduğu varsayılan kültürel ürünlerdir.

Sosyolojik film eleştirisinin temelinde de filmlerin cinsiyet, sınıf, ırk ya da milliyet gibi eksenler etrafında değerlendirilmesi yer almaktadır. Sinema konusunda araştırma yapan sosyologlar farklı sonuçlar ortaya koysalar da çıkış noktaları genellikle aynı olmuştur. Buna göre sinema, toplumun yaşam tarzı ve kültürünün biçimlenmesinde etkili bir araçtır (Özden, 2004, s.154). Bu noktada sanatçının, içinde yaşadığı toplumu ne kadar tanıdığı sorusu ile karşılaşmaktadır. Sanatçı, toplumun ruhsal ve düşünsel yapısını özümserse dışavuracağı duygu ve düşünceler de o derece tutarlı ve yerinde olacaktır (Adanır, 1994, s.20). Eleştirmen de en az filmin yaratıcısı kabul edilen yönetmen kadar toplumu tanımalıdır. O nedenle eleştireceği filmi, en iyi bildiği toplumlar içinden seçmelidir.

Film eleştirmenleri, bir filmi tarihsel ve toplumsal olarak daha bütünlüklü bir biçimde açıklamak istediklerinde sosyolojik film eleştirisinden faydalanırlar. Filmlerin kültürel temaları ve sorunları ile toplumsal değerleri somutlaştırmak ve meşrulaştırmak üzere üretilen kültürel temsiller sinema seyircisine gerçek hayatında da yol gösterecek düşünce, tutum ve davranışlar sunmaktadır. Sosyolojinin gelişimine paralel biçimde

gelişen sosyolojik inceleme yöntemleri, sosyal yapı içindeki öğelerle filmlerin içerikleri arasındaki ilişkileri inceleyerek sosyal yapının çözümlenmesinde dikkate değer düşünceler öne sürmektedirler. Altmışlı yıllar bu anlamda bir dönüm noktası olmuştur. Bu yıllardan itibaren tarihçiler ve sosyologlar filmleri kültürel ve sosyal tarihin bilgi kaynağı olarak değerlendirmişlerdir (Özden, 2004, s.155-156). Filmlerin kültürel ve toplumsal anlamda birer kaynağa dönüşmelerinde onların çoğu zaman bir roman, öykü ya da gerçek bir olaydan yola çıkılarak üretilmelerinin de payı vardır (Adanır, 1994, s.52). Öte yandan film eleştirmenleri, sosyolojik film eleştirisi ile birlikte “ideolojik eleştiri”ye de başvurabilmektedir. Çünkü modern toplumlarda cinsiyet ya da sınıf ayrımına dayalı sosyal ilişkiler, iktidar biçimleri tarafından belirlenmektedir. Dolayısıyla filmsel anlatıda yer alan kültürel temalar, sorunlar ve bunların çözümüne yönelik öneriler, toplumsal değerleri meşrulaştırmak için üretilen temsiller sinema seyircisine gerçek hayatında da yol gösterici olabilmektedir (Özden, 2004, s.158, 160).

Sosyolojik film eleştirisinin görüş açısından sinema, “filmlerin toplum içindeki kültürel değerleri ifade etme ve filmlerin bu değerleri iletme kapsamı” haline gelmektedir. Bu durum, karmaşık bir süreç olarak hem ifade etmeyi hem de iletişimi içermektedir. Bir film sosyolojik eleştirinin bakış açısından görebilmek için, izleyicinin psikolojik ihtiyaçları ile filmleri yapan kimseler ve bunların ulaşma niyeti taşıdıkları izleyiciler üzerinde etkili olan kültürel ve sosyal güçler hakkında da bilgi sahibi olmak gerekir (Aktaran Özden, 2004, s.160). Kracauer (2015, s.524), bu durumu şu şekilde ifade etmektedir:

“Bize yaşadığımız dünyayı tanıtan sinema, tanık kürsüsünde boy göstermesi özgül sonuçlar doğuran fenomenleri sergiler. Sinema bizi ödümüzü koparan şeylerle yüzleştirir. Ve çoğu zaman bizi, gösterdiği gerçek hayat olayları ile bu olaylar hakkındaki yaygın fikirlerimizi karşı karşıya getirmek gibi zorlu bir işe girişmeye davet eder”

Toplumsal değişimler sinemada değişimlere yol açtığı gibi, sinema dili, anlatımı ve teknolojisinde meydana gelen değişimler de toplumu etkilemektedir. Bu etkileşimler, karşılıklı değişimlere yol açmaktadır. Bu nedenle sinemaya eleştirel gözle bakabilmek, bu dinamizmin bilincinde olmayı gerektirmektedir. Toplumu oluşturan bireyler de

sinemanın kendisine sunduğu imkânlardan faydalanmalı, daha doğru bir deyimle bu bilince sahip olmak için çaba göstermelidir.

Sosyolojik Eleştirinin Temel Kavramları

Sosyolojik eleştirinin bazı temel kavramları şunlardır; sosyoekonomik sınıf, cinsiyet, azınlıklar, ırk, toplumsallaşma, toplumsal rol, statü, stereotip, değerler, yaşam biçimi, yabancılaşma, anomi, bürokrasi, seçkinler, sapkınlık (Özden, 2004, s.161). Sosyolojik yaklaşımı bir filme uygularken, eleştirisi yapılacak filmin ait olduğu ülke, mümkünse, çok iyi tanınan bir ülke olmalıdır. Bununla birlikte, sinemanın evrenselliği ve “insan olma hali” ortak bir dil gibi işlemekte ve başka ülke sinemalarını anlama olanağı vermektedir. Çok sayıda kaynak, ülkeler hakkında birçok bilgiye ulaşılmasına imkân sağlar. Ancak bu bilgilere dayanılarak yazılacak eleştiriler, çoğunlukla genel bir çerçeve çizebilmektedir. Filmi incelenecek toplumun yapısına dair sosyal araştırma, mutlaka, derinlemesine gerçekleştirilmelidir (Kabadayı, 2018, s.55-56).

Filmlere sosyolojik yaklaşımın gerçekleştirdiği iki işlev vardır:

- Sosyolojik film eleştirisi, filmlerin ticari işleyişine katkıda bulunmak üzere filmleri kendi yaklaşım ölçütlerine uygunlukları içinde ele alarak, seyircinin filmlere çekilmesine yardımcı olmak,

- Filmleri bir araç olarak kullanıp, sanat, toplum ve kültür üzerine düşünceler üretilmesini sağlamaktır.

Filmlerin sosyolojik açıdan değerlendirilmesi, kültür ve filmler arasındaki ilişkilerin ortaya konmasını, bütünleştirilmesini ve açıklanmasını mümkün kılmaktadır. Sosyolojik film eleştirisi, izleyicinin filmleri kendi kültürel endişeleri ya da tutkularını ifade eden yönleri kavrayarak seyretmesine ve değerlendirmesine yardımcı olur. Böylece izleyiciler, filmi olduğu kadar, sosyal bir varlık olarak kendisini ve içinde yer aldığı toplumsal yapıyı da anlar (Özden, 2004, s.164-165).

Evde Ölüm, Sinemada Ölüm ve Ölüm Sosyolojisi

Sinema başından itibaren insana dair ne varsa filmleştirmeye çabalamıştır. Dünyada ve daha genel anlamda evrende ne varsa, ulaşılabilirliği ölçüsünde film diline tercüme edilmiştir. İnsanın dünya yolculuğunu, hayat ve ölüm arasında kalmış kısa bir

hikâye olarak ele alan yerli ve yabancı anlatıların sayısı epey fazladır. İnsan ömrü, devam edegelen hayat tarzıyla ele alınabildiği gibi, farklı şekillerde cereyan eden ölümlerle de değerlendirilebilmektedir. Belki de genel anlamda iki tür film olduğu söylenebilir: Ölümden kaçışı/uzaklaşmayı amaçlayan ve ölümlerle yeniden karşılaşmayı/yüzleşmeyi amaçlayan filmler. İnsanlık tarihi de bu anlamda iki ayrı evreye ayrılabilir.

