

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

TÜRKİYE SİNEMASINDA (1980'LERDE ve 2010'LARDA)
MADUNİYETİN DUYGUSAL SEYRİ

Doktora Tezi

Ezgi DİLEK

Ankara, 2025

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

TÜRKİYE SİNEMASINDA (1980'LERDE ve 2010'LARDA)
MADUNİYETİN DUYGUSAL SEYRİ

Doktora Tezi

Ezgi DİLEK

Ankara, 2025

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

TÜRKİYE SİNEMASINDA (1980'LERDE ve 2010'LARDA)
MADUNİYETİN DUYGUSAL SEYRİ

Doktora Tezi

Ezgi DİLEK

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Semire Ruken ÖZTÜRK

Ankara, 2025

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

TÜRKİYE SİNEMASINDA (1980'LERDE ve 2010'LARDA)
MADUNİYETİN DUYGUSAL SEYRİ

Doktora Tezi

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Semire Ruken ÖZTÜRK

TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ

Adı ve Soyadı

- 1- Prof. Dr. Semire Ruken ÖZTÜRK
- 2- Prof. Dr. Burcu SÜMER
- 3- Prof. Dr. Sevgi Can YAĞCI AKSEL
- 4- Prof. Dr. Aydan ÖZSOY
- 5- Dr. Öğretim Üyesi Selver DİKKOL AKÇAY

Tez Savunması Tarihi: 22.07.2025

TÜRKİYE CUMHURİYETİ

ANKARA ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

Prof. Dr. Semire Ruken ÖZTÜRK danışmanlığında hazırladığım “**Türkiye Sinemasında (1980’lerde ve 2010’larda) Maduniyetin Duygusal Seyri**” adlı doktora tezindeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallarına uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul edeceğimi beyan ederim.

11.08.2025

Ezgi DİLEK

TEŞEKKÜR

Doktora sürecinin çoğunlukla uzun ve meşakkatli doğası, öğrencilikle hayat arasında bir çarpışıp durma hali gibi geçtiği için olsa gerek, tüm vazgeçişler, geri dönüşler, ikna olmalar, usanmalarla dolu gelgitler, insanı yalnız ve artık konudan hatta durumdan çok uzakta hissettirebiliyor. Hem yapmak istememenin hem isteyip vakit ya da güç bulamamanın hem de bu sorumluluk duygusundan asla kurtulamamanın girdabında kendime bulduğum en net tutunma aracı, yazılan tezlerin teşekkür sayfalarını okumak oldu. Seneler süren tüm o emek ve uğraşın sonunda gözünde büyümekten devasa bir yük haline gelen tezin omuzlardan kalktığı anın ortaklığını görmek, garip bir heves oluşturdu yıllarca. Tamamlarsam yazacağım bu sayfayı düşünmek, otuz altı yaşında ilk kez öğrenci olmadığımı bir hayatı tahayyül etme imkânı sağlıyordu galiba. O yüzden ilk teşekkürüm, tezlerin önsözlerinde bulduğum ortaklık duygusuna, oradan devşirdiğim inanca.

Tez dönemi boyunca gösterdiği anlayış ve güvenle danışman hocam Prof. Dr. S. Ruken Öztürk başta olmak üzere tez izleme komitesi üyeleri Prof. Dr. Aydan Özsoy ve Prof. Dr. Sevgi Can Yağcı Aksel'in güler yüzlü ve özverili yönlendirmeleri büyük şansım oldu; her birine içtenlikle teşekkür ederim. Savunma jürisindeki katkılarıyla Dr. Öğretim Üyesi Selver Dikkol Akçay'a ve değerlendirmeleriyle kendime ve bunca yıllık emeğime dair bakışımı yeniden doğrultan Prof. Dr. Burcu Sümer'e çok teşekkürler.

Uzun bir Kadıköy yürüyüşüyle bu tez sürecine atılmama vesile olan, on üç yıl önce İLEF'e adım attığım ilk günden bu yana destekçim ve ilhamım olan canım hocam Prof. Dr. Funda Şenol'a tüm bu senelerin mükâfatı saydığım varlığı için teşekkür ederim.

Yedi yıl önceki ilk dersten bugüne dek doktora sürecinin hediyesi, bu sayfayı yazabilmemin en büyük güç kaynağı İclal'di. Minnet dolu teşekkürler hem senelerce usanmadan gösterdiği yüreklendirme hem de hayatın bu eksilmekle müsemma dönemine umut olan dostluğu için.

Son olarak kendilerinden çaldığım tüm güzel vakitlerin mahcubiyetiyle birlikte sonsuz teşekkürlerim otuz yıllık öğrenciliğimin her anında, doğru yanlış her kararında yanımda olan canım aileme,

Ve ben kendimden, yaptığım her şeyden vazgeçtiğimde dahi inancımı yitirmeyen, tüm zor günleri sabrı, neşesi ve sevgisiyle iyileştiren Azad'a..

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR	i
İÇİNDEKİLER	ii
GİRİŞ	1
I. BÖLÜM: MADUN ÇALIŞMALARI	14
1.1. Küresel Kapitalizm Çağında Yoksulluk	14
1.2. Yoksulluk Çalışmaları	18
1.3. Maduniyet Literatüründe Kavramsal ve Teorik Etkiler	21
II. BÖLÜM: DUYGUNUN İZİNDE MADUNİYET	48
2.1. Toplumsallığın His Boyutu: Duygular Sosyolojisi	48
2.1.1. Kavramsal Ayrımlar: His, Duygulanım, Duygu	49
2.1.2. Duygu-Beden İlişkisi: Etkileşim, Performans ve Hiyerarşi	54
2.1.3. Duyguların Toplumsal İnşası: Aidiyet ve Hafızanın Rolü.....	55
2.1.4. Duyguların Tarihsel ve Yapısal Analizi: Duygu Sosyolojisi Çalışmaları.....	58
2.2. Toplumsal Hiyerarşilerin Hissi Yansımaları	62
2.2.1. Duyusal Temaslar ve Bedensel Kodlar.....	62
2.2.2. İçselleştirilmiş Tahakküm: Görünmezlik, Utanç, Haset ve Hınç	71
2.2.3. Sınıfın Bedenleşmesi: Habitus ve Simgesel Tahakküm	80
2.2.4. Sınıfın Görünmez Yarası: Eşitsizliklerin Duygusal Bakiyesi.....	92
III. BÖLÜM: MADUNUN KAMUSAL GÜNDELİĞİ.....	107
3.1. Gündelik Hayatın Hiyerarşik İnşası.....	107
3.2. Kamusal Alanda Duygular	128
3.2.1. Toplumsal Karşılaşmalarda Ritüeller ve Benlik Sunumu.....	131
3.2.2. Kamusal Mekânın Duygusal Kodları	141
3.2.3. Dışlama ve Damgalama Mekanizmaları	153
3.2.4. Maduniyetin Sessiz Direnci: Strateji, Taktik, İdare Sanatı.....	161
3.3. Modern Toplumda Sınıfın Hissiyatı.....	167

IV. BÖLÜM: TÜRKİYE SİNEMASINDA MADUN TEZAHÜRLERİ	174
4.1. Neoliberal Dönüşüm ve Yerli Sinema	178
4.2. Filmlerde Maduniyetin Duygulanımsal Repertuarı	193
4.2.1. Tematik Bağlam ve Sınıfsal Konumlandırma	194
4.2.2. Maduniyetin Gündelik Ritmi.....	206
4.2.3. Toplumsal Eşitsizlikler ve Hiyerarşik Temaslar	213
4.2.4. Sınıfın Hissi Atmosferi	229
4.2.5. Sınıfsal Tahakküm Göstergeleri	240
4.2.6. Söylem ve Sessizliklerin Retoriği	255
4.2.7. Duyguların Sinemasal Dili	270
SONUÇ	279
KAYNAKÇA	292
ÖZET	307
ABSTRACT.....	308

GİRİŞ

Toplumda kendini ifade edecek güce/sese sahip olmayan kesimleri belirtmek üzere Gramsci tarafından kullanılan madun kavramı, postkolonyalizm ile milliyetçi tarih yazımının eleştirisi başta olmak üzere tahakküm altındakilerin anlatılarının görünür kılınmasıyla birlikte ön plana çıkmıştır. Neoliberal politikaların yaygınlaşmasıyla değişen ve genişleyen iktidar kavramı ise farklı biçimlerde tahakküm ilişkileri, tabi olma biçimleri ve bunların dönüşen ifade ile temsillerini gündeme getirmiştir. Öyle ki neoliberal üretim dünyasına dâhil olabilmek için gösterilmesi gereken tabi olma hali, bireysel bir kader içine hapsettiği insanları “sembolik şiddete” maruz bırakarak “duygusal bir boyut” kazanmaktadır (Erdoğan, 2023, s. 158). Bu bağlamda madun grupların içinde bulundukları tahakküm ilişkilerini, gündelik yaşamlarını ve konumlarını anlamlandırma biçimlerini irdelemek, maduniyetin duygusal boyutunu ve değişen sınırlarını ortaya koymak açısından önemli görünmektedir. Bu çalışmada, bir anlatı aracı olarak sinema, hikâyeler, düşünceler, duygular ile yarattığı kurmaca gerçeklikte ‘madunun görülmesine/duyulmasına vesile olabilir mi?’ sorusundan hareketle Türkiye sinema tarihinden örneklerle farklılıkları ve devamlılıkları kavrayabilmek adına filmlerdeki maduniyet kavrayışı duygular aracılığıyla sorunsallaştırılacaktır. Çalışma, sinemadaki maduniyetin duygusal seyri ile Türkiye toplumunun neoliberal dönüşümü çerçevesindeki tahakküm ilişkileri arasında nasıl bir bağ kurulabilir sorusu etrafında şekillendirilmiştir. Bu bağlamda maduniyetin izinde tahakküm ilişkilerinin, tabi olmanın ve iktidarın dönüşümleri ve birbirlerini yeniden üretme hamleleri duygular çerçevesinde ele alınırken toplumsal katmanların dâhil etme ve dışarıda bırakma eşikleri sinemanın gündelik hayat anlatıları üzerinden irdelenecektir.

Homojen, sürekli, sistematik, tutarlı ve kurallı bir konum ve bilinci içermeyen maduniyet, farklı ve daima değişken biçimleri, kesintili, geri dönüşlü, belirsiz ve

benzersiz sınırlarıyla durmaksızın bir eşik mücadelesi olarak ifade edilmektedir. Bu bakımdan literatürde maduniyet, film anlatıları çerçevesinde çözümlenmeye uygun bulunup pek çok araştırmaya konu edilmiştir. Sinemada maduniyete dair çalışmalar, çoğunlukla maduniyetin kuramsal çerçevesi, postkolonyal teori, feminist eleştiri, erkeklik, kent yoksulluğu, göç, sınıfsal karşılaşmalar, gündelik direniş ve mizah temaları etrafında toplanmıştır. Postkolonyal literatür ve feminist eleştirilerle maduniyetin teorik çerçevesinin genişletildiği Farr'ın (2019) çalışması, maduniyet kavramının tarihsel dönüşümünü, Gramsci'den Amerikan 3. Dünya feminizmine uzanan geniş bir perspektifte analiz edip teorik anlamların yeniden tanımlanma süreçlerini açıklar. Benzer şekilde İnalçlı (2023), feminist film kuramından yararlanarak İran sinemasında kadın temsillerinin madun konumunu inceler. Kuzey Afrika sineması özelinde “madun film yapabilir mi” sorusundan hareketle yazılan tez çalışmasında Gökçe (2017), postkolonyal teori ışığında sinemayı yeniden tarihyazımı için bir araç olarak değerlendirmiştir. Filistin sinemasını postkolonyal teori ve Madun Çalışmaları Grubu çerçevesinde analiz eden Ghanim'in (2019) tez çalışması, temsil, kimlik, tarih yazımı ve toplumsal cinsiyet soruları üzerinden sömürgecilik sonrası dönemde sinemanın maduniyetle ilişkisine odaklanmaktadır. Akbulut ve Aşkan (2022), Fassbinder'in *Korku Ruhu Kemirir* (Angst essen Seele auf, 1974) filmini Spivak'ın maduniyet kuramı temelinde analiz ederek etnisite, yaş, toplumsal cinsiyet gibi kategorilerle kurulan madun ve madun temsillerini, mekâna bağlı direniş biçimlerini, dayanışma ve kolektif direniş imkânlarının çözülme süreçlerini konu etmiştir. *Arabeskin Âşık Kadınları* (Hocaoğlu, 2021) belgesel dizisinde kadın şarkıcıların içselleştirilmiş madunluğunu ve suskunluklarını inceleyen Tanrıvermiş'in (2022) çalışması, madunun konuşmasının erkek egemen üretim yapısı içinde mümkün olup olmadığını sorgulayarak meseleye toplumsal cinsiyet odaklı yaklaşmıştır. Akyüz ve Dabak'ın (2017) çalışması, Tunç Okan filmlerini erkeklik temsilleri ve göç bağlamında Spivak'ın madun kavrayışı üzerinden inceleyerek, erkeklik

ve maduniyet bağlantısı kurarken; benzer şekilde Yiğit (2024), *Magarsus* (Korkut, 2023) dizisindeki erkeklik temsilleri üzerinden hegemonik erkekliğin çözülmesiyle birlikte ataerkil düzenin dışında kalan madun erkeklik biçimlerinin görünür hale geldiği sonucuna varmıştır.

Türkiye sinemasında artan kent yoksulluğu, göç ve yansımaları, kaybeden karakterler, yoksul madun öznenin direniş pratikleri, muhalif sinema şeklindeki eğilim literatüre de bu minvalde yön vermektedir. Köse ve İpek (2015) tarafından hazırlanan yeni Türk sinemasında madun imgelerini merceğe alan derleme, 2000'lerden sonra artan maduniyet odaklı filmlerin incelemesine dair bir seçki sunarken benzer şekilde film ya da yönetmen özelinde madun temsillerini içeren farklı çalışmalar da mevcuttur. Deniz Gamze Ergüven filmlerinde madun temsillerini inceleyerek içselleştirme mefhumuna vurgu yapan Ege (2020); Butler teorisi bağlamında özne-iktidar ilişkilerini merkeze alarak Emin Alper'in *Kız Kardeşler* (2019) filminde öznelerin madun hallerini ve tabiiyeti inceleyen Ergüç (2020), Maduniyet Çalışmaları teorisi düzleminde yaklaşarak Erdem Tepegöz'ün *Zerre* (2012) filmi örnekleminde madun temsiline bakan Taş Öz ve Yiğit (2021), Yeşilçam geleneği ve Türk Western estetiği üzerine kurulu bir siyasal geçmiş anlatısı şeklinde değerlendirdiği *Sıfır Bir* (Taşkın, 2016) dizisini suç ve adalet temalarıyla madun kimliklerle anlamlandıran Gökçek (2023), bu bağlamdaki çalışmalar olarak literatürde yer almaktadır.

Dönemsel olarak yoksulluk ve madun karakterlerin temsillerini ve karşılaştırmalarını içeren araştırmalar da toplumsal dönüşümleri filmler üzerinden okuyarak alana getirdikleri tarihsel bakışla katkı sağlamaktadır. 2010'lu yıllardan itibaren sınıfsal karşılaşmalar temasının ağır bastığı Türkiye sinemasını etik sorumluluk perspektifinde değerlendiren tez çalışmasında Fidan (2022), neoliberal sistemin getirdiği eşitsizlik düzeninde sınıfsal temsillerin karşılaşmalar etiği üzerinden dönüştüğünü ifade eder ve sinemanın genel olarak gösterdiği dönemsel yönelime dikkat çekerek alana özgün

bir katkı sağlar. Öztürk'ün (2013) yüksek lisans tez çalışması, kent yoksulluğu meselesini 2000'ler sinemasında İstanbul'u odağa alarak karakter ve toplumsal atmosfer inşa etmede yoksulluğun hangi dinamiklerle işlendiğini incelerken; Çetin'in (2017) doktora tez çalışması, 1960-1975 yılları arasında Türk sinemasında kentsel yoksulluğu analiz ederek dönemin sinemasının yoksullukla ilgili rıza üreten ideolojik bir nitelik taşıdığını iddia eder. Yeşilçam'dan bugüne Türkiye komedi sinemasındaki tipler üzerinden yoksulmadun öznenin direniş pratiklerine odaklanan Aker'in (2019) doktora tez çalışması, toplumdaki siyasal ve toplumsal krizlerin, tahakküm ve direniş bağlamlarının mizah yoluyla ifşa edildiği savunur. Uçar'ın (2020), yoksulluk ve hayallerin toplumsal atmosfer çerçevesindeki değişimine odaklanan çalışması ise, *At* (Özgentürk, 1981) ve *Kara Köpekler Havlarken* (Er, 2009) filmleri üzerinden 1980'li ve 2000'li yıllarda yoksulluk ile Türk sineması ilişkisine değinir.

Literatürdeki çalışmaların büyük bölümü, temsilin ideolojik özelliğine, madun karakterlerin karşı koyma potansiyellerine, toplumsal cinsiyet, göç, yoksulluk, sınıf ve aidiyet eksenlerinde yaklaşmaktadır. Maduniyetin nasıl deneyimlendiği, hangi hislere tekabül ettiği, madunun yaşadığı duyguların toplumsal olarak nasıl belirlendiği, sınıfsal aidiyetin hissi kodları, tahakküm ilişkilerinde duyguların rolü temalarını öne çıkaran, sinemanın duygu sosyolojisiyle kesişen boyutlarına yönelik analizler henüz yeterince gelişmemiştir. Literatürdeki bu boşluğa katkı sağlamayı uman bu çalışma, maduniyeti sadece iktidar ilişkileri ya da temsil biçimleri üzerinden değil duygu sosyolojisi perspektifinden bir çözümlemeyle ele almaktadır. Çalışmada maduniyet, ekonomik ve sınıfsal konumları ifade eden bir kategorinin ötesinde iktidar eliyle ve toplumsal ilişkilerin dinamiklerinde görünmezleştirme ve dışlama süreçleriyle mekânsal aidiyetten ve öznel varoluştan mahrum bırakılma biçimi olarak çok katmanlı bir anlam olarak değerlendirilmiştir. Kamusal alandan, söylem üretmekten, toplumsal temsilden soyutlanan gruplar için sürekli yer değiştirme zorunluluğunun, görünmezliğin ve

susukunluğun temsili olan maduniyet, mekânsız, sessiz ve sabit olmayan bir tarihsel konum olarak kavramsallaştırılmıştır. Gramsci'den Said'e postyapısai ve postkolonyal anlamlarla genişleyip modern şehirlerdeki devasa dönüşümle farklı biçimlerde ifade bulan madun kavramı, bu çalışmada yapısal dışlanmanın yanı sıra gündelik hayatın, kamusal karşılaşmaların, toplumsal etkileşimlerin susukunluklarına, başı önde bakışlarına, bir adım geride bedeni küçülterek geri duruşlarına karşılık gelmektedir. Kolektif hafızayla kültürel kimliklerin taşıyıcısı olan duygular ise bireysel deneyimi aşan, toplumsal konumlar, mekânsal düzenler ve sınıfsal ilişkilerle örülen içselleştirme biçimleri olarak ele alınmakta; maduniyeti bedende, bakışta, mesafelenmede cisimleştiren unsurlar olarak görölmektedir. Maduniyetin yarattığı duyguların beden, mekân, temas ve etkileşimlerdeki tezahürü ve madunların hiyerarşik sınırlarının duyguları bastırma ve ifade etmeye dair etkisinin incelendiğı bu tezde, duygu bireysel bir deneyimden öte tahakküm ilişkilerinin yeniden üretiminde dönüştürücü bir güç ve taşıyıcı olarak değeriendirilmektedir.

Maduniyetin devinim halindeki kapsamı ve dönüşen çehresi gereğı, kendini ifade etme biçimi ve imkânları da farklılaşmaktadır. Çalışmada maduniyetin gündelik hayatın pratikleri ve söylemleriyle ortaya çıkan duygusal habitusunun, sinema üzerinden toplumsal ve tarihsel bağlam ile ilişkilendirerek açıklanması amaçlanmaktadır. Bu bağlamda Türkiye toplumundaki tahakküm mekanizmalarının sinemada hangi hiyerarşi eksenleri üzerinden kurulduğuna bakılarak, Türkiye'deki maduniyet kavramının duygusal ifadesi sinema perdesi üzerinden incelenecektir. İktidar ilişkilerinin bileşenlerini ve bunların hangi paradigmlar üzerine şekillendiğini anlamaya çalışarak toplumsal konumları sorgulama niyetiyle çalışmada, film yapım sürecindeki dışsallık nedeniyle sinemanın, madunun 'sesi' olmaktan ziyade onu görünür/duyulur kılmak yönünde bir imkân geliştirebileceğı iddia edilmektedir. Temsilin paradoksunu görmezden gelmeden bir prototip olarak madun özne kurgusu yerine madunla konuşan, onu

dinlemeye yeltenen bir anlatının yollarını arama çabasından hareket edilmektedir. Bu bağlamda sinemasal anlatının temsile bağlı sınırlılıklarından kaçınmak ve madunun adına konuşma cüretine karşı durmak niyetiyle madunu görmeye ve dinlemeye imkân yaratabilecek bir potansiyel için tezahür kavramı önerilmektedir. Kategorize etme, genelleştirme, aynılaştırma durumlarından ziyade doğrudan dile gelmeyen, beden ve duygular dâhilinde ancak sezilebilen hallerin varoluşunu, duruma ve ana özgül oluş biçimlerini, madunun tekil hikâyelerini incelemeyi öneren tezin yaklaşımının yöntemsel karşılığı olarak tezahür, anlatı ve estetiğin birleşimiyle maduniyetin görünür değil hissedilir hale geldiği anları ifade etme bakımından özgün bir katkı sağlamayı hedeflemektedir. Sınıfsal konumların duygusal etkilerini, utanç, öfke, nefret, haset, hınç gibi duygular ve bunları oluşturan bakış, dokunma ve koku gibi duygular dolayımıyla izleyerek, sinemadaki maduniyeti maruz kalanlardan ibaret olarak değil nasıl hissedildiği ve bu hislerin altında hangi toplumsal kodların yattığı üzerinden tartışmaktadır. Bu bağlamda maduniyet, beden, mekân ve his etkileşimlerinin sağladığı duygusal altyapı dikkate alınarak kavramsallaştırılmış, sinema filmleri de bu doğrultuda ele alınmıştır. Bu yönüyle tez, sinema çalışmalarına duygu sosyolojisi odaklı bir maduniyet analizi kazandırmayı; literatürde eksik olan duyguların sınıfsal kodlanması meselesine katkı sunmayı; toplumsal eşitsizliklerin ve hiyerarşik ilişkilerin etkileşimlerde açığa çıkan duygusal çatışmalarına sinema üzerinden bakarak neoliberal dönemin izlerini sürmeyi amaçlamaktadır. Türkiye sineması açısından filmlerde maduniyetin duygusal seyrini dönemsel bir incelemeye tabi tutmak, tekil film çözümlemelerinin ötesinde madun hislerinin değişen, dönüşen, süreklilik arz eden anlamlarını ortaya koyarak, çalışmanın Türkiye sineması literatüründeki katkısını belirginleştirecektir.

Örneklem, toplumsal bağlama en yakın göstergeleri sağlaması bakımından drama türünde, doğal ve gerçekçi gündelik hayat pratiklerine ve diyaloglara sahip filmlerle oluşturulmuştur. Bu minvalde özellikle mekânsal, sınıfsal ve bedensel kısıtlarla madun

konumunun katmanlı sessizliğini ve görünmezliğini ifade eden filmlere ağırlık verilmiştir. Filmlerle birlikte madun konumunun tekabül ettiği hislerdeki süreklilik ve kırılmaları tespit etmek üzere farklı dönemlerdeki tarihi ve sosyolojik konjonktürü anlamak için neoliberal dönüşümün palazlanmaya başladığı 1980’lerdeki ve yerleşiklik kazandığı 2010’lardaki iklim karşılaştırma dâhilinde kapsama alınmıştır. On yıllık periyotlar halinde 1980’ler ve 2010’lar taranarak mekân, beden ve duygular odağında yürütülen analiz ile başrolüne maduniyeti yerleştiren filmler seçilmiş; neoliberal düzenin kuruluşu ve derinleşmesinin tarihsel izleğinde madunun sinemadaki görüntüsü odağa alınmıştır.

Çalışmada, duygu sosyolojisi bağlamında madunun hissi haritasını filmler üzerinden anlamlandırmak için tarihsel, sosyolojik, ideolojik ve göstergebilimsel açıları kapsayan, karşılaştırmalı nitel içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. Filmlerdeki madun karakterlerin duygulanımlarını toplumsal inşa edilmişlik çerçevesinde analiz etmek üzere sınıfsal konumlanma, gündelik hayat, hiyerarşik temaslar ve bunlar sırasında ortaya çıkan sınıfsal hissiyat, tahakküm göstergeleri, söylem ve sessizlikler şeklinde belirlenen kavramsal kategoriler ile kuramsal çerçeveye paralel bir tematik çözümleme yapılacaktır. Film yapımında öne çıkan estetik tercihler ise, göstergebilimsel bir yaklaşımla sinematografik öğelerin yarattığı duygusal atmosfer üzerinden analiz edilecektir. Hiyerarşik ilişkiler ile tahakküm göstergeleri, tematik ve söylemsel bağlamda, yapıları “ikili bir karşılıklı inşa ve tekabüliyet ilişkisi” (Wacquant, 2014, s. 61) olarak değerlendiren Bourdieu’nün karşıtlıkların ilişkiselliği üzerine yapılandırılmıştır. Sinematografik tercihler ise görsel ve işitsel olarak tekrar eden kalıplar, imgesel tezatlar, mekânsal ayrımlar, karakterlerin konumları gibi sinemasal atmosfere dair unsurlarla, duyguların ve maduniyetin nasıl kodlandığı bağlamında ele alınacaktır. Toplumsal eşitsizlikleri madunun hissi deneyimi dolayımıyla eleştirel bir sosyolojik okumaya tabi tutan bu tezde, yoksulluk ve maduniyet çalışmalarını duygu sosyolojisi perspektifiyle

birleştiren, film analizinde temsilden ziyade tezahürü yöntemsel bir kıtas olarak öneren bir yaklaşım izlenmiştir.

Sınıfsal eşitsizliklerin ve maduniyetin duygusal temsillerini inceleme amacıyla yapılandırılan çalışma, kavram ve örneklem bakımından sınırlılıklara sahiptir. Kavramsal açıdan maduniyeti sınıf temelli yoksulluğun madun öznesi ile çerçevelendirerek, kavramın oryantalist, etnik, dini, toplumsal cinsiyet gibi farklı toplumsal ötekiliklere tabi olan temelleri dışarıda bırakılmıştır. Bu bakımdan azınlık ve öteki olarak toplumsal temsilin dışında bırakılan madun imgelerinin duygusal çözümlemeleri, maduniyeti daha geniş perspektifte değerlendirmeyi sağlayacak yeni çalışmalarla geliştirilmeye açıktır. Çalışmanın film seçkisinde ise dönemsel ve tür bakımından sınırlandırmaya gidilmiştir. Hem toplumsal eşitsizliklerin, yoksulluğun ve maduniyetin görünümünü hem de maduniyetin hissi boyutunu gündelik hayatın karşılaşmalara ve pratiklere dayalı doğası üzerinden analiz edebilmek için film örnekleminde farklı dönemlere yer verme gereksinimi öne çıkmıştır. Bu örneklem tasarısında esas alınan kriterlerin ilki Türkiye toplumsal düzeninde dönemsel süreklilik ve kırılmaları içeren neoliberalizm süreci olarak belirlenmiştir. 1980'lerle birlikte ivme kazanan neoliberal dönüşümün sınıfsal, toplumsal ve kültürel izlerini madun filmleri üzerinden izlemek ve maduniyetin nasıl deneyimlendiğini bu konjonktürel dönüşümün farklı aşamaları boyunca değerlendirmek, çalışmanın örneklem çerçevesinin ana hatlarını çizmiştir. Neoliberal politikalarla toplumsal hayatın geçirdiği köklü dönüşüm, sınıfsal eşitsizlikleri, kent yoksulluğunu ve kamusal alanın parçalanmışlığını derinleştirip 1980'lerden itibaren farklı boyutlar ve çehrelere bürünerek etkisini sürdürdüğü için çalışmaya dâhil edilen filmlerin tarihsel sınırlandırması bu bağlamda kurulmuştur. Filmlerin başrolünde maduniyetin olması; kent yoksulluğu, sınıfsal eşitsizlik, görünmezlik, dışlanma temalarıyla karakterize edilmiş olması içerik bakımından temel kriter olarak belirlenmiştir. Bu noktada yalnızca ekonomik yoksulluk değil, maduniyetin duygusal deneyimlerini ifade eden filmler

Çalışmanın rneklemine dâhil edilmiştir. Filmlerin kapsamını sınırlandıran bir diğerkriter ise sınıfsal karşılaşmaları sahneleyen, dolayısıyla madun hissini bireysel alandan kamusal alana ve toplumsal ilişkiler düzlemine taşıyan içerik arayışı olmuştur. Kamusal karşılaşmalarda mekânlar, bedenler, duygular, bakışlar, duruşlar aracılığıyla açığa çıkan madun olma deneyimini irdeleyen çalışma için film seçimine getirilen bu daraltma, maduniyetin toplumsal duygularla ilişkisini kurmak açısından gerekli görölmüştür. Utanç, sessizlik, yutkunma, görünmezlik, dışlanma, öfke, hınç, içleme, gurur gibi hissi hallerin toplumsal konumlarla bağımlortaya koymak üzere, yoksulluğun ehre değıştirdiğı neoliberal dönemin başladığı ve yerleştiğı yılları görünür kılan farklı dönemlerdeki örnekler, sınıfsal duyguları karşılaştırmaya uygun bir zemin sağlayacaktır. Söz konusu tarihsel süreklilik, toplumsal yapının ve tahakküm ilişkilerinin kırılma noktalarına dair dönüşümleri duygular perspektifinden izlemeyi mümkün kılacaktır. Tüm bu ölçütler doğrultusunda *At* (Özgentürk, 1982), *Bir Avuç Cennet* (Özer, 1985), *ark* (Hiçdurmaz, 1987), *Zerre* (Tepegöz, 2012), *Toz Bezi* (Öztürk, 2015) ve *Babamın Kanatları* (Sezer, 2016) filmleri çalışmanın sinemasal evrenine dâhil edilmiştir. Toplumsal eşitsizlikleri odağına madun karakterleri alarak kamusal karşılaşmalar ve duygusal etkiler üzerinden yansımaları bakımından seçilen bu filmler, Türkiye sinemasında maduniyetin ve madunun hissi kodlarının tarihsel ve duygusal katmanlarını ortaya koyması bakımından çalışmanın teorik çerçevesiyle bütünleşen bir analiz zemini oluşturmaktadır. Bu bakımdan sınıfsal konumları ele alan, toplumsal ilişkilere dair önemli eleştiriler getirmelerine rağmen merkezinde madun karakterler olmayan *oğunluk* (Yüce, 2010), *Rüzgarda Salınan Nilüfer* (Yüce, 2016); madun karakterlerin maruz kaldığı ideolojik baskıyı önceleyen *Abluka* (Alper, 2015), *Sarmaşık* (Karaçelik, 2015); sınıfsal karşılaşmaların belirgin olmadığı *Yol* (Güney, 1982), *Hakkari’de Bir Mevsim* (Kıral, 1982), *Tabutta Rövaşata* (Zaim, 1996), komedi öğeleri baskın olan *Yoksul* (Ökten, 1986),

Düştürü Dünya (Ökten, 1988) gibi filmler çalışmanın esas analiz unsurlarıyla sınırlı uyuma sahip olmaları gerekçesiyle örneklem dışında bırakılmıştır.

Melodram ve komedi öğelerinden, politik ajitasyonlardan, propaganda unsurlarından ziyade gündelik hayatın sıradan akışını sunan filmlerin seçimi, duygusal durumu ve toplumsal etkileşimleri diğer değişkenlerden mümkün mertebe arınmış biçimde görme tercihindan ileri gelmektedir. Yoksulluk arka planında politik bilinçlenme süreci, örgütlenme mücadelesi ya da bir aşk yahut kardeşlik hikâyesini konu edinen filmler de elbette madun karakterlerin duyguları ekseninde analiz edilebilir fakat çalışma odağına duygular ve etkileşimlerin sınırladığı toplumsal konumları aldığı için örneklem de maduniyetin başrolde olduğu filmlerle sınırlandırmıştır. Bu sayede karakterin içinde bulunduğu ruh hali, yaşam koşulları, deneyimleri ve hisleri, olay örgüsüne hizmet eden bir geçiş ya da belirteç işlevinin çok ötesinde doğrudan hali aktaran temel unsur olarak değerlendirilebilecektir. Açık bir politik temanın belirleyiciliğinden uzak gündelik hayat deneyimini aktaran film örnekle miyle, Baker'in (2010, s. 274) Bazin'den hareketle ifade ettiğı üzere "filmin gerçeklikten daha gerçek olarak düşünölebileceğı" görüşü paylaşılmaktadır.

At, Bir Avuç Cennet ve *Çark* filmleriyle neoliberalizmin yarattığı kırılmalar; *Zerre*, *Toz Bezi* ve *Babamın Kanatları* filmleriyle ise küreselleşmenin derinleştirdiğı neoliberal düzenin getirdiğı yeni maduniyet biçimleri ve duygusal tezahürlerin dönüşümü ele alınacaktır. İktisadi, siyasi ve toplumsal dönüşümlerle karakterize olan Türkiye tarihini neoliberal sistemin dünü ve bugünü olmak üzere örnekleyen bu filmlerden hareketle toplumsal ilişkilerde madun konumu, söylemi ve pratikleri üzerinden eşitsizliğin duygusal izlerine dair bir anlamlandırma hedeflenmektedir. Hem dönemsel hem de tematik öğeler bakımından çalışmanın film örneklemindeki sınırlılığı, farklı dönemlerin dâhil edilmesi yahut farklı türler özelinde analizlerin genişletilmesi ile tarihsel izleğı

genel çerçevede değerlendirme imkânı sağlayan yeni çalışmaların katkılarıyla aşılabilecektir.

Maduniyetin yoksulluğu aşan bir duygu durumu olarak deneyimlendiği ve sinemanın ifade imkânlarından mahrum madunun sesini duyulabilir kılma potansiyeli taşıyabileceği savlarından hareketle çalışmanın “Türkiye sinemasında madunun sınıfsal hissiyatı nasıl görünür?” ana sorusu etrafında aşağıdaki sorulara yanıt üretmesi ümit edilmektedir:

Maduniyet, bir dışarıya, kenara ait hissetme hali olarak ele alındığında Türkiye sinemasında sınıfsal aidiyet hangi duygularla, söylemlerle ve mekânlarla ifade edilir? Maduniyet, madunların yaşantısında, duruşunda, bakışında, söyleminde, ilişkilerinde, değerlerinde nasıl ifade edilir? Bedende, duruşta, bakışta, söylenmeyen sözde, içe atılan duyguda saklı olan madun algısı, kendilerini dışlayan toplumsal kategorileri ve hiyerarşik konumları nasıl değerlendirir? Toplumsal hiyerarşilerin belirlediği konumlara göre madunların, kimlere karşı hangi bağlamda ve mekânda hangi hisleri ifade etmesi mümkündür? Maduniyetin duygusal haritasına bakıldığında toplumsal konuma dair kişisel yetersizlik, kendini sorumlu tutma ve suçlama edimleri ile muhatabı tahakküm sahibi olarak görme ya da hıncını diğer madunlara yöneltme eğilimleri nasıl işler? Sınıfsal konuma dair duyulan utanç, öfke, nefret gibi duygular nasıl ve ne yönde ifade edilir ve dönemsel olarak değişim gösterir mi? Sinemada fakir ama gururlu madununa vakfédilen duygusal bakiye, bugün mevcut mudur, hangi duyguya neden ve nasıl evrilmiştir? Makbul yahut sınırları belirlenmiş bir yerden kabul edilebilir toplum normlarına dâhil olmayan, iletişim ve ifade olanakları kısıtlı ve kendi içine dönük olarak madunların görülmesine/duyulmasına sinema bir imkân tanıyabilir mi?

Bu sorular çerçevesinde, dört ana bölüm şeklinde tasarlanan çalışmanın ilk bölümde öncelikle madun sözcüğünü ilk olarak kullanan Gramsci'nin kapsamına; daha

İkinci bölümde kolektif bellek ve duygu sosyolojisi literatürü takip edilerek duyguların toplumsal olarak inşa edilme süreçleri, beden ve hafıza ile ilişkilendirerek açıklanacaktır. Duyguların tarihsel ve sosyolojik bağlamda ele alışı, duygulanım, his ve duygu arasındaki kavramsal farklılıklar ile aidiyet ve duygu ilişkisi ele alınarak maduniyetin hissi repertuarını ortaya çıkaran toplumsal dinamikler değerlendirilecektir. Bedene işleyen hiyerarşik konumların, tahakkümün sembolik hegemonyası ile sınıflar özelinde farkına varmaksızın içselleştirilen his, tutum, davranış ve söylem kalıplarını nasıl ürettiği analiz edilecektir.

12

Dördüncü ve son bölüm, duyguların sınıfsal kodlanışını Türkiye sineması üzerinden analiz etmeyi hedefleyerek neoliberal dönüşümle birlikte madun tezahürlerini hem tematik hem söylemsel hem de sinematografik öğelerle birlikte çözümleyecektir. Neoliberal politikaların yol açtığı toplumsal dönüşüm ile bunun sinemadaki yansımalarına değinmenin ardından 1980'ler ve 2010'lardan seçilen üçer filmde maduniyetin duygulanımsal repertuvarları detaylı bir analize tabi tutulacaktır. Tematik bağlam dâhilinde sınıfsal konumlandırmanın nasıl yapılandırıldığı, toplumsal eşitsizlikler ile hiyerarşik temasların hangi düzlemlerde nasıl kurulduğu, hangi mekânsal, söylemsel çatışmalarla görünür kılındığı, maduniyetin hangi his ve duygularla özdeşleştiği, söylem ve sessizliklerin sembolik ve duygusal yükü, mekân, kamera, ışık, renk, kurgu, kamera hareketleri, kadraj düzeni, müzik ve ses kullanımı gibi sinematografik öğelerin duygulanıma nasıl etki ettiği ele alınacaktır.

Tahakkümün gündelik pratiklere, söyleme mekâna, bedene yansıyan duygusal boyutunu filmler ekseninde anlamlandırma niyetiyle bu çalışmada, beden, duruş, bakış, söylem ve tüm bunları çerçeveleyen mekânsal bağlam etrafında maduniyetin hissettirdikleri irdelenirken, filmler üzerinden madun tarihinin farklı yüzlerini okuma girişimi öne çıkmaktadır. Zira filmlerle maduniyetin duygu durumunu, hissi yapısını görünür kılan haller ve pratiklerin analizi, gündelik hayatın boşluklarını ve sessizliklerini görünür kılarak, madunun anlam dünyasını anlamaya yardımcı olacaktır. Bu bağlamda madunların dile gelmeyen, görülmeyen duygusal anlam dünyasını, mümkün olduğunca gerçekçi, gündelik ve sıradan yaşantıları odağa alarak anlatan filmlerin, madunun sesi olma iddiasından ziyade duyulması, görülmesi bakımından bir imkân sağlayacağı savını öne süren bu çalışmanın, güç hiyerarşilerinin duygulanımsal boyutlarını sinema evreninde araştırmaya yönelik bir yol geliştirme denemesi olarak alana katkı sağlanması umulmaktadır.

I. BÖLÜM: MADUN ÇALIŞMALARI

1.1. Küresel Kapitalizm Çağında Yoksulluk

Küreselleşme ve neoliberal iktisadi düzenin egemen olmasıyla birlikte yoksulluk yeniden tanımlanması gereken bir niteliksel dönüşüm yaşamıştır. Teknolojik gelişmelerle üretimde makineleşmenin istihdam oranlarını azaltıp çalışma biçimlerini değiştirmesi, küresel sermayenin rekabetçi doğası gereği üretim maliyetlerini düşürmek için emeği ucuzlaştırma yoluna gitmesi neticesinde güvencesiz ve düşük ücretli çalışma genel geçer bir hal almıştır. Sanayileşme öncesinde yoksulluk çoğunlukla bir istihdam sorunu olarak görülerek işsiz nüfusla örtüşen bir anlamda kullanılmasına rağmen, çalışma koşullarının dönüşümüyle birlikte geçim mücadelesi veren çalışanların durumu, kavrama yeni boyutlar eklemiştir. Zira yoksulluğun geçirdiği dönüşüm, üretim ilişkilerinin ötesine geçerek toplumsal dışlanma biçimlerini de kapsamına alan bir düzeye varmıştır.

Sanayi Devrimi ve küreselleşme süreçlerinin iç içe geçen iktisadi, sosyal ve kültürel gelişmeleri, üretim ve teknolojiadaki yeniliklerle birlikte dünya genelinde hâkim hale gelen serbest piyasa koşulları ve neoliberalizm dalgası, gelir dağılımındaki dengesizlik ve artan işsizlik oranlarıyla toplumsal dışlanma ve sosyal adaletsizliği de bir sonuç olarak yaşatmaktadır. Özellikle sanayileşmeyle birlikte emeğe duyulan ihtiyacın ve biçimin değişimi, toplumun alt sınıflarının giderek genişlemesi ve koşulların kötüleşmesi, dayanışma ağlarının zayıflaması gibi faktörlerle çevrili bu süreci okuyabilmek için yoksulluğun bir istihdam sorunundan daha ziyade toplumsal bir problem olarak değerlendirilmesinin tarihine odaklanmak gerekir. Göçe dayalı kentleşmeyle birlikte gerçekleşen toplumsal yeniden yapılanma, toplumsal sınıflar üzerinde de bir ideolojik dönüşüme sebep olmuş, sosyal politikanın alanından çıkıp ceza politikalarına doğru kaymıştır. Yoksulluğun kriminalize edilmesi kentsel dokuda güvenli siteler ve tehlikeli semtler şeklinde yeni uçlar oluşturmuştur.

Neoliberalizmle birlikte mesele bireysel düzeye indirgenerek, kişisel beceriksizlikler zeminine çekildiği için sistemsal krizin çözümü yerine toplumda genişleyen yoksulluk mağdurlarının dışarıda tutulmasına yönelik bir tutum hâkim olmuştur. Söz konusu ortam istihdam piyasasına dâhil olan çalışanları dahi sürekli bir çember dışında kalma tehlikesiyle tehdit ederken, yoksulluk iktisadi ve toplumsal sistem sorunundan giderek uzaklaşan bir kimlik sorununa dönüşmektedir. Zengin’in ifadesiyle “mesele bir taraftan yardımlaşma, sosyal sermaye, istihdam olanakları, sosyal güvenlik alanına dokunurken diğer taraftan ötekileştirme ve dışlama pratikleriyle ceza politikalarının da konusu olur” (2015, s. 5). Yoksulluğun bu şekilde kimliksel ve varoluşsal bütünlüğü tehdit eden bir dışlanma biçimi olarak işlemesi, yapısal sorunların bireysel başarısızlık olarak değerlendirilmesinin bir sonucudur. Öyle ki kapitalizmin üretim-tüketim döngüsüne dâhil olamayan kimselerin, topluma dâhil olma kriterlerini yerine getiremeyenler olarak damgalandığı bu düzende, bireysel başarısızlık, eksiklik yaftalarıyla ötekileştirme süreci işler haldedir. Böylelikle küresel çapta bir sistem sorunu olan yoksulluğun, gelir adaletsizliği ve güvencesiz çalışma koşullarının, kişisel yetersizliğe indirgenerek toplum dışı alana taşınması stratejisi, bir nevi ‘öteki’yi imleyerek yapılmaktadır. Yoksulluğun ötekileştirilmesine dair bu güncel reflekse dair Koray’ın değerlendirmesi önemlidir:

“Öteki kavramıyla, bir anda ‘asıl ve buraya ait olanı’ dışlıyor ve böylece hem onları hem de sorunu kendinizin ve toplumun dışına çıkarıyorsunuz. Bu durumda da artık düzeni, düzenin yanlışlarını veya bu düzenle bu sorunlar arasındaki ilişkileri tartışmaya gerek kalmıyor. Bunlar, kendilerini kurtaramayanlar, olsa olsa merhametli bir bakışı hak ediyorlar” (Koray, 2001, s. 2).

Yoksulluk kavramına tarihsel olarak bakıldığında da etkileri ve kapsamında yaşanan değişim dikkat çekicidir. Dünyanın çeperinde kalan az gelişmiş ülkelerde, geleneksel geçim olanaklarının ortadan kalktığı, endüstriyel gelişme koşullarının bulunmadığı ve kıtlıkla açlık düzeyinde bir yoksulluk yaşanırken; gelişmekte olan ülkelerde ise kırsal geçim kaynaklarının zayıflamasıyla kentlere yönelen göç hareketi,

güvencesiz, enformel ve düşük ücretli çalışan geniş bir yoksul nüfus yaratmıştır. Rekabetçi piyasa koşullarında, iş gücü fazlalığına karşı ucuz emekle yanıt verilen formel sektör çalışanları da işini kaybetme tehdidi altında, yoksulluk sınırında bir yaşam sürdürmektedir. Öyle ki istihdam sorunu çözülmüş olsa bile yoksulluk sınırındaki ücretlerle ve her an işsizlik tehdidiyle burun buruna yaşayan kesimlerin toplumun geniş bir kesimini oluşturması, yoksulluğun artık çalışanları da kapsayan bir olgu haline geldiğini göstermektedir. “Eğitimsizlik, siyasi haklardan uzaklaşmak, kaliteli sağlık hizmeti alamamak, tatmin olacak kadar harcama yapamamak gibi daha sosyopsikolojik anlamlar” (Savcı Köroğlu, 2022, s. 100) ile yeni bir yoksullaşma tipi yaygınlaşmıştır. Bu sebeple yoksulluk, yalnız gelir düzeyi ile rakamlar üzerinden ekonomik göstergelerle değil, toplumsal ve kültürel olarak kente uyumlanma ve dışlanmayı da içerecek şekilde maddi unsurların yanı sıra manevi unsurlarla da bezenerek anlamını genişletmiştir.

Yoksulluğun toplumsal konumundaki dönüşümlere tarihsel bir perspektiften yaklaşan ve geldiği yer itibariyle bugünün yoksulluğunu anlamak için yeni kavramlara ihtiyaç olduğunu belirten Laçiner (2016), temel kırılmanın kapitalizmle birlikte değişen üretim alanlarının niteliğinde aranması gerektiğine dikkat çeker. Buna göre, geleneksel dayanışma ağlarının yerini geçici çıkarlara dayalı bireysel ilişkilere bıraktığı yeni toplumsal düzen, alt sınıf emeğinin zihinsel faaliyet ve beceriden uzaklaştırılarak sadece fiziki işleve indirgenmesine yol açmakta; böylece kendilerini var edebilecekleri, koruyabilecekleri kolektif birliklerin oluşumu engellenmekte, bu da onları acz ve yetersizlik duygusuyla derin bir yoksunluğa sürüklemektedir (Laçiner, 2016, s. 316). Kapitalizm öncesinde köle, serf, işçi, emekçi tüm üretim güçleri, üst sınıfların mevcudiyeti için vazgeçilmez bir işlevi yerine getirerek toplumun yapı taşlarından biri iken, küresel kapitalizmin yerleşmesiyle birlikte otomasyon ve robotizasyon teknolojilerinin etkisiyle iş tanımları eyleyenin niteliğinden bağımsız bir hale gelmiş ve emeğin elzemliği sarsılmıştır. Üretimin ve üretici güç olarak alt sınıfların toplumsal

işlevinin değer, içerik ve önem kaybına işaret eden Laçiner, her an işini kaybetme, çember dışında kalma ve toplumsal düzenden dışlanma tehdidiyle yaşayan alt sınıfların, yoksulluğun müsebbibi olarak sürekli zenginleşen kesimleri değil kendiyile benzer konumdaki toplumsal grupları görmelerinin toplumsal hiyerarşide dikey değil yatay tepkilere sebep olduğunu ifade eder (2016, s. 318). Kapitalizm öncesinde sistemin işleyebilmesi için emeğine ihtiyaç duyulduğunun, mutlak gerekli bir işlevi yerine getirdiğinin dolayısıyla yaptığı işin değer, önem ve niteliğinin farkında olan alt sınıflardan bugünün küresel kapitalist sisteminde varlığının bir ehemmiyeti olmadığını, işlevinin gereksizleştiğini düşünen yalıtılmış bireylere doğru bir dönüşümden söz edilir. Öyle ki geleneksel üretimdeki işlerin insanları ayırt edici, özgün, üretici ve yaratıcı kılan bir potansiyeli olduğu için tüm zorluğuna rağmen sevilen, gururlanılan bir yanı olduğu, günümüzde ise “mahkûm edilmek için çabaladıkları” işlerin tüm yoksulları vasıflarından soyutlayan, nitelik arz etmeyen, tektip makineleşmiş işlevlere sıkıştırdığını görürüz ki Laçiner bu durumu “insanlık dışına itilmek demektir” diyerek özetler (2016, s. 320).

Üretimin iklim değişiklikleri, doğal afetler vb. doğal koşullara bağımlılığını büyük oranda kıran Sanayi Devrimi ve kapitalizmin teknolojik gelişmeleri sayesinde artan ve çeşitlenen bir üretim gücü elde edilmesi sonrasında, yoksulluğun bir kıtlık ve bölüşüm sorunu olarak ele alınmaktan çıktığını, kapitalizm sonrası ise istihdam sorununa indirgendiğini görüyoruz. Oysa Laçiner’in belirttiği üzere iş, eyleme nosyonu temelde insani bir varoluş ortaya koymaya dayandığı için her geçen gün daha büyük bir toplumsal grubun nitelikli üretim alanının dışında tutulması iktisadi bir sorun olduğu kadar insani varoluş koşullarını zorlayan toplumsal bir soruna da dönüşmektedir (2016, s. 323). Meselenin ele alınışı çoğunlukla yoksulluğun önlenmesine yönelik strateji ve programlar dâhilinde politika üretmek üzerine olduğu için Erdoğan’ın ifadesiyle “polise edilmeye, düzenlenmeye, kodlanmaya, sağlık kazandırılmaya, sermayenin mantığına uygun bir şekilde üretkenleştirilmeye yönelik bir yönetim zihniyetine hizmet etmektedir” (2016, s.

31). Oysaki sadece maddi ihtiyaçların karşılanmaması değil, eyleme becerisi ve varoluş amacını gerçekleştirme araçlarından yoksun bırakılma olarak karşımıza çıkan yoksulluğun bugünkü tanımlı, toplumdaki aidiyetini ve varoluş koşullarını yitirerek giderek yalnızlaşan ve kalabalıklaşan yoksullar için “kendi hayatı hakkında söz sahibi olma, kendi gücüne güvenerek kendi dünyasını tasarlama ve tasarılarını uygulamaya koyma” ihtiyaçlarından mahrum olmaya tekabül etmektedir (Erdoğan, 2023, s. 99). Dolayısıyla küresel kapitalizmin dönüştürdüğü bir olgu olarak günümüz yoksulluğunun kazandığı çok boyutlu ve özellikle manevi içerik, insanların eyleme potansiyelini, ifade gücünü, toplumsal aidiyetini, benlik algısını ve değerini zedeleyen bir varoluş krizine işaret etmektedir. Yapısal tahakküm biçimlerinin ötesine geçerek toplumsal bir yoksunluk ve görünmezlik kategorisini tanımlayan bu devasa dönüşüm, yoksulluk araştırmalarının, maduniyet çalışmalarının, yalnızca iktisadi eşişsizlikleri değil, aynı zamanda görünmezlik ve dışlanma süreçleriyle derinleşen toplumsal sorunları da ele almasını zorunlu kılmaktadır.

1.2. Yoksulluk alışmaları

Yoksulluğun sosyal teorideki tarihsel gelişimi, madunların edilgen ya da suçla özdeş biçimde algılanmasından gündelik hayatın mikro politikalarını üreten öznelliğine doğru evrilen pek çok yaklaşım ortaya koymaktadır. Özellikle modernleşme ve g olgusunun etkisiyle kentlerde yoğunlaşan yoksulluk 1960’lardan bu yana daha fazla çalışmada konu edilmiştir. Dönemin alışmaları devrimci ya da edilgen roller atfederek siyasal direniş potansiyeliyle yoksulları düzene bir tehdit unsuru olarak ele aldığından çoğunlukla gündelik hayat deneyimleri göz ardı edilmiştir. Ardından gelen tartışmaların “edilgen yoksullar, hayatta kalma stratejisi, kentsel yerel hareket ve gündelik direniş modelleri” olmak üzere dört bakış açısı etrafında döndüğünü belirten Bayat (2016, s. 69), farklı siyasal perspektiflerin teorik biçimlerini ortaya koyar.

Oscar Lewis'in Chicago Okulu kent sosyologlarının çalışmalarıyla benzerlikler taşıyan ve "marjinal insanı bir kültürel tip olarak tanımlayan" *yoksulluk kültürü* kuramı, yoksulların hayatta kalma mücadelesi veren edilgen gruplar olduğu savının klasik bir örneği olarak uzun yıllar hâkim olan bir bakış açısı sunmuştur (Bayat, 2016, s. 70). Gelir seviyesi ve tüketim harcamalarına göre belirlenen yoksulluk sınırı ve oranına dair istatistiklerin yanı sıra Lewis, yoksulluğun yalnızca rakamlardan ya da bir şeylerin eksikliğinden menkul bir anlama sahip olmadığını, kültürel ve toplumsal koşullardan kaynaklanan ve kuşaklar boyu aktarılan bir davranış biçimi olarak bir alt kültür ortaya çıkardığını belirtmiştir (2018, s. 209). Fakat yoksullukla mücadelenin farklı kültürlerde başka biçimleri olduğunu göz ardı eden Lewis'in kuramı, marjinalliğin yoksulları denetlemek için kapitalizmin bir aracı olduğunu gösteren Perlman ve Castells'in eleştirileriyle önemini yitirmiştir.

Yoksulluk kültürü kuramındaki edilgenlik bakışından ayrılarak yoksulların kadere teslim olmayıp dilencilik, hırsızlık gibi kendine özgü eylemlerle etkin olabildiğini savunan *hayatta kalma stratejisi* modeli, yoksullara bir faillik alanı, direnme potansiyeli tanımaktan ziyade mağdur bir portre olarak çizilmesine zemin hazırlamıştır. Kent madunlarına "kayda değer bir faillik" bahşederek onları siyasal aktörler olarak gören *kentsel yerel hareket* yaklaşımıyla "Perlman, Castells ve Latin Amerikalı başka araştırmacılar, yoksulların marjinal olmadığını, kent toplumuyla bütünleştiğini" savunup, "bazı topluluklar, varoşlar, tüketici örgütleri, aşhaneler, gecekondu destek grupları, kilise etkinlikleri vb." ile marjinalleştirildikleri topluma karşı bir alternatif yerel örgütlenme hareketlerinde bulunduklarını savunmuştur (Bayat, 2016, s. 72-73). 1980'lerle birlikte Foucault'nun iktidar kavramına getirdiği 'her yerde'lik açılımı, kültür politikalarında Gramsci'nin hegemonya düşüncesinin yeniden ön plana çıkması, postyapısalcı kuramların mikro siyaset ve gündelik direniş kavramları sonucu farklı toplumsal hareket biçimlerine dair bir arayış hasil olmuştur. *Gündelik direniş modelleri* paradigması,

direnşi “bir ikili karşıtlık değil, kopuk, karmaşık, muğlak ve sürekli bir denetim dansı” olduğunu vurgulamış, “emek çalışmaları, etnisite, kadın çalışmaları, eğitim ve kentsel maduniyet çalışmaları gibi farklı alanlara da” sirayet ederek, tahakküm ilişkilerinin ve madun siyasetinin mesele edilmesine vesile olmuştur (Bayat, 2016, s. 75). 1990’larda kültürel çalışmaların akademik dünyada hatırı sayılır bir ses getirmesi ve küresel kapitalizmin çokkültürcülüğü benimsemesiyle birlikte madun kavramı, “her türlü ezilmiş, azınlıkta kalmış, mağdur ve mazlum ile özdeşleştirilmiş ve böylece ekonomik ve politik olarak araçsallaştırılmıştır” (Yetişkin, 2010, s. 16). James Scott’ın (1985) köylülerin iktidar ilişkilerindeki bireysel tepkilerine odaklanan etnografik çalışması bu bağlamda direniş paradigması ve yaklaşıma getirilen eleştiriler için oldukça önemlidir. Gündelik direniş modellerine dair postyapısalcı çalışmalar, madun ve sıradan olanı, güçsüz kabulünden çıkarıp fail özneliğe taşınması bakımından önemli bir yönelim oluştursa da merkezleşmiş iktidar nosyonuna yaslanırken makro iktidar olarak devlet ve sınıf boyutunu hesaba katmayışı nedeniyle kavramsal ve siyasal olarak sorunlu yanlar barındırır. Maksadı ve anlamına dair bir sorgulamada bulunmaksızın bilinçli olsun olmasın her tür direniş pratiğine fazla değer ve anlam atfeden çalışmalar, tahakküm ilişkilerinin karmaşık katmanlarını dışarda bırakmakla eleştirilir. Bayat’a göre “öznelerin neredeyse her ediminin potansiyel açıdan bir direniş edimi olarak görülmesinin [...] nedeni, söz konusu pratiklerin çoklukla hâkim iktidar sistemleri içinde meydana geldiğini gözden kaçırmalarıdır” (2016, s. 80).

Marksist kuramın sınıfsal analizinde “lumpen proletarya, kayıtdışılar, proleter olmayan kentsel gruplar, toplumun cürufu, tüm sınıfların süprüntüsü, tehlikeli sınıflar, yedek emek gücü ordusu” tabirleriyle belirsiz bir alanda göz ardı edilen kentsel madunlar, T. G. McGee ve Robin Cohen’in “proto-proletarya”, Peter Worsley’in ise “kent yoksulları” kavramsallaştırmasıyla kullanılmıştır (Bayat, 2016, s. 67-68). Söz konusu sınıflandırmalar, kentsel yoksulların kültürel etiketlerle anlamlandırıldığı sistem dışı

özellikleri ifade eder. Bu bağlamda yoksulluğun iktisadi verileri aşan boyutları, yapısal ve kültürel bileşenleri göz ardı etmeden değerlendirme gerektirdiği için direniş, kent, özne, gündelik hayat gibi pek çok kavramla birlikte ele alınarak farklı teorik açılımları da beraberinde getirmiştir. Söz konusu açılımları madun kavramıyla sağlayan literatür bu bağlamda, yoksulluğun genişleyen kapsamını çeşitli kuramsal eklemlemelerle yoksulluğun toplumsal bağlam içindeki konumunu anlamaya yönelik imkanları artırmıştır.

1.3. Maduniyet Literatüründe Kavramsal ve Teorik Etkiler

Kapitalizm öncesinin zora dayalı üretim mekanizmalarının yerini pazar ekonomisinin arz ve talebe dayalı serbest piyasalara bırakmasıyla birlikte modern sınıflar, sermaye birikimi ve emeğin yeniden organize edilmesinin getirdiği dönüşümler, yoksulluk olgusunun da pek çok farklı kavram ve içerikle ele alınmasına vesile olmuştur. Lewis'in "yoksulluk kültürü", Wilson'ın "sınıfaltı" kavramlarının yanı sıra "güvencesiz/taşeronlaştırılmış sınıf gibi terimlerle Türkçeleştirilebilecek, bir nevi parçalanmış bir şehir sınıfaltı olarak prekarya" kavramı bunlardan birkaçıdır (Kautzer ve Harvey, 2011, s. 118-119). Üretken niteliğinin bilinciyle yerine getirdiği işlevin mutlak öneminin farkında emek gücünün bütüncül, dayanışmacı sınıf karakteristiği, yerini özgün üretim becerisinden ve ortak aidiyet bağlarından yoksun atomize yığınlar bıraktığından yoksulluk ve alt sınıf çalışmalarında yeni kavramsal çerçeveler belirlemiştir. Bu yeni çerçeveler arasında, temsil edilemeyenlerin, dışlananların, sesi duyulmayanların, görülmeyenlerin konumlarını anlamlandırmak üzere madun kavramı öne çıkmıştır. Küreselleşme ile neoliberal iktisadi sistemin getirdiği yeni toplumsal düzenlere dâhil edilmeyen, çeperde farklı biçimlerle marjinalleştirilerek türlü düzeylerde hegemonya altında tutulan ve hayatlarını bizatihi bir mücadele olarak yaşayan çoğunluğun heterojen yapısını içeren bir kavram olması sebebiyle madun, yoksulluğun toplumsal ve duygusal bağlamını kavramada oldukça elverişli bir zemin sağlamaktadır.

Madun kavramının ilk kullanımından bu yana geçirdiği dönüşümü ve kavrama atfedilen anlamların nasıl genişlediğini anlayabilmek için öncelikle Gramsci'nin egemen sınıf tahakkümünün rızaya dayalı toplumsal kabuller aracılığıyla işlediğini ortaya koyan hegemonya kavramına bakmak elzem görünmektedir. Sınıf tahakkümünün yeniden üretimine yol açan ideolojik bir sentez olarak hegemonya kavramını tanımlayan Gramsci, tabi sınıfların ekleme, genişletme, dönüştürme, yeniden şekillendirme yoluyla karşı-hegemonya mücadelesinde olduğunu dolayısıyla tahakküm ilişkisinin karşılıklılığını ifade eder (1986, s. 14). Egemenlik ve yönetimi diyalektik olarak birbirine bağlı iki uğrak olarak belirten Gramsci'nin hegemonya tezi, ilk uğrakta "bir grubun salt ekonomik savaşıyla bir bağımlı gruplar dizisi üzerinde hegemonyasını kurduğu" ikinci uğrağı belirleyen "çeşitli siyasal güç ilişkilerinin ise hegemonya alanında doruk noktasına vardığını" savunur (Gramsci, 1986, s. 74-75). Buna göre, iktidarın rıza üreterek süreklilik kazandığı yapısal düzende madunlar tüm bu toplumsal ilişkilerin dışında tutularak görünmez kılınır.

Güçler ilişkisini, maddi üretim güçleri temelinde oluşan toplumsal güçler ilişkisi ve çeşitli toplumsal gruplar tarafından erişilen türdeşlik, özbilinç ve örgütlenme düzeyinin değerlendirilmesiyle oluşan siyasal güçler ilişkisi olmak üzere iki aşamada açıklayan Gramsci, ikinci aşamayı üç uğrağı ayırır. İlk ve en basiti, ekonomik-korporatif uğraktır ki meslek grubunun türdeş birliği ve örgütlenme ödevi duyumsanır. İkincisi, toplumsal bir grubun bütün üyeleri arasında, fakat henüz yalnızca ekonomik düzeydeki çıkarlar dayanışması bilincine erişilen uğraktır. Üçüncüsü ise bağımlı bir gruplar dizisi üzerinde temel bir toplumsal grubun hegemonyasını kurarak, yalnız ekonomik ve politik ereklere tekliğini değil, ama entelektüel ve moral birliği de sağlayan, daha katıksız siyasal evredir. Söz konusu uğraklar, "toplumsal ekonomik etkinliklere göre (yatay) ve bölgelere göre (dikey olarak) çeşitli biçimlerde birleşip ayrılarak karşılıklı bir iç içe girmeye

karşılaşırlar: bu birleşimlerden her biri, ekonomik ve politik, kendi öz örgütlenmiş davranışlarıyla temsil edilebilir” (Gramsci, 1986, s. 133-135).

Hegemonyayı “yapı kavramından kaçınarak, eylem/performans üzerinden kurulan bir devingen süreç olarak” tanımlaması; hegemonya altındaki tabi gruplar, ezilenler, alt sınıflar için de “sabit, homojen ve özsel bir kimlik kurgusu” yerine “devingen, çoğul, parçalık bir kimlik” olarak madun kavramını gerekli kılmıştır (Altun, 2013, s. 737). Gramsci tarafından kullanılan ilk haliyle, Latince sub (alt) ve alter (öteki) kelimelerinin birleşmesinden türetilen madun, İtalya’da parçalı ve dağınık bir haldeki yoksul tarım işçileri ile köylüleri, “ekonomik anlamda hiç gücü olmayanlar” olarak tanımlamaktır (Özmkas, 2010, s. 173). Hegemonya bakışıyla toplumsal sınıf ilişkilerinin anlamlandırılmasında tarihsel bir dönemeç oluşturan Gramsci, madun ile toplumda temsil edilmeyen kesimlerin Marksist literatürün proletarya terimini aşan farklı bir konuma işaret etmiş ve madun sınıfların tarihini şu metodolojik ölçütlerle belirlemiştir:

“1-Madun toplumsal grupların ekonomik üretim alanından doğan gelişmeler ve dönüşümler tarafından nesnel olarak biçimlendirilmeleri; 2-Bunların hâkim politik formasyonlara aktif veya pasif olarak katılmaları, kendi taleplerinde ısrar etmek için bu formasyonların programlarını etkileme teşebbüsleri; 3-Hâkim grupların madun grupların rızasını korumaya ve onlar üzerindeki kontrolü sürdürmeye niyetli yeni partilerin doğuşu; 4-Sınırlanmış ve kısmi nitelikli madun grupların taleplerinde ısrar edebilmek amacıyla kendilerinin ürettiği formasyonlar; 5-Ancak eski yapı içerisinde madun grupların özerkliğini ileri süren yeni formasyonlar; 6-Bütünleyici özerkliği ileri süren formasyonlar” (Gramsci, 1971, s. 52-53).

Gramsci’nin literatüre kazandırdığı ilk kullanıma göre madun; elit yöneticilerin oluşturduğu fikir, kurum ve pratikler vesilesiyle kamusal alandan, toplumsal sistemden dışlanmış, temsil edilemeyen, söz sahibi olamayan kesimleri tanımlar. Üretim süreçlerinden yoksun bırakılmış, kendini ifade etme, sesini duyurma imkânları bastırılmış madun gruplar için Gramsci, sırf kendini ve düşüncelerinin mantıksal kanıtlarını daha iyi sergileyemediği için “kendisinden entelektüel olarak üstün ideolojik bir hasımla her

karşılaşmasında” fikrini değiştirmemesindeki felsefi dayanağının “ussal olmayan, inanç niteliğinde bir öge” (1986, s. 215) olduğunu ileri sürer:

“Ama kime ve neye inanç? Her şeyden önce, dağınık bir biçimde, olup bitenleri onun gibi düşündüğü ölçüde, üyesi bulunduğu toplumsal gruba: halk insanı bu denli kalabalık bir yığının, hasmın kanıtlarının onu inandırmak istedikleri gibi, böyle baştan başa yanılamayacağını, gerçi kendisinin kendi nedenlerini, hasmının yaptığı gibi savunup açıklamaya yetenekli olmadığını, ama kendi grubunun içinde bu işi hem de söz konusu hasımdan kuşkusuz çok daha iyi yapabilecek insanlar bulunduğunu düşünür ve inancının nedenlerinin onu inandıracak bir biçimde tutarlı olarak bütün ayrıntılarıyla sergilendiğini gerçekten işitmiş olduğunu da anımsar. Nedenleri kendi somut biçimleri içinde anımsamaz ve yineleyemez onları, ama sergilendiklerini işittiği ve kendisini inandırmış da bulundukları için var olduklarını bilir onların. Bir kez yıldırımla çarpılmışçasına inanmış bulunması olgusu, inancının sürekliliğinin sürekli nedenidir, hatta bu inanç kendi öz kanıtlarını artık yeniden bulamasa bile” (Gramsci, 1986, s. 216).

Gramsci’nin bu inanç nosyonu, tahakküm ilişkilerinin açığa çıktığı karşılaşmalarda madun grupların bizatihi ifade biçimi olan duygusal bakiyeye işaret eden öncül bakışı da göstermektedir. Gramsci’nin tanımladığı bu yeni toplumsal grup kavramının ele alınışında ve gelişiminde pek çok farklı teorik açılımın da önemli etkileri olmuştur. Özellikle iktidar ilişkilerinin modern toplumda özneliği kurma biçimleri olduğunu, özne, söylem ve iktidar arasındaki bağlantıları açıklayarak analiz eden Foucault’nun, iktidarın devlet, siyaset, ideoloji gibi makro ölçekli kavrayışına oldukça sarsıcı bir eleştiri getirerek mikro düzeylerdeki iktidar ilişkilerinin etkisini ortaya koyması büyük açılımlar getirmiştir.

İktidarın dışarıdan dayatılan bir yapı olmaktan ziyade içeriden üretilen niteliğini vurgulayıp işler hale gelmesini sağlayan içselleştirme mekanizmalarını deşifre etmek üzere özneleşme süreçlerini analiz eden Foucault’nun çalışmaları, madunların tabi olma durumu ile görünmezlik konumunu benimseten koşulları anlamlandırmak için oldukça önemlidir. Foucault, söylemler yoluyla olağanlaştırılan her düzeydeki iktidar ilişkisinin, belli bir özgürleşme ve denetim mekanizmasına tabi olarak işlediğini ve toplumların

ilişkisel her zerresinde deneyimlenir hale geldiğini iddia etmiştir. İktidarın kategorize edici niteliği ve yaşamı bütünüyle iktidarın söylem araçlarının alanına dâhil eden kapsamıyla ilgilenen Foucault, tüm bu geniş perspektifte görünen somut biçimde görünür olmayan alanlardaki iktidara dikkat çekerek bu görünmez alanları, bizzat iktidar tarafından kuşatılan ve özneleştirme nosyonlarını ortaya koyan yerler olarak belirtmektedir (Baştürk, 2012, s. 70). İnsan ihtiyaçlarını yöneterek kişilerarası üretici ilişkilerin içine sızarak bir norm gibi gerekliliğini dayatan bu aşama “iktidarın, yaşamı hesaplanabilir kılmaya dönük projesidir” (Baştürk, 2012, s. 76). Foucault’nun neoliberal yönetimsellik olarak ifade ettiği bu sistemde bireyler özgürleştikleri oranda baskı ve kontrol altında tutarak bunu gerçekleştirmektedir (Baştürk, 2012, s. 77).

İnsanlar üzerindeki iktidara dayalı baskı ve disiplinin, yalnızca devlet kurumlarıyla cismanileştirilmesine karşı çıkan Foucault, iktidarın rutin pratikleri de kapsayacak şekilde gündelik hayatın her türlü formunda içinde bulunulan bir söylemler bütünü olduğunu ifade eder. Kurumsal bağlardan arındırılmış bu tanımlama ile iktidarı, güç ilişkisinin var olduğu her alanda işleyen çok daha geniş bir perspektife kavuşturur. Foucault’ya göre iktidar, karmaşık güç ilişkilerinin her an her yerde var olan hareketliliğini ifade eder ve daima bir bilgi/söylem alanı üreterek işleyişini mümkün kılar. Bu ikili ilişkisellik iktidarın işlemlerini sağlayan hakikat ve özneyi yaratarak var olur:

“Her toplumun kendi hakikat rejimi, kendi genel hakikat siyaseti vardır: Yani her toplumun doğru kabul ettiği ve doğru olarak işlerliğe soktuğu söylem türleri; doğru sözceleri yanlış sözcelerden ayırt etmeye yarayan mekanizmalar ve merciler ile doğru ve yanlışın teyit edilme yolları, hakikatin edinilmesinde tercih edilen teknikler ile prosedürler; doğru kabul edilenleri söylemekle yükümlü olanların statüsü” (Foucault, 2011, s. 59).

Tekil bir varlıkla cismani bir hale bürünen iktidarın, kapitalist toplumlarda bilinmeyen stratejilerin uygulandığı, görünmez fakat sezilir haldeki dolayısıyla insanların kendi kendini denetim altında tutmasına vesile olan bir biçime evrilmiştir. Bu biçimi “iktidarın gözü” olarak tanımlayan Foucault, gündelik hayatın her alanına, bireylerin

bedenlerine dek sızmış mikro iktidarları tarif etmiştir. Kavramın yüklendiği bu geniş yelpazede iktidarın yasaklamaktan ziyade üretici bir güç arz ettiği ifade edilir ki böylece öznenin varoluşunda kurucu rol oynayan bu biçim, direniş paradigmasına da yeni bir pencere açarak madun çalışmalarının arka planında etkili olmuştur.

Foucault'nun merkezileşmiş, mikro ilişkiler bağlamında gündelik hayatın her alanına sızır halde, bireylerin kendi kendilerine denetime tabi olduklarını içselleştirdikleri yeni bir iktidar tanımı yapmasına paralel şekilde Althusser de özne nosyonunu denetim altında tutmaya yönelik görünmez iktidar anlayışını paylaşır. Toplum üzerindeki tahakkümü sistematik bir biçimde uygulamanın farklı aygıtlar aracılığıyla işlediğini belirtmek üzere, dinsel, siyasal, sendikal, hukuki, kültürel, eğitim, aile ve iletişimle ilgili iktidarı tesis eden ideolojik unsurların iktidarı görünür hale getirdiğini ileri sürer. Althusser, iktidarı “maddi ideolojik aygıt tarafından tanımlanan maddi kurallarca belirlenen maddi pratiklerde yer alan maddi edimler” olarak tanımlayarak taklit ve tekrar yoluyla işleyen “davranış kurallarına, sembollere, ritüellere ilişkin bir mesele” olarak yeniden üretilmiş bir ideoloji kavrayışı geliştirmiştir (Yıldırım, 2022, s. 523). Üretim ilişkilerini açıklarken “üstyapının temele karşı görece bir özerkliği ve bir karşılık etkisi” olduğunu belirten Althusser, öznenin taklit ve tekrar yoluyla yerine getirdiği maddi pratikler neticesinde egemen sınıfla sömürülen sınıfl karşı karşıya getiren üretim ilişkilerinin yeniden üretilmesinde belirleyici rolü ideolojiye atfeder (Sunat, 2011, s. 284).

İktidarın baskı yoluyla uygulandığı birleşik ve merkezi bir yapı olarak hükümet, yönetim, ordu, polis, mahkemeler, hapishaneler gibi aygıtların yanı sıra; kiliseler, okullar, siyasi partiler, sendikalar, hukuk sistemi, aileler, basın, yayın faaliyetleri, güzel sanatlar, edebiyat, spor gibi kurum ve örgütlerden oluşan çok sayıda ve karmaşık sistem, iktidarın rıza üretimini tesis eden ideolojik aygıtlar olarak betimlenir (Althusser, 2006, s. 128). Zor kullanarak işleyen baskı aygıtları ile ideoloji kullanarak işleyen aygıtlar, egemen sınıf

iktidarını yeniden üretmeye yarar. Bu bakımdan ideolojinin hem makro hem mikro mekanizmalarını ele alan yaklaşımla Althusser, madun çalışmaları için temel kuramsal kaynaklarından biri olmuştur.

1970'lerle birlikte gelişen postyapısalcı yaklaşım, 20. yüzyıl boyunca egemen olan pozitivist bilimsel gerçeklik ile büyük anlatıları sarsarak sömürgecilik sonrası postkolonyal düşünceye, kültürel çalışmalar ile postmodern yaklaşım üzerinde de etkili olmuştur. 1970'li yıllarda Batı merkezli bilgi iktidarını dolayısıyla modern düşünceyi tüm tarihsel ve yapısal özellikleri derinlemesine inceleyerek eleştirel bir düzleme taşımasıyla birlikte evrenselci iddiaların, büyük anlatıların sona erdiğini ileri süren postyapısalcı ve postmodernist anlatıların yanı sıra makro anlatıların altında örtük kalan mikro kimlikleri aşağıdan tarih yaklaşımıyla ortaya çıkarmayı hedefleyen postkolonyalizm de boy göstermiştir. Hindistan başta olmak üzere ülkelerin sömürge deneyimlerinin, tarihsel, kültürel, toplumsal yapıda bıraktığı etkiler, oryantlizmin arzu nesnesi olan Doğu'yu araştırmalarının öznesi kılan postkolonyal çalışmaların zeminini oluşturmuştur. Bilgi üretiminin yerelliğine önem vererek tahakküm ilişkileri ve kültürel farklara dayalı eşitsizlikleri odağına alan yaklaşımda, esas olarak, sömürülenler, kadınlar, göçmenler, işsizler, köylüler başta olmak üzere sistemin dışında kalarak kendini var etme imkânlarından yoksun olan pek çok grup, madun kavramı altında toplanarak öteki kimliklerinin görünür hale gelmesine yönelik çalışmalara konu edilmiştir.

“Özne ve nesne konumlarının, eşitsiz güç ilişkisinin ve Batı'nın Doğu üzerindeki ekonomik, kültürel ve siyasal tahakkümünün tersyüz edilmesi çabası” (Doğanay, 2022, s. 745) olarak sömürgeciliğe göre şekillenen oryantlist bilginin esasen edilgen, hareket ve ifade kabiliyetinden yoksun konumladığı Doğu'yu bilgi ve arzu nesnesi kılmasını eleştiren postkolonyal teori, sınırların muğlaklığına işaret ederek hâkim söylem başta olmak üzere tüm tahakküm ilişkilerinde madun gruplara özgü özne konumlarının ve direniş yollarının da var olduğunu ortaya koyar. Dolayısıyla Said'in Batılı bilginin

iktidarını sorunsallaştırmasıyla ortaklaşan postkolonyal çalışmalar iktidarın yanı sıra kültürel farklılıklar üzerine kurulan eşitsizlikleri, direniş ve özneleşme süreçlerini de çalışma alanı haline getirir. Böylelikle postkolonyal perspektifle birlikte, toplumsal ilişkilerin karşılaşmalara, çatışmalara, karşıtlıklara dayalı yapısının bir tarafı olmasına rağmen edilgen ve ifadeden yoksun olarak görülen madun grupların toplumsal yaşamın üretiminde bir özne konumu teşkil ettiği ileri sürülür. Postkolonyal teoriler, aynı zamanda, çalışmalarda öne çıkan melezlik, temas alanları, öteki, kültürlerarasılık, kesişme, muğlaklık gibi kavramlarıyla, daha ziyade medyaya dair araştırmalardan doğan kültürel çalışmalar disiplininin etnografyaya yönelen konjonktürüyle denk gelmesi sebebiyle de gelişme sağlayıp modernliğin evrensellik iddiasını alaşağı eden yenilikçi bir nitelik ortaya koymuştur. Modern düşüncenin iktidar üretme biçimlerini sorgularken, maduniyetin kültürel temsiller ve gündelik hayat üzerindeki etkilerini kavramsallaştırmaya dönük çabasıyla teorik çeşitlilik kazanmıştır.

Postkolonyal teori; Gramsci, Althusser, Foucault, Derrida, Saussure, Strauss, Lacan gibi önemli teorisyenlerin ideolojik temsillerin toplumsal pratiklere içkin olduğuna dair düşüncelerinden, postyapısalcı ve postmodern yaklaşımların eleştirilerinden, Said ve Fanon'un çalışmalarından etkilenerek Batı merkezli bu oryantalist söylemin tersyüz edilmesi için, tahakküm ilişkisi barındıran tüm hiyerarşik unsurları, kültürel farklılıklara dayalı eşitsizlikleri ortaya dökmeye niyet etmiştir. 21. yüzyıl modern dünyasının küreselleşmeyle birlikte yaklaşan, iç içe geçen, karmaşılaşırken aynı zamanda tektipleşen yapısının hegemonik gücüne karşı postkolonyal düşüncenin temel savı, kültürel farklılıklara tutunmanın, kesiştikleri yeni alanlar keşfetmenin, sistemin ötekileri olan madun gruplar için hâkim söyleme direniş imkânı oluşturabileceğine işaret etmektedir.

Siyasi, kültürel, düşünsel çeşitli veçhelerde Batı'nın Doğu'ya dair bakışının gelişimini tarihsel olarak analiz eden Said, Batı bilincinde yaygın bir kültürel tını olarak

tespit ettiği Şark'ı "Batı bilgisine, Batı bilincine, sonra da Batı egemenliğine taşıyan bir güçler öbeği bütünü tarafından şekillendirilmiş bir temsil biçimleri dizgesi" (2013, s. 215) olarak tanımlar. Şarkiyatçılığın sıkı dokulu söyleminin bazı bölümlerini belli anlarıyla betimleme işine soyunan Said, bilgi üretiminin Batı toplumlarının algısı ve söylemleri aracılığıyla şekillendiğini dolayısıyla iktidar ilişkileriyle bağlantısını ortaya koyarak düşün tarihinde oldukça önemli bir eşik oluşturmuştur. Dil aracılığıyla somutlaşan bir söylem biçimi olarak Şark'a atfedilen temel veçhelerin, Batı'ya göre daha güçsüz olduğu için Şark'a sistematik olarak dayatılan bir siyasal öğreti olduğunu iddia eden Said, "başka kültürlerin, başka halkların, baskıcı, dalavereci olmayan, özgürlükçü bir bakış açısıyla nasıl incelenebileceğini sormak için, Şarkiyatçılık karşısında getirilen çağdaş seçenekleri incelemenin karmaşık bilgi-iktidar sorununu yeni baştan düşünmeyi gerektirdiğini" ifade eder (2013, s. 33). Batı'nın kendi söylemsel evreni içinden Doğu'yu bilinir hale getirme edimi, kendini iktidar olarak konumlayıp Doğu'yu tahakküm altına alma çabasını mümkün kılar. Bu sebeple Said, hâkim paradigma haline gelen bu bilgi iktidarının edebiyat, sanat, bilim, siyaset olmak üzere farklı alanlarda nasıl palazlandığını söylem analizi yoluyla ortaya koymuştur. Şarkiyatçılığı en çok etkileyenin, "Doğu'yla uğraşan Batılıların kapıldıkları neredeyse değişmez bir yüzleşme duygusu" olduğunu belirten Said, Doğu ile Batı arasındaki sınır düşüncesinin farklı derecelerde aşağılık ve güçlülük konumlarına işaret ederek "iradi bir imgesel ve coğrafi bölünmeye tanıklık ettiğini" ifade eder (Said, 2013, s. 213).

Neoliberalizmin getirisi olarak yaşanan toplumsal yeniden yapılanma süreciyle birlikte tahakküm ilişkilerindeki ezilenler kategorisi işçi sınıfından mütevellit olmadığı için madun kavrayışı ve kapsamı genişlemiştir. Said'in oryantalizm eleştirisi ile postkolonyalist yaklaşımın yerel ve mikro tarih yazımı yaklaşımının izinde Bayat, "yekpare, durağan ve dolayısıyla kendine has" (2006, s. 7) bir yapı olarak resmedilen hâkim Ortadoğu bakışını kırarak ezilen/alt sınıflar üzerinden alternatif bir tarih yaklaşımı

geliştirmeyi hedeflemiştir. Bayat'ın çalışmaları, neoliberal piyasa ekonomisi koşullarında gün geçtikçe yoksullaşan madunların hayatta kalma mücadelelerine odaklanırken; kent yoksulluğu çerçevesinde ele aldığı madun kavrayışıyla enformel siyaset, gayr-ı sivil toplum, sokak siyaseti, edilgen ağ, sessiz tecavüz gibi pek çok önemli kavramı literatüre kazandırmıştır.

Kent sosyologlarının sisteme uyum sağlayan, entegre modern insanı ideal addederek yoksul toplumsal kesimler üzerindeki analizlerinde sosyopsikolojik özellikleri, sosyal davranışları, anomileri araştırıp modernleştirme amacı taşıyan işlevselci yaklaşımlarına karşı çıkan ve Ortadoğu'da madun grupların (yoksullar, marjinalleştirilmiş kesimler, kadınlar, gençlik ve diğerleri) yaşam koşulları ile hayatta kalma stratejilerini inceleyen Bayat, kent yoksulluğunun ne tam olarak marjinal ne de tam olarak entegre olduğunu ortaya koyar. Bu çerçevede madunların devletle, toplumsal hareketlerle, ekonomiyle nasıl ilişki kurduğunu araştıran Bayat, kaderine teslim bir edilgenlikten ziyade fırsatını kollayan bireysel mücadelelere sahip bir irade resmeder:

“Kent yoksunlarının, sessiz ve iddiasız gündelik mücadeleleri aracılığıyla, kendileri için yeni bir hayata ve yerleşimlere ve Ortadoğu şehirlerindeki farklı kentsel gerçekliklere nasıl yeniden şekil verdiklerine pek dikkat edilmez. Hâkim bilimsel yaklaşımlar, bu kent madunlarının kentsel yönetimi yeniden tanımladıkları ve kentin kaderini belirlemeye fiilen iştirak ettikleri ve bunu büyük ölçüde dışlandıkları resmî kurumsal kanallarla değil, tam da dışlandıkları alanlarda doğrudan eylemler aracılığıyla yaptıkları gerçeğini göz ardı eder” (Bayat, 2016, s. 29).

Kendi sesinden yoksun olan madunların kendilerini var edebilmelerini sağlayan tek ortam olarak sokak, “sadece bir dış mekân olmayıp, kahve, mahalle parkı, okul kantini, komşu sohbeti, otobüs durağı gibi halka açık tüm alanları içine alan ve çok yönlü boyutları olan bir ilişkiler bütünü” olarak anlamlandırılırken, bu çok boyutlu enformel alandaki tüm karşılaşma ve çatışma durumları ise sokak siyaseti kavramıyla ifade edilir (Özkazanç ve Ağtaş, 2006, s. 18). Buna göre sokak siyaseti, bireysel olarak ve tedricen elde edilmiş mevzilerin otoriteyle karşılaşma anında anlık ve kolektif bir hal alarak

savunulması anlamına gelir. Yeni kazanımlar hedefi olmayan bu refleksif savunma biçimi, sıradan insanların gündelik yaşam mücadelelerine dair bir direniş örüntüsü olarak açıklanmıştır.

Bayat'a göre, "muazzam sayıda sakinin yoksulluk ve mülksüzlükle kamusal alanlarda iş görmeye, geçimini sağlamaya, toplumsallaşmaya ve sıradan bir hayat sürmeye mecbur edildiği tersyüz olmuş" neoliberal şehirde, kurumsal güçten mahrum olan madun gruplar için hoşnutsuzluklarını gösterebilecekleri nihai alan sokaktır (2016, s. 38). Sokağı fiziki bir mekân olmanın ötesinde karşılaşmaların zemini olarak ele alan Bayat, kurulan geçici ortaklıklarla madunlara toplumsal normlara müdahale imkânı sağlayan alanlar olarak değerlendirir. Farklı dinsel, etnik, kültürel grupların diller, kültürler, semboller, değerleri kapsayan gündelik pratikler aracılığıyla birbirlerine karışıp etkileşim kurma, dolayısıyla ötekiyle karşılaşma, kendini ifade etme, karşılıklı çıkar ve duyarlılıkların ayırdına varma olanağı tanıyan "gündelik kozmopolitlik" alanı sokak, çeşitlilik içindeki çatışma ve dayanışma anlarıyla toplumsal mücadeleler sahnesi olarak adeta bir kimlik inşa süreci gibi iş görürken farklı gruplar arasında örtük bir iletişim biçimi oluşmasına da zemin hazırlar. Bu yanıyla otoriteyle karşılaşmaların mahalli olan sokağın madunlar tarafından "akışkan, esnek ve kendi kendini üreten stratejilerle" etkin ve katılımcı kullanımı sayesinde tahakküm ilişkilerinin sınırlarını ihlal edebilecek enformel bir siyaset biçimi oluşturduğu ileri sürülür (Bayat, 2016, s. 44).

Madun çalışmalarındaki; 'edilgen yoksullar' bakışını özcü, 'hayatta kalma stratejisi' yaklaşımını indirgemeci, 'kentsel toplumsal hareket modeli' kavrayışını Latin-merkezci ve 'direniş yazını' düşüncesini kavramsal olarak karışık bulan Bayat, literatürün söz konusu açıklarını kapatabilmek ve küreselleşme koşullarındaki kentsel madun siyasetini daha geniş boyutta anlamlandıracağını düşünerek Ortadoğu toplumlarının sosyopolitik niteliklerine özgü bir aktivizm biçimi olarak "sıradan olanın sessiz tecavüzü" kavramını önerir (2016, s. 82). Buna göre çoğunlukla atomize bir yerleşimle şehrin

eperlerine dağılan madun grupların, hayatlarını iyileşme çabası olarak yasalara aykırı biçimde, birbirinden kopuk fakat kitlesel olarak yakaladıkları boşluk ve fırsatlardan sızarak kazanım elde etmeye çalışmaları “sıradan olanın sessiz tecavüzü” olarak tanımlanır. Örgütlü toplumsal hareketlerin dışında kalan bireysel ve dağınık eylemlere politik bir yorumlama getiren bu kavramı bir gayri-hareket olarak niteleyen Bayat, farklı veçhelerini ise şöyle sıralar:

“Birincisi, gayri-hareketler ya da ortak olmayan faillerin ortak eylemleri genelde ideoloji yönelimli değil de eylem temellidir; işitilebilir olmaktan ziyade iyiden iyiye sessizdir, zira talepte bulunanlar birleşmiş gruplardan ziyade bireylerdir. İkinci olarak, toplumsal hareket önderleri genellikle taleplerini karşılamak üzere otoritelere baskı yapmak için tabanlarını seferber ederken, gayri-hareketlerde failer hükümet yaptırımlarına karşın istediklerini doğrudan kendileri uygular. Bu yüzden onlarınki bir protesto siyaseti değil, doğrudan ve benzeşmeyen eylemlerle telafi etmenin pratik siyasetidir. Üçüncüsü, faillerin genellikle gündelik hayatın rutininin dışına çıkan olağandışı seferberlik ve protesto edimlerine giriştikleri toplumsal hareketlerden farklı olarak, gayri-hareketler gündelik hayatın olağan pratiklerinin içine karşımiş, aslında bunların ayrılmaz parçası olan pratiklerden meydana gelir. Bu yüzden, ev inşa eden, şebeke suyu ya da telefon hattı çeken ya da mallarını şehrin kaldırımlarına seren yoksul insanlar; yeni bir geçim kaynağı bulmak için sınırları aşan uluslararası göçmenler; üniversiteye gitmek, spor yapmak, kamusal alanda çalışmak, erkek işi yapmak ya da eşini kendi seçmek için çabalayan kadınlar; istedikleri gibi görünen, istediklerini dinleyen ve tercih ettikleri yerlerde takılan gençler -bunların hepsi Ortadoğu’da ve dünyanın benzer yerlerinde gayri-hareketlerin temel pratiklerini temsil eder. Önemli ve dördüncü nokta, bu pratiklerin siyasetin kıyılarında hareket eden küçük gruplarca yürütölüyor olmamasıdır; daha ziyade, her ne kadar parçalanmış da olsa, milyonlarca insan tarafından yürütölen, gündelik hayatın sıradan pratikleridirler. Diğer bir deyişle gayri-hareketlerin gücü, faillerin hasımlarına karşı karmaşa, belirsizlik ve baskı tehdidi oluşturmalarını sağlayan birliğinde yatmaz. Büyük çokluğun gücünde yatar, yani birçok insanın aynı anda farklı mücadeleler çerçevesinde olsa da benzer şeyler yapmasının toplumun norm ve kuralları üzerinde belli bir etki yaratarak birtakım sonuçlara yol amasında yatar” (Bayat, 2016, s. 48-49).

Gayri-hareketlerin oluşmasındaki en önemli unsur; sa, kıyafet, yeme içme, sosyalleşme, eğlenme seçimlerindeki benzerlik üzerinden ortaklık hissederek bağ kurma ve ortak harekete geçme ihtimali taşıyan, Bayat’ın “edilgen ağlar” olarak

kavramsallaştırdığı atomize madunlar arasındaki anlık ve örtük iletişim biçimidir (Bayat, 2016, s. 47). J. Scott'ın 'direnişin gündelik kazanımları' kavrayışından ayrıldığı nokta, kazanımlar tehdit altında kaldığında ortak direniş ve toplumsal harekete dönüşüm potansiyeli barındırması olarak belirtilmiştir (Bayat, 2016, s. 57).

Küresel yeniden yapılanma neticesinde özellikle şehirlerde büyüyen maduniyet, yalnızca geleneksel anlamda yoksulları değil, yoksullaştırılmış orta sınıflarla birlikte kentsel yaşantının oluşturduğu yeni madun grupları tanımlar hale gelir. Bu bağlamda işsizler, geçimini sokaktan sağlayanlar, gündelikçiler, sokak çocukları, yoksullaştırılmış orta sınıflar gibi marjinalleştirilmiş ve kurumsal bağlarından koparılmış grupları içeren yeni bir toplumsal formasyon ifade eder. Söz konusu yeni toplumsal yapılanmanın siyasi mücadele biçimini de yeniden ürettiğini açıklamak için şehirlerdeki madun grupların aktivizm yöntemi olarak sessiz tecavüz kavramını önerir. Sessiz tecavüz, “dağınık bireylerin ve ailelerin, hayatlarını iyileştirmek için temel ihtiyaçları (barınacak yer, kentsel ortak tüketim ya da kent hizmetleri, kayıt dışı işler, iş imkânı ve kamusal alan) sessiz ve açıkça yasadışı bir tarzda elde etmeye yönelik, ortaklaşa olmayan fakat uzun süre devam eden, doğrudan eylemlerine atıfta bulunur” (Bayat, 2016, s. 67). Gelişmekte olan ülkelerde siyasi baskıların kamuoyu oluşturma ve protesto haklarını engellemesi ve bürokratik yapının verimsizliği nedeniyle küresel kapitalizmin etkili olamaması, “bireysel doğrudan eylem yoluyla acil sonuç elde etme mücadelesi” şeklinde bir telafi siyasetini mecbur kılar (Bayat, 2016, s. 86). Gayri-hareketler ve sessiz tecavüz, kentsel yapı ve süreçlerde, demografide ve kamu politikalarında bir takım toplumsal değişiklikler oluştursa bile kapsamlı bir siyasal dönüşüm amacı ve potansiyeli barındırmamaktadır. Burada amaçlanan sosyal imkânların yeniden bölüşümü ile kültürel ve siyasal olarak modern kurumların her tür kural ve disiplininin, gözetiminden özerklik sağlamak olarak belirtilir. Ortak bir mücadele seferberliğiyle toplumsal hareketler ve sivil toplum örgütleri ile bağ kurmadığı sürece etki alanını genişletemeyeceğini vurgulayan Bayat, o güne dek

sessiz tecavüzün, kent yoksunlarının değişim yaratmadaki en geçerli stratejisi olarak kalacağını ifade eder (2016, s. 93).

Sömürgeciliğin bilgi iktidarını sorunsallaştırarak bu doğrultuda kurulan tüm tahakküm ilişkilerini merceğe alan postkolonyal teori, kültürel farklar, temsil krizleri ve karşı koyma biçimleri üzerinden maduniyeti güncel ifadelerle anlamlandırmaya girişmiştir. Said'in oryantalizm eleştirisiyle oluşan bu damar, yerele özgü direniş örüntülerini irdelemeye yönelen Bayat'ın Ortadoğu özelindeki kentsel maduniyete gündelik yaşam alanında somutluk kazandırması gibi örneklerle maduniyet çalışmalarına ilham olmuştur. Küreselleşmeyle yeni bir çehre kazanan toplumsal yapılarda görünmezleştirilenlerin sesini duymaya yönelik bağlama özgü kavramlar geliştirilmesine imkân tanıyıp çoğulcu bir teorik alan açmıştır. Öyle ki 1982 yılında Ranajit Guha'nın öncülüğünde Güney Asya tarihçileri tarafından 'Güney Asya Tarih ve Toplumuna Dair Metinler' başlığıyla yayınlanan çalışma, daha sonra on iki ciltlik bir Madun Çalışmaları külliyyatına dönüşmüş ve bu akademisyen grubu Madun Çalışmaları Kolektifi olarak anılmıştır. Kolektif, Hindistan özelinde sömürgeci ve burjuva-milliyetçi elitist yaklaşımların tahakkümündeki tarih yazımının ulus devletin inşa edilmesinde oynadığı kilit rolü sorunsallaştırmış, gündelik, sıradan anlatılarla yerel unsurların anlatımıyla aşağıdan tarih yazımı alternatifini öne sürerek ulusal tarih yazımını yapıbozumuna uğratmaya çalışmıştır. Her iki elitist anlatının tarihsel olmayan bir tarih yazımı olduğunu, bilgi iktidarını elinde bulunduran tahakküm sahiplerinin sesi, dili ve bakışını yansıttığını ve diğer tüm sosyal grupları dışarıda bırakan bir perspektife sahip olduğunu ileri süren birlik, tarihte yaşanan süreçleri madun tarafından ele alma, madun kimliğini anlamlandırma girişimi olarak Guha, Chatterjee, Chakrabarty, Bhabha, Prakash, Pandey, Spivak gibi önemli temsilcileriyle bir tarih ekolü ortaya koymuştur. Tarih yazımında yeni bir yaklaşım geliştirme niyetindeki kolektifin yaklaşımı aynı zamanda dışlanan,

görülmeyen kesimlerin iktidarın ürettiği bilgide nasıl yer aldığına/almadığına dair eleştirel bir bakış da geliştirmiştir.

Kolektifin yayınladığı Madun Çalışmaları serisinin Ranajit Guha editörlüğündeki ilk altı cildinde ana izlek kolonyal ve milliyetçi tarih yazımı yaklaşımlarıyla yüzleşmek olduğundan, daha ziyade köylü ve kırsal kesimin tarihine ağırlık verildiği; madun kapsamını oldukça geniş tutarak sınırları belirlenmiş bir teorik çerçeve çizilmeksizin olgusal bilgilere dayalı spesifik vakaların incelendiği; Guha'nın editörlüğü bırakması sonrası postyapısalcı yaklaşımın daha hakim olduğu; 1990'larla birlikte ise postmodernist eğilimlerin belirgin hale geldiği görülmektedir (Afacan, 2011, s. 14-16). Foucault'nun bilgi iktidarı açılımıyla tahakkümü her yerde ve karşı konulamaz bir güç olarak tanımlaması ve Said'in oryantalizm kavramıyla Batı düşüncesinin kültürel ve söylemsel düzeydeki sistematik hiyerarşisinin tarihini ortaya koymasına paralel şekilde Madun Çalışmaları olarak yayınlanan denemelerde, madunu elitist söylem ağının dışında yeniden var etme niyeti ile hâkim paradigmanın ürettiği mahkeme kayıtları, dilekçeler vb. belgeleri kaynak edindiği için özgün, aracısız, özerk bir alan arayışı oluşmuştur. Bu yöntemsel arayışın temelinde, iktidarın belge ve söylemlerine karşı görünmeyenlerin izini sürme çabası yer alır. Bu sebeple geç dönem çalışmalarda tahakküm karşısında özerkliği ortaya çıkarabilmek için sömürge ve modern öncesi dönemlerde, modern ulus devlet yapılanmasının hegemonik tektipleştirici unsurlarının değmediği “yerli topluluk, türetilmiş söylem, parçalı alanlar” konu edilmiştir (Sarkar, 2010, s. 43). Özgün anlara erişim gayretinin yanı sıra kolektif çalışmalarında mevcut kaynaklardaki hâkim sınıfın analiz edilmesinin de kendi anlam dünyasından yoksun, iktidarın düşünce seti ve kavramlarıyla oluşmuş madunun dünya görüşünü ve konumunu anlamlandırmak için oldukça önemli bir işlev gördüğü aşîkârdır.

Kolektifin öncül isimlerinden Ranajit Guha, sömürgeci bilgi iktidarının boyutlarını açık eden sömürge sonrası Hindistan tarihinde madunların rolünün göz ardı

edildiğini ifade edip, Gramsci'den devraldığı madun kavramını merkeze, özne konumuna getirerek yerel anlatılara dayalı yeni bir tarih yazma girişiminde bulunmuştur. Sömürge tarihi boyunca halkın, seçkinlerden kaynaklanmayan, onlara bağımlılığı bulunmayan özerk bir alana sahip olduğuna ve bunu irili ufaklı isyanlara kalkışarak sergilediğine inanan Guha, bu sebeple önem atfettiği köylü ayaklanmalarını elitist hareketlerle karşılaştırarak incelemiş; sözcülüğünü yapacak bir liderliğin bulunmayışı nedeniyle köylü isyanlarının spontane kalıp topyekûn bir mücadeleye dönüşemediğini iddia etmiştir (Afacan, 2011, s. 15). Burada temsil ve örgütlenme biçimleriyle kurulan ilişki dikkat çeker. Hindistan tarih yazımının esas problemini de bu tarihsel başarısızlıktan mütevellit gören Guha, odağını bunun gerekçelerini incelemek üzere madun özneliği üzerine kurmuştur. Fakat madunların kendi ağzından, söylemsel evreninden gelen birinci elden kaynaklardan söz edilemediği ve yazılmaya niyet edilen madunların tarihi de elitist belgelere mahkûm kaldığı için, egemenin tabi olana dair ürettiği kayıtlar, konuşan değil konuşurulan bir maduna tekabül ederek genel bir kaynak sorunu oluşturmaktadır. Guha'ya göre elitist kaynaklara dayanan madun anlatısının özgün olması beklemezse de burada elitistlerin konumunu anlamak da madunları anlamlandırmak bakımından önemlidir sahiptir zira madunun düşünsel evreni iktidarın söylemleriyle şekillendirildiği için onun dilini yansıtmaktadır. Guha bu durumu, “isyancı ‘ödünç alınmış’ bir dille konuşur – başka dil bilmediği için düşmanın dilini kullanır” şeklinde açıklayarak ‘madunun negatif bilinçliliği’ olarak kavramsallaştırır (aktaran Ergene, 2000, s. 34).

Guha'nın ‘madun’ kavramsallaştırması, bu tür bir hâkim paradigmayı yerinden etme misyonu için tahakkümü vurgulayan ve alternatif alanlara işaret eden önemli bir adımdır. Daha ziyade köylülerin ve kırsal kesimin tarihine gösterdiği ilgi ile madunların toplumsal tarihe dâhil edilmeyen seslerini duyulur kılmak; isyan ve direniş örüntülerini ortaya çıkarmak için Guha, tahakküm sahiplerinin söylemiyle oluşturulmuş belgelere, olaylara, temsil biçimlerine, spesifik vakalara yönelip yapısalcı metotlar kullanarak

yakından bakmayı denemiştir. Bunun için “kendi içinde halkın kendi öz iradesiyle ortaya koyduğu politik eylemliliği anlayıp açıklayabilecek ‘özerk’ bir ekolü” gerekli gören Guha’nın öncülüğünde Madun Çalışmaları Kolektifi oluşturulmuştur (Özcan, 2017, s. 174).

Guha’ya göre, zamanın olumsuz etkisinden sıyrılmak ve zaman üzerinde denetim kurabilmek için devletlerin tarihyazımı, “Dünya-tarihi diye bilinen stratejik ittifakı kurmuştur” (2006, s. 98). Gündeliğin tarihselleştirilmesi şeklinde bu girişim, Guha’nın maduniyet mefhumuna sağladığı en önemli katkılardan biridir. Tarihyazımında geçmiş i toplayıp biriktirmek için deneyime yer vermenin bir hakikat iddiasına işaret ettiğini, faydalı bir denetim aracı olabileceğini savunan Guha “dünyanın nesrine, temel bir çerçeve sağlayan şey gündelik olandır” (2006, s. 18) bakışıyla bireysel temasların, tanınma süreçlerinin, kişilerarası ilişkilerin cereyan ettiği gündelik olguların zamansallığına önem atfeder. Ayrıca gündeliğin içindeki ötekiyle karşılaşmalarda, her bir tarafın kendi özgül tarihini, kamusal nitelikte bir geçmişi de yanında getirdiğini, ilişkideki karşılıklılığın gereğinin geçmişin deneyimiyle tanınmaya davet olduğunu öne sürer. Buradan hareketle karşılıklı kamusal olarak inşa edilen bir geçmiş hissinin, “gündelik olanı tarihsel olanla bütünleştirdiğini” ifade eder (Guha, 2006, s. 123).

Madun Çalışmaları Kolektifi’nin önemli isimlerinden Partha Chatterjee’nin öne çıkan kavramlardan biri, madunların toplumsal yapılar içindeki konumlarını ve etkinliklerini incelemek üzere geliştirdiği ‘siyasal toplum’dur. Yazar, sömürgecilik karşıtı milliyetçiliği analiz ederken içerisi-dışarısı olarak tanımladığı ikili karşıtlık üzerinden işleyen sistemin koşullarını, sonuçlarını, oluşturduğu eksiklikleri vurgular. Madunların nasıl dışarıda bırakıldığını sorunsallaştıran içerisi-dışarısı ikiliği, aynı zamanda madunların ‘içerisi’ olarak addedilen kendi alanlarını oluşturma mücadelelerini araştırmak için de zemin oluşturur.

Liberal sivil toplumun siyasal toplumdaki farkını vurgulayan Chatterjee, mevcut prosedürlerin tarihsel olarak dışlamasına ya da marjinalleştirmesine uğrayan kırsaldaki yoksulların yönetsel programlardan, hükümet yardımlarından yararlanmaları için kuralların değiştirmesi ya da çarpıtması gerektiğini ifade eder (2016, s. 104). Yoksulların, kuralları değiştirmek kadar güçlü bir siyasal müdahale imkânı yaratıp özgürlüklerin yayılmasını ihtimal dâhiline almaları için siyasal toplumu seferber etmeleri şart koşulur. Fakat söz konusu yönetsel faaliyetlerin sağladığı imkânlarla erişim oldukça fazla bilgi ve etki gerektirdiğı için kültürel olarak donanımlı sınıflar, haklarının bilgisine ya da talep etme iradesine sahip olmayan yoksullardan daha fazla yararlanmaktadır. Chatterjee, bu siyasal toplum düşüncesiyle, madunları talep ve temsilleri için mücadele eden bir toplumsal konuma yerleştirmiştir.

Chatterjee'nin özerklik, sosyal mücadele, temsil ve demokratik katılıma dair yaptığı çalışmalar, modern siyasetin temel çatışması olarak nitelendirdiğı; eşit hak ve özgürlükler idealine dayanan milliyetçiliğin evrensel ideali ve adaletsizlik, geri kalmışlık gibi kimi nedenlerle farklı uygulamalara gereksinim duyan kültürel kimliklerin talepleri arasındaki karşıtlığı esas almıştır. Söz konusu karşıtlığın “halk egemenliğı fikrine dayalı demokratik siyaset kavramından, yönetselliğın şekil verdiğı bir demokratik siyaset kavramına geçiş”in belirtisi olarak 20.yüzyılda ortaya çıktığını iddia eder (Chatterjee, 2016, s. 23). Toplumun heterojen yapısında, nüfus grupları üzerinde farklı stratejilerle iş gören yönetsellikte “vatandaşlık haklarının eşit ve bir örnek tatbiki” olmadığını belirten Chatterjee, yönetsellik işlevlerinin demokratik siyasal katılımın genişlemesini sağlayacak koşulları yaratma imkânları üzerinde durur (2016, s. 96). Siyasal toplum ile yönetsellik ilişkisini ele alarak bunların toplumsal ve politik yapı üzerindeki etkilerini inceleyen Chatterjee, insanlar seslerini duyurma yollarına ve haklarına dair bilgiye sahip olsalar da bunun işleyebilmesi için herkes için ortak çıkar barındıran bir projeyi şart görür. Modern devletin tüm vatandaşlarını sivil topluma dâhil, hukukun eşit özneleri olduğı

yönündeki kurgusunu sürdürse de yönetsel hizmetlerin yürütülmesinde söz konusu kurgunun hayali bir hal aldığıın bilincinde olarak hareket edilmesi gerektiğine vurgu yapar.

Madun çalışmalarına çok boyutlu bir bakışla derinlik kazandıran Dipesh Chakrabarty, özellikle kapitalizmin etkilerine karşı madun direnişinin önemini ve karmaşık parametrelerini sermaye, zaman ve mekân kavramlarına dikkat çekerek göstermeye çalışmıştır. Direnişin kapitalizmden azade bir zaman ve mekânda ya da sermayenin belirlediği zamansal çerçevenin dışında gerçekleşmediğini, bizzat sermayenin zaman dilimine dâhil olduğunu dolayısıyla sermaye mantığını sorgulayan dinamik bir nitelik arz ettiğini savunur. Toplumsal ilişkiler içinde gerekçelendirilerek doğallaştırılan tahakküm ve tabi olma biçimleri, maduniyetin sınırlarını muğlak ve sürekli hareket halinde kılmaktadır. Buradan hareketle sermaye odaklı zaman ve mekânın ötesinde onun düzenini aşan bir anlam taşıyan Chakrabarty'nin 'kurucu dışarı' kavramı, madun eylemliliğine kapı aralar. Buna göre madunlar, mevcut sistem dışında alternatif bir varoluş alanı oluşturarak kendi kimliklerini, toplumsal ilişkilerini, kültürel pratiklerini inşa edebilme potansiyeline sahiptir. Öyle ki Chakrabarty'e göre maduniyet "sermayenin kodlarını çiğnerken dahi ona uyan ve bağlı olan ve fakat başka dünyada varoluş biçimlerinin de mümkün olduğunu gösteren bir (kurucu) dışarı ve eşik" olarak tanımlanmıştır. (aktaran Erdoğan, 2023, s.187).

Yine Erdoğan'ın özetlediği gibi madun çalışmalarına kazandırdığı bir diğer kavram olan "radikal heterojenlik" ile madunların kültürel, dini, etnik, sınıfsal, toplumsal cinsiyete dayalı pek çok parametreye dayalı farklı kimliklerine dikkat çeken Chakrabarty, toplumsal pratiklerin bu çeşitliliği dikkate alındığında alternatif anlatılar yaratmanın mümkün olacağını ileri sürer. Madun tarihinin yazılması için gerekli çerçeveyi de buradan hareketle çizer: Kendi imkân ve kısıtlarının bilincinde olarak "bir başka tarih,

tam da kendi anlatsal biçimlerinin yapısı içinde, kendi baskıcı strateji ve pratiklerini kasten görünür kılan bir tarih” olabilir ancak (aktaran Erdoğan, 2016, s. 45).

Madun Çalışmaları Kolektifi’nde hem Batılı akademik gelenekleri hem de postkolonyal aklın eleştirisini içeren çalışmalarıyla madun kavramına hatırı sayılır bir katkı sağlayan Gayatri Chakravorty Spivak ise tarihi ve sosyolojik metinleri yapıbozumcu okuma tekniği kullanarak değerlendirdiği yöntemiyle de özgün bir yaklaşım geliştirerek büyük yankı uyandırmıştır. 1988 yılında yayınlanan ‘*Madun Konuşabilir mi?*’ çalışması ile Marksist ve feminist yaklaşımlarda madun kavramının yeniden sorunsallaştırılmasına vesile olmuştur. Sömürgecilik, bilgi iktidarı ve temsil ilişkisi bağlamında kurduğu analiz, madun öznenin sesiyle değil, sessizliğiyle malul olduğunu öne sürerek tartışmayı konuşabilme ihtimaline çekmiştir.

Spivak (2020), yalnızca sınıfsal olarak yoksulları ifade etmekten çok daha ötede bir madun kavrayışı önererek kısıtlı bir alanda kimlik politikalarından ziyade maduniyetin iktisadi, politik, kültürel bağlamda üretim ve ifade alanından mahrum bırakılma aşamalarında ve bunun toplumsallaşma sürecindeki tezahüründe aranabileceğini belirtir. Genişlettiği madun perspektifiyle emperyalizmin ve küresel piyasa ekonomisinin yarattığı koşullarda oluşan özne ve tabi olma hallerinin kuruluşunu sorgulamayı önerir. Hâkimiyet kurmanın yanı sıra özne olmayı da ifade eden hükümlanlık kavramını kullanan Spivak, Avrupa’nın hükümlan özne olarak kuruluşunu emperyalizmle ilişkilendirerek açıklar. Buna göre Batılı öznenin kuruluşu, aynı anda bir ötekinin üretilmesine ve emperyalizmin günlük pratiği olarak kavramsallaştırılan dünyalaştırmaya bağlanır. Spivak’ın dünyalaştırma kavramı, varoluşları belirlenip sınırlandırılmamış dolayısıyla işaretlenip dünyalaşmamış bir toprak varsayımı gibi yerliye kendini öteki, sömürgeci yabancıyı efendi gördürten; kendi toprağını efendinin mekânı gibi arzulamaya zorlayan gücü üreten bir varsayımı ifade etmektedir. Dolayısıyla dünyalaştırma, madunu dışlanmanın ötesinde, boyun eğen ve konuşamayan bir özne olarak konumlandırır.

Said'in oryantalizm kavrayışına benzer “ama çok daha sofistike ve dikkatli biçimde emperyalizmin (ve Batılı hümanist öznenin) soykütüğünü çıkarmaya” yönelik olan bu yaklaşım için Mutman, “brakın kolonyalizmin sonrasını, aslında öncesini yani onu mümkün kılan ve işleten varsayımlarını yakalamaya ve ortaya çıkarmaya yönelik bir proje” (2010, s. 8) değerlendirmesini yapar.

Kendi sesiyle kendini ifade edip konuşamayacak ve duyulmayacak olan madun, anlam oluştururken kendini tanımlama, anlamlandırma ve farklılaştırmaktan yoksun bir fark alanında görünmezleştirilerek kendi özne olma sürecinin faili olamadığı gibi, kendisini belirleyen tüm söylemsel iktidarın devamlılığını da sağlayacak olandır. Burada Spivak'ın önemli kavramlarından biri olan epistemik şiddet, toplumsallaşmış sermaye koşulları ile emperyalist hukuk ve eğitim sistemlerinin madunlar üzerinde kurduğu söylem hükümranlığını ifade etmek üzere kullanılır ve madunun konuşamayacağı iddiasının zeminini oluşturur. Aynı zemindeki en keskin örnek olarak ise Hindistan'daki sati ritüeli üzerinden kadın maduniyetini ele alan Spivak, kadının bir sese sahip olmaması, konuşamaması, duyulmaması mevhumunun intiharla bedenin sözcü edilmesinde dahi sürdüğünü açıklamıştır. Sati ritüeli, ancak sesin yitilmesiyle konuşabilme, varlığın ortadan kaldırılmasıyla faillik imkânı elde eden madun örneklemesidir. Fakat hem ritüeli sadık, iyi bir eş olma koduyla olumlayan dini ve kültürel bağlam hem de söz konusu pratiği insanlık dışı olarak kodlayan Batılı sömürgeci erkek akıl, yükledikleri anlamlarla pratiği kadının faillik alanından çıkarıp konuşamaz konumuna yerleştirir.

Toplumsal ilişkiler içinde hareketsiz kılınmış bir toplumsal konum olarak madun, yalnızca yoksulları değil özne olamayan, sesi duyulmayanları imlerken, Spivak'a göre kimlik politikalarının özcülüğüne dâhil edilmemelidir zira sömürenler ve diğerleri arasındaki farkın heterojenliği, madunun çeşitli alt kimliklerle çok boyutlu özellikler taşıdığını göstermektedir. Spivak, homojen bir öteki tahayyülü ile “bilinçlerini kavrayamayacağımız insanlar var. İşte geçimlik çiftçiler, örgütsüz tarım işçileri, kabile

halkları ve kent sokaklarındaki ya da kırsaldaki sıfır-saat sözleşmeli işçi toplulukları. Onlarla karşılaşmak, onları temsil etmek değil, kendimizi yeniden-sunmayı öğrenmek demektir” (2020, s. 62) ifadeleriyle sömürgeleştirilmiş madun öznenin heterojenliğini vurgular.

Guha’nın madun direnişine atfettiği özerklik nosyonuna, tarihyazımının pratik gerekliliklerinin madun bilinci imtiyazlarına izin vermeyeceği gerekçesiyle tam olarak katılamayacağını belirtirken, Foucault’nun tahakkümün olduğu her yerde potansiyel taşıdığını öne sürdüğü yerelleşmiş ittifak siyasetine dayalı direniş için “Marksist hattı takip eden makrolojik mücadelelere bir alternatif olmayıp bunların tamamlayıcısı olabilir” yorumunu yapar (Spivak, 2020, s. 65). Yönünü aşağıdakilere çeviren kendi yörüngesindeki öğretme işini, arzuların zora başvurmaksızın yeniden düzenlenmesi, kamusal alan sezgisinin beslenmesi, madunun normallik anlayışına müdahale edilmesi, önleyici ve güçlendirici alışkanlıkların teşvik edilmesi şeklinde tarif eder Spivak. Alternatife hayat verebilecek bir takviye olarak madun çalışmalarının politik önemini belirleyen bu bilgi üretme yani eğitiminin eğitilmesi işi, onun için “umutsuz olduğu kadar umut da vericidir” (Spivak, 2010, s. 64). Buradan hareketle odağını “Madunu kim duyar?” sorusuna yönelttiğinde kendini kolektif olarak temsil edebilmesi kamusal alanda olmasına denk düştüğü için söz ettiği eğitim misyonunun entelektüeller tarafından gerçekleştirilebilmesini sağlayacak bir “madunları sabırla ve dikkatle dinleme projesine ihtiyaç” olduğunu vurgular (Spivak, 2020, s. 126).

Kolektifin farklı odaklara sahip teorisyenleriyle kuramsal mirası, Batı merkezli bilgi üretimini eleştirmekle kalmayıp, alternatif tarih yazımları ve özneleşme pratiklerini tartışmaya açmıştır. Guha’nın tarihsel dışlanmaya karşı yerel isyan analizleri; Chatterjee’nin siyasal toplum kavramsallaştırması, Chakrabarty’nin zaman, mekân ve sermaye bağlamındaki kurucu dışarı perspektifi, Spivak’ın temsil, epistemik şiddet ve heterojenlik merkezli çerçevesi maduniyete çok boyutlu bir kuramsal evren sağlamıştır.

Bu bağlamda yalnızca aşağıdakilerin sesini duyurma çabasında değil, aynı zamanda bu sesin hangi koşullarda duyulabileceğini sorgulama gayretinde de olan topluluğun çalışmalarına getirilen eleştiriler ise madun gruplara özellikle köylülere atfedilen direniş potansiyelinin realist olmaması, ‘madun ve özerk’ kavramlarına bazı özcü ve bağlamsız anlamlar yüklenmesi, postmodernist eğilimlerin artmasıyla Gramscici Marksist çizgiden uzaklaşılması şeklinde gerekçelere dayanmaktadır.

1970’lerde söylemsel iktidarı tarihsel olarak analiz eden ve sömürgecilik sonrası sömürgeleşme hareketi anlamıyla kullanılan postkolonyal teori, 1980’lerle gelişen neoliberal iklim, iki kutuplu dünya düzeninin çöküşü, göç, mültecilik gibi önemli unsurların toplumsal düzende yarattığı dönüşümler, ulus devletlerin homojen yapısının sorgulanması, dini, etnik, kültürel, toplumsal cinsiyet temelli kimlik ve azınlık sorunlarının öne çıkmasıyla birlikte 1990’lara gelindiğinde kültürel farklar ve azınlıklar odağındaki düşünceleri sınıfsal perspektifin uzağına düşen, kültürel alana yaslanan “epistemolojik bir fark”la kullanılmaya başlamıştır (Akay, 2010, s. 6). Söz konusu kopuşla birlikte alandaki çalışmalar ve onlara yöneltilen eleştirilerin karmaşık görünümünü Yetişkin, “madun çalışmalarından çıkan postkolonyal düşünce postkolonyalizme dönüşerek, onu sahiplenen farklı düşünürlerin yaptığı değişik açılımların okunamaması ve ‘postkolonyal teorisyenler’ adıyla ortak bir forma sokulması nedeniyle bir kara kutuya ve meta-anlatıya” (2010, s. 10) evrildiğini ve düşünce içindeki bu eksen kaymasının 2000’lerle birlikte Spivak’ın getirdiği eleştiri ve önerilerle yeniden şekillendiği ifade eder.

Sömürge geçmişi nedeniyle baskı altında kalan ülkelerin tarihini, halkların kültürünü, elit anlatıların addettiği kültürel kodların eleştirisini içeren bir aşağıdan tarih girişimi olarak madun okumalarını, postkolonyal çalışmaların “belleğini oluşturan şey” olarak gören Sustam’a göre ise teorik zeminini etkileyen kavram ve düşünce bagajına bakıldığında “postkolonyalizmin bir kavram olarak de facto anlatı dâhilinde ortaya

çıkırtısını” (2010, s. 130) belirtmek gerekir. Buna göre “sömürgecilik sonrası yazını, başlı başına sömürgeci çıkmış ülkelerdeki insanların deneyimleriyle, oradaki muhalefet zeminleriyle, o ülkelerdeki iktidar tarafından damgalanan ya da ‘baskıya’ tabi tutulan cins-kimlikleri veya feminist özne hareketlerinin kişisel tarihi ve kodlarıyla ilgilenmesini sağlamıştır” (Sustam, 2010, s. 130).

Postkolonyalist çalışmalar zamanla “tarihsel ve yapısal bağlamın yerel adına eleştiriden dışlanması; kimliklerin örgütlenmesinin modern toplumun eşitsizlik ve çatışmalarına kültürel kamplaşmaları eklediği” yönünde eleştiriler almıştır (Dastarlı, 2020, s. 101). Tarihsel yasalara duyulan güvensizlik ve kuşkuyla, tarihin bütünsel bir bağlam ve süreklilik içinde değerlendirilmemesinin, rastlantıların rolüne anlam atfedilen bir bilinmezlik anlatısına dönüşmeye yol açacağı yönünde eleştiriler de getirilmiştir (Acar-Savran, 2011, s. 69). Küresel kapitalizmin yeni toplumsal yapısı gereği karşıtlıklar arasındaki sınırlar eskisi kadar net olmadığından, pek çok farklı aidiyeti barındıran iç içe geçmiş dolayısıyla muğlak tezahürler sergilerken bugün postkolonyal kavramının anlamı kültürel söylemlerin ürettiği metalar üzerinden yeniden üretilmektedir. Buradan hareketle Doğanay’a göre, siyasal olarak sömürgecilik devri kapanmış olsa bile küresel kapitalizmin iktisadi hiyerarşilerinin farklı şekillerde tezahür ederek aynı eşitsiz iktidar ilişkilerini sürdürdüğünü göz önünde bulundurmayarak zayıflığa düşen postkolonyal teori, “kültürel farklılıklardan kaynaklanan güç ilişkileri ile küresel ekonomik yapılanmanın kesişiminde bir postkolonyal okumanın yapılması” (2022, s. 765) ile daha güçlü kılınabilir.

Maduniyet yazını analizlerinin, bağımlılık söylemini yeniden üretme, doğallaştırma ve dahi meşrulaştırma açmazına girdiğini iddia eden Özcan, karşıt okumalar getirip alternatif anlam üretimi süreçlerinde bulunmadan, iktidarın söylemsel egemenliğinin alt edilemeyeceğini belirterek madun çalışmalarını eleştirir (2017, s. 174). Postkolonyal teorisyenlerin edebiyat ve diğer kültürel metinlerdeki toplumsal çatışmaları

analiz ederken yaslandıkları bu kültürel zemin, başta Aijaz Ahmad ve Vivek Chibber olmak üzere pek çok ismin Marksist eleştirisine uğrar. Buna göre postkolonyal düşüncenin analizlerinde kullandığı ikili karşıtlıklara yer vermeyen bugünün küresel kapitalist dünyasında “coğrafyaları, ulusları ve kültürleri küresel kapitalist sistemle bütünleşmiş unsurlar olarak görmek gerekir” (Doğanay, 2022, s. 756).

Teorinin Marksist pencereden görünen açmazlarını değerlendiren Chibber (2016), postkolonyal düşüncenin homojen bulduğu evrensel kategorileri ve kapitalist ekonominin zorunlu kıldığı ilişkileri görmezden geldiğini iddia eder. Kapitalizmin sistemli biçimde heterojen yapılar üretmesinden mütevellit Batı ve Doğu’daki madun deneyimlerinin benzer olabileceği savından hareketle eleştirisinin bir diğer odağını postkolonyal teorinin farklılıklara abartılı bir ilgi gösterip yerel unsurları ön plana çıkarması yönüne çevirir (Chibber, 2016, s. 372). Aynı zamanda Batı merkezliliği ve oryantalizmi eleştirme niyetiyle var olmasına rağmen yürütülen madun çalışmalarının karşı çıktığı bilgi iktidarını diriltmeye yaradığını savunur (Chibber, 2016, s. 436).

Madun çalışmalarının postmodern düşüncenin etkisiyle savrulabildiği açmazlara dikkat çeken kendi içinden eleştiriler ise kavramın anlamsal bulanıklığa girmesine dairdir. Günümüzde madun kavramının “mağdur, mağrur ve mazlum her türlü kişi, grup ya da topluluğun sabit kimlik kalıplarına sıkıştırılarak temsil edilmesini” eleştiren Yetişkin, “madunun ‘öteki’ olarak yeniden sunulması, indirgenerek genelleştirilmesi ve normalleştirilerek araçsallaştırılmasına neden olan koşulların sorgulanması” gerektiğini düşünür (2010, s. 3). Benzer şekilde ufak mağduriyetler ile gerçek zulümleri aynı kefeye koymanın haksızlığa karşı duyarlılığı artırmak yerine azaltma zalimliği olduğunu savunan Michael Brown’a atıfta bulunarak Bayat da “yoksulların davranışlarını hatalı okumanın esasen savunmasızlara karşı ahlaki sorumluluğumuzu aksattığını” belirtmiştir (2016, s. 81).

Kavramın zamanla tüm bu yaklaşım ve eleştirilerle şekillenmesi toplumsal değişimde daima aldığı yeni konumlarla etki sahibi olan, sabit ve homojen olmayıp dinamik ve heterojen nitelikler arz eden yapısını ortaya koyar. Bu bağlamda madun, yoksulluğun günümüz küresel kapitalizmi içindeki çok boyutlu ve daimî mücadelesini imleyen bir kavramdır. Kavramın içerdiği çok katmanlılık, günümüz toplumsal dönüşümlerinin karmaşasını anlamaya dair eleştirel bir zemin sunar. Yoksulluğun maddi koşulların yanı sıra yüklendiği yeni anlamlar, sınırları rakamlar ve sayısal göstergelere bağlı kalmayan, toplumsal alana dâhil edilmeme, kendi hayatı üzerinde söz sahibi olup kendisi adına karar verme gücünden mahrum kalma içeriği maduniyet ile ifade bulunmaktadır. Küresel kapitalizmin toplumsal düzende oluşturduğu ve çepere itme yollarını genişlettiği yeni kutuplar, gelir dağılımı eşitsizlikleri, sosyal politikaların ve devlet desteklerinin azalması, tüketim odaklı bir gösteri toplumu modeli ile toplumsal hiyerarşilerin olağanlaştırılması, kültürel gelenekteki adalet ve eşitlik unsurlarının çözülmesi gibi pek çok sebeple maduniyet, “çevresel ve azınlıkçı olan konumu yeniden yapılandırılmakta ve özgül bir şekilde yeniden üretilmektedir” (Erdoğan, 2016, s. 30).

“Alt ve aşağı derecede olanın başkalığı” olarak tercüme edilebilecek anlamıyla Arapça kökenli bir kavram olan madun, kelime kökenleri dikkate alınarak “öteki olarak nitelendirilenin fark, özgünlük ve ilerleme arayışı ile kimlik politikasının altına girmesi” şeklinde tanımlanmıştır (Yetişkin, 2010, s. 17). Yalnızca maddi imkânların yoksulluğu ile ölçülemeyecek olan maduniyete dair Amartya Sen, “yapabilirlikten yoksunluk” yaklaşımını ortaya koymuştur (Köse, 2015, s. 270). Farklı açıklamalara gebe olan kavram nihayetinde en genel anlamıyla kendi sesinden yoksun olan yoksulların iktisadi unsurları aşan toplumsal konumunu ifade etmektedir. Bu çalışmada ise maduniyet, yapısal eşitsizliklerin getirisi olan sabit bir konum olarak değil, gündelik hayatın anlık pozisyonlarıyla, deneyimlerle ve duygularla örülen bir hal olarak değerlendirilmektedir. Madun olmak, yoksulluğun maddi parametrelerinin ötesinde hissedilen eksikliklere,

bastırılan dile gelmeyen duygulara, mekânsızlığa, aidiyetsizliğe, sessizliğe, adı konulamayan yaralara işaret eden bir varoluş olarak kavramsallaştırılmaktadır. Dolayısıyla ekonomik ve kültürel göstergelerin bireyin iç dünyasında, toplumsal karşılaşmalarda, ilişkisel alanlarda, duygusal bağlamlarda hangi biçimlerde tezahür ettiğine bakmayı gerektirir. Buradan hareketle, maduniyete, gündelik hayatla, mekânla, toplumsal karşılaşmalarla ve içselleştirilen sınıfsal kodlarla birlikte çok yönlü bir duygusal perspektif getirmek amaçlanmaktadır.



II. BÖLÜM: DUYGUNUN İZİNDE MADUNİYET

2.1. Toplumsallığın His Boyutu: Duygular Sosyolojisi

Toplumsal yapıdan bağımsız düşünülemez olan maduniyeti anlamak için iktisadi göstergelerin ötesine geçerek belirli duygu örüntülerini takip etmek, bu olguyu çok daha kapsayıcı biçimde kavramayı mümkün kılar. Toplumsal sınıflar bağlamında genelleşmiş duygulara odaklanmak ise, bu duyguların tarihsel ve kültürel koşullarda nasıl şekillendiğini, toplumsal pratiklerin oluşumunda ne tür işlevler üstlendiğini ortaya koymak açısından önemlidir. Madunları çevreleyen duyguların nasıl oluştuğu ve kolektif hale geldiği, ne biçimlerde ifade edildiği ya da bastırıldığı ile gündelik hayatı nasıl şekillendirdiği, maduniyetin toplumsal bağlamla ilişkisini kurmak açısından belirleyici bir çerçeve sunar.

Özellikle kolektif kimlik, aidiyet ve göç tartışmalarının ortaya koyduğu içerilme ve dışlanma pratikleriyle birlikte toplumsallığın duygularla ilişkisi daha belirgin hale gelmiştir. Bu bağlamda, bir arada yaşama ve politika yapma biçimlerini şekillendiren bir kavram olarak “duygulanım toplumları” öne çıkmaktadır. Buradan hareketle toplumsal sınıflar arasındaki tahakküm ve tabiyet ilişkilerinin vazgeçilmez bir bileşeni olarak bireylerin duygusal konumlarını tarif etmek ve bu konumların kolektif hafızalara ve kültürel kodlara nasıl işlediğini incelemek önemlidir. Madun konumuna tekabül eden güçlü kültürel kodlar olarak duyguların hangi parametrelere dayalı işlediğine, madun duygularının deneyimlenme ve ifade edilme/edilememe pratiklerine bakmak üzere oldukça geniş bir kavram setine ihtiyaç duyulmaktadır. Bu bakımdan maduniyeti ifade etmenin temel aracı olarak duygular, toplumsal hiyerarşiler adına ne söyler, kolektif belleğe nasıl işler ve katkıda bulunur sorularından hareketle öncelikle duygu kavramına, hangi duyguların madunla özdeşleştiğine ve nasıl gözlendiğine, aidiyet ve bellek ekseninde duyguların toplumsallaşmasına duyguların tarihi ve duygular sosyolojisi literatürü bağlamında yaklaşmak elzemdir.

2.1.1. Kavramsal Ayrımlar: His, Duygulanım, Duygu

Sanayileşme, iktisadi düzende para ekonomisinin hâkimiyeti, uzmanlaşma ve iş bölümü, göç ve kentleşme gibi pek çok değişken, modern toplumun çalışma düzenine paralel olarak gündelik hayat dinamiklerini dönüştürmüştür. Aklı ve düşünceyi, nesnel gerçekliğin daimî aracı olarak kodlayarak beden ve duyguları ikincil konumda tutan Aydınlanmacı düşünce, zaman ve mekânın ayrıştığı, dakik, kesin, hesaplanabilir, verim ve hız odaklı rasyonel bir toplum meydana getirmiştir. Bu bakımından topyekûn bir dönüşümü ifade eden modern dünyanın dinamikleri, sahip olduğu yeni unsurlar, insanlar ve toplumlar üzerinde oluşturduğu etkiler farklı bilimsel alanlar dâhilinde farklı yaklaşımlarla anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Durkheim, Marx, Weber gibi toplumları anlamaya dair en temel sorular etrafında bir alan inşa eden isimlerin çalışmaları esasen toplumu bir arada tutan, farklılaşmalara ve çatışmalara yol açan duygulanım biçimlerine dair özgün yanıtlar üretmiştir. Bir toplumda var olmak, bireylerin diğerleriyle temasını, karşılaşmalarından edindikleri izlenimleri ve bu temasların bir ilişkiler zinciri haline gelişini içerir. Tüm bu süreç belli ortaklıklar ve farklılıklar etrafında bir yapının parçası olmayı ifade ettiği gibi spesifik duyguları da ortaya çıkarıp kümelerendirir. Kişisel alanda psikolojinin çemberindeki duygular, kolektif hafızada biriken etkileşimler vesilesiyle tek tek bireyler özelinden taşıp tarihsel ve kültürel öğelerle çevrili toplumsal rollerin bileşenlerini belirleyen bir kapsama erişir. Bu bağlamda gündelik temaslarla kurulan ilişkilerin dinamiklerinde duyguların izini sürmek, toplumsal çelişkilerin, güç hiyerarşilerinin ve özellikle düşünce dünyasında kendini ifade imkân ve yetkinliklerinden mahrum olan madun konumunun anlaşılması için oldukça önemlidir.

Her ne kadar duygu, insanın iç dünyasında gelişiyor olsa da türlü etki, uyaran ve izlenimlerle oluştuğu için geçmiş ve çevreye yakından bağlıdır. Bireysel ve kolektif hafızada biriken etkileşimlerin meydana getirdiği duygular, insanların belli rol kalıpları üzerinden davranma alışkanlığının en temel belirleyicisidir. Goffman'ın "etkileşim

ritüelleri” (2021) olarak ifade ettiği bu duygu temelli icralar, hangi temasın hangi duyguyu ürettiğini, toplumsal ilişkilerin hangi duygulanımlar neticesinde hangi konumları meydana getirdiğini gözler önüne serebilir. Benzer şekilde “bir toplumsal tipin görünür hale getirilmesinin, sadece, dâhili ve harici bir duygular demeti olarak” sunulmasıyla mümkün hale gelebileceğini vurgulayan Baker, fikirler tarafından belirlenen ve bir durumdan ötekine geçme hali olarak gördüğü duyguları, insanların kendilerini icra ediş yolları olarak tanımlar (2010, s. 105, 168).

İnsanın iç dünyasında yaşanıp bedenindeki tepkiler aracılığıyla somutluk kazanan duygular, çeşitli sosyal etkileşimlere tabi olarak dâhil olunan toplumsal ve kültürel değerler, beklentiler ve kurallarla çevrelenerek anlam kazanırlar. Dolayısıyla duygulara dair çalışırken kişinin psikolojisi ve bireysel özelliklerinin etkisi yadsınamayacağı gibi tüm duygulanımların etkileşimlerle şekillenen çok boyutlu muhteviyatının da hesaba katılması gerekir. Nitekim tarih boyunca öncelikle din, felsefe, psikoloji, antropoloji, sosyoloji olmak üzere pek çok açıdan değerlendirilen duygular, bireysel boyuta indirgenmekten ziyade çoğunlukla ilişkisel doğası göz önünde bulundurularak “disipline edilmesi, ehlileştirilmesi ve kontrol altında tutulması” gerekliliği üzerinden toplumsal alanı düzenleme dolayımında ele alınmıştır (Koçak Kurt, 2021, s. 2821). Özellikle toplumsal ilişkilerin dinamiklerine işleyen duygulara dayalı ‘etkileşim ritüelleri’ ve ‘benliğin perforce edilmesi’ gibi davranış kalıpları üzerinden şekillenen hiyerarşik yapı ve konumları anlayabilmek için Goffman’ın “insanlar ve onların anları değil, anlar ve o anların insanları vardır” (2021, s. 11) ifadesi temel bir dayanak sunmaktadır. Bu bakımdan anlara özgü durumlar, söylem, davranış, tavır, bakış, düşünce, eylem, beden hareketleri ve duyuların yanı sıra nesneler ve mekânlar gibi dış koşulları da içerdikten duyguları incelemek çoğunlukla meşakkatli ve ilişkisel nüanslar üzerine kuruludur.

Duyuların toplumsal yaşamda nasıl bir rol oynadığını anlamaya çalışırken, ortaklıkların ve farklılaşmaların duygusal dinamiklerine dikkat çeken çalışmalar, son

yıllarda ‘duygulanım toplumları’ kuramsal çerçevesi altında toplumsal gelişmeleri pek çok perspektiften tartışmaya açmaktadır. Küreselleşme, göç, teknolojik gelişmeler gibi etkenlerle günümüzün ulus-ötesi toplumlarında kamusal alanlarının dağınık ve parçalı bir yapıya evrilmesine paralel olarak yeni içerme ve dışlama mekanizmaları, duygulanım dinamiğinin belirleyiciliğine işaret etmekte, duygulanım toplumları kavramıyla toplumsal bütünleşme ve çatışma süreçlerindeki etkisine vurgu yapmaktadır. Söz konusu yaklaşımlar, “duygulanımsal fenomenlerin dinamik-ilişkisel ve konumlu bir kavranışı, bedensel ama aynı zamanda hareket halindeki duygu repertuvarlarına ilişkin bir perspektif, dolayım ve performans pratikleri” içeren disiplinlerarası bir kavram seti ortaya koymaktadır (Slaby ve von Scheve, 2024, s. 12). Bu bakımdan duygulanım, kişilerarası iletişimden toplumsal hiyerarşilere uzanan geniş bir sosyal etkileşimler ağının merkezi değişkeni olarak görülmektedir. Slaby ve von Scheve tarafından toplumsal yaşamın değişen dinamiklerini anlamaya yarayan, ilişkisellikleri ortaya koyan bir araç olarak neyin değerli ve dikkate değer olduğuna karar vermekte vazgeçilmez olarak tanımlanan duygulanım kavramı (2024, s. 14), Lünenborg’e göre, toplumsal ilişkiler içinde ortaya çıkan “çeşitli zaman ve uzam bağlamlarına gömülü dinamik, süreçsel ve akışkan bir kapasite” şeklinde tarif edilir (2024, s. 360).

Olay, durum ve nesneler karşısında hissedilen bedensel tepkilerin, insanları belli biçimlerde davranmaya yöneltmesi olarak tanımlanan duygu, literatürde iki temel yaklaşım öne çıkmıştır: William James, duyguları bedensel değişim ve davranışların sonucu olarak görürken, Stanley Schachter ve Jerome Singer’in deneysel çalışmasından hareketle geliştirilen çağdaş yaklaşım, duyguların bedensel ve toplumsal faktörlerle şekillendiği görüşünü ortaya koymuş, duygu, his ve duygulanım kavramlarını bir bütün halinde değerlendirmiştir (von Scheve ve Slaby, 2024, s. 56). Duygunun toplumsal alandaki rolünü ortaya koyabilmek için, duygulanım, his ve duygu arasındaki ayrımın farkını ortaya koymak önemlidir zira toplumsal roller, davranış kalıpları ve benlik

sunumları bu ayrımın dengede tutulması üzerine kuruludur. Buna göre öncelikle his, nesne ve olaylara yönelik bedendeki duygusal deneyimler ve fiziksel algıları ifade eder, dolayısıyla daha ziyade “benliğin kendine dönüklüğüne işaret eder” (Thonhauser, 2024, s. 73). Kuramsal düzlemde bu farkların önemi, maduniyetin sessizlikle özdeş duygusal deneyimini anlamlandırmada daha belirgin hale gelir ve yalnızca kavramsal düzeyde değil toplumsal yapıların duygusal inşasında da kurucu bir işleve tekabül eder. Bu bağlamda his, beden ile sınırlı öznel duyumlara tekabül ederken; duygu ise duygulanımın toplumsal ilişkilerde öfke, nefret, neşe, sevgi, kin, hınç vb. biçimlerde kategorize edilmiş tepkileri olarak ifade edilebilir.

Toplumsal bir araya gelişlerin temelinde duygulanımın rol oynadığını öne süren disiplinler, duyguların farklı tarihi ve kültürel bağlamlardaki yeri üzerine toplumsal teoriler geliştirmektedir (Slaby ve von Scheve, 2024, s. 11). Böylelikle duygular, içsel deneyimler olarak görülmenin ötesinde karşılıklı etkileşime dayalı bir ilişkisellik kazanarak toplumsal zemine taşınır. Toplumsal ve kültürel çalışmalara elverişli bir teorik altyapı sunan duygulanım toplumları kavramı aynı zamanda birbiriyle bağlantılı gerçekleşen toplumsal dönüşümleri değerlendirebilmek bakımından da elverişli bir pratik alan sağlamaktadır. Hem kişilerarası ilişkilerin merkezindeki unsur hem de toplulukların, toplumsal grupların etkileşimlerinin temelindeki bağ olması nedeniyle duygulanım, sosyal teoride anahtar bir kavram olarak değerlendirilmektedir (Slaby ve von Scheve, 2024, s. 15).

Latince dışarı çıkmak, kışkırtmak anlamlarına gelen “emovere” kelimesinden kökenle türetilen duygu (emotion) sözcüğü, von Scheve ve Slaby tarafından “dünyadaki olaylarla ya da nesnelerle deneyimdeki duygulanımsal kabarma” olarak tanımlanmıştır (2024, s. 55). Davranış biçimlerini yönlendiren duygular, bilinç düzeyindeki algı ve deneyimlerin, bedendeki tepki ve değişimlerin, yüz ifadeleri ve ses tonunun, konuşma ve eyleme yönelimlerinin yansımalarına bağlı olarak nitelendirilmiştir. Bu bağlamda duygu,

bedensel kökenlere ve toplumsal inşa süreçlerine sahip bir yapıya sahip olup, duygulanım (affect) ve his (feeling) kavramlarını da kapsayan daha geniş ve katmanlı bir yapının parçası olarak değerlendirilebilir. Öyle ki bu bütünleşik üçlü arasındaki muğlak ayırım, von Scheve ve Slaby tarafından şu şekilde belirgin kılınmıştır: “Kabaca ‘duygulanım’ kategori öncesi ilişkisel dinamiklere işaret ederken, ‘his’ bunların öznel deneyim boyutunun ifadesi, ‘duygu’ ise dünyayla duygulanımsal ilişkinin kategorize edilerek sınırlandırılmış silsileleridir” (2024, s. 55-56). Duygulanım, henüz bilinç düzeyinde tanımlanıp anlamlandırılmamış olsa da doğrudan bedene yansıyan spontane gerilim ya da enerjiyle oluşan dalgalanmalar olarak ifade edilebilir. His, bir sonraki aşamada duygulanımın bilinçli olarak adlandırılabilirdiği, kişisel deneyimin farkına varıldığı bir boyuta işaret ederken; duygu ise hissin toplum tarafından belli sınırlar getirilmiş, kültürel ve toplumsal sınıflandırmalara tabi tutularak çerçevelendirilmiş genel kapsamı anlamına gelir. Dolayısıyla duygular, deneyimlenen ya da gözlemlenen bedensel tepkilerin çok daha ötesinde söz konusu tepkilerin tarihi, toplumsal ve kültürel söylemler ve kategorilerle şekillendirilmiş versiyonları olarak bağlı oldukları toplumsal değerler, kurallar ve beklentiler doğrultusunda davranış geliştirilmesine vesile olurlar. Bu bakımdan sadece içsel olarak kişisel bağlamda değil, içinde bulunulan toplumsal normlar, kültürel yapı, sosyal statü, sınıfsal konum, topluluk aidiyeti unsurlarıyla ilişkisel olarak şekillenen duygu deneyiminin toplumsal roller ve çevresel faktörlere göreliği “konumsal dolaşıklıkların göstergesi” olarak tanımlanmıştır (von Scheve ve Slaby, 2024, s. 57).

Sonuç olarak, duygulanım, his ve duygu kavramları arasındaki ayrımlar, toplumsal hayatın düzenindeki konumlar ve etkileşimler bakımından önemli ipuçları sunmaktadır. Maduniyetin duygusal boyutunu değerlendirirken bu kavramsal temel, kolektif bellek, aidiyet, bedensel deneyimler ve toplumsal konumları bir arada düşünmeye olanak tanır.

2.1.2. Duygu-Beden İlişkisi: Etkileşim, Performans ve Hiyerarşi

Duyguya dair tüm nüansların odağında yer alan, toplumsal etkileşimlerin taşıyıcısı olan beden, duyguların içsel deneyimlerden ibaret olmayıp aynı zamanda toplumsal yapıların içselleştirilmiş halleri olarak dışa vurulduğu bir ifade alanıdır. Duygu araştırmalarında merkezi bir yer tutan beden, çevredeki insanlar, nesneler, sesler, kokular, bakışlar arasında her birinden etkilenip her birini etkiler halde olduğu için “bulaşıcı, açık ve sınırlandırılmamış” olarak tarif edilir (Rosenwein ve Cristiani, 2019, s. 123). Duyguların bedenle ilişkisindeki hareketliliğe dikkat çeken alanın önemli araştırmacılarından Ahmed, “bedenler arasında dolaşan, onları biçimlendiren, onlar tarafından biçimlendirilen, biriken ve yapışan akışlar” olarak duyguların insanlara, toplumsal alanlara, kültürel politikalara ne yaptığını sorunsallaştırır (Bora, 2017, s. 272). Buna göre “içten dışa ya da dıştan içe” biçimde deneyimlenen duyguların iç-dış ayrımı, kimi gösterge ve nesneler aracılığıyla bedenler üzerinde gerçekleşir (Ahmed, 2019, s. 243). Ahmed’in perspektifi, duyguları içsel olarak görmeyi reddeder; bedenle ilişkisel bağlamı öne çıkarır ve duyguların bedenler arasında hareket eden, yön değiştiren, ayrım yaratan ve bedenlere yapışan güçler olduğunu öne sürer.

Duyguların, bedenler arasında yakınlık, bağlılık, uzaklık ve yabancılık şeklinde uyandırdığı hislere dayalı ilişkilermeler oluşturduğunu ileri süren Ahmed, birilerinin yanında ya da karşısında konumlanmanın yolunun bedenlerin bağlanmalarındaki farklılıklardan geçtiğini söyler (2019, s. 42). Duygusalılığın bazı bedenlerin niteliği haline gelmesi sürecini mercek altına alan Ahmed, duyguların ötekilerle temasa göre belirlenen tepki/eylem tekrarlarının bedenler üzerindeki şekillendirici gücüne vurgu yaparken hem duyguların özel alana sıkıştırılamayacak kolektif yapısını hem de hiyerarşik güç dengelerini güvenceye alma eğilimindeki toplumsal alanın “duygusal doğasını” görünürlükler (Ahmed, 2019, s. 25). Bu temas, bedende bıraktığı izin yanı sıra hiyerarşik konumların ve toplumsal kimliklerin yeniden üretilmesine etki eder zira duygulara

atfedilen değerler bireysel farklılıkları olduğu kadar toplumsal güç ilişkilerini de pekiştirir niteliktedir. Acı, incinme, nefret, iğrenme, utanç ve sevgi duygularını ele alan Ahmed, karşılaşmalar neticesinde gerçekleşen toplumsal etkileşimlerde hissedilen duyguların adlandırmaya, dile getirmeye gerek kalmaksızın jest, mimik ve hareketlerin fizikselliğiyle duygu performansları olarak ifade edildiğini belirtir (2019, s. 31). Bedenin söze dökülmeyen bu sessiz icraları, duyguları meşrulaştırma ve bastırma mekanizmasının araçları olarak duyguların yönünü ve görünürlüğünü şekillendirir. Bu bağlamda Deleuze ve Guattari'nin duygu ve his ayrımından hareketle Erdoğan, hissi “içe göçme” kavramının bireysel, içsel ve kapalı nitelikleriyle ilişkilendirirken; duyguyu ise “dışa doğru patlama” kavramıyla bedenden ve özel alandan taşıp etkileşim ifade eden toplumsal karakteriyle anlamlandırmıştır (2023, s. 187). Bu ikili yönelimle hem içsel deneyim hem de dış dünyaya uzanan bir etkileşim biçimi olarak duyguların ifade alanı olan beden, toplumsal ilişkilerde performe edilen benliğin sahnesi, toplumsal yapı ifade eden bir imge şeklinde değerlendirilebilir.

2.1.3. Duyguların Toplumsal İnşası: Aidiyet ve Hafızanın Rolü

Beden yüzeyinde ifade bulan duygular aynı zamanda makro bağlamda toplumsal belleğe kazınan ortak deneyimler yoluyla da dolaşıma girer; bu bakımdan aidiyet ve kolektif hafıza, duyguların toplumsallaşma sürecinde belirleyici kavramlar olarak öne çıkar. Kolektif bellek, yalnızca hatırlanan geçmişin bir toplamı değil, aynı zamanda duyguların zamana, mekâna, nesnelere, kimliğe işlenerek aidiyet biçimleri geliştirdiği sosyal bir hafıza inşasıdır. Bellek ve kimlik arasındaki ilişkiselliği ele alarak kolektif bellek çalışmalarının öncül ismi olan Halbwachs (2022), belleğin sosyal ve kültürel koşullara bağlı olarak belirlendiği fikrini ortaya koymuş ve hafızayı mümkün kılıp sürekli hale getirenin “toplumsal çerçeveler” olduğunu belirtmiştir.

Geçmiş bugünün anlam ihtiyacından doğan kültürel bir varlık olarak değerlendirerek kimlik ve kültürel süreklilik ile hafıza ve hatırlama arasındaki bağlantıyı

inceleyen Assmann, ortak değerler ve kuralların, ortak bilgi ve algı biçimlerinin tekrar yoluyla bağlayıcı toplumsal yapılar ortaya koyduğunu belirtir (2022, s. 23). Bir aidiyet bağı bulunan grupların içinde “hafıza figürleri” adını verdiği olguyla bir bellek inşası yapıldığını ileri süren Assmann, daima somut bir mekân ve zamana dayanan hatırlamanın, kimi nesne ve değerler aracılığıyla maddi çevrenin sosyal gerçekliklerin simgesi haline getirildiğini ifade eder (2022, s. 46). Halbwachs’ın toplumsal çerçevelerin sınırlılığına dikkat çeken yaklaşımı, Assmann’ın kültürel süreklilik düşüncesiyle birlikte düşünüldüğünde, duyguların aidiyet alanlarında nasıl şekillendiğini kavrama imkânı sağlar.

Hafızanın dinamiği olarak daima yeniden üretimi sağlayan bu çerçeveler, gruplara özgü kolektif anılardan müteşekkil olup, sınıfsal aidiyetlerin kişisel düşünce ve davranışlar üzerindeki etkisini anlamaya dair elverişli bir zemin sunar (Hirsch, 2022, s. 13). Mesleki ve sosyal statülerle birlikte işleyen sınıfsal geleneklerin kolektif hafıza yoluyla toplumsal hayata nasıl aktarıldığını analiz etmek üzere Halbwachs, aristokrasinin unvan hafızasının yerine gelen burjuvazinin görev ve servet hafızasının zenginliğe kıymet verir hale gelişini açıklar: “Görevin kişi için var olması bir yana, giderek kişi görev için var oluyor görünmektedir” (2022, s. 302).

Bedende cisimleşen duyguların toplum içinde karşılaşmalara dayanarak ortaya çıkardığı davranış kalıpları, kimi ortaklık, benzerlik ve yakınlıklar üzerinden aidiyet hissiyle eklemlenmektedir. Duyguların toplumsal dinamıklere etkisi bu bağlamda öncelikle belli his, duygulanım, duygu, tavır, davranış ve eyleme biçimleri ile toplumsal yapıda kimi tarafları imler halde aidiyet alanları oluşturmasıyla ilintilidir. Bu aidiyet safları, kolektif duygusal iklimlerle şekillenerek gündelik hayatta sürekli tekrar edilen icralarla oluştuğu için bulunduğu zaman ve mekâna siner. Bu bağlamda geçmiş, bugün ve gelecek arasında aktarılıp dönüştürülerek varlığını sürdüren duygulanımsal topluluk aidiyetleri, özellikle hatırlama-unutma aksında seyreden hafıza ile yakından ilişkilidir. Birbirinden bağımsız

hasarların bir istifi olarak geçmişin tahribatı, geride kalıp sona ermiş olmaz. Kendine has bir acı/yara tarihi oluşturarak bedensel olarak deneyimlenen, bugünde varlığını sürdüren bir geçmiş formuna bürünür. Ahmed'in "geçmiş şu an açık olan yaraların kendilerinde yaşamaya devam eder" (2019, s. 50) şeklinde ifade ettiği üzere geçmişin acıları bedenlerde yaşamaya devam ederek geleceğe aktarılır.

Semtler, mahalleler, evler, semboller, efsaneler, hikâyeler, yemekler, bayramlar düğünler gibi kimi kolektif özel günler, geçmişten yadigâr eşyalar ve nesneler, duygusal iklimlerin üzerinde kolektif bellek ile sabitlendiği sembolik aidiyet imgelerine örnek olarak verilebilir. Bu simgesel alanlar, geçmişin duygusal izlerini zamana yayan, bugüne ve geleceğe sızdıran taşıyıcılardır. Bu bağlamda "duygular zamanın etidir" diyen Ahmed (2019, s. 253), kendi nesnelerini üreten ve geçmişin bağlarını tekrar yoluyla aktaran duygulara dayalı toplulukları, bilgi ve deneyimlerin ortaklığı ile aşına aidiyet alanları olarak tanımlayarak duyguların toplumsallaşmasında kolektif hafızanın rolüne vurgu yapar (Mattes vd., 2024, s. 338). Toplumsallığın nabızı olarak gördüğü duygulanımları, Lefebvre'in beden yüzeyindeki izlerde görülebilen geçici nesneler olarak ifade ettiği "ritim" anlayışıyla bir arada düşünerek Zink ise "duygulanımsal topluluklar" kavramını "geçici sosyal oluşumlar" olarak tarif eder ve kurulan yakınlıkların bedenler üzerinde bıraktığı izin duygusal bir hafıza meydana getirdiğini belirtir (2024, s. 328-329). Benzer şekilde nesneler ve olgular ile imgeler arasında çağrışımlar sağlayan resimler, fotoğraflar, filmler, müzikler, kitaplar, hikâyeler, efsaneler, bireysel deneyimler gibi pek çok unsur "soy çizgileri" kavramıyla ifade edilirken, etkileşimlerdeki "potansiyel kolektif mübadele formlarını" sağladıkları belirtilir (Lehmann vd., 2024, s. 166).

Duygular hafıza vasıtasıyla geçmişi takip ederek bugünün toplumsal normlarına uygun davranış kalıplarını bedenler üzerinde maddileştirerek aidiyet çemberlerine dâhil olur ve devredildikleri geleceği de aynı yolla şekillendirmiş olurlar. Bu yinelenen döngü "duygu repertuvarları" kavramıyla açıklanır: "Bireyler ve kolektifler, kültürel

repertuvarları edinirken, hissedilen deneyimleri ayrı duygular olarak kodlamayı, duyguları belirli şekillerde nasıl ve ne zaman göstereceklerini ve yanıtlayacaklarını, kendilerinin ve başkalarının duygusal ve duygulanımsal eylemleri karşısında hangi olumlu ya da olumsuz yaptırımları bekleyeceklerini de öğrenirler” (von Poser vd., 2024, s. 274). Bu duygusal kalıplar, toplumsal aidiyetlerin içselleştirilmesinde öğrenilmiş tepkiler ve refleksler olarak işlev görür.

Zaman içinde yaşanan paradigma değişimlerine paralel olarak toplumsal hafıza çerçeveleri de dönemin önem atfettiği normları muhafaza etme eğilimi gösterdiği için artık saygı gösterilmeyen ya da sınıfsal üstünlüğü toplum nezdinde kabul görmekten uzaklaşan unsurlar ise kolektif bir unutma eylemiyle karşılanır (Halbwachs, 2022, s. 301). Toplumsal güç asimetrisinde yaşanan değişimler, yeni ayrıcalıklar ve yeni yoksunluklar üzerinden daima konumları ve değerleri yeniden üretime tabi tuttuğundan kolektif hafızanın geleneksel öğeleriyle bugünün gereksinimlerinin doğurduğu duygulanım ve pratikler sentezlenerek geleceğe aktarılır. Dolayısıyla belleğin toplumsal açıdan yeniden üretimi, sadece hatırladığımız şeyleri değil aynı zamanda neleri unuttuğumuzu da iktidar ilişkileri dâhilinde belirler.

2.1.4. Duyguların Tarihsel ve Yapısal Analizi: Duygu Sosyolojisi Çalışmaları

Toplumsal yapılar, sınıfsal ilişkiler ve kültürel temaslar üzerine sosyal teoriler, 1970’lerle birlikte duyguları, kişisel yaşantıyla sınırlı bir olgu olarak ele almayı aşarak sosyolojik bir problematiğe dönüştürmenin yolunu açmıştır. Goffman’ın etkileşim çalışmaları zemininde, toplumsal yapılar, sosyal etkileşimler ve kültürel temasların duygularla ilişkisini sorunsallaştıran, gündelik hayat pratiklerinden aidiyet topluluklarına dek tüm toplumsal evrenin kurulmasında bizzat duyguları temel unsur olarak ele alan duygu sosyolojisi çalışmaları ortaya çıkmıştır. Hissetme biçimlerinin kültürel olarak nasıl şekillendirildiğine odaklanan duygu sosyolojisi alanı, duyguların toplumsal ilişkiler içinde koşullara göre belirlendiğini vurgularken temelde iki yaklaşıma dayanmaktadır

(Yıldız, 2007, s. 134). Tarihsel/yapısal yaklaşım, duyguların tarihi süreçler içindeki değişimine odaklanmaktadır. Hissedilen ve dışa vurulan duyguları geçmişten bugüne toplumsal inşa süreci bağlamında inceleyen duygular tarihi, iktisadi, siyasi, dini kurallarla işlediği düşünülen durumlarda “ikame edici bir açıklama” olarak değerlendirilmektedir (Rosenwein ve Cristiani, 2019, s. 172). Toplumsal sınıfların önemli, kıymetli, gereksiz ya da zararlı buldukları şeyler üzerinden değerlerini; aidiyet kurdukları kişiler, mekanlar, nesneler üzerinden bağlılıklarını; düşünce ve his dünyalarındaki örtüşme ve kopuşları; duygularını yansıtmaya biçimlerini araştırma konusu eden bu yaklaşım, duyguların tarihsel bağlam içinde kültürel normlarla şekillendiğini öne sürer. “Duygular isimlendirilene kadar tam gelişmemiş oldukları için, duygulara ilişkin söz dağarcıkları insanların duygularını anlama, ifade etme ve gerçekten de ‘hissetme’ yolları için son derece önemlidir” diyen alanın önemli isimlerinden Rosenwein (2019, s. 70), bedensel dışavurumları göz ardı etmeksizin duygu sistemlerini anlamlandırmada kelimelerin peşinden gitmiş ve her topluluğun “kendi duygusal söz dağarcığına” sahip olduğunu iddia etmiştir (Rosenwein ve Cristiani, 2019, s. 98).

Goffman’ın hazırladığı zeminde Hochschild ile özdeşleşen etkileşimci yaklaşım ise, gündelik karşılaşmalar ve etkileşimler dâhilinde duyguların ifade ediliş biçimlerini ve bunların koşul, durum ve konumlara göre uygun düşecek hallere büründürülmelerine dair algıları tahlil etmektedir. Tarihsel yapısal analizlerden farklı olarak mikro düzeyde sosyal ilişkilerdeki duyguların analiz edilmesine dayanır. Randal Collins, Theodore Kemper, Arlie Hochschild, David Heise gibi alanın öncü isimlerinin sağladığı katkılarla birlikte güç asimetrisinin, toplumsal hiyerarşilerin, tabakalaşma ve sınıf ilişkilerinin analizine farklı bir perspektif kazandırılmıştır (Üçer, 2016, s. 231).

Özellikle Sara Ahmed’in çalışmalarıyla birlikte duygular sosyolojisi alanı, disiplinlerarası pek çok bağlantıya imkân tanıyacak ölçüde genişlemiştir. Ahmed, duyguları, bedene içkin ya da dışardan bedenin içine alınan şeyler olarak görmekten

ziyade iç-dış ayrımını belirleyen temas yüzeylerinin nasıl oluştuğuna yönelik bir yaklaşım geliştirmiştir (Bora, 2017, s. 275). Duygu-beden-öteki ilişkisine dayalı çalışmasında duyguların nasıl üretildiği ve ne yaptıklarına odaklanan Ahmed (2019), duygu-düşünce hiyerarşisinin yanı sıra duygular arasında da yüceltme ve alçaltma ayrımlarıyla değerler hiyerarşisi kurulması, duygu-kadın özdeşleştirilmesi, bireysel ve kolektif bedenlerin kamusal ötekilerle karşılaşmalardaki duygulanımlar, karşılaşmalar ve etkileşimler dünyasında duyguların kontrol altında tutulmasının toplumsal eşitsizliklerin muhafaza edilmesine katkısı, beden yüzeyindeki aşağı-yukarı konumların duygular aracılığıyla bedenlerin sıfatları haline gelmesi üzerine çözümlemelerde bulunmuştur. Korku ve nefret duygularının ulusal düzeyde dolaşıma sokulmasının, bireysel ve kolektif bedenler üzerinde ayrımlara dayalı tanımlamalar ürettiğini ortaya koyan Ahmed'in tesir ekonomileri kavramı da duyguların göstergeler aracılığıyla somutlaşarak içselleştirilmesinin bireysel bağlamını açıklar.

Alanın bir başka öne çıkan kavramı, hafıza ile ilişkili olarak değerlendirebileceğimiz “duygulanımsal yatkınlık”, “geçmiş ilişkilerin, olayların ve karşılaşmalarının duygulanımsal izlerinin deposudur ve bunlar, kişinin bugünkü etkileme ve etkilenme potansiyellerini oluşturur” şeklinde tanımlanmıştır (Mühlhoff, 2024, s. 137). Kavram, sınıfsal konumların duyguların ifadesi bakımından kişilere biçtiği rol ve sınırların, tüm ilişkisel dinamiklerde duygulanımsal yatkınlıkların ve kaçınmaların üstüne sindiğini ifade etmektedir. Sınıflara atfedilen söz konusu rol ve sınırlar ya sahiplenilerek aidiyetle sürdürülme ya da benimsenmeyip sönümlenerek çatışmayla dönüştürülme olasılığına sahip olduğundan, kolektifleşen duyguların “üzerine inşa edildikleri klişeleri, görünmezlikleri ve diğer güç asimetrisini” hem değiştirip hem de yeniden üretmektedir (Lehmann vd. 2024, s. 169). Bu bağlamda tahakküm ilişkilerinin devamlılığını sağlayan değer ve normları irdeleyen “his düzenleri” kavramı, kamusal düzenlemelerin madun mevcudiyetini görünmezleştirme ve sınırlandırma biçimlerinde duyguların rolünü

merkeze almaktadır (Stodulka, 2024, s. 350). Refah devleti çatısı altındaki yardım, destek, bakım uygulamalarının toplumsal duygulanımları denetim altına alması, şehir planlamalarıyla kolektif katılımların kısıtlanması gibi yollarla oluşturulan his düzenleri, karşılaşma ve etkileşimleri sınırlayıp norm dışı addettiklerini damgalama ve dışlama mekanizmalarına tabi tutarak toplumsal duygulanımlara mahal verilmeyen, mekâna ve duygu ayırımına dayalı bir denetim mekanizmasını ifade etmektedir. Kentsel dönüşüm süreciyle birlikte düşünebileceğimiz bu “his düzenleri” yaklaşımı, aidiyet-dışlama ikiliğini devreye sokarak “duygulanım ekonomileri” olarak kavramsallaştırılan medya dolayımı biçimde tüm toplumda kanıksatılan ötekileştirme imleri ve damgalama, görünmezleştirme şeklinde uygulanan bir toplum yapılandırma sürecini ortaya koyar. Benzer şekilde “duygulanımsal yurttaşlık” kavramı da biz-onlar ikiliği üzerinden toplumun duygularının hangi araç ve politikalarla nasıl yönlendirildiğini incelerken, eşit yurttaşlık hakkının tanınmadığı azınlık ve öteki grupların gündelik hayatlarının olağan bir parçası haline gelen “korku, güvensizlik ve kırılganlık” ile çevrelenen duygusal denetime dikkat çeker (Ayata, 2024, s. 376). Bu kuramsal yaklaşımlar, duyguların toplumsal yapılar ve kamu düzeninin sınırları dâhilinde normlaştırıldığını ortaya koyar.

Sürekli hareketlilik halindeki küresel dünyada yeni biçimler kazanan ortaklaşma, sosyalizasyon, topluluk aidiyeti meselelerini analiz edebilmek, esasen günümüzün eşitsizlik, hiyerarşi ve tahakküm mekanizmalarına dolayısıyla toplumsal çatışma, dışlanma, izolasyon, bölünme ve tabakalaşma süreçlerinin dönüşen dinamiklerine dikkat kesilmeyi zorunlu kılmaktadır. Söz konusu kategoriler iktisadi, kültürel, tarihi, siyasi açılardan farklı disiplinlere araştırma konusu olmuşsa da tüm bu sınıflandırma ve güç ilişkilerinin bulunduğu toplumsal yapılarda damgalama, yanıltma ve ötekileştirme süreçleri duygulanım, his ve duygu çeşitliliğinin getirisi davranış ve hareketlerden ileri geldiği için yönümüzü eşitsizliklerin duygulanımsal boyutuna çevirmek gerekli görünmektedir.

2.2. Toplumsal Hiyerarşilerin Hissi Yansımaları

Toplumsal ilişkiler, sınıf, statü, toplumsal cinsiyet, etnik ve dini aidiyet, yaş gibi unsurlarla hiyerarşik karşılıklar üzerine kuruludur. Kamusal etkileşimlerdeki tutum ve tavırları belirleyen bu güç eşitsizliklerinin yol açtığı hissi deneyimleri kavrayabilmek için toplumsal anlamlarla sınırlandırılarak kategorize edilmiş farklı duygulara yakından bakmak önemlidir. Bu bağlamda gündelik hayatta iktidarın, tahakküm ilişkilerinin nasıl işlediğinin, toplumsal konumların ürettiği hâkimiyet, tabiyet, mücadele ve savunma mekanizmalarının hangi duygulanımlar neticesinde ortaklaşan hisler ve duygularla meydana geldiğinin izlerini sürmek gerekmektedir. Duyguların toplumsal bir mahiyet kazanmasını analiz edebilmek için ise öncelikle beden-duygu ilişkisine odaklanıp duyguların bedendeki tezahürüne, bakış, koku, dokunma, kaçınma gibi refleks ve ritüeller dolayımında bedenin his ve duyguyla şekillenişine, duyguların farklılaşmasına, toplumsal bağlamlarda kategorize edilen korku, mahcubiyet, utanç, iğrenme, öfke, haset, nefret, kin gibi duygu çeşitlerine yakından bakmak yerinde olacaktır.

2.2.1. Duyusal Temaslar ve Bedensel Kodlar

Toplumu var eden kişilerarası etkileşimler ve bunu mümkün kılan toplumsal karşılaşmalardır. Bireysel düzeyde kurulan gündelik ve spontane ilişkiler toplumsal yaşamın sürekliliğini sağlayan temel dinamiktir. Söz konusu etkileşimlere zemin hazırlayan en önemli unsur ise insanlar arasındaki bağları şekillendiren duygulardır. Toplumsal koşulların kültürel yapısındaki dönüşümlerin modernleşmeyle birlikte çok daha duyu odaklı bir biçim alıp, duyusal hassasiyetlere göre beliren kişisel alan ve bireyselleşme mefhumları ile toplumsal izolasyon politikalarını öne çıkarması, toplumsallaşmanın temellerine yani ilişki kurma ve etkileşim bağlarına odaklanmayı gerekli kılmıştır. Sosyal etkileşim alanında iki kişi arasında kurulan ya da kurulmayan bağları incelemek, beliren karşılıklı hisleri ya da kayıtsızlıkları ortaya çıkarmak bu bakımdan toplumsal yapıyı anlamlandırmanın önemli bir aşaması olacaktır. Söz konusu

etkileşimlerin en temel taşıyıcısı ise bedendir; zira tahakküm çoğunlukla duygular aracılığıyla bedende cisimleşip görünür hale gelir.

Duyguların bireysel bir çember özelinde psikolojikleştirilmesine karşı çıkarak onları kültürel ve toplumsal bağlama yerleştiren Ahmed, bedeni oluşturan, bedenın dış yüzeyini şekillendiren hisler olarak değerlendirerek duyguların bedenle ilişkiselliğini kurar (2019, s. 9). Yazar aynı zamanda duygunun düşünce karşısındaki aşağı konumuna paralel olarak duyguların kadınlarla ilişkilendirilmesi yoluyla cinsiyetlendirilmiş olduğuna dikkat çeker (Ahmed, 2019, s. 11). Toplumsal düzenin damgalama ve dışlama süreçleriyle kenara ittiğı ötekilerin kamusal alanda belli hislerin kaynağı olarak kodlandığını öne süren Ahmed, böylelikle duygular arasında da hiyerarşik bir değer atfetme sürecinin işlediğini belirtir. Buna göre toplumsal eşitsizlikleri pekiştirecek şekilde kimi duygular ilerlemenin temsili olarak idealize edilip üstün görülür; kimileri ise güçsüzlük, acizlik simgesi olarak değersizleştirip itibarsız kılınır. Ahmed'in "yüceltme-alçaltma" olarak kurduğı bu yukarı-aşağı ifadeli duygu hiyerarşisi, alt-üst olarak kemikleşmiş toplumsal konumların bedensel tezahürlerinin de işaretidir: "Daha aşağıda' ya da 'daha yukarıda' bulunan şeyin bedensel bir niteliğe dönüştürülmesinin bir yolu olarak duygular bedenlerin sıfatları olur" (2019, s. 12).

Duyguların mekânda, bedensel alışkanlıklarda, jest ve mimiklerde yerleşik hale gelmesi, kolektif davranış kodları meydana getirir. Doğal çevresi ve toplumsal bir aradalıklarıyla bir bütün olarak var olan beden, Lefebvre'in deyiimiyle "farklı ama akortlu ritimlerden bir pakettir" (2017, s. 46); bu sebeple gündelik hayatın farklı bağlamlardaki ritimlerini üzerinde taşıyan bir sentez olarak toplumsallığın anlaşılabilmesi için bedene kulak verilmesi elzemdir. Zira bedende biriken bu toplumsal hafıza, tahakküm ilişkilerinin duruşlar, jestler, tepkilerle nasıl içselleştirildiğini de gösterir.

İlişkilerdeki karşılıklı algı, tutum ve davranışları sağlayan akış, bireylerin kendilerini ortaya koyma, açığa çıkarma yolları olduğu gibi aynı zamanda karşısındakini tanıma ve izlenim oluşturma nüveleridir. Bu bağlamda bakış karşılıklılığın ilk ve en açık ilkesiyken, işitme daha tek taraflı ve kişisel bir algı sağlar; koku ise temasa sınır çizen daha ayırıştırıcı ve mesafe koyucu unsurdur. Toplumsal ilişkileri mümkün kılan temel unsur karşılaşmalarda kurulan bakış temasıdır. Bakış, görme ediminin ötesinde bir ifade ve ilişki biçimi olarak kişilerarası etkileşim ve toplumsallığın güçlü bir aracıdır. Yalnızca bakışın varlığı değil, bakışın nasıl yöneldiği, bakan ve bakılan konumlarının nasıl olduğu da taşıdığı anlamı belirler. Bakışın nesnesi olmak ötekinin yargısına maruz kalmayı beraberinde getirirken; bakışın öznesi olmak ise görme ve algılama biçimini açığa vuran bir kendini ifşa edıştır. Toplumsal ilişkilerde insanların ötekinin gözünde görünmek istedikleri role bürünme eğilimi nedeniyle, bakış karşılıklı bir sergileme ve açığa çıkma süreci olarak işler. Öyle ki Simmel, doğrudan ve aracısız etkileşim sağlayan gözü “eşsiz bir sosyolojik kazanım” olarak değerlendirir (2009, s. 222).

Öncelikle yüzdeki ifade olmak üzere bedenin duruşu, mekânda konumlanması, hareketlerin boyutu, sesin/sessizliğin mahiyeti bir bütün olarak bakışta cisimleşerek yöneltilir. Zira dış dünyaya bireyin benliğini “çınlatan” ve anlam yayan yüz, ifade ve bakışın bütünleştiği bir “ifade organı” olarak duyuşal, hislere dayalı ve sezgisel bir bilme biçimini mümkün kılar (Simmel, 2009, s. 223). Dolayısıyla bakışın algılanması yalnızca fiziksel bir görme-bakma eylemi değil, aynı zamanda insanların birbirlerini fark etmelerini ve toplumsal olarak konumlandırmalarını gerektiren bir pratiktir. Bu bağlamda bakış, kişilik, kimlik ve toplumsal konuma dair sezgi geliştirme, anlamlandırma eğilimi içerir. Öteki karşısındaki toplumsal konumlanışın göstergesi olarak bakış pratiği, rol ve ritüellerle beden üzerinde dolaşır ya da bu şekilde bakışın nesnesi olmaktan kaçınmak için görünmezliğe dönüşebilir. Bakışın nesnesi olarak var olmak şeklinde ifade

edebileceğimiz durum, sınıfsal konumların aşağı-yukarı, alt-üst hiyerarşisini kuran bir niteliğe sahiptir.

Madunların görülmediği, görünmez hale getirildiği, aşağı görüldüğü bakış odaklı durumlar gündelik tahakküm ilişkilerinin en yaygın formu olarak yaşanır. Erdoğan'ın, "sınıf ilişkilerinin göz merkezli dikey hiyerarşisi" (2023, s. 52) olarak tanımladığı bakış durumu, tepeden bakma, küçümseme, ters bakma, alay etme, hor görme, aşağılama, görmezden gelme, insan yerine koymama, hakir görme, hiçe sayma tecrübeleriyle toplumsal eşitsizlikleri sembolize eder; özünde ise bir "karşılıklı görmek istememe ilişkisi" olarak sürdürülür (2023, s. 143). Zira bakış sadece fiziksel bir edim değil, toplumsal eşitsizlikleri, sınıf farklarını hissettiren bir tahakküm aracı olarak işlev gördüğünden aynı zamanda bir teşhir etme mekanizması olarak işleyebilir.

Yetersizlik ve potansiyel tehdit ile özdeşleştirilerek toplum dışına itilip izole edilmiş madunlar bakımından bakışla teşhir edilme hissi Kilborne'a göre, bireyin bağlamından koparılacak yanlış yahut eksik halde görünmesine sebep olduğu için gözden kaybolma ya da kendini kontrol edebildiği bir bağlam içinde sunma arzusuna yol açar (2014, s. 134). Bu bağlamda görünmez olma çabası, toplumsal güç hiyerarşilerinin belirlediği normları cisimleştiren üst bakıştan korunmak için geliştirilen bir savunma mekanizmasına işaret eder. Bakışa maruz kalmanın yol açtığı yargılanma utancı ve incinme endişesi, gözlerden uzak güvenli bir alana çekilmeyi, yaklaşmamayı ya da fark edilmeyecek, göze batmayacak şekilde var olmayı zorunlu kılar. Bakışın öznesi ve nesnesi olan toplumsal hiyerarşinin karşıtları arasındaki bu mesafeli konumlanma, bakış menziliyle belirlenerek sınıfsal ayrımları keskinleştirir. Simmel'e göre bakışa karşılık verememe, gözlerini kaçırma ve yere bakma gereksinimi, yalnızca bakılan ya da seyredilen bir konumda olduğunu algılamaktan geri durma amacı taşımaz; aynı zamanda daha fazla görülmekten imtina etme ve bakışından, yüzünden, ifadesinden kendisi hakkındaki şeylerin anlaşılmasına imkânı vermeme isteğini de içerebilir (2009, s. 222).

Bu çerçevede üzerine yöneltilen küçümseyici bakış nedeniyle kişinin kendi varlığını bu bakışın içinde algılayabileceğine dikkat çeken Ahmed, “bakışı aşağı indirme” kavramıyla kişinin karşısındakine değil yere ve kendine doğru yönelerek bedenini kendi bakışının da nesnesi haline getirdiğini ifade eder (2019, s. 77). Toplumsal hiyerarşilerin bedensel temsiline dair en belirgin göstergelerden biri olan bu durum, madunun varlığını silikleştiren, yer kaplamaktan çekinen, kendini aşağıda tutan, bakışını eğen, boynunu bükken, sesini çıkarmayan duruşunda somutlaşır. Bakış ve duruşla görünür hale gelen tüm bu bedensel ifadeler, toplumsal eşitsizlikler ve tahakküm ilişkileri içinde madunların konumunu imlerken, Erdoğan bu tezahürü “sermayenin hükmü ‘ete kemiğe’ bürünür; yoksul bedeninde metinleşir” şeklinde ifade eder (2023, s. 154).

Tekrar eden davranış ve eylemlerin kaynağı olarak kamusal karşılaşmalarda ötekilerle etkileşimlerin belirleyeni olan duygular, toplumsal dinamiklerle sürekli dolaşım halinde yeniden üretilmektedir. Bu sebeple her durumda, her konum ve kişi özelinde yeniden oluşan hisler, toplumsal ilişkilerdeki güç hiyerarşilerinin göstereni olarak bedende cisimleşen duygulara dönüşür. Bu bağlamda insanların bedenlerine dair kanaatleri de başkalarının gözündeki imgeleriyle birlikte oluştuğu için beden de kişisel duyuların ötesinde toplumsal değerlendirme ve kültürel beklentiler çerçevesine taşınır. Kilborne’un “beden imgelerinin diyalektik kullanımı” (2014, s. 104) şeklinde ifade ettiği bu durum, kişilerin içsel beden duyularıyla başkalarının onları algılayış biçimlerini kontrol etme ihtiyacından kaynaklanan bedene dair sürekli bir müzakere halini ifade eder. Söz konusu bu kişisel-kamusal ve bireysel-toplumsal sentezi, “duyguların son derece kamusal niteliği ve kamunun son derece duygusal doğası” olarak özetlenebilir (Ahmed, 2019, s. 25). Burada duyguların dillendirilmesine gerek kalmaksızın etkileşimler dâhilinde ifade, jest, mimik, tutum, tavır, davranış, eylem ve hareketlere içkin göstergelerle deneyimlenerek öğrenilen, toplumsal düzeyde paylaşılabilecek hale gelen anlamlar oluşturduğu belirtilmelidir.

Toplumsal ilişkilerin duyular aracılığıyla kurduğu bedensel boyut, geçmiş deneyimlerin uzantısı olarak bugünü ve yarını şekillendirdiği bir süreklilik kazanır. İnsanları herhangi bir yer, bir kimse ile ilişkili ve bağlı kılan hisler, yakınlık duyma, ortaklaşma, benzeşme ve uzak durma, çatışma, ayrışma şeklinde ters istikametlere yönelerek birilerine yakın, diğerlerine uzak bir çevrede konumlanmanın temel etkeni olarak işlev görür. Genel olarak insanların iç dünyasında cereyan eden, o alana ait bir olgu şeklinde hissedilip dış dünyaya yansıtılan şeyler olarak düşünülen duygular aynı zamanda dışarıdan gelen uyaranlara bağlı olarak gelişen şeyler olarak da görülür. Ahmed'in "içten dışa ya da dıştan içe" olarak tanımladığı bu ayrım, sabit bir nitelik arz etmeksizin deneyimlenen duyguların tekrarında yaratılmakta, her bir ilişkilenebilirliğe bağlı olarak yeniden üretilmektedir; bu bakımdan performatif bir mahiyete sahiptir (2019, s. 243).

Bireysel düzeyden toplumsal hafızaya taşınarak bir nesne, kişi ya da grubun nasıl algılanacağını, konumlanacağını belirleyen duygular, belli anlamları önceden var edilmiş mevcut çağrışımlarla yineleyerek dünün bağlantılarını bugüne taşır. Geçmiş yalnızca yaşanan olayları değil, onlara eşlik eden duyguları da saklayıp koruduğu için soyut anlardan ibaret olmayıp bedenlere kazınır. Dolayısıyla geçmiş hatırlanmakla kalmaz, Ahmed'in ifadesiyle adeta "tenimize yapışıp kalır" (2019, s. 74). Burada hem belirli nesnelere duygu atfederek şekillendirme hem de geçmişin anlam ilişkilerini şimdide yeniden üretme ve geleceğin yönelimlerine zemin hazırlama işlevi öne çıkmaktadır. Bu bağlamda zaman, bedenler üzerinde duygular aracılığıyla süreklilik kazandığından geçmiş, bugün ve gelecekte izler taşıyan duygular, Ahmed tarafından "zamanın eti" olarak nitelendirilir (2019, s. 253).

Deleuze ve Guattari'nin duygu-his ayrımını referans alarak yaptığı değerlendirmede Erdoğan, toplumsal eşitsizliklere, sömürüye dayalı tahakküm ilişkilerine karşı durabilecek bir alternatif toplumsal yapının ancak dış dünyaya aktılamayıp içe kapanmayla bedeni içten içe kemiren madun hislerin yerini bedenden

dışarıya taşıp başka bedenlerle etkileşime geçen duyguların almasıyla oluşabileceğini iddia eder (2016, s. 95). Madun kesimlerde “dışa doğru patlama yerine içe göçme” tasviriyile anlatılan duygulardan ziyade hislerin hâkim olduğunu öne süren Erdoğan, duyguların içten dışa yönelerek hareket potansiyeli taşıdığını, hislerin ise dıştan içe geçerek içinde bulunulan vaziyeti bildiren sözlerden ibaret, derhal tekrar bedene hapsedilen, etkileşimsiz unsurlar olduğunu ifade eder (Erdoğan, 2023, s. 42). Bu bağlamda öfke, nefret, hınç gibi duygu türlerinin yol açtığı isyan etme, hesap sorma, öç alma gibi eylemlerinin karşısında içleme, üzülme, burukluk, zoruna gitme, bıkkınlık, gururuna dokunma gibi hislerin getirisi olan yakınma, söylenme, gücenme, hayata küsme, rıza gösterme gibi hallerini tarif eder. Dışarıya yönelebilecek duyguların bastırılmasını zorunlu kılan toplumsal konumun içe kapanan hislere mecbur bıraktığı madun kesimlerde oluşan iç gerilimin bedendeki etkilerine değinen Erdoğan, içe kapanan duygularla bedenin baskı altında sıkışıp zorlandığına, kendi kabuğuna çekilerek içten içe kemirildiğine işaret eder (Erdoğan, 2023, s. 43). Dışarıya taşma potansiyeli taşıyan duyguların, bastırılarak içe döndürülmesi bedende bir gerilime sebep olur. Bu bağlamda, toplumsal ilişkilerin gerektirdiği sınırlar dâhilinde perforce edilen kamusal benlik ile saklanan esas benliğin arasındaki gerilimle birlikte yaşanan duygusal baskılanma, bedenin varoluşunu şekillendiren bir sürece evrilerek içe göçmenin bedensel tezahürü haline gelir. Öyle ki Sennett’ten yola çıkarak Erdoğan, bedenin “oynayan kendilik” olarak ifade ettiği bu performatif etkileşimlerin alanı haline geldiğini ve tahakkümün tüm ezici koşullarına maruz kalarak kendiliğin korunduğu, duyguların saklandığı esas benliğin yaralanmasına engel olma misyonu üstlendiğini belirtir (2023, s. 164).

Bedenle kurulan ilişkinin sınıfsallığı, Bourdieu tarafından egemen grupların adeta bir lütuf gibi gördükleri bedenlerinde rahat ettiklerini, kendini doğal hissetmenin getirisi olarak duruşlarının meşruiyet kazandığını; madun grupların ise bu kendiliğinden doğal hissetme idealinin aksine bedensel sıkıntı ve rahatsızlık duyma haliyle bir yabancılaşma

şeklinde ifade edilir (2015b, s. 304). De Certeau'nun kanunların bedene yazıldığı, dolayısıyla bedenlerin “kuralların göstergelerine dönüştürülerek metinleştirildiği” (2008, s. 246) görüşünden hareketle toplumsal ilişkilerde her gün yeniden yazılan konumların da bedenler üzerinden okunması bu bağlamda zaruridir. Zira modern dünyada toplumsal düzenin tesis edilmesi bakımından başat faktörlerden olan hukuk sistemi, ritüeller ve kurallar aracılığıyla insanları belirli toplumsal sınır ve normlara göre şekillendirirken, söz konusu yazılı ve görünmez yasaların otoritesinin somutlaştığı yer yine bedenlerdir. Ezilen, yoksul, madun bedenlerin, toplumsal tahakküm ve sömürünün göstereni, temel nesnesi haline geldiğini belirten Erdoğan da toplumsal konumun getirdiği kısıtlanmışlığı alışkanlık ve jestler yoluyla beden üzerinden okuyarak içine çekilen, kendini sınırlayıp görünmezleştiren, adeta “kendi kendini inkâr etmek isteyen” bir beden formuna büründüğünü belirtir (2023, s. 153). Söz konusu inkâr, bakıştan azat olma uğraşı kadar madunun sesi meselesinde de aşıkârdır. Kendi içine çekilen madunun varlığı görülmeyen konumu, Erdoğan'ın ifadesiyle hem “sesin bedene yabancı” olması hem de duyulmayan sesin susarak bedene dönmesini ifade eder (2023, s. 153). Bu nedenle toplumsal hiyerarşiler bakımından maduniyet, ekonomik ve siyasi bir olgu olmasının yanı sıra bedenler üzerinden sembolik düzeyde işleyen bir tahakküm ilişkisi olarak da varlık gösterir.

Toplumsal etkileşimlerde beden sınırlarını başka duyularla da belirleyerek işaretler. Bakış gibi modern dünyada toplumsal mesafenin sınırlarını belirleyen bir diğer duyu, kokudur. Bedensel tahakkümü görselin ötesine taşıyan koku ve dokunma ile temas, daha yakın duyuusal etkilenme ve geri dönüşlülük içerir. Kişisel alanda seçicilik ve bireysellik mefhumuyla daralan sosyal sınırlar ve temizlik, bakım, hijyen gibi unsurların toplumsal norm haline gelip beden üzerinde iktidar kurması, duylara karşı hassasiyeti artırmış ihtiyatlı bir mesafe koymaya yol açmıştır (Simmel, 2009, s. 230). Bu bağlamda toplumsal hiyerarşilerde uzak durma, yaklaşmama, kendini sakınma davranışları ve

tiksinme, iğrenme duygularıyla aşağılama ilişkisi kuran etmenlerden biri olarak koku, beden politikalarına paralel biçimde gündelik tahakküm ilişkilerinde de yoksulluk mekânlarına ve yoksul bedenlere dair mesafe belirleyicidir. Bakışın nesnesi kılınan yoksulluğun “sağlıksız, kirli, pis” addedilen kokusu da teması önleme endişesine dâhildir (Erdoğan, 2023, s. 156).

Toplumsal düzenin net sınırları ve kategorileri içinde, konumundan beklenen gereklilikleri yerine getirdiği sürece belli bir mesafede durmasına müsamaha gösterilen madun gruplar; yerini bilme, haddini aşmama, tahakküme saygıyla boyun eğme mükellefliklerini ihlal etmedikleri takdirde tepki çekmezler. Ancak, sınır ihlaliyle hiyerarşik ilişkileri bozma eğilimi gösterdiklerinde, toplumsal düzene tehdit olarak algılanır ve tiksintiyle karşılanırlar. Burada belirleyici olan yakınlık durumudur zira iğrenme, koku, dokunma, tatma gibi farklı duysal temelleri olan bir duygu olup pislikten, kirden ve kirlenmekten duyulan endişe karşısında temas etme, bulaşma, maruz kalma ihtimalini önlemek için gelişen bir sınır koruma, uzakta tutma refleksidir. Tiksinmek, bir etki altında olduğunu gösterdiği için yok saymanın mümkün olmadığı bir durum ortaya koyar, esasen bu sebeple yakınlığa dair bir kaygıdır. Üstelik yalnızca kötü ya da tehdit olarak görülene değil, toplumsal hiyerarşide alt konumda olanlara da yönelir ki bunun gerekçesi yakınında görmeye tenezzül etmediği bedenlerin varlığından etkilenecek mesafede olma rahatsızlığıdır. Dolayısıyla tiksinnme, iktidar ilişkilerinin yukarı-aşağı konumlarını keskinleştiren ideolojik bir kontrol mekanizması olarak da işler. Söz konusu durumu Ahmed, etkilerinden sakınılarak toplumdan tecrit edilen bedenlerin iğrenme duygusu ile imlendiğini belirterek açıklar (2019, s. 27). “Yapışkan göstergeler” kavramıyla, kelimeler, semboller, nesneler ya da bedenlerin geçmiş ilişkileri, çağrışımları ve toplumsal olarak yüklenen anlamları sırtlanan birer göstergeye dönüştüğünü; bu göstergelerin kültürel, duysal ve toplumsal yüklerle yapışkan hale geldiğini; iğrenmenin ise aşağıda konumlandırılan bedenler üzerine yapışan toplumsal, ideolojik

anlamlar aracılığıyla onları rahatsız edici, tiksindirici iğrenme nesneleri olarak kodlayıp ötekileştirdiğini ifade eder (Ahmed, 2019, s. 119).

Bakış, koku ve dokunma düzeylerindeki her etkileşim, duyuşal deneyim olmasının yanı sıra toplumsal düzenin, hiyerarşik ilişkilerin duygular aracılığıyla işleyen sembolik kodlarıdır. Bu etkileşimlerin beden üzerinde bıraktığı izler, toplumsal eşitsizliklerin, sınıfsal tahakkümün duygular aracılığıyla nasıl yeniden üretildiğini görünür kılar. Bu bağlamda duygular, bireylerin bedenleri kadar toplumsal konumlarına yapışan, bulaşmasından endişe edilen anlamlar olarak karşılaşma ve etkileşimlere etki eder.

2.2.2. İçselleştirilmiş Tahakküm: Görünmezlik, Utanç, Haset ve Hınc

Duyguların beden yüzeyinde sergilendiği düşüncesinden hareketle “bedenlenmiş ve dolaylanmış performanslardan kaynaklanan farklılıklar”ın incelenmesi, toplumsal etkileşimlerde tekrar eden örüntülerin, geleneksel kural ve normların sürekliliğini ortaya koymanın yanı sıra değişim ve dönüşüm imkanlarının hangi duyuşal koşulları gerektirdiğini anlamaya dair bir fırsat sağlayabilir (Czirak vd., 2024, s. 234). Zira görgü, nezaket, etik, ahlak ve kültür bağlamlarında toplumsal kurallara göre hislerin dönüştürülmesi, bastırılması ya da dışa vurulması, duyguların hem düşünsel hem de bedensel işlemlerden geçirildiğini dolayısıyla esasen toplumsal normlara uyumlanacak şekilde işlenen pratikler olduğunu ortaya koyar (Stodulka, 2024, s. 348). Bu pratikler, duyguların kültürel olarak yönlendirilmiş dışsal potansiyeline işaret eder.

Toplumsal yapının getirisi olan düzende bireyin sosyal konumu, etkileşimler, davranışlar ve pratiklerin yanı sıra duyuşal örüntüler dolayısıyla da şekillenir. Buna göre Kemper’in güç ve statü üzerine kurulu teorisi, kişilerin toplumsal hiyerarşideki konumlarını algılayışlarına göre hissedilen duyguların farklılaştığını öne sürer (Üçer, 2016, s. 231). Bu farklılık yalnızca hissedilenle sınırlı kalmaz; bedenin duyguyu taşıyan, ona eşlik eden davranışsal örüntüleri üzerinden de kendini belli eder. Garfinkel’in “her duygulanımın kendine özgü davranışsal bir paradigması vardır” (2006, s. 109) şeklinde

belirttiği üzere tüm hissedilenler, dışarıya taşmıyor bile olsa ifadede, bedende, belli bir görünüm kazanır. Bu sebeptir ki toplumsal normlar, değerler ve duygusal mekanizmalar, bireyleri toplumun beklentilere uygun şekilde davranmaya sevk eden bir denetim sistemi olarak işlev görür. Toplumdan dışlanma, olumsuz karşılanma endişesiyle kurallar için psikolojik baskı unsuru oluşturan utanç, hürmet, saygı, korku, minnet gibi duyguların yanı sıra özellikle sadakat, şükran, sadakat duyguları da hiyerarşik ilişkilerin sorgulanmasına mahal vermeyip toplumsal tahakküm düzenini pekiştiren bir nitelik arz eder (Önderman, 2020, s. 43). Bu duygular aynı zamanda toplumsal eşitsizliklere dayalı hiyerarşik konumların içselleştirilmesinde rol oynayarak benlik inşasını da biçimlendirir.

Fiziksel deneyimleri evrensel olsa da duygular, nasıl ifade edildiği, ne anlama geldiği, nasıl sınıflandırıldığı bakımından her kültürün kendi değer sistemine göre farklı şekillerde düzenlenir. Bu farklılıklar, duyguların yalnızca bireysel değil kolektif bağlamda da denetlenen yapılar olduğunu gösteren toplumsal ve politik işlevleri vurgular. Öyle ki kültürel normlar ve toplumsal sınıflandırmalara bağlı olarak farklı toplumlarda bazı duygular yüceltilip öne çıkarken bazıları ise değersizleştirilerek bastırılır. Toplum, politik söylemler ve duygusal tepkiler aracılığıyla hangi grupların hangi duygulara değer olduğunu belirleyerek layık bulduğu kimi grupları duyguların meşru öznesi kılarken, kimilerini aynı duyguların alanından dışlayarak görünmezleştirir. Sevebilir, şefkat gösterilebilir, yası tutulabilir olma kriterleri koyan bu mekanizma, iktidar ilişkilerini sağlamlaştıran bir denetim aracı olarak duygulara meşruiyet zemini getirir. Söz konusu ayrımı Ahmed “meşru ve gayrimeşru yaşamlar arasındaki ayrımı güvence altına almaya yarar” (2019, s. 239) şeklinde ifade ederken, Garfinkel ise bu kolektif tiksinti ve korku duygularını “ahlaki infial” (2006, s. 109) olarak adlandırır. Doğrudan itham edip dışlama davranışına yönelen ‘ahlâkî infial’, damgalama ve izole etme sürecinin tanığı ve onaylayıcısı olarak toplumun dahlini gerektirir.

Toplumsal eşitsizliklerle ilişkili duyguların başında gelen acı, Lefebvre'in bir mevcudiyete sahip olan neşe ve hazzın aksine işlev, organ, kişi, nesne ve benzeri bir yokluktan kaynaklandığını belirttiği üzere tekrarlanarak geri döner (2017, s. 37). Sennett'e göre ise acı gibi ağır yükü olan duygular ancak belli mekânlarda ahlaki bir karşılık bulduğu için çoğunlukla bu duyguların görünür hale gelmesinden kaçınılır; öyle ki kamusal alanda görülen acı adeta bir seyir nesnesine indirgenir ve merhamet değil, ilgiyi uyandırır (1999, s. 36). Ahmed, acının bedensel travma oluşunun yanında konuşmaya, etkileşime direnerek bedenin içe çekilmesi şeklinde yaşandığını dolayısıyla varlığını ortaya koymayı, tanıklığı kabul etmediğini ifade eder (2019, s. 36). Acıya şahit olunmasıyla gelen onu paylaşma ilişkisi aslında derinlerde yaşananın görünür hale gelmesine vesile olur. Bu şekilde acının yüzeye çıkmasına izin vermeyen içe çekilme kavramıyla ifade edilen durumda, acının yüreğe bir ok gibi saplanması tabirinde olduğu gibi acı verenin bedene yabancı olan bu sarsıcı etkisi, onunla baş edebilmek, ondan kurtulmak ve ona karşı savunma geliştirmek için bedene yeni bir sınır oluşturma gereğini zorunlu kılar. Zira acının müsebbibinden uzaklaşma niyeti esasen ihlal edilen iç-dış sınırlarının fark edilmesiyle mesafenin yeniden belirlenmesini de kapsayan içe doğru çekilme süreciyle bedenin "tekrar biçimlenmesini" ifade etmektedir (Ahmed, 2019, s. 41). Bu bağlamda acıyla, acının kalıntısı olan yarayla, yaranın izleriyle şekillenen beden, yalnızca geçmişin değil sürmekte olan etkilerinin de alanı halindedir.

Acının yaraya dönüşmesi bu noktada dikkate alınması gereken bir nitelik arz eder. Öncelikle hissedilen acının tanıklığa dirençli yapısı sonucunda içe çekilmeye meyletmesi, bedene yerleşen, bedene hapsolan, bedene gömülü, bedende görünür bir biçim alır. Öyle ki acı, yaşanan bir olay, bir deneyim olarak sarsıcı bir etki iken, sınırların muhafazasına dair temkinini artırarak kendi içine dönen bedende saklı bir hali istiflemeye yönelir. Bedene işleyen yara, sadece bireysel olarak yaralanmışlık göstergesi olmakla kalmaz, yaralanmaya sebep olan eşitsiz ilişkileri, adaletsiz etkileşimleri de sembolize eder.

Ahmed'in "yaranın kimliğe dönüşmesi" (2019, s. 48) olarak tarif ettiği bu durum, dışarıya taşamadan, görülmesinden imtina edilip bedene kapanarak yaşanan acı verici tecrübenin geçmişle, yaşandığı anla bağını koparıp, artık mevcudiyetin bizzat yara oluşunu ifade etmektedir. Bedenlerin yarayla şekil alması, toplumsal güç hiyerarşilerinin tatbik edildiği gündelik etkileşim ve ilişkilerde madunların açığa çıkamayan tüm duygularını, içe atılan yaralar olarak biriktirmesi ile gerçekleşir. Böylece yara, yalnızca geçmişin izleri olmakla kalmaz, aynı zamanda süregelen toplumsal ve bedensel deneyimlerin bir parçası olarak varoluşa dönük bir boyuta evrilir. Yaralanmamak için duygularını bedene hapseden, bedenini gözden uzak tutan ve varlığını görünmez kılan maduniyet, ekonomik yoksulluk ve tahakküm altında ezilmek kadar kendisini yaralayan bakıştan sakınmayı da kapsar; bu yüzden yoksulluk ve maduniyet bizzat bir yara olarak yaşanır. Yaranın benimsenip içselleştirilmesi ise bedensel görünmezliğin ve suskunluğun ardındaki toplumsal nedenleri açığa vurur.

Bedenin alanını toplumsal alanla denkleştirme girişiminin aracıları duygulardan biri olarak korku ise bu yaraya karşı geliştirilen savunma biçimlerinden biridir. Ahmed, korkunun beden hareketlerini kısıtlayarak dar bir alanda tuttuğunu ifade eder zira korku duyulan şeyden kaçmak için beden, üzerindeki baskıyla birlikte küçülür (2019, s. 85). Güç ve statü hiyerarşisinin aşağı konumundaki bedenler, korkuya neden oldukları gerekçesiyle dünya üzerinde daha az yer kaplamaya, toplumsal alandan geri çekilmeye itilir (Ahmed, 2019, s. 91). Korku, bir tehdit ve yakınlık endişesi olarak, mevcut durumda var olmasa da her an olabirlik üzerinden geleceğe dönük bir acı beklentisini tüm zamana yayar. Toplumsal normların tehdit olarak kodladığı bedenler böylece belli bir uzaklıkta izole edilirken, ortak korku unsurlarının belirgin hale getirilmesi de sınır koruma refleksiyle her an tetikte vaziyette toplumun kurucu ideolojik unsurlar etrafında birliğine vesile edilir. Böylece iktidarın gözü tüm denetleme mekanizmalarını gerekçelendirecek zemini elde etmiş olur.

Goffman'ın sesi titremek, benzi atmak, dalıp gitmek, kızarmak, dili sürçmek, elleri titremek gibi pek çok bedensel tezahürünü de belirttiği mahcubiyet, insanlar üzerinde bırakılan izlenime dair bir endişeyi ifade eder (2021, s. 113). Başını öne eğmek, kekelemek, terlemek gibi refleksleri ise utanç göstergeleri olarak belirtmesi bu iki duygu arasındaki nüansı anlamaya yöneliktir. Mahcubiyet bir olay ya da durumun yol açtığı daha anlık bir rahatsızlık ve oluşan izlenime dair etrafın tepkilerine yönelik bir çekinceye işaret ederken utanç kendi varlığına dair bütüncül bir olumsuzluk olarak eksik, kusurlu, değersiz hissetmeyi içselleştirmesiyle ortaya çıkar. Dolayısıyla mahcubiyet başkalarının gözündeki izlenimin kaygısı iken utanç kişinin kendi hakkındaki yargısı ve hissini içerir. Mahcubiyetle utanç arasındaki fark, duygunun yöneldiği bakışa daırdır. Utancı, suçlulukla karşılaştırarak açıklayan Ahmed, hata yahut ihlal neticesinde cezalandırılmayla ilişkili olan suçluluğun bir eylemi ima ettiğini; utancın ise kişisel niteliğin sorgulanmasına dayanarak var oluşa yöneldiğini belirtir (2019, s. 133). Aynı karşılaştırma, suçluluğu yanlış bir şey yapmakla yani üstbenliğe sınır koyma dinamiğiyle, utancı ise istendiği halde iyi bir şeyi yapamamakla adeta yanlış olmakla yani ideal benliğin gereklerini ortaya koyma dinamiğiyle ilişkilendirilerek de kurulmuştur (Demir, 2014, s. 241). Başkalarının gözündeki konumuna dair belirsizliğin bir sancısı olarak utanç duygusu, görünürlükle artar. Hata, kusur ya da eksiklik hissedilmesi ilk kademede utanca yol açarken, hatanın başkalarının gözü önünde gerçekleşmesi utanca bir katman daha ekler. Utandığının fark edilmesi ise duyguyu katmerleyen bir boyut daha katar. Önderman, utancın bu görünürlüğe bağlı yapısına dair “standardın içe alınmasına rağmen, yaptırımın içsel düzlemde olmadığı” vurgusunu yaparak toplumsal rollerle ilişkili bir kontrol mekanizması olma eğilimine dikkat çeker (2020, s. 63).

Toplumsal etkileşimlerde bakış ilişkisine dâhil olmanın yarattığı en derin kırılmalardan biri olarak utanç, katlanarak artan bir savunmasızlık hissiyle teşhir olma deneyimini iç içe geçirir. Herhangi bir telafi olasılığını mümkün kılmayan utancın en

belirgin davranış göstergesi, bakış ve yüzün, ifadenin gizlenmek istemesidir. Benliğin o an yok olması, ortadan kaybolma arzusunu söze döken pek çok deyimde kendini gösterir. Ahmed'in "utanç yoğun bir 'kendine karşı olma' duygusu halinde kişinin tenine baskı yapar" (2019, s. 131) şeklinde ifade ettiği bedensel gerilim, içsel olarak hissedilenin dışarıdan görünmemek için bakışlardan kaçınmaya, kendini saklamaya iter. Zira sosyal bağlar, var olma ve görünür olma ihtiyacını karşılamak üzere işlerken, toplumsal hiyerarşiler, kimliklerin ötekinin gözündeki konuma göre şekillenmesine de yol açar. Utancın toplumsal normları dayatan bir kontrol mekanizması olarak gündelik etkileşimlerdeki işlevi, aynı zamanda utandırmaı statüye bağlı bir davranış kalıbı ve hatta bir saygınlık unsuruna dönüştürür (Önderman, 2020, s. 48). Utandırmaıla birlikte işleyen bu itibarsızlaştırma edimi, toplum önünde küçük düşürme, değersizleştirme ve norm dışı kılma süreciyle toplumsal kabul ve meşruiyeti sekteye uğratar. Bu bağlamda "utanç, bütün için bir 'birleştirici' unsur işlevi görür (Garfinkel, 2006, s. 110). Benzer şekilde Ahmed'in "her zaman kasıtlı olan bir karşıtlık hissi içerdiğini" (2019, 67) belirttiğı nefret de informel normların yerleşiklik kazanmasını sağlayan yoğun duygulardan biridir. Zira hiyerarşik düzenin herhangi bir unsurunun zarar görme ihtimali, nefret duygusunu tetikler ve bu duygu, olası bir menfaat kaybına yol açabilecek hedefleri belirleyerek toplumsal düzenin korunmasında işlevsel bir rol oynar. Dolayısıyla nefret de tıpkı utanç gibi toplumsal yapıyı ortak zeminde buluşturan bir dinamik haline gelir.

Utancın toplumsal yüzeyi kadar bireysel derinliğı de duyguların yönü üzerinde etki eder. Nefrette olduğı gibi her zaman ötekine yönelmeyip kişinin kendisine, içsel kırılmalara, yetersizlik hissine yönelen utanç ile ortaya çıkan kıyaslama duygusu, hasede giden ilk adım olarak görülebilir. Kilborne, sınıfsal hiyerarşilerde bireylerin olmak istedikleri kişi ile mevcut konumları arasındaki çatışmaların yarattığı utanç duygusunu "ruhsal hayatiyete ve kendilik imgesine yönelik tehditler" olarak açıklarken onarma çabasına müsaade etmeyen utanç mahkûmiyetine karşı hasedi bir başa çıkma

mekanizması olarak belirtir (2014, s. 239). Hasedin toplumsal ilişkilerde kıyaslanma yoluyla yetersiz hisseden kişinin bu hissi kendi eksikliği olarak değil, ötekilerden kaynaklanan onların hissettirdiği bir durum olarak algılamasına vesile olduğunu, bu yön değiştirmiş algıyla yetersizliğe karşı savunma işlevi gördüğünü ifade eder (Kilborne, 2014, s. 24-29).

Modern toplumda tahakkümün sürekliliğini sağlayan otorite tesis edici cezalandırma mekanizmalarının büyük oranda utanç duygusuyla sağlandığını belirten Sennett ise doğrudan aşağılama, küçümseme gibi duygusal şiddet uygulamalarından ziyade dikkate almama, görmezden gelme, insan yerine koymama, ciddiye almama gibi kayıtsızlıklarla madunların kendi değerlerini aşındırmalarına, görülme utancına kapılmalarına yol açan örtük bir denetim aracının işlediğini ifade eder (2011, s. 101). Görülmeyen, tanınmayan benliğin yetersizlik hissi, kıyas ve hasetle birleştiğinde ise görünmezliğe bir katman daha ekleyerek kalıcılığını derinleştirir. Toplumsal eşitsizliklerle açığa çıkan kıyas mekanizması, başkasının sahip oldukları üzerinden bir eksiklik duygusu meydana getirir. Sahiden ihtiyaç olup olmadığından bağımsız bir şekilde başkasının sahipliği kişinin mahrumiyetine sebep görülerek hasede dönüşür yani haset, sahip olmamaktan ziyade “kasıtlı bir mahrum bırakılma” haliyle ilgilidir (Kilborne, 2014, s. 4). Scheler ise haset duygusunun, sahiplik arzusunu kamçılamadığını aksine zayıflatıldığını ileri sürer (2015, s. 36). Bu bağlamda özenilen şeye ulaşamayacak kadar uzak olduğunu ve ona gücünün yetmeyeceğini bilmek, elde etme isteğini azaltırken kişinin kıyasın yetersiz tarafı olduğunu fark etmesiyle utanca neden olur. Fakat bu utanç kaynaklı çaresiz konumun içselleştirilmesi yerine erişilemeyi değersizleştirip kötüleyerek yetersizlik hissinin nefret aracılığıyla telafi edilmeye çalışıldığını savunur. Mevcut hiyerarşi yok saymaya yönelik bu algı çarpıtması, somut bir eksiklikten ziyade ötekinin sahip olduğunun çekiciliğinden beslenen kıyas kaynaklı nefreti biriktirerek hasedi besler. Hasedin en güçlü kaynağı ise ötekinin sahip olduklarının ötesinde doğasına,

varlığına, olduğu kişiye yönelen “varoluşsal haset”tir (Scheler, 2015, s. 36). Aslında “o” olamamanın, olamayacağını bilmenin kini olarak tanımlanabilecek varoluşsal hasedin, utancı perdeleyen savunma mekanizması Kilborne’un şu ifadesinde yankı bulmaktadır: “Utanan ben değilim, aşağılayıcı olan sensin; eksikliği olan ben değilim, benim istediğime sahip olan sensin” (2014, s. 104). Toplumsal ilişkiler nazarında haset duygusunun yok sayılarak görmezden gelinmesi, esasen mevcut eşitsizliklerin sorgulanmamasına, madun grupların kendi koşullarını sistemin dayattığı sınırlara göre değerlendirme zorunluluğuna, egemen sınıfların ise toplumsal olarak meşrulaştırılmış normlar aracılığıyla haset ve utançtan korunmasına yol açar. Madunların görülmemesi, seslerinin duyulmaması tam da belli duyguların toplumsal ve kültürel meşruiyet zeminine dâhil edilmemesiyle pekiştirilir ve görünmezlikleri kalıcı hale getirilir (Kilborne, 2014, s. 32).

Bu şekilde içe çekilen duyguların kimi zaman da dışa yönelerek hem bireyi hem de toplumu etkileyen biçimi ise nefrettir. Ahmed, daima incinme hissini ötekilere yönelen nefrete dönüşümünü ve çeşitli ögelere tesir ederek nasıl etkili biçimde dolaşıma girdiğini inceler (2019, s. 26). Buna göre nefretin hedefi olan bedenler yalnızca öteki konumuna yerleştirilmekle kalmaz; aynı zamanda üzerlerine yöneltilen nefretin duygusal yıkım gücünden de doğrudan etkilenirler. Ayrımcılık, ötekileştirme, saldırı, değersizleştirme, sesin bastırılması, kimliğin yok sayılması gibi mekanizmalar aracılığıyla nefret, hedef odağı haline getirdiği bedenlerde sistematik bir acıya yol açar ve onları giderek daralan yaşam alanlarına hapseder. Dışa vurulamayan ve bastırılan hisler ise içte acı veren, rahatsız eden duyarlılıklara dönüşerek yeniden belirir; beden sağlığının bozulmasına yol açarak “kendinden nefret, kendine işkence, kendinden intikam almak” biçimlerinde tezahür eder (Scheler, 2015, s. 67). Bu bağlamda nefretin “acı vasıtasıyla ötekinin dünyasını da yok edecek şekilde işlediğini” söylemek mümkündür (Ahmed, 2019, s. 78).

Nefretin odağına yerleştirilmek, yaşam alanlarını kısıtlayan ve varlığı nefessiz bırakan bir acıya neden olmanın yanı sıra öfke ve hınç gibi duyguların doğmasına da yol açabilir. Defalarca yaşanmasına rağmen doğrudan ifade edilemediği, dışarıya yansıtlamadığı için zamanla birikerek içten içe büyüyen bir tür bastırılmış öfke, haset, kin duygularının sentezi olarak hınç, Scheler tarafından “zihnin karanlık dehlizlerinde gezinen, egonun eylemliliğinden bağımsız, bastırılmış bir gazap duygusu” olarak tanımlanmış ve kişisel boyutun ötesinde ahlaki, toplumsal, kültürel değer yargılarını şekillendirmesi bağlamında ele alınmıştır (2015, s. 20). Öyle ki kişisel özelliklerden ya da yaşantılardan ziyade ekonomik, hukuki, siyasal, kültürel eşitsizliklerin toplumsal yapıda yarattığı tıkanma durumlarının esasen hıncın birikmesine neden olduğunu vurgulamıştır. Sennett’e göre de madun grupların hıncı, toplumdan dışlanan konumlarının açtığı yaraların açısından, utancından ve hasedinden kaynaklanır (2010, s. 357). Kanaatkâr olmak, yetinmeyi bilmek, şükretmek, razı olmak, kıymet bilmek gibi tutumların erdem olarak yüceltilmesi, temel olarak bu erişilemez konuma duyulan nefretin değersizleştirme ve kötüleme yoluyla örtbas edilme biçimleridir. Ayrıca nefret duygusu genel bir olumsuzlamaya dayandığı için çağrışımında bulunan, ilişkili görülen tüm özellikleri kapsayacak şekilde genişler. Tutum, tarz, tavır, bakış, konuşma, ifade, duruş, kıyafet gibi her türlü statü göstergesi ve sınıfsal kod, “ani, şiddetli, görünüşte yerli yersiz ve temelsiz bir reddediliş” ile nefret ögesi haline gelebilir (Scheler, 2015, s. 64).

Toplumsal ilişkilerin belirleyici dinamiklerinden olan tüm bu duygularla birlikte benlik algısı, bireyin kamusal etkileşimler içinde ötekinin bakışıyla karşılaşması ve kendisi hakkında edindiği değerlendirmeler, izlenimler ve tahminlerle şekillenir. Ötekinin bakışında yer bulamama ve görülmemeye bir nevi tanınmama hali yaratarak benliğin kuruluşunu sekteye uğratar ve kişiyi belirsizliğe iter (Kilborne, 2014, s. 109). Bu durum, toplumsal alandan tecrit edilen, görünmez kılınan madunların varlığını sonu gelmez ve müphem bir meşruiyet mücadelesine dönüştürür. Öyle ki dayanışma ağlarının zayıfladığı,

yoksulluğun kişisel çaresizlik ve bireysel mücadele olarak yaşandığı günümüz koşullarında, yalıtılmış bir yalnızlık içindeki ezilenlerin hıncı, egemen sınıfların korkusu olmaktan çıkmıştır. Bu nedenle servet, lüks tüketim ve gösterişli yaşam tarzı gizlenmesi gereken bir ayrıcalık değil; aksine adeta sergilenen bir statü gösterisi olarak teşhir unsuru haline gelmiştir. Erdoğan'ın “burjuvazinin zenginliğini değil örtmek, göze sokmak derdinde olduğu” (2023, s. 41) şeklinde belirttiği bu durum, sınıfsal gerilimlerin dönüşümünü ve kazandığı yeni görünümü gözler önüne sermektedir. Öyle ki toplumdan dışlanma ve güvenlik endişelerinin yüksek olduğu toplumlarda, utanç ve haysiyet duyguları oldukça güçlü sosyal kontrol ve çatışma çözme mekanizmaları olarak iş görmektedir (Önderman, 2020, s. 296). Bu şekilde içe göçen duygular, toplumsal yapının tüm hücrelerine sızarak biriktiği ölçüde de sınıfsal tahakkümün duyusal ifadesi en çok bedende ve sessizlik aracılığıyla varlık bulmaktadır.

2.2.3. Sınıfın Bedenleşmesi: Habitus ve Simgesel Tahakküm

Duygular, psikolojinin alanıyla sınırlı kalmayıp sosyal yapıların ve sınıfsal kodların bir bileşeni halinde düşünüldüğünde, hiyerarşik ilişkilerin sadece ekonomik eşitsizlikler değil, duygu dünyasının şekillenmesi yoluyla da yeniden üretildiğini ortaya koyar. Öyle ki tabi olmak, iktidar yapıları tarafından şekillendirilmeyi ifade ettiği kadar bu sınırlandırmanın ötesinde bir tanınma göstergesi de olduğundan, madunun tabiyeti kabulü aynı zamanda özne olarak var olmanın ve tanınmanın yoludur. Butler bu durumu “tabiyetin ikircikliği” şeklinde ifade eder (2005, s. 103). Bu bağlamda toplumsal kurallar, normlar ve beklentilerle uyumlu biçimde davranarak tanınma ve kabul görme performansı sergilemek, varoluşun, kimliğin ve konumun muhafazası için sürekli yenilenen bir meşruiyet ve savunma mücadelesine işaret eder. Bu mücadele yanlış anlaşılmaktan, suçlanmaktan, dışlanmaktan kaçınma çabasıyla, bireyin kendini aklama ve toplumsal kabulünü sürdürme sürecini içerir (Butler, 2005, s. 113). Karşılıklı bir görülme ilişkisine işaret eden toplumsal etkileşimlerin tanınma boyutu için Sennett ise,

madunların üst sınıflarla karşılaşmalarında nasıl davranacaklarını bilememelerine sebep olan yetersizlik duygusuyla baş başa kaldıklarını, hiyerarşinin üst grubunda olanların madunlara kendini tanıtmaya gereği duymamasından da anlaşılacağı üzere tanınma duygusunu tatmadıklarını ifade eder (2018, s. 120). Zira farklı kültürler ve kimliklerin etkileşimi ile grup aidiyetleri arasındaki gerilim hem sınırların muğlaklaşmasına hem de bu belirsizliği gidermek için daha keskin hatlar çekme ve farklılığı vurgulama çabasına sebep olur. Egemen sınıflar için özellikle kendilerini ayrıcalıklı kılacak semboller ve göstergeler yaratma, yaşam tarzı ve ritüeller yoluyla ayrışma gereksinimi, tahakküm gücünün devamını sağlayan bir sınır koyma edimi olarak gerçekleşir. Öyle ki hayatın, iktidar sahiplerinin farklılığını pekiştirecek şekilde “bilinçli bir itina ile organize edilip sahnelenmesi”, toplumsal hiyerarşinin sınırlarını belirler. Bu sınırların tahakküm ile tabiyet arasındaki dikey eksen ekonomik, kültürel, sosyal statü farklarının temsili elitizmle; yatay eksen ise etnik ve ulusal kimlik aidiyeti ile çizilir (Assmann, 2022, s. 165). Söz konusu sınırlar daima karşıtının tanınması ve sınırına bir cevap niteliğinde belirlendiği için toplumsal konumlar ve kimlikler de karşılıklı etkileşim içinde şekillenerek sürekli yeni semboller, tarzlar ve pratikler oluşturarak yeniden üretilir. Etkileşimlerin bu dinamiğine göre sürekli şekillendirilirken güvensizlik ve eksiklik hislerini sabit olarak taşıyan madun konumu, ancak dayanışma mekanizmaları ve topluluk aidiyetiyle tamamlanmış hisseder; fakat bu aidiyet aynı zamanda egemen toplum düzenine uyum sağlanmasına, iktidarın çizdiği sınırlar dâhilinde tanımlanarak kontrol edilmesinin de yolunu açar (Yetişkin, 2010, s. 17).

Toplum içinde davranmanın, içselleştirilen düşünce ve hareket kodlarının dayanaklarını anlamlandırmak üzere kültürün, sembolik değerlerin, sosyal eğilim ve yatkınlıkların, alışkanlıkların ve beğenilerin önemine vurgu yapan Bourdieu, toplumsal ve sınıfsal yapının hiyerarşik unsurlarının bireyler üzerindeki etkisini ve bu unsurların yeniden üretim sürecini analiz eder. Toplumsal yapıları ve kültürel olguları bağlamından

soyutlayıp kavramsal bir çerçeve dâhilinde analiz ederek sınıflandırma yöntemiyle, sıradan görünen beğeni, tarz, eğitim, kültür gibi pratiklerin sınıfsal iktidarın yeniden üretim mekanizmaları olduğunu gösterir. Sınıfsal aidiyetlerin ve göstergelerin, emek alanına göre iktisadi değerle ilişkilene üzerine temellendiği görüşünü habitus teorisiyle genişleten Bourdieu, sınıfsal yapının etkilerini doğrudan ve aşıkâr baskı mekanizmalarında değil, kültürel normlar, yaşam tarzları, beğeniler ve pratikler gibi gündelik hayatın akışında içselleştirilmiş doğal süreçlerde aramak gerektiğini ileri sürer. Dünyayı algılama biçimi, konuşma tarzı, beden dili, bakış, beğeni gibi diğerlerinden farklılaşmayı sağlayan, ayırt edilebilir unsurlar tanımlamaya yarayan vasıflar yaşam tarzları oluşturarak içinde bulunulan çevrenin doğal düzeni olarak deneyimlenir (Bourdieu, 2015b, s. 256). Dolayısıyla, kendini farklılık üzerinden kuran toplumsal kimliğin bu unsurlarını bireyler farkında olmadan öğrenip geliştirirler ve farkları içselleştirerek eğilim ve pratikleri aracılığıyla sınıfsal kodlara aidiyet kazanırlar. Bu bağlamda, beğeni çerçevesinde önem atfedilen nesneler ve sembollerin yanı sıra toplumsal konumunu sağlamlaştırma ve değer görme gibi ahlaki ve duygusal ihtiyaçların da hesaba katılması gerektiğini vurgulayan Bourdieu, esasen beğenileri temellendirenin sınıfa özgü duygusal habitus olabileceğini ifade eder. Böylece sınıfa özgü beklentileri, davranış ve düşünceleri anlamak için elverişli bir alan açar. Bu doğrultuda, sınıfsal hiyerarşilerin her alanda ve her zaman tatbik edilen düzeneğini değerlendirebilmek için sahiplik ve yoksunluk duygularına; gösterişçi tüketim ve statü mücadelesinin değerleri ile duygusal anlamlarına; toplum içinde kabul ve saygınlık görme beklentisi ile utanma ve dışlanma süreçlerinden kaçınma reflekslerine odaklanmak gereklidir.

Toplumsal hiyerarşileri, tahakküm mekanizmalarını, sınıfsal eşitsizlikleri anlamlandırmaya çalışan Bourdieu, Marx'ın üretim ilişkilerinin eşitsiz toplumsal yapıya neden olduğu, Durkheim'ın sınıfsal kültürlerin toplumsal normları belirleyen egemen kültür haline gelme mücadeleleri içinde olduğu, Weber'in toplumsal davranışlarının

bireysel bağlam ve niyetlerle statü ve itibar anlamı yüklü olduğu yaklaşımlarından hareketle, sınıfsal egemenliğin kültürel dinamiklerini incelemiştir (Çeğin ve Göker, 2015, s. 13-15). Bireylerin toplumsallaşma geçmişi ile yaşam tarzları, seçimleri, beğenileri, eğilim ve pratikleri arasındaki ilişkiyi analiz ederken, toplumsal yapıdaki hiyerarşik düzenin sadece ekonomik koşullarla açıklanamayacağını, kültürel, duygusal, sembolik arka planların da tıpkı maddi sermaye gibi sınıfsal sınırların çizilmesinde ve eşitsizliklerin yeniden üretilmesinde rol oynadığını ortaya koymuştur. Bu bağlamda Bourdieu kuramının öne çıkan kavramı habitus, içinde yaşanılan toplumsal ortam ve koşullara göre bireylerin fark etmeksizin dünyayı nasıl anlamlandırıp kavrayacağına ve buna göre hangi davranış ve tutumları uygulayacağına dair benimsediği algı, değerlendirme ve eylem şemalarıdır (Jourdain ve Naulin, 2020, s. 42).

De Certeau'nun "Bourdieu'nün kuram üzerine bıraktığı kişisel iz" (2008, s. 135) olarak tanımladığı habitus, içinde yaşanılan toplumsal yapıların ve sınıfsal aidiyetlerin içselleştirilme ve yeniden üretilme süreçlerini anlamlandırmada anahtar bir kuramsal çerçeve sunar. Sınıfsal değerlerin ve beğenilerin, kendiliğinden, doğal bir biçimde var olduğuna dair yaygın kabul, aslında toplumsal yapının, kültürel çevrenin şekillendirdiği yatkınlıklar çerçevesinde edinilen, öğrenilen niteliğini silikleştirir. Burada kastedilen, sınıfsal aidiyet ve ayrımların ekonomik sermaye ya da gelir düzeyinin belirlediği sabit alanlardan ibaret olmadığıdır. Buna göre sınıfsal sınırlar, toplumsal etkileşimlerde, gündelik hayatın görünür görünmez tüm düzlemlerinde sürdürülen sembolik mücadelelerle daima kendi kültürel değerlerini, beğenilerini dayatarak ve bunların mensupları tarafından farkında olmadan, doğal tercih ve yatkınlıklar şeklinde içselleştirilmesi yoluyla yeniden üretilir. Çeğin ve Göker tarafından "sosyal uzamdaki konumlar ve temel bir dolayım sağlayan açıklayıcı bir şema" (2015, s. 18-19) şeklinde değerlendirilen habitus, toplumsal bağlamda inşa edilen bir yatkınlık sistemi olarak kendiliğinden ve yaratıcı pratikler meydana getirmesiyle otomatikleşmiş alışkanlıktan

ayrışmaktadır. Buna göre, toplumsal ilişkiler içinde bireyin davranış biçimlerini yalnızca kişisel özellikleri, tercih ve beğenileri değil; içine doğduğu sınıfsal yapı, ait olduğu dini ve etnik kimlik, toplumsal cinsiyet rolü, aldığı eğitim ve kültürel bakiye gibi toplumsal farklılaşma mekanizmalarının toplamı belirleyicidir. Teşvik ya da engel şeklinde imkânlar ve imkânsızlıklar sunan dolayısıyla bir olasılıklar uzamı olan bu yapılar çerçevesinde fark etmeksizin öğrenilen ve doğal akışta olduğu kanısıyla içselleştirilen kısıtlar, kişilerin bakış açısına, düşüncelerine, hislerine, isteklerine, tutum, davranış ve tepkilerine biçim verir. Üstelik bu sınırlandırılmış alan, anlam ve tatmin elde edildiği için kişisel yönelimlerin bir sonucu gibi algılanarak “kendine has bir yanılsamaya dönüşür” (Bourdieu, 2015a, s. 818). Aynı zamanda toplumsal etkileşim ve karşılaşmaların aile, okul, iş, evlilik, sosyalleşme gibi farklı unsurları da bireyleri benzeşme ya da ayrışma yoluyla sınıflandırıp dışlama ya da bir araya getirme şeklinde sınıfa özgü algıların ve yaşam tarzlarının kalıplaştığı toplumsal düzene dâhil eder. Bu şekilde belirlenen sınıfsal sınırların içselleştirilerek bir “yerini bilme” mekanizmasına dönüşmesi de Bourdieu’nün “yanlış tanıma” (2015b, s. 681) kavramında ifade edilir ve tabi sınıflar bakımından toplumsal normların kendisi için uygun gördüğünü kabullenme, kendisine layık bulmadığını reddetme şeklinde tezahür eden bir hükmü yeniden üretme durumu olarak açıklanır. Yanlış tanıma, bireylerin düşün ve eylem dünyasında kemikleşip değişime dirençli halde sürdürülürken aynı zamanda aile ya da okulda geliştirilen eğilimi iş hayatına aktarmak şeklinde farklı bağlamlara taşınarak homojen hayat tarzlarının oluşmasına da yol açar (Jourdain ve Naulin, 2020, s. 43).

Toplumsal sınıfların farklı yaşam koşullarından kaynaklanan habitus, hem toplumsal alanın pratiklerini inşa eden hem de bu pratikleri değerlendirip beğeni kıstasıyla sınıflandıran bir yapıdır (Bourdieu, 2015b, s. 254). Habitus, ortaya çıkardığı tutum, davranış ve pratikler ile değer, beğeni ve zevkleri belirlediğinden giyinme, dekorasyon, beslenme, spor, müzik gibi gündelik hayatın kültürel tüketim öğeleriyle her

sınıf kendi koşullarına göre şekillