

Taşrada Devlet ve Toplum: Kuru Otlar Üstüne Filminin Disiplinler Arası Analizi

Sevda AKTOKLU
Avrasya Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
aktoklusevda@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-9051-1394

Murat GENÇ
Medipol Üniversitesi
mugnc@yahoo.com
ORCID ID: 0000-0003-0335-0762

Derleme Makale	DOI: 10.31592/aeusbed.1773454
Geliş Tarihi: 28.08.2025	Revize Tarihi: 16.10.2025
	Kabul Tarihi: 25.11.2025

Atıf Bilgisi

Aktoklu, S. ve Genç, M. (2025). Taşrada devlet ve toplum: Kuru Otlar Üstüne filminin disiplinler arası analizi. *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 11(3), 930-941.

ÖZ

Bu makale, Kuru Otlar Üstüne (2023) filmini sosyal, siyasal ve yönetsel kuramlar çerçevesinde analiz etmektedir. Film, Doğu Anadolu'nun ücra bir köyünde görev yapan bir resim öğretmeninin yalnızlık, yönsüzlük ve hayal kırıklıkları üzerinden taşra gerçekliğini yansıtır. Bu yönüyle bireysel bir hikâyenin ötesine geçerek modernleşme süreçlerine eşlik eden toplumsal sorunlara eleştirel bir perspektif sunar. Makale, Türkiye'de devlet-toplum ilişkileri, eğitim politikaları, kültürel sermayenin yeniden üretimi, toplumsal anomi, merkez-çevre gerilimi, bürokratik yabancılaşma ve modern bireyin kimlik arayışı gibi temaları ele almaktadır. Filmin diyalogları ve karakterler arası güç mücadelesi ile mekânsal/sembolik öğeler, eleştirel söylem analizi ve görsel yorumsal çözümleme yöntemleri kullanılarak Shils, Şerif Mardin, Durkheim, Marx, Bourdieu ve Bauman gibi düşünürlerin kuramsal çerçevelerini ekseninde yorumlanmıştır. Doğayı merkezi alan estetik çekimleri, karakterlerin iç dünyasını aktarmadaki güçlü anlatım dili, ödüllü oyunculuk performansları gibi nitelikler filmin sanatsal değerini ön plana çıkarırken, makale filmin siyasal, yönetsel ve sosyolojik açılardan sunduğu zengin çözümleme potansiyeline odaklanmaktadır. Bu sayede "Kuru Otlar Üstüne" filmi, estetik bir sanat eseri olmanın ötesine geçerek Türkiye'de kırsal alanın modern devletle ilişkisi ve bürokratik yetersizlikleri aktarmada kullandığı güçlü metaforik dil ile sinemanın disiplinler arası araştırmalar için zengin bir nesne olabileceğini göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Kuru Otlar Üstüne, devlet-toplum ilişkileri, merkez-çevre, anomi, yabancılaşma.

State and Society in the Rural Periphery: An Interdisciplinary Analysis of the Film "About Dry Grasses"

ABSTRACT

The present article applies a social, political, and administrative theoretical framework to analyse the 2023 film *Kuru Otlar Üstüne*. The film reflects rural realities through themes of loneliness, aimlessness, and disappointment, portraying the experiences of an art teacher in a remote Eastern Anatolian village. It moves beyond an individual story to offer a critical perspective on social issues accompanying modernisation. The article explores state-society relations, education policies, cultural capital reproduction, social anomie, centre-periphery tensions, bureaucratic alienation, and the modern individual's search for identity. Dialogues, character power dynamics, and spatial and symbolic elements are examined through critical discourse and visual interpretive analysis, drawing on the theoretical frameworks of Shils, Şerif Mardin, Durkheim, Marx, Bourdieu, and Bauman. The film's artistic value is underlined by nature-centred aesthetic shots, a powerful narrative that conveys characters' inner worlds, and award-winning performances. Beyond its artistic qualities, the article highlights the film's analytical richness from political, administrative, and sociological perspectives. *Kuru Otlar Üstüne* ultimately transcends aesthetic expression, demonstrating its potential as a subject of interdisciplinary inquiry. Through its metaphorical language, the film vividly portrays the complex relationship between rural regions and the contemporary Turkish state while pointing to bureaucratic constraints.

Keywords: About Dry Grasses, state-society relations, center-periphery, anomie, alienation

Giriş

Bu çalışmanın amacı, Kuru Otlar Üstüne filmi üzerinden Türkiye'de kırsal alanda görev yapan bir bireyin modernleşme süreciyle yaşadığı çatışmaları, yalnızlık, yabancılaşma, anomi, kültürel

uyumsuzluk ve merkez-çevre gerilimi gibi temalar çerçevesinde disiplinlerarası bir kuramsal bakışla incelemektir. Film aracılığıyla, toplumsal yapılar, devlet-toplum ilişkisi, eğitim politikaları ve bireyin kimlik arayışı gibi konuların sosyolojik, siyasal ve yönetsel kuramlar bağlamında eleştirel söylem analiziyle değerlendirilmesi amaçlanmaktadır. Sinema, toplumsal gerçekliğin çok yönlü temsiline olanak tanıyan güçlü bir anlatı alanıdır. Bu bağlamda sinemanın, yalnızca estetik bir üretim alanı değil, aynı zamanda sosyal, kültürel ve siyasal yapıların yansıtıldığı ve sorgulandığı bir toplumsal söylem mecrası olduğu görülür. Sinemanın sosyoloji ile kurduğu etkileşim, zamanla “sinema sosyolojisi” adı verilen özel bir inceleme alanını ortaya çıkarmıştır. Filmler, üretildikleri dönemin toplumsal, ekonomik ve kültürel koşullarından beslenerek şekillenir; birey-toplum ilişkilerini, sınıfsal ayrımları, toplumsal cinsiyet rollerini ve kültürel normları görünür kılar. Bu yönüyle sinema hem toplumsal yapıyı yansıtan hem de bu yapıyı yeniden inşa eden bir işlev üstlenir (Öksüz, 2022).

Diğer yandan siyasal ideolojilerin, iktidar ilişkilerinin ve kamusal söylemlerin temsil edildiği sembolik bir alan olarak siyaset bilimiyle de yakın bir ilişki içerisindedir. Devlet-toplum ilişkileri, yurttaşlık, otorite, merkez-çevre gerilimi ve hegemonya gibi kavramlar, sinemada estetik formlar aracılığıyla işlenir. Böylece siyasal gerçeklik, sanatsal düzlemde sorgulanabilir hale getirilir. Bu çok katmanlı yapı, sinemayı yalnızca kültürel değil, aynı zamanda toplumsal, siyasal ve yönetsel analiz açısından da zengin bir çözümleme zemini hâline getirir. Sinemanın sosyolojik, siyasal ve yönetsel bağlamda bütüncül değerlendirilmesi, toplumsal yapının çok boyutlu doğasını kavramak için daha kapsamlı bir bakış açısı sunar. Kaldı ki sinema, yalnızca bireysel anlatıların değil, aynı zamanda kolektif hafızanın, toplumsal dönüşümün ve siyasal ideolojilerin de taşıyıcısıdır ve bu nedenle disiplinler arası bir yaklaşımı zorunlu kılar. Sosyoloji, siyaset ve yönetim bilimi ile zenginleşen bu dinamik ilişki, toplumsal gerçekliğin çok katmanlı doğasını anlamak açısından daha kapsamlı bir çözümleme alanı sunar.

Nuri Bilge Ceylan’ın sinema anlayışının önemli bir yönü, toplumsal temsile taşra perspektifinden yaklaşmasıdır. Yönetmen, kendi çocukluk deneyimlerinden taşıdığı “taşra durağanlığını” sinemasal anlatısına taşır ve bu sayede taşrayı yalnızca bir mekân değil, aynı zamanda bir ruh hâli olarak işler. Taşraya dair oluşturulan bu özgün gerçeklik, Türkiye sinemasında özellikle son dönemde belirginleşen bir yönelim olarak ortaya çıkmaktadır. Ceylan’ın filmlerinde belirginleşen “taşra gerçekçiliği”, 1990 öncesinin kırsal temsillerinin ötesine geçerek “arada kalmışlık” ve “sıkışmışlık” duygularının en görünür hâline dönüşür. Kır-kent ikileminin arasında sıkışmış taşra, onun filmlerinde yalnızca bir coğrafi konum değil, aynı zamanda kapanmışlığın, durağanlığın ve beklentisizliğin sembolü olarak resmedilir. Popüler sinemada taşra, çoğunlukla nostalji ya da umut gibi duygularla ilişkilendirilirken, Ceylan bu romantize anlatıyı tersine çevirerek, taşrayı “olduğu gibi bırakılmışlığı” içinde, gerçeğin çarpıcı bir yansıması olarak sunar (Aytekin, 2015).

Nuri Bilge Ceylan’ın taşraya dair sinemasal yaklaşımı, Kuru Otlar Üstüne filminde daha da derinleşerek bireyin toplumsal bağlam içindeki konumunu ve çıkmışlığını sorgulayan çok katmanlı bir düzleme evrilir. Filmde özellikle Samet karakteri üzerinden yansıtılan taşra deneyimi, yalnızca mekânsal bir durağanlık değil, aynı zamanda bireyin varoluşsal olarak sıkıştığı bir “anomi” hâlidir. Şehirli bir öğretmen olan Samet’in merkezde şekillenen habitusu, taşranın ataerkil ve ilişkisel kapalılığı içindeki normatif yapıyla çatışarak bireysel anlam arayışını giderek imkânsızlaştırır. Bu çatışma, hem bireyin modern değerlerle şekillenmiş arzularını hem de çevrenin beklentilerine karşı duyduğu yabancılaşmayı görünür kılar. Samet’in ruh hâlinde tezahür eden yalnızlık, aidiyetsizlik ve hayal kırıklığı duyguları hem bireyin modern dünyadaki konumuna hem de taşra-gerçeklik ikilemine dair güçlü sosyolojik ve psikolojik okumalar sunar. Bu bağlamda film, taşrayı sadece arka plan olarak değil, bireyin toplumsal yerini, kültürel sermayesini ve kimlik inşasını belirleyen etkin bir yapı olarak kodlamaktadır.

Bu çalışmada Kuru Otlar Üstüne filmi, disiplinlerarası bir yaklaşımla sosyoloji, siyaset bilimi ve kamu yönetimi kuramları bir araya getirilerek çok katmanlı bir çözümlemeye tabi tutulmuştur. Bu kapsamda, literatür taraması, eleştirel söylem analizi ve görsel yorumsal çözümleme yöntemleri kullanılmıştır. Araştırma, yorumlayıcı epistemolojik yaklaşımla filmdeki davranış örüntüleri, söylemler ve görsel temsiller üzerinden Durkheim’in anomie kuramı, Bourdieu’nün habitus ve kültürel

sermaye kavramları, Bauman'ın akışkan modernliği ile Shils ve Mardin'in merkez-çevre kuramı bağlamında değerlendirilmiştir. Bu teorik temelin sağlamaştırılması amacıyla ulusal ve uluslararası literatür taranmış, anomi, yabancılaşma, modernlik, merkez-çevre dinamikleri ve kültürel sermaye kavramlarının sinema ile kesişim noktaları incelenmiştir. Böylece kuramsal çerçeve, filmin analizine sağlam bir arka plan oluşturmuştur. Film metni üzerinden yapılan analiz, bireyin taşradaki varoluşsal krizi, yönsüzlüğü ve kültürel çatışmalarına dair zengin tematik yapısı nedeniyle tercih edilmiştir. Veri toplama sürecinde filmin bütüncül biçimde sahne sahne çözümlenmesine dayalı söylemler, semboller, mekân temsilleri, karakter davranışları, kamera teknikleri ve estetik unsurlar dikkate alınmıştır. Eleştirel söylem analizi ile veriler, söylemlerin üretim koşulları, iktidar yapıları ve ideolojik boyutları bakımından dikkate alınmış, özellikle anomi, yabancılaşma, habitus-çevre uyumsuzluğu ve merkez-taşra gerilimi gibi eksenlerde irdelenmiştir. Böylece film, sosyo-politik bağlamda çok katmanlı bir okuma ile disiplinlerarası çözümlemeye imkân tanımıştır.

Filmin Analizi ve Bulgular

Filmin ana karakteri olan Samet, Doğu Anadolu'da görev yapan bir resim öğretmenidir. Samet Öğretmen, Türkiye'de her öğretmenden beklendiği gibi kendisine teslim edilen öğrencileri topluma yararlı bireyler olarak yetiştirmek ve yurttaşlık bilinci kazandırmak gibi ulvi ideallere sahip bir kamu görevlisi olmaktan ziyade, ilgisiz, kayıtsız ve hatta mesleğine yabancılaşmış bir eğitimci görüntüsü vermektedir. Ortada ortak bir kamu idealinin olmayışı, Samet Öğretmenin yaşadığı taşranın rutin, sıkıcı, hüznü ve boğucu ortamını daha da katlanılamaz hale getirmektedir. Bu sıkıcılıktan kurtulmak isteyen Samet öğretmenin en büyük hedefi tayin yoluyla merkeze yani İstanbul'a tayin ulaşabilmektedir.

Edward Shils'in merkez-çevre kuramı dikkate alındığında Samet'in filmde göz önüne serilen genel eğilimi, merkezin toplum içindeki özel konumunu yansıtmaktadır. Zira Shils'e göre merkez, yalnızca coğrafi bir yerleşim alanı değil, aynı zamanda otoritenin, meşruiyetin ve değer üretiminin kaynağıdır. Buradan hareketle Samet için İstanbul, yaşamın daha hızlı aktığı, taşradaki toplumsal baskıdan uzak, kendini özgür hissedebileceği bir coğrafyadır. Diğer bir deyişle toplumsal düzene yön veren, değerleri belirleyen yalnızca coğrafi olarak değil otorite sahipliği açısından da muteber olandır. Halbuki taşra yani çevre, merkezin sahip olduğu değerlerle kısıtlı bir ilişkisi kurulmuş ve çoğu zaman dışlanmış bir alan görünümündedir (Shils, 1975).

Diğer yandan İstanbul'a duyulan özlem aslında Samet'in merkezin değer sistemine ulaşma arzusunun altında yatan ana nedendir. Çünkü Samet, merkezden çevreye tayin edilmiş ve merkezin değerlerini taşıyıcısı konumundaki bir kamu görevlisidir. Taşranın boğuculuğuna uzun müddet maruz kalma, Samet'in merkezin değeriyle bağını gün geçtikçe kaybetmesine yol açmıştır. Bu noktada merkez ile çevre arasındaki ilişkiyi inceleyen Şerif Mardin'e yer verdiğimizde merkez, modernleşme ve devlet eliyle rasyonel düzen kurma çabalarının taşıyıcısıyken çevre, daha ziyade yerel, geleneksel ve dini kimliklerle anılandır (Mardin, 1973). Bu açıdan bakıldığında Samet için birbiri içine geçmiş iki sorun gözükmemektedir. Bunların ilkinde göre merkezin değerlerini çevreye aktarmak üzere görevlendirilen bir kamu görevlisinin arafta kalmasına ikoniktir. Çünkü Samet teorik olarak her ne kadar merkezin değerlerini çevreye aktarmak misyonuyla atanmış bir öğretmen olsa da gerek üslup gerekse değer yargıları olarak merkezin misyonuna yabancılaşmış hissetmektedir. Bu önemli bir anomi ve yabancılaşma doğurmaktadır ki anomi, toplumsal düzenin temelini oluşturan değerlerin belirsizleştiği ya da işlevini yitirdiği bir kuralsızlık durumudur. Bu durum, bireylerin toplumsal normlara yönelik yönelimlerinde bir kopuş ve uyum sorunuyla sonuçlanır (Suğur, 2013). Anomi, toplumsal yapının bireylerin arzularını ve tutkularını düzenleme kapasitesini kaybettiği bir normatif boşluk hâlidir. Kolektif denetimin zayıflaması, bireylerin sınırsız ve denetimsiz bir arzu alanında hareket etmelerine neden olur. Bu durum, yalnızca bireysel sapmalarla değil, aynı zamanda toplumsal düzenin çözülmesiyle de ilişkilidir (Sezal, 2017).

Durkheim'e göre anomi, bireyin yöneldiği hedeflerle bu hedeflere ulaşma imkânı arasındaki denge bozulduğunda ortaya çıkan toplumsal bir düzensizlik halidir. Bu hedefler hem biyolojik ihtiyaçlardan hem de toplumsal olarak inşa edilmiş arzular ve beklentilerden beslenmektedir.

Durkheim, özellikle 19. yüzyıl sanayi toplumunu, bireysel başarıyı yönlendiren normların zayıf biçimde kurumsallaştığı veya tamamen yok olduğu bir toplumsal yapı olarak ele almıştır. Ona göre anomi, toplumun sancılı dönüşümler yaşadığı kriz dönemlerinde ya da normatif düzenin keskin geçişlerle sarsıldığı durumlarda belirginleşir. Bu bağlamda anomi, normatif boşluğun toplumsal düzeni tehdit ettiği bir geçiş ve belirsizlik durumudur (Swingewood, 2014).

Anomi, bireylerin kolektif değerlere bağlılık hissetmemesine yol açan yetersiz normatif düzenlemeyle ilişkilidir. Durkheim'a göre, mekanik dayanışmadan organik dayanışmaya hızlı geçiş ve bu süreçte değerlerin genelleşmesi ya da zayıflaması anomiyi kaçınılmaz kılar. Bu durum, bireylerin değerlere olan bağlılığını ve bu değerlerin düzenleyici gücünü zayıflatır. Anomik koşullar yabancılaşma, yoksunluk hissi ve artan toplumsal huzursuzluk biçiminde sonuç verir (Turner, Beeghley ve Powers, 2021). Anomi, kuralların yönlendirici niteliğini yitirdiği, bireylerin toplumsal beklentilere dair yol haritasından mahrum kaldığı bir durumdur. Philippe Besnard bu durumu "özellikli, belirsiz amaçlar ve sınırsız beklentiler olan, mümkün olanın giderek hızla genişlemekte olduğu sınırları ile karşılaşmaktan ileri gelen zihinsel karışıklık veya baş dönmesi" olarak tanımlar (Besnard, 1988).

Durkheim anominin iki temel türünü ayırt eder: İlki, boşanma ya da ekonomik kriz gibi ani değişimlerin ardından ortaya çıkan keskin anomi; diğeri ise modern sanayi toplumlarına özgü, normatif çözülmenin sürekli bir süreç hâline geldiği süregelen anomidir. Her iki durumda da birey, toplumsal düzenin sarsılması karşısında yönünü kaybeder (Wallace ve Wolf, 2018). Emile Durkheim'in anomi kuramı, bireylerin toplumsal normlara olan bağlılıklarının zayıfladığı, yön­süzleşme ve belirsizlikle karakterize edilen dönemlerde toplumsal düzenin çözülme sürecini açıklamak için geliştirilmiştir. Bu kuramsal çerçeve, Nuri Bilge Ceylan'ın Kuru Otlar Üstüne filminde çarpıcı bir şekilde görselleştirilmiştir. Özellikle taşrada görev yapan öğretmen Samet'in yalnızlığı, içsel çözülüşü ve çevresiyle kurduğu zayıf ilişkiler, anomik durumun bireysel tezahürlerini yansıtan sahneler aracılığıyla sunulmaktadır.

Filmin açılış sahnesinde Samet'in karlar içinde tek başına yürüyerek köy okuluna gelişi hem fiziksel hem de simgesel düzeyde izole bir bireyin temsilidir. Bu yalnızlık, Durkheim'in tanımladığı biçimiyle bireyin kolektif bağlardan kopması, toplumsal normların yönlendirici gücünden uzaklaşması anlamına gelir. Bu sahneyle birlikte izleyici, Samet'in hem mekânsal hem de duygusal anlamda toplumdan uzaklaştığını görür. Ders sırasında yaşanan çatışmada, Samet'in öğrencilerine karşı gösterdiği mesafe, geleneksel değerlerle modern pedagojik yaklaşımın çatışmasını simgeler. Bu durum, Durkheim'in mekanik dayanışmadan organik dayanışmaya geçiş sürecinde ortaya çıkan normatif çözülme biçimleriyle açıklanabilir. Samet'in sınıftaki kontrolsüz öfkesinin doruğa ulaştığı an olan kalem fırlatma sahnesi ise bireyin içsel gerginliğinin, toplumsal bağların ve mesleki rolünün çatışmasıyla nasıl patlak verdiğini gözler önüne serer. Burada bireyin arzuları ile gerçeklik arasındaki dengesizlik, anominin tipik bir yansımasıdır.

"Nerelelere düştük?" serzenişi, bireyin bulunduğu çevreye duyduğu yabancılaşmayı ifade eder. Bu sahne, bireyin toplumla olan ilişkisini sorguladığı, toplumsal değerlerin anlamını yitirdiği ve geleceğe dair yönünü kaybettiği bir anomik kırılmayı yansıtır. Durkheim'in tanımladığı şekliyle bireyin toplumsal düzen karşısında yön­süzleşmesi bu sahnede duygusal olarak ifadesini bulur. Yoğun karın ardından gelen bahar görüntüsü, yüzeyde iyileşme hissi yaratmasına rağmen bireyin iç dünyasında devam eden boşluk hissini gizleyemez. Doğa uyanırken Samet hâlâ ruhsal bir durgunluk içindedir. Bu, Besnard'ın tanımladığı zihinsel karışıklık ve beklentilerin sınırlarının kaybolmasıyla oluşan "baş dönmesi" hâliyle örtüşür. Filmdeki bu geçiş, bireyin yaşadığı süregelen anomik yapının dışsal koşullarla çözülemediğini vurgular. Son olarak, Samet'in "kuruyup gitmiş otlar" metaforuyla ifade ettiği duygu, yaşamın anlamını ve bireysel amaçları kaybetmenin görsel ve sözel temsilidir. Bu sahne, bireyin artık umut ve anlam üretme kapasitesini yitirdiği, anominin bireysel varoluşsal boyutuna ulaştığı noktayı simgeler.

Nuri Bilge Ceylan'ın yansıttığı olay örgüsü, sadece coğrafi olarak uzak olan bir mekânda değil aynı zamanda zihinsel ve kültürel olarak da uzak görülen Doğu Anadolu'nun ücra köşelerinden

birinde geçmektedir. Burada imkanlar kısıtlı, insanlar ve değerler merkezden oldukça farklıdır. Samet'in hayalinde yer alan toplumsal meşruiyetin odağındaki “merkez” olan İstanbul, salt mekânsal bir dolayım alanı değil aynı zamanda kültürel ve entelektüel erişime açılan kapı olmasıyla da zenginliktir. Çevredeki yaşantı Samet'te uyum sorunu, bağ kuramama ve aidiyet eksikliği ile kendini göstermektedir. Kamu yönetimi açısından irdelendiğinde okul üzerinden sinemaya aktarılan kamu otoritesi, merkez tarafından sahiplenilen ideolojinin çevreye yayılmasını sağlaması ve bürokrasi aracılığıyla bu zihniyeti dönüştürmedeki araçsallaştırılmasıyla tanımlanmaktadır. Bu noktada gerek çevreden gelen öğretmenlerin yaşadığı uyum problemlerinin arka planı, çevredeki kamu hizmetlerinin çevreye nüfuz etmede başarısızlığı önemli göstergelerdendir.

Filmin farklı sahnelerinde temsili sunulan kamu görünürlüğü, çevredeki kamu hizmetlerinin yerel ihtiyaçlar dikkate alınmadan merkezin önceliklerine göre şekillendiği intibayı uyandırmaktadır. Merkezin dayattığı eğitim müfredatına karşı yerelde öğrencilerin sahip olması gereken beceri ve ihtiyaçların neler olduğu film boyunca sorgulanmamıştır. Kaldı ki zorlu kış koşulları ve fiziksel uzaklık nedeniyle okula gitmekte sorun yaşanması, yerel ihtiyaçların göz ardı edilerek standart bir eğitim modelinin sunulduğunu ve ortada yapısal bir problem olduğunu göstermektedir. Keza Nuri Bilge Ceylan'ın filmin birçok sahnesinde devletin taşradaki altyapı sorunlarını göz önüne getirdiğine şahit oluruz. Sık yaşanan elektrik kesintileri, kar nedeniyle ulaşımда yaşanan aksamalar, iletişim kopuklukları gibi temsiller, devletin altyapısal sorunları gidermedeki başarısızlığını seyirciye sorgulatmaya çalışmaktadır. Yine öğretmenlerin yaşadığı lojmanlar da bu fikri destekler niteliktedir. Lojmanda gördüğümüz neredeyse tüm eşyaların eski, duvarların rutubetli oluşu, ısınmanın zor koşullarda sağlanması gibi detaylar, kamu idaresinin kendi taşra görevlilerine sağladığı kötü koşulları birer temsili olarak dikkat çekmektedir.

Filmde dikkate değer konulardan bir diğeri de Samet Öğretmenin merkezin kültürel hegemonyasını ve estetik değerlerini çevreye aktarmakla görevlendirilmiş bir resim öğretmeni olmasına rağmen yabancılaşmasıdır. Yabancılaşma sosyolojik bağlamda, mevcut toplumsal düzenin tarihsel, ahlaki ve yapısal bir eleştirisi olarak değerlendirilir. Marx'a göre yabancılaşmanın kökeni ekonomik düzendedir; kapitalist rejimde bireyler toplumsal bağlarını yitirerek yalnızlaşmış ve sistemin bir parçası hâline gelmiştir. Üretim araçlarının özel mülkiyeti, emeği insanın yaratıcı dışavurumundan uzaklaştırarak yalnızca bir geçim aracına dönüştürür. Bu dönüşüm, emeğin insani niteliğini yitirmesine ve işin bireyin kendisinden yabancılaşmasına neden olur (Aron, 2021). Bu bağlamda Karl Marx, kapitalist toplumsal yapıdan kaynaklanan dört temel yabancılaşma biçimini tanımlar: işçinin kendi ürünleri üzerindeki kontrolünü kaybetmesi, üretim süreciyle olan bağının kopması, işçiler arası ilişkilerin rekabet nedeniyle bozulması ve bireyin kendi insani doğasını tanıyamaz hâle gelmesi. Bu süreç, bireyin yalnızca emek ürününe değil, mesleğine, diğer insanlara ve hatta kendi öz varlığına yabancılaşmasına yol açar. (Aslan, 2021). Nuri Bilge Ceylan'ın Kuru Otlar Üstüne filminde, resim öğretmeni Samet'in “uzun zamandır resim yapmıyorum” ifadesi, tam da Marx'ın tanımladığı bu yabancılaşma biçimlerinin içselleştirilmiş bir tezahürü olarak okunabilir. Resim yapma edimi, Samet için bir yaratım süreci olmaktan çıkmış, sadece mesleki bir zorunluluk, geçim aracına dönüşmüştür. Sanatla kurduğu bağın kopması, onun hem emeğine hem de kendine yabancılaşmasının görsel bir ifadesidir. Bu sahne, bireyin kapitalist sistem içinde kendi üretim faaliyetinden ve mesleki kimliğinden nasıl uzaklaştığını çarpıcı biçimde ortaya koyar.

Film boyunca Samet Öğretmenin sürekli İstanbul'a tayin olma hayalleri kurduğunu, derslerinde öğrencileriyle iletişim kurmaktan kaçındığını ve onlara mesafeli davrandığını gözlemliyoruz. Bu noktada kamu otoritesinin çevreye atadığı öğretmenlerin birer kültürel aracı olarak devletin ideolojik taşıyıcı olduğunu belirtmek gereklidir. Ancak öğretmenlerin yerel gerçeklik karşısında merkezin değerlerini aktarma misyonu, filmde eğitim politikasının zaman zaman kırılğan ve yabancılaşmış olarak algılanması yanında başarısını sorgulatır hale getirmektedir. Yine öğretmenlerin merkeze olan özlemleri ve çevreye uyum konusunda deneyimlediği zorluklar ile halkın kamu hizmet beklentilerinin çok kısıtlı karşılanıyor oluşu, seyircide çevrede sunulan kamu hizmetlerinin yerel ihtiyaçlarla uyumsuz ve katılımcı anlayıştan uzak olarak şekillendiğini düşündürmektedir.

Filmin diğer önemli figürü olan Nuray öğretmen ise Samet'in iç dünyasındaki karamsar, çelişkili ve güvensiz karakterinin aksine kendi ayakları üstünde durabilen, toplumsal duyarlılığa sahip, cesur bir kişiliktir. Nuray öğretmenin karakter özellikleri kadar kamu görevlisi kişiliğiyle de Samet Öğretmenden hayli farklıdır. Öğrencilerine adil davranmadığı görülen ve bu nedenle de inandırıcılığı örselenmiş bir profil çizen Samet Öğretmenin aksine Nuray Öğretmen, içinde var olduğu toplum adına mücadeleyi önemseyen, adil olmayı ve adalet arayışını savunan bir karaktere sahiptir. Bu durum, Nuray Öğretmenin siyasal bilinci ve bu bilinci destekleyen eylemleriyle alakalı gözükmektedir. Diğer yandan bu hikâyeyi yasaklı bir örgüt üyeliği üzerinden okumak mümkün olsa da kesin bir iddiada bulunmak güçtür. Ancak seyirciye sunulan Nuray Öğretmenin, “devlet tarafından çok tasvip edilmeyen” ideolojisi uğruna siyasal bir eyleme katıldığı esnada yaşanan patlamada bacağını kaybetmiş olmasıdır. Eşitlik, adalet ve özgürlük gibi fikirleri savunmanın bedelini ödediğini düşünen Nuray Öğretmen, merkeze kaçmayı düşünen Samet'in aksine taşrada kalıp mücadele ederek önce insanları, ardından insanlar sayesinde siyasal sistemi değiştirebileceği fikri ile ön plana çıkar. Film boyunca seyircinin Samet Öğretmen'i gözlemlerken karşılaştığı bencil, mutsuz ve umutsuz karaktere karşı Nuray Öğretmen sorumluluk sahibi ve toplumcu karakterle göz önündedir. Samet ve Nuray Öğretmeni karşılaştırırken seyircinin gördüğü bu zıtlığı yalnızca bireylerin kimliği üzerinden okumak eksik olacaktır. Zira bireysel kimliklerin oluşumunda toplum yapısı ve değerleri son derece etkilidir.

Bu noktada insan topluluklarını ve toplum yaşamını bilimsel yöntemlerle inceleyen bir sosyoloji disiplinine müracaat etmek gereklidir. Sosyolojik analiz, gündelik yaşamda bireyler arası karşılaşmalardan küresel ölçekli toplumsal süreçlere kadar uzanan geniş bir kapsam içerir. Bireyler genellikle dünyayı kendi yaşantılarının tanıdık özellikleri üzerinden algılamak, sosyoloji bireylerin neden belirli biçimlerde davrandığını ve bu davranışların ardındaki yapısal nedenleri daha geniş bir perspektiften ele almayı hedefler. Toplumsal norm ve değerlerin doğal ya da değişmez olmadığını göstererek, bireysel yaşamlarımızın tarihsel ve toplumsal güçler tarafından şekillendirildiğini ortaya koyar. Bu bakış açısı, bireysel deneyimlerle toplumsal bağlam arasındaki karmaşık ilişkiyi kavramak açısından temel bir anlayış sunar (Giddens, 2012).

Bu noktada sosyoloji yalnızca bireysel davranışları değil aynı zamanda grupların, örgütlerin ve toplumların yapılarını da inceler. Sosyoloji, sosyal yaşamı, toplumsal değişimleri ve bireylerin sosyal davranışlarının nedenlerini ve sonuçlarını bilimsel yöntemlerle inceleyen bir disiplindir. Gruplar, örgütler ve toplumların yapıları ile bu yapılarda gerçekleşen insan etkileşimlerini konu alır. İnsan davranışlarını toplumsal bağlam içinde değerlendiren sosyoloji, aile yapısından çete ilişkilerine, eğitim sisteminin işlevlerinden toplumsal cinsiyet rollerine, boş zaman faaliyetlerinden organize suçlara kadar geniş bir yelpazede toplumsal olguları analiz eder. Bu yönüyle sosyoloji, sosyal hayatın tüm alanlarına temas eder ve araştırma, kuram ve bu bilgilerin toplumsal düzeyde uygulanmasını esas alan çok boyutlu bir bilim dalı olarak öne çıkar (Bahar, 2009). Bu çok katmanlı yaklaşım sosyolojinin kapsamını düşündüğümüzden daha da geniş kılar. Sosyoloji, toplumsal yaşamın temsillerini inceleme alanı olarak kabul eder. Bu doğrultuda, sosyolojinin kapsamı yalnızca toplum ve toplumsallıkla sınırlı kalmaz; insan etkileşiminin tüm çıktıları bu disiplinin araştırma sahasına dâhildir. Bu nedenle, sosyolojinin kapsamı çoğu zaman düşünüldüğünden daha geniştir (Özben, 2021). Bourdieu, toplumları sınıf temelinde açıklamak yerine, bireylerin stratejiler geliştirerek arzu edilen kaynaklar uğruna mücadele ettikleri bir alan kavramı çerçevesinde çözümler. Tıpkı bir oyunun kuralları içinde manevraların gerçekleştiği bir saha gibi, toplumsal yaşam da bireylerin konumlandığı ve rekabete girdikleri farklı alanlardan oluşur. Bourdieu bu bağlamda, futbol alanı yerine akademik alan, dinsel alan, ekonomik alan ve güç alanı gibi toplumsal alt-alanlardan söz eder. Bu alanlardaki rekabet ve konumlanma dinamikleri, bireylerin sahip oldukları sermaye türleriyle doğrudan ilişkilidir. Bu çerçevede, Bourdieu'nün temel ilgisi, ebeveynlerin çocuklarına kültürel sermaye aktardıkları süreci analiz etmektir. Özellikle farklı toplumsal sınıflar arasında zevklerin, estetik yargıların ve neyin değerli olduğuna dair kararların nasıl farklılaştığını ve seçkinlerin popüler zevkten nasıl uzaklaştığını ayrıntılı biçimde çözümlemiştir. Bununla birlikte, Bourdieu'nün asıl önceliği, kültürel sermayenin nasıl eğitimsel avantajlara dönüştüğü sorunudur. Ayrıcalıklı ailelerden gelen bireyler, eğitim sistemi içinde başarıyı mümkün kılan tutumlar ve kültürel bilgiye zaten sahiptirler. Bu da okul ortamını onlar için tanıdık ve rahat bir mekâna dönüştürürken, rekabete dayalı eğitim sisteminde avantajlı bir başlangıç yapmalarına olanak tanır (Bourdieu'den aktaran Wallace ve Wolf, 2018).

Bu durum, Kuru Otlar Üstüne adlı yapıtta Samet öğretmenin sınıfta öğrencilerine hep “dağ, taş, eşek” gibi benzer nesneleri çizdirmesi üzerinden çarpıcı şekilde yansıtılır. Öğrencilerin, “Hocam hep aynı şeyleri çizdiriyorsunuz” şeklindeki tepkisine karşılık öğretmen, “İyi ya, en iyi bildiğiniz şeyleri çizdiriyorum” diyerek yanıt verir. Deniz ve güneş gibi farklı imgeleri çizmek isteyen öğrencilere ise “Çocuğum, iyi bilmediğiniz şeyleri nasıl çizeceksiniz?” diyerek pedagojik sınırları çizer. Bu sahne, öğretmenin öğrencileri yalnızca mevcut kültürel deneyimlerine hapseden yaklaşımını ve eğitim alanında kültürel sermayeye dayalı seçici yönlendirmeyi açık eder. Bourdieu’nün belirttiği üzere, bu tür pedagojik pratikler, öğrencilerin farklı sınıfsal geçmişlerine dayalı kültürel sermayelerini eşitsiz biçimde değerlendirmekte ve okul ortamını, ayrıcalıklı geçmişe sahip olanlar için tanıdık bir avantaja dönüştürmektedir. Böylece eğitim, yalnızca bilgi aktaran değil; aynı zamanda hangi bilginin, hangi deneyimin değerli olduğuna karar veren bir iktidar alanı hâline gelir.

Habitus, bireyin estetik tercihleri, konuşma tarzı, yeme içme alışkanlıkları ve aksan gibi davranışsal özelliklerinin temelini oluşturan eğilimler bütünüdür. Bu eğilimler, bireyin yaşadığı toplumsal çevre ve gündelik deneyimler sonucunda şekillenir; bedende cisimleşerek kalıcı ve aktarılabilir hâle gelir. Toplumsallaşma sürecinde içselleştirilen bu yatkınlıklar, bireyin çoğu zaman farkında olmadan yöneldiği sosyal eylemleri belirler. Böylece habitus, bireyle toplumun karşılıklı etkileşimini açıklayan dinamik bir kavram hâline gelir. Birey, toplumsal kurallar doğrultusunda hareket ederken, aynı zamanda bu kuralları yeniden üretir. Tarihsel bir boyut taşıyan habitus, geçmiş deneyimlerin gelecekteki yönelimleri belirlemesiyle, bireyin sosyal pratiğinde süreklilik sağlar. Bu yönüyle habitus, bireyin mizacı ve davranış kalıplarını etkilerken, değişime de açıktır. Sonuçta bireyler, sorgulamadan benimsedikleri kurallar ve ulaşmak istedikleri hedefler doğrultusunda sahip oldukları sermaye türlerini kullanarak sosyal alanlarda mücadele ederler. Bu alanlardaki stratejik davranışlar, habitus aracılığıyla şekillenir. Böylece habitus, bireyin konumunu ve toplumsal yönelimlerini anlamak için sosyolojik analizde merkezi bir kavram olarak önem kazanır (Arıkan ve Bilgiç, 2025).

Bu bağlamda filmde geçen bir sahne, habitusun mekânsal ve kültürel farklılıklar içindeki işleyişini somut biçimde yansıtır. Samet’in kız öğrencilerine hediye alması üzerine, Kenan’ın “Sana şunlara hediye falan alıp durma. Buralar sizin oralar gibi değil. Her bölgenin bir gerçeği, realitesi, geleneği var. Buralarda böyle şeyler yanlış anlaşılabilir.” sözleri, her toplumsal alanın kendine özgü normlara, algılara ve beklentilere sahip olduğunu gösterir. Kenan’ın bu uyarısı, bireyin kendi alışkanlıklarını ve içselleştirdiği davranış biçimlerini başka bir alana doğrudan taşımasının her zaman aynı anlamı üretmeyeceğini, hatta bazı durumlarda yanlış anlaşılmalara neden olabileceğini ortaya koyar.

Filmde dikkat çeken bir diğer unsur olan modernlik, yapaylıkla doğallığı, yönetimle kendiliğindenliği ve tasarımla özgürlüğü ikame eden çelişkili eğilimlerle şekillenir. Bu süreçte bireyler, belirsizlik içinde kimliklerini tanımlamaya zorlanır. Sabit bir kimlik yoktur ama toplumsal kabul için sabitlik baskısı sürekli. Modern kültür, çoğulculuğu ve evrenselliği aynı anda ararken; aidiyetin yitimi, hakikatin göreceliliği ve anlam arayışı arasında bocalar. Müphemlik modern aklın merkezindedir: hem bastırılmak istenir hem de onun özüdür. Sonuç olarak, modern yaşam koşulları ve kültür, çatışarak birbirine anlam kazandırır; bu çatışma da modernliğin hem üretici hem kırılgan doğasını açığa çıkarır (Bauman, 2020a). Bu kırılganlık, bireyin değer üretimi ve kimlik inşası üzerinden de görünür hâle gelir. Modern toplumda bir nesnenin değeri, bizzat kendisinden çok, ona ulaşmak için harcanan çaba ve katlanılan zahmetle tanımlanır. Değeri belirleyen unsur, nesnenin elde edilebilirliği karşısında duyulan endişe ve mücadele gerilimidir. Bu anlayış, bireyin sahip olduğu şeylerin aynı zamanda ondan bir şeyleri alıp götürdüğünü de vurgular.

Modern bireyin bu kırılganlıkla başa çıkma biçimlerinden biri, Flâneur figürüyle özdeşleşir. Simmel’in sosyolojik perspektifinde birey, toplumun merkezi yapılarından örneğin devlet ya da akademi izole biçimde konumlanır. Bu konum, kalabalıklar içinde dolaşan ancak hiçbir yere aidiyeti olmayan bir gözlemci olan Flâneur figürüyle temsil edilir. Flâneur, modern yaşamı izleyen fakat ona müdahil olmayan, değişkenliğe ve geçiciliğe maruz kalan bireyin metaforudur. Kent hayatı ise bu

bağlamda bir sahne olarak karşımıza çıkar; ne başlangıcı ne de sonu olan, senaryosuz bir gösteridir. Bireyler, kendi imkânlarıyla sürekli yeniden kurmak zorunda kaldıkları bu sahnede, anlam üretmeden üst üste yığılan deneyimler arasında bütünlükten ve yönelimden yoksun bir akış içinde yaşarlar (Bauman, 2020a).

Bu kimlik kırılganlığını besleyen bir diğer unsur, modernliğin eleştirel sorgulama kapasitesine rağmen, bu yetiyi işlevsizleştirecek düzeyde güçlü illüzyonlar üretmesidir. Modernlik, kendi yeniden üretim süreçlerini, bu süreçlerin üzerini örten yanılsamalar aracılığıyla meşrulaştırmış; bu örtü kaldırıldığında ise söz konusu yapılar, işlevlerini sürdüremez hâle gelmiştir. Bu bağlamda modernlik, ulaşılabilir hedeflere yönelmek yerine, bilinçli biçimde erişilemeyecek idealler inşa ederek varlığını sürdürme eğiliminde olmuştur (Bauman, 2020b). Modernliğin bu kırılgan ve paradoksal doğası, zamanla “katı” yapıların çözülmesine, yerini “akışkan modernite”ye bırakmasına yol açmıştır. Modernitenin “katı” evresinde temel amaç, geleceği belirlemek ve denetlemektir. Ancak “akışkan modernite”yle birlikte bu yaklaşım yerini, belirsizliğin korunmasına ve gelecekteki öngörülemez fırsatlara erişimin güvence altına alınmasına bırakmıştır. Bu geçiş, Nietzsche ve Sartre gibi düşünürlerin figürleriyle temsil edilen bir varoluşsal gerilimle ifade bulur: bireyin geçmişin yükü ve kalıcılık arzusu karşısındaki tedirginliği.

Bauman’a göre bu değişimin temelinde, modernitenin belirleyici özelliği olan her şeyi dönüştürme tutkusu yatmaktadır. Başlangıçta bu dönüşüm arzusu, kalıplaşmış yapıları eritmekten ziyade onları şekillendirme ve nihai bir düzen kurma hedefiyle ilerlemiştir. Değişim, kalıcılığa ulaşmak için geçici bir araç olarak görülmüştür. Ancak zamanla bu anlayış yerini, geçiciliğin yüceltildiği yeni bir değer sistemine bırakmıştır. Bauman bu noktada artık bireylerde, bağlayıcılığı zayıf, kolayca terk edilebilir ilişkiler ve yapılar içinde esneklik ve hareketlilik aramaktadır. Bu yapısal dönüşümün evrensel ve tekil biçimde gerçekleşmediği de önemlidir. Bauman’a göre bu dönüşüm, küresel ölçekte eş zamanlı yaşanmamış, farklı coğrafyalarda farklı hızlarda ve biçimlerde gerçekleşmiştir. Modernleşmiş aktörlerin varlığı ise bu sürecin her yerde aynı şekilde tekrarlanmasını engellemiş, özgün yerel dinamikleri doğurmuştur (Bauman, 2023).

Zygmunt Bauman’ın modernlik tasvirinde altını çizdiği kırılganlık, yapaylık ve kimlik müphemliği, Kuru Otlar Üstüne filminde başkarakter Samet’in deneyimleri üzerinden somut bir karşılık bulur. Bauman’ın belirttiği gibi, modern birey “belirsizlik içinde kimliğini tanımlamaya zorlanırken” (Bauman, 2020a), Samet de taşrada görev yapan bir öğretmen olarak kendini konumlandırmakta zorlanır. Yerel topluluğa aidiyet kuramazken, Samet’in kentli kimliğini taşraya üstün görmesi, modernliğin “doğallığı tasarımıyla ikame eden” yapısını yansıtır. Filmin başlarında öğretmenler odasında geçen güvensiz ve dedikodu dolu sahneler, Bauman’ın “modern kültürün anlam arayışında yaşadığı müphemlikle” doğrudan örtüşürken (Bauman 2020a), bireylerin rollerini samimiyetle değil, stratejiyle oynadığı bir düzeni görünür kılar. Samet’in Nuray’a duyduğu ilgi de Bauman’ın değerler elde edilemezlik ve mücadeleyle tanımlandığı anlayışıyla açıklanabilir; Nuray onun gözünde sadece zor ulaşılan olduğu için değerlidir (Bauman 2020a). Samet’in sık sık tek başına yürüdüğü sahnelerdeki kamera dili ve iç monologları, Simmel’in “Flâneur” figürünü çağırır; kalabalıklar içinde dolaşan ama hiçbir yere ait olmayan bu birey, modern yaşamın senaryosuzluğunda yalnızca gözlemcidir. Nihayetinde öğrencisinin mektubuyla karşılaştığı kırılma anı, modern bireyin bağ kurma konusundaki zafiyetini ve geçiciliğe duyduğu saplantıyı açık eder. Bu noktada Bauman’ın vurguladığı gibi, modernlik ulaşılabilir hedefler yerine erişilemeyecek idealler üretir; birey de bu ideallerin peşinde kendi gerçekliğini illüzyonlarla örter (Bauman 2020b).

Sonuç

Nuri Bilge Ceylan’ın yönettiği “Kuru Otlar Üstüne” isimli filmi, taşrada yaşamını sürdüren bireylerin sinematografik hikayesini estetik şekilde ele alan bir film olmanın ötesine geçerek sinemanın toplumsal gerçekliği çeşitli yönleriyle analiz etmesine davetiye çıkaran bir baş yapıttır. Bu davet, bireysel bir öğretmen hikayesi üzerinden taşra bağlamında merkez-çevre ilişkileri, kamu yönetiminin varlık ve yeterliliği, toplumsal yabancılaşma ve modernleşme süreçlerinin doğurduğu olumsuzlukları mercek altına almasıyla daha da kıymetli hale gelmektedir. Yani film, yalnızca ana

karakterinin topluma yabancılaşmasını ya da yaşadığı hayal kırıklıklarını ele almasıyla değil, taşranın sosyo-kültürel katmanları ve burada yaşayan insanların devletle kurduğu zaman zaman bünyesinde problemler de barındıran kendine has ilişkiyi resmetmesi açısından oldukça değerlidir.

Çalışmada "Kuru Otlar Üstüne" filmi eleştirel söylem analizi yöntemi kullanılarak incelenmiştir. Akabinde filmde temsil edilen birey-devlet ilişkisi, taşra deneyimi, toplumsal yabancılaşma ve modernleşme gerilimleri; sosyolojik, siyasal ve yönetsel kuramlar perspektifinden mercek altına alınmıştır. Yapılan değerlendirme sonucunda filmin bireysel bir anlatının çok ötesine geçerek çağdaş Türkiye'deki yapısal sorunlara dair kapsamlı bir eleştiri sunduğu sonucuna ulaşılmaktadır. Ayrıca çalışmanın yorumlanması aşamasında analiz çerçevesine Şerif Mardin, Shils, Durkheim, Bourdieu, Marx ve Bauman gibi önemli düşünürleri dahil etmek hem sanatın toplumsal gerçekliği görünür kılma gücünü artırma açısından disiplinlerarası akademik literatüre katkı sağlamış hem de bu kuramların film çözümlemelerinde ne denli fonksiyonel olabileceğini kanıtlamıştır.

Çalışmanın temel bulgularından olarak filmin ana karakter üzerinden Durkheim'in anomi kavramının somutlaştırıldığı gözlemlenmiştir. Bireyin toplumsal normlardan kopuşu, aidiyet hissindeki kayıp ve varoluşsal boşluk deneyimi filmin merkezinde yer almaktadır. Bourdieu'nün kültürel sermaye ve habitus kavramları, taşrada görev yapan kamu görevlisinin çevresel uyumsuzluk yaşamasını açıklamada önemli bir çerçeve sunmuştur. Bauman'ın modern yaşamın belirsizlik ve güvensizlik atmosferine dair analizleri, karakterin iç çatışmalarında belirgin şekilde görünür hale gelmiştir. Shils ve Mardin'in merkez-çevre paradigması ise filmin mekânsal organizasyonu ve karakter psikolojisi ile tutarlı bir biçimde işlenmiştir. Bu bulgular, sinema eserlerinin estetik boyutlarının yanı sıra politik ve sosyolojik analiz potansiyelini de taşıdığını kanıtlamaktadır. Film, izleyiciyi pasif tüketici konumundan çıkararak modern Türkiye'nin kır-kent dinamiklerini ve devletin taşradaki varlık biçimlerini sorgulamaya yönelmektedir.

Son olarak ssyal bilimlerde sinema ürünleri, toplumsal yapıların analizinde önemli bir araştırma nesnesi olmasına rağmen sıklıkla göz ardı edilen bir üretim alanıdır. Sinema analiz yöntemlerinin geliştirilerek bu yöndeki çabaların artması, toplumsal sorunların daha sistematik ve başarılı bir şekilde haritalandırılmasına ve ilgisine ulaştırılmasına imkân verecektir. Disiplinler arası yaklaşımın teşvikiyle de sinema-toplum ilişkisi üzerinden sosyal bilimlere anlamlı katkılar sunmak mümkün olacaktır.

Araştırmacıların Katkı Oranı

Araştırmacıların her biri çalışmaya eşit oranda katkı sunmuştur.

Çıkar Çatışması

Yazarlar olarak bu çalışmayı etkileyecek mali veya mali olmayan herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan ederiz.

Kaynaklar

- Arıkan, H. ve Bilgiç, M. (2025). Bourdieu sosyolojisi açısından bir film okuma denemesi: *Güneşli Pazartesiler*. 23, 401–402.
- Aron, R. (2021). *Sosyolojik düşüncenin evreleri* (K. Alemdar, Çev., 1. bs.). Kırmızı Yayınları, 131.
- Aslan, C. (2021). Sosyolojinin kurucuları. M. Özben (Ed.), *Sosyolojiye giriş* içinde. Atatürk Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları, 9–22.

- Aytekin, P. E. (2015). Nuri Bilge Ceylan sinemasının anlatısal dönüşümü: Fotoğrafik anlatımdan öyküsel anlatıma. *Selçuk İletişim*, 9(1), 247–265.
- Bahar, H. İ. (2009). *Sosyoloji* (Vol. 31). Usak Books, 131.
- Bauman, Z. (2020a). *Modernlik ve müphemlik* (İ. Türkmen, Çev., 4. bs.). Ayrıntı Yayınları, 219–258.
- Bauman, Z. (2020b). *Postmodern etik* (A. Türker, Çev., 4. bs.). Ayrıntı Yayınları, 12.
- Bauman, Z. (2023). *Akışkan modernite* (S. O. Çavuş, Çev., 5. bs.). Tellekt Yayınları, 12–15.
- Besnard, P. (1988). The true nature of anomie. *Sociological Theory*, 6(1), 91–95. <https://doi.org/10.2307/201916>
- Giddens, A. (2012). *Sosyoloji* (C. Güzel, Yay. Haz., 1. bs.). Kırmızı Yayınları, 38.
- Mardin, Ş. (1973). Center–periphery relations: A key to Turkish politics? *Daedalus*, 102(1), 169–190.
- Öksüz, İ. (2022). Sinema sosyolojisi bağlamında sosyal ve ekonomik yapılar, örnek olarak *Toz Bezi* filminin incelenmesi. *Sinema Sosyolojisi*, 21.
- Özben, M. (2021). Sosyoloji nedir. *Sosyolojiye giriş*. ATA-AÖF. <https://www.ataaof.edu.tr/Dosyalar/SosyolojiyeGiris.pdf> adresinden erişilmiştir.
- Sezal, İ. (2017). *Sosyoloji* (1. bs.). Beta Yayınları, 60.
- Shils, E. (1975). *Center and periphery: Essays in macrosociology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Suğur, N. (Ed.). (2013). *Sosyolojiye giriş* (2. bs.). Anadolu Üniversitesi Yayınları (T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını No: 2551, AÖF Yayını No: 1521), 41.
- Swingewood, A. (2014). *Sosyolojik düşüncenin kısa tarihi* (O. Akınbay, Çev., 4. bs.). Agora Kitaplığı, 125.
- Turner, J. H., Beeghley, L. ve Powers, C. H. (2021). *Sosyolojik teorinin oluşumu* (Ü. Tatlıcan, Çev., 8. bs.). Sentez Yayıncılık, 363.
- Wallace, R. A. ve Wolf, A. (2018). *Çağdaş sosyoloji kuramları* (L. Elburuz & M. R. Ayas, Çev., 7. bs.). Doğu Batı Yayınları, 164–165.

Extended Abstract

Introduction

Cinema has always functioned not only as a space for artistic creation but also as a medium through which societies interpret themselves, express collective anxieties, and reflect political realities that are often absent from official discourse. Especially in contexts of transformation, films frequently capture the tensions between tradition and modernity, as well as the aspirations and frustrations of individuals positioned at the margins. Turkish cinema, long engaged with themes of rural–urban division, state–society relations, and the challenges of modernization, offers particularly rich material for such inquiry.

This article examines Nuri Bilge Ceylan’s 2023 film *Kuru Otlar Üstüne* (About Dry Grasses), which tells the story of Samet, a teacher assigned to a remote village in Eastern Anatolia. The narrative follows his disillusionment, ambitions, and strained relations with others, while setting him against Nuray, a politically active colleague whose resilience and social commitment provide a stark counterpoint. Together, their trajectories shed light not only on personal dilemmas but also on broader structural contradictions in Turkish society.

The analysis draws upon Émile Durkheim’s notion of anomie and Karl Marx’s theory of alienation to argue that the film should be understood as more than a portrait of individual fate. It is instead a cultural text that reveals how individuals navigate the tensions of center–periphery dynamics, the fragility of state legitimacy in rural areas, and the ambivalent experiences of those caught between traditional communities and modern aspirations. Two main objectives guide the study: first, to explore how the film represents the structural divide between the Turkish center and its peripheries, particularly in the realms of education, bureaucracy, and mobility; second, to interpret Samet’s psychological and social crises through the concepts of anomie and alienation, connecting personal despair to systemic forces.

Method

Methodologically, the study employs qualitative film analysis informed by sociopolitical theory. Rather than treating the film as mere entertainment, it approaches it as a cultural document whose imagery, dialogues, and recurring motifs carry insights into broader social processes. Durkheim’s framework helps illuminate the erosion of norms and bonds that generate purposelessness, while Marx’s theory highlights Samet’s estrangement from his profession, community, and even his own aspirations. In addition, center–periphery models from Turkish political science provide a lens for understanding how the state interacts with marginal regions through institutional mechanisms like education. Scene-by-scene interpretation underscores how elements such as silence, snow, and isolation symbolize deeper power asymmetries and existential unease. The film also engages with gender and generational dynamics, illustrating how peripheral contexts impose specific constraints on social mobility and relational networks. Nuray’s character, as a politically conscious and assertive woman, not only contrasts with Samet’s passivity but also challenges traditional gender norms within rural communities. This tension invites consideration of how modernity intersects with entrenched social hierarchies, creating spaces where resistance is both personal and collective. Additionally, the film’s attention to temporal rhythms—marked by seasonal change, daily routines, and ceremonial observances—highlights how the passage of time interacts with structural stagnation, reinforcing the sense of liminality experienced by peripheral inhabitants.

Findings and Discussions

Ceylan's cinematic choices—long, contemplative takes, the interplay of natural and artificial light, and careful attention to spatial composition—underscore the embodied experience of isolation and alienation. The snow-covered landscapes, silent interiors, and deliberate pacing work together to create an affective register that resonates with both Durkheimian and Marxist analyses, connecting the materiality of space with the psychological and social dimensions of human experience. Moreover, the film invites reflection on the role of local memory, history, and cultural identity in shaping perceptions of the periphery. Samet's interactions with villagers reveal the weight of historical narratives, customary practices, and collective memory, which often conflict with his modernist expectations. This tension emphasizes how cultural heritage can act as both a stabilizing force and a source of frustration for outsiders attempting to impose institutionalized frameworks. Nuray's engagement with political issues demonstrates how memory and historical awareness can be mobilized to foster civic participation and critical consciousness, suggesting that peripheries are not simply passive or stagnant spaces but arenas of contested meanings and active negotiation. Additionally, the film foregrounds the interplay between environment, infrastructure, and social opportunity. The remote landscapes, limited transportation, and scarcity of resources are not merely backdrops but active components shaping the characters' decisions, aspirations, and constraints. These material conditions intersect with bureaucratic rigidity and social expectations, creating compounded forms of marginalization. By foregrounding these factors, the film situates individual experience within a tangible social ecology, revealing how geography, governance, and societal norms collectively influence human agency. In broader terms, the film becomes an allegory of Turkey's ongoing struggles with modernization and integration. It reveals how peripheral regions are often treated as administrative extensions rather than communities with inherent value, exposing the limits of top-down modernization strategies. Teachers, cast as reluctant exiles, embody the tension between state expectations and local realities, complicating narratives of education as a tool of transformation.

Conclusion and Recommendations

Ultimately, *About Dry Grasses* transcends its storyline of individual disappointment to offer a profound commentary on the sociopolitical conditions of contemporary Turkey. By applying Durkheim and Marx, the study demonstrates how film can be analyzed as a sociological text, bringing to light dynamics of alienation, anomie, and uneven state-society relations. In doing so, it underscores the importance of cinema as an object of inquiry for the social sciences, not merely as cultural entertainment but as a critical lens for examining the contradictions of modernity. The film encourages reflection on the ethical responsibilities of individuals in the periphery, the potential for civic engagement despite structural constraints, and the ways in which aesthetic form can deepen understanding of societal processes. Interdisciplinary approaches, bridging political science, sociology, and film studies, thus allow for a more nuanced appreciation of how cultural productions both shape and reflect the lived realities of marginalized populations, positioning *Kuru Otlar Üstüne* as both an artistic achievement and a sociopolitical document of contemporary Turkey. Its contribution lies not only in revealing structural inequalities but also in articulating pathways for resilience, negotiation, and meaningful engagement in spaces often written off as marginal. By expanding the lens to include environmental, cultural, and historical dimensions, the film demonstrates how peripheral spaces are simultaneously sites of constraint, memory, and potential transformation, offering rich terrain for interdisciplinary analysis and comparative research in global cinema studies.