İnsanın dünyaya gelmesinden sonra hep yaşam değil de ölüm korkusuyla anılmıştır. Hâlbuki Cicero’ya göre (2019, s.89), yaşam da korkularla doludur. Ölmekle başımıza gelebilecek birçok felaketten kurtulmuş oluruz. Bu kötülükler belki hiçbir zaman başımıza gelmeyecektir ama bir gün gelebilir de. Bununla birlikte insanoğlu bunların kendi başına gelebileceğine asla inanmaz, herkes bahtının Metellus gibi açık olmasını umut eder. İnsan, dünyada talihli insanların talihsizlerden daha çok olduğuna, giriştiği işlerin akıbetinin önceden belli olduğuna, umut etmenin gelecekte korkmaktan daha akıllıca olduğuna inanmaya meyillidir. Yaşar Çabuklu (2006, s.9), tarihten verdiği örneklerle insanın ölümlerle imtihanını anlatırken, 19. yüzyıl kapitalizminin mezarlıkları şehir dışına taşımaya başlamasından bahsetmektedir. Böylece mezarlıklar dolayımında ölümün rahatsızlık verici, ürkütücü, tedirgin edici varlığı da insan hayatından uzaklaştırılmış olmaktadır. Daha eski dönemlerde insanlar evlerinde, sevdiklerinin yanı başında ölerken, bu dönemden sonra hastanelerin steril ve teknolojik ortamlarında, yalnızlık hissi içinde ölmeye başlamışlardır. Bütün Saadetler Mümkündür filmindeki yaşlı adamın (Mevlüt amca) ölümü de, bir anlamda 19. yüzyıl öncesi bu geleneksel ölüm şekline bir dönüşü, özlemi yad etmektedir: “Yalnız da olsa evinde ölebilmek”. Bachelard (2020, s.37), evin insan için vazgeçilmezliğini açıklarken, “Ev olmasa insan dağılmış bir varlık olurdu” demektedir ve devamında şunları yazmaktadır:

“Ev, insanı gökten inen fırtınalara karşı koruduğu gibi, yaşamdaki fırtınalara karşı da ayakta tutar. Ev hem beden hem ruhtur. İnsan varlığının ilk dünyasıdır. Aceleci metafiziklerin vazettiği gibi insan ‘dünyaya fırlatılmış’ bir varlık olmaktan önce, evin beşiğine yatırılmış bir varlıktır. Kurduğumuz düşlerdeki ev hep büyük bir beşiktir. Somut bir metafizik bu olguyu, bu basit olguyu bir kenara atamaz; öyle ki, bu

olgu bir değerdir, kurduğumuz düşlerde dönüp dolaşıp geldiğimiz önemli bir değer. Varlık, hemen bir değer olup çıkar. Yaşam güzel başlar; evin kucağında kapalı, korunmuş, ılık mı ılık”.

Bütün Saadetler Mümkündür filmi, bu anlamda postmodernist anlatıların izleğini takip eder. Postmodernist anlatılar, küçük yaşamların, gündelik hayatın kıyısında köşesinde kalmış, normal şartlar altında görünür olamayacak çeşitli ayrıntıların öne çıkarılmasına ağırlık vermektedir (Çabuklu, 2006, s.22). Dolayısıyla Sakarya’nın eski bir mahallesindeki kentsel dönüşüm alanında yer alan eski bir ev ve bu evin sahibi olan yaşlı adam (Mevlüt amca), normal şartlar altında, gündelik hayatın koşuşturmacası, keşmekeşi içinde pek de görünür olamaz.

Postmodern insanın, onu görünür hale getirmeye çalışan tüm teknolojilere rağmen gerçek anlamda görünür olamamasında “bunalım çağı”nın etkisi bulunmaktadır. Türkyılmaz (2016, s.12), bu bunalım döneminin hemen başlarında ortaya çıkan kimi düşünürlerin, “canlı insanın”, “toplumsal insanın”, “kişinin” yok edilmeye çalışıldığı yerde geleneğe başkaldırdığını ve insana hak ettiği değeri yeniden verdiklerini aktarmaktadır.

Nitekim filmin başkarakteri Ali de kendini gerçekleştirmeye çalışan bir gençtir ve bu yolda kendine özgü bir yol haritası belirlemiştir. Ancak hayatın sürprizleri karşısında teslim olmaktan başka çare bulamaz. Mevlüt amca ona kendini gerçekleştirmek için farklı bir güzergâh çizmiştir. Başlangıçta eski yolunu (Erasmus) bırakmak istemez fakat ölümle yüzleşme saati geldiğinde yeni yolun ne olduğu konusunda daha aydınlık bir bilince sahip olduğunu fark eder.

Baudrillard’a göre (2021, s. 93), çalışmak yavaş yavaş ölmekten başka bir şey değildir. Bu daha çok fiziksel bir tükenişe işaret etmektedir. Yavaş bir ölüm, vahşi bir ölümle karşı koymaktadır. Kurban düzeninde anında gerçekleşen ölümle karşı geciktirilen bir ölüm düzeni ikame edilmiştir. Çalıştıkça yavaş yavaş ölümle doğru gidilen bir yoldur bu. Gençler, uzun çalışmalarının neticesinde ölümün eşiğine gelecek olan; yaşlılar ise uzun çalışmalarının neticesinde ölümün eşiğine gelmiş olan insanlardır. Her ikisinin karşılaşması, yaşamın ölümle karşılaşması/yüzleşmesi gibidir. Bütün Saadetler Mümkündür filmi de izleyicisine bu deneyimi yaşatmaktadır.

Ölüm olgusu, filmde sosyolojik bir gerçeklik olarak ele alınmaktadır. Filmde, Mevlüt amcanın evi dışında başka herhangi bir evin içini görmeyiz. Bakkal dükkânı, sahaf, okul gibi başka mekânların içine vakıf oluruz fakat tek ev Mevlüt amcanın evidir, çünkü filmin meselesi, bu ev özelinde diğer birçok eski evin ve Mevlüt amca özelinde diğer birçok yaşlı insanın içine düştüğü ölüm-kalım savaşıdır. Ali, Mevlüt amcayla ilgilenmeye başladıktan sonra, mirasın başka birisine gitmesinden korkan bir aile ortaya çıkar. Mevlüt amcanın kızı, Ali’yle ve babasıyla hesaplaşmak için gelir. Bu hesaplaşmanın kazananı ise filmin finalinde evin camına asılan “satılık” yazısıyla somut hale gelir.

“Bütün Saadetler Mümkündür” Filminin Sosyolojik Çözümlemesi

Bütün Saadetler Mümkündür filmi, Türk toplumu ve onun gündelik hayatı, gelenekleri, ritüelleri, kültürel değerleri, aile yapısı, yaşam biçimi, değer kavramı, toplumsal roller, kültürlenme, şehir hayatındaki değişimler, dönüşümler üzerine pek çok şey söylemektedir.

Filmin çekimleri Sakarya’da yapılmıştır. Yönetmen Selman Kılıçarslan, aynı zamanda filmin senaristidir. Kendisi de Sakaryalıdır. İlk filmini en iyi bildiği yerde çekmek istemiş, bu nedenle çok fazla mekân arayışında olmamıştır. Kendisiyle gerçekleştirilen bir söyleşide, “Senaryoyu yazarken, mekânlar tek tek gözümün önüne geliyordu” demektedir (<https://www.youtube.com/watch?v=OJO69-efMA>, Erişim tarihi: 10.06.2021). Yönetmen çok iyi bildiği bir şehri ve o şehirde geçen olayları anlatmaktadır. Filmin hikâyesi de yine yönetmenin kuzeninin başından geçen gerçek bir olaya dayanmaktadır. Yönetmen Kılıçarslan, yukarıdaki söyleşisinde, gerçek hikâyenin merkezinde yaşlı bir teyze olduğunu, filmde sadece onu değiştirdiklerini söylemektedir.

Sakarya, bölgesinde önemli bir şehirdir. Çevresinde metropol şehirler olmasına rağmen, Sakarya halen bir Anadolu şehri görünümündedir. Dolayısıyla taşrada var olan samimi ilişkiler bir yönüyle hala devam edebilmektedir. Çevresinde sanayileşen, giderek büyüyen, nüfus artış hızlarıyla giderek yaşanmaz hale gelen büyükşehirler olmasına rağmen Sakarya, bu yönden daha farklı bir konumda bulunmaktadır. Yönetmenin Sakarya’ya dair izleyiciye geçirmek istediği duygular arasında bunun da olduğunu düşünmemek mümkün değildir. Çünkü Mevlüt amcanın (Arif Erkin) yaşadığı

ev ve bölge bir Anadolu kasabası görünümündedir. Bu bir gecekondulu mahallesi değildir. Anlatılmak istenen şey, gecekondulaşma da değildir. Burada asıl vurgulanmak istenen nokta, kent merkezinde halen gökdelenlerin, müteahhitlerin nüfuz edemediği, eski mahalle dokusunu koruyan bölgelerin kaldığı, bununla birlikte artık sınıra dayanıldığı, Sakarya'nın da bu anlamda son demlerini yaşadığıdır. Mevlüt amca ve onun gibi hayatının son demlerinde olan yaşlı insanların bu dünyadan göçmesiyle birlikte, elde kalan bu son mahallelerin de ortadan kalkacağı vurgulanmaktadır. Bu aslında doğrudan ifade edilen bir şey değildir. Dikkat çekici olan nokta da burasıdır. Bunu, filmin sonlarına doğru Mevlüt amcanın yanına gelen kızının söylediklerinden çıkarmak mümkündür. Kızı, Mevlüt amca'yı düşünüyormuş gibi konuşsa da, gerçekte kocasıyla birlikte evin satılmasını istemektedirler. Mevlüt amcanın kızı, burada daha farklı bir kimlik ve kişilik olarak izleyiciye sunulur. Örneğin evden ayrılmak üzereyken karşılaştığı Ali'ye, babasına neden bakıcılık yaptığını sorar. Ali, “Allah rızası için” cevabını verir ancak kız inanmaz. Sahnenin uzunluğundan ve sinematografik tercihlerden, daha sonraki sahneler için, özellikle de filmin finalinde karşılaşılacak sahneler için hazırlık yapıldığını okumak mümkündür. Zira filmin finalinde, Mevlüt amcanın ölümünün hemen ertesinde evin camına “satılık” ilanı yapıştirilmektedir. Mevlüt amcanın kızı, Ali'yi soruştururken, bir yandan da satışa mani olabilecek yeni bir varis çıkacak mı sorusunun cevabını aramaktadır.

Mevlüt amca terk edilmiş, yaşı itibariyle de hayatın kıyısına çekilmiş, bir anlamda ölümü bekleyen bir insandır. Eşi yıllar önce vefat etmiştir, çocuklarıyla iletişimi yok denecek kadar azdır. Filmin bir yerinde Ali'ye hitaben, “Ölemedim gitti” demektedir. Ali eve yerleşmeden önce Mevlüt amcanın yanında kalan bir kız öğrenci vardır; Gülce (Nilay Erdönmez). Gülce, Mevlüt amcanın yemeğini yapmakta ve ev işlerinde ona yardım etmektedir.

Gülce'ye âşık olan ama bir türlü ona açılmayan Ali (Kemal Uçar) de yalnız, içine kapalı bir gençtir. Ali'nin en yakın dostu kitaplarıdır, o nedenle sahaf bir arkadaşı vardır. O da Ali'ye akıl hocalığı yapmaktadır. Ali, üzüldüğünde, sevindiğinde soluğu sahaf Osman'ın (Ruhi Sarı) yanında alır. Osman, gizemli, mistik özellikleri olan bir karakterdir. Yükselen değer olarak tarikat meselesi de Osman karakteri üzerinden filme

aşılarmıştır. Sakarya bölgesinde, tarikat ilişkileri oldukça canlıdır. (<https://www.hurriyet.com.tr/gundem/turkiye-nin-tarikat-ve-cemaat-haritasi-5097892>, Erişim tarihi: 16.06.2021). Bu durum, filmde yansıtılmak istenen toplumsal yapıyla da uyum göstermektedir. Filmde sahaf Osman, daha elit bir topluluk içinde temsil edilmektedir. Film, bu toplumsal çevreyi kurarken ve karakterleri tanıtırken, Ali ve Mevlüt amcanın merkezinde olduğu asıl konuya da yavaş yavaş dikkati toplamaktadır.

Olay örgüsünde, Ali’nin Mevlüt amcayla buluşması da Gülce karakteri dolayımında gerçekleşir. Ali, uzun zaman açılmadığı Gülce’yi takip ederek, Mevlüt amcanın evine ulaşır. Evin önünde beklerken, Mevlüt amca onu görür ve çağırır, bakkala kömür almaya gönderir. Kömürün alındığı yerin bakkal olması, mahalle ilişkilerinin hala canlı olduğuna işaret etmektedir. Bakkalın oğlu, stereotipik özellikler taşımaktadır. Ali buradan kömür alır ve Mevlüt amcanın hesabına yazdırır. Bu alışveriş sonucunda güvene dayalı ekonomik etkinliğin de halen devam ettiği vurgulanmış olmaktadır. Ali, kömürü alıp getirir ama henüz başına geleceklerin farkında değildir. Mevlüt amcaya bakıcılık yapan Gülce habersizce kayıplara karışır, sonra Ali, Mevlüt amcanın yanında kalmaya başlar. Bu arada izleyici Mevlüt amcayı tanır, onun nasıl bir karaktere sahip olduğunu öğrenir. Mevlüt amca, evinde kaldığı süre içerisinde Ali’ye tecrübe aktarımı yapar: Odun nasıl kırılır, soba nasıl yakılır, ölümden sonra cenazeye ilgili neler yapılır.

Diğer yandan da modern kent yaşamının ne tür çelişkiler barındırdığına dair fikir sahibi olunmaktadır. Bir yandan samimi, güvene dayalı ilişkiler vardır, diğer yandan da bu mahallelerde oturanlar genellikle yaşlı insanlar oldukları için çoğunlukla yalnızlık çekmektedirler. Kendi yakınları, aileleri, çocukları kabul onları etmez ya da onlar gururlarına yedirip de çocuklarının, gelinlerinin, damatlarının yanına gidemezler. Damat ya da gelin yanında kalmak onlar için külfet gibi görülmektedir. Ülke genelinde yaygınlaşan huzurevleri de halen kabul gören bir yapı değildir. Yakınlarını huzurevlerine yatıranlar toplumsal olarak kınanmaktadır. Belediyelerin bakım hizmetleri de çoğu zaman, “çevrede laf-söz olur” diye kabul edilmez. Sonuç olarak, hayatın kıyısına itilmiş yaşlı insanlar, şehirlerin bu güzel mahallelerinde çoğu zaman yalnız ölmektedirler. Onların ölümünden kimsenin haberi olmaz, bazen günler sonra

bulunurlar. Ali'nin işlevi de görmediğimiz/göremediğimiz bu insanları bize göstermektir. Yaşlılık nasıl bir şeydir, hayatının son demlerinde yalnız kalmak, temel ihtiyaçlarını dahi görmekten acizken yaşamını devam ettirmek zorunda olmak nasıl bir şeydir bunu göstermektedir. Ancak başlangıçta Ali'nin de aslında bunu isteyerek yapmadığı görülmektedir. Evde kalmak istemez, mecbur kaldığı için bakıcılığı kabul eder, sonra gitmek ister, fakat bir türlü ayrılamaz. Erasmus'a başvurmuştur, çıkarsa ne yapacaktır? İşin sonunda yaşlı bir adam için Avrupa trenini kaçırmak da vardır. O da kendi içinde bu sorgulamaları yapar gibi görünmektedir. Mevlüt amca tuvalet ihtiyacını giderirken, üstüne idrar sıçradığında Ali isyan eder. Bu sahne, Ali'nin içinde bulunduğu ikilemi göstermesi açısından önemlidir. Mevlüt amca bu sahneden sonra onun gitmesine izin verir. O da evden ayrılır. Ali evden ayrılırken, her zamankinin aksine Mevlüt amca, "Işığı kapat, kapıyı çek" der.

Netice olarak, Mevlüt amca, Ali'yle tam da vedalaştıkları gece, yatağında tek başına ölür. Ali, bir vesileyle geri döner ve Mevlüt amcanın öldüğünü anlar. Bir gün Mevlüt amcanın evinin önünden geçerken, evin camına "satılık" ilanı asıldığıını görürler. Filmin mottosu da finalde bu sahneyle verilmektedir: Mevlüt amcalar ölecek, bütün şehirler eninde sonunda gökdelenlere teslim olacak.

Sonuç

Kimi görüşlere göre, filmler de tıpkı roman, hikâye, şiir gibi yazılabilir, okunabilir bir şeydir. Bu düşünceler sinemanın ortaya çıkışından itibaren var olsa da kuramsal anlamda Alexander Astruc'ün "Camera-Style" adlı makalesi ile Fransız Yeni Dalga yönetmenlerine hamilik yapan sinema kuramcısı Andre Bazin tarafından desteklenmiş ve ardından "Auteur yönetmenlik" anlayışı çerçevesinde günümüze değin gelişim göstermiştir.

Sosyolojik film eleştirisi, toplum temelli görüşler etrafında filmlerin okunması anlamına gelmekte ve filmlerin farklı bakış açılarından okunabilmesini sağlamaktadır. Toplumsal yapı, kültür, gelenek, siyaset, tarih gibi unsurlar sosyolojik film eleştirisi kapsamında ele alınabilmektedir.

Bütün Saadetler Mümkündür filmi de sosyolojik film okumasına imkân veren bir filmidir. Çalışmada, filmin çekildiği şehir olan Sakarya ile bu şehirde bulunan ve filme konu olan mekânlar, toplumsal, kültürel ve siyasal bağlamlarında değerlendirilmiştir. Filmin merkezinde platonik bir aşk hikâyesi duruyor gibi görünse de asıl meselenin şehrin dönüşümü, insanın dönüşümü, gençlik-yaşlılık, ölüm gibi temalar olduğu ve bu temaların özellikle Mevlüt amca karakteri üzerinden anlatılmaya çalışıldığı görülmüştür. Dolayısıyla bu bakış açısından filme bakıldığında, olayların Mevlüt amcanın etrafında döndüğü, Ali, Gülce, Osman gibi karakterlerin de araçsal özellik taşıdıkları değerlendirilmiştir.

Mevlüt amca, yönetmen Selman Kılıçaslan’ın seçtiği bir modeldir. O model, Türkiye genelinde pek çok benzeri olan Mevlüt amcaları temsil etmektedir. Buradan yola çıkarak bir anlamda, şehrin eski bir mahallesinde yalnız yaşayan, aile bağları kopuk, ölüm korkusuyla baş etmeye çalışan, bir yandan da “miras” sorunsalı etrafında çocuklarıyla gerilimli ilişkiler içine giren yaşlı insanlara dikkat çekilmektedir.

Bununla birlikte Sakarya şehri mekân olarak seçilmiştir. Film boyunca Sakarya’nın sokakları, evleri, insanları yönetmenin kadrajına girmektedir. Bu durum, filme tarihsellik de kazandırmaktadır. Zira bu film, birkaç on yıl sonra Sakarya üzerine yapılacak çalışmalarda kullanılabilecek detaylar barındırmaktadır. Şehirde yaşayan insanlar arasından seçilen Mevlüt amcanın etrafındaki diğer karakterler olan Ali, Gülce ve Osman gibi karakterlerin her biri belirli toplumsal kodlarla kodlanmıştır. Örneğin Ali ve Osman “muhafazakâr” olarak değerlendirilebilecek kodlara sahiptir. Osman, şehirdeki tarikat yapılarından birinin önde gelenlerindendir. Aynı zamanda kültürlü ve elit bir çevrenin içindedir. Kitap okur, gerektiğinde ezberden alıntılar yapar. Bu ipuçlarını toplamak, izleyiciyi belirli bir siyasi merkeze manipüle etmektedir. Ali ise Osman’ın çekim alanına girmiş, organik olarak herhangi bir tarikat yapısının içinde olmasa da benzer yapıları sempatik bulduğu, filmde kullanılan duygulanım imajlardan, yakın plan yüz ifadelerinden anlaşılmaktadır. Ali aynı zamanda genç bir üniversite öğrencisidir. Okul durağında gördüğü Gülce’ye âşık olur. Onun ansızın sırta kadem basması üzerine Avrupa’ya gitme hayali baskın gelir. Mevlüt amcanın yanında olması bu hayalini bir süre ertelemesine yol açsa da vazgeçmez.

Sonuç olarak, Bütün Saadetler Mümkündür filmi ve Türk toplumunun içerisinde alınan bir örnek olarak Sakarya şehri, çeşitli sosyolojik okumalara imkân tanımakta, kültür, gelenek, siyaset gibi farklı konular hakkında izleyiciye bilgi vermektedir.

Kaynakça

- Adanır, O. (1994). Sinemada Anlam ve Anlatım. Ankara, Kitle Yayıncılık.
- Bachelard, G. (2020). Mekânın Poetikası. (Çev. Alp Tümerterkin). İstanbul, İthaki Yayınları.
- Balazs, B. (2013). Görünen İnsan Ya Da Sinema Kültürü. (Çev. Oya Kasap). İstanbul, Say Yayınları.
- Baudrillard, J. (2021). Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm. (Çev. Oğuz Adanır). Ankara, Doğu Batı Yayınları
- Cicero. (2019). Ölüme Övgü. (Çev. Cânâ Aksoy). İstanbul, Sel Yayıncılık.
- Çabuklu, Y. (2006). Uzam ve Kötülük. Everest Yayınları.
- Diken, B. Laustsen, C.B. (2011). Filmlerle Sosyoloji. (Çev. Sona Ertekin). İstanbul, Metis Yayınları.
- Giddens, A. Sutton, P. W. (2021). Sosyoloji. (Çev. E. Arzu Kayhan). İstanbul, Kırmızı Yayınları.
- Goffman, E. (2020). Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu. (Çev. Barış Cezar). İstanbul, Metis Yayınları.
- Kabadayı, L. (2018). Film Eleştirisi Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler. İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Kılıçarslan, S. (2020). <https://www.youtube.com/watch?v=OJO69-efMA> (Erişim Tarihi: 10.06.2021)
- Kracauer, S. (2011). Caligari'den Hitler'e Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi. (Çev. Ertan Yılmaz). İstanbul, De Ki Basım Yayım.
- Kracauer, S. (2015). Film Teorisi Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu. (Çev. Özge Çelik). İstanbul, Metis Yayınları.

Özden, Z. (2004). Film Eleştirisi. Ankara, İmge Kitabevi.

Türkyılmaz, Ç. (2016). Bunalım Çağı Kierkegaard, Marx, Nietzsche. Ankara, Bibliotech Yayınları.

Yaylagül, L. (2018). Sinema Toplum Siyaset. İstanbul, Dipnot Yayınları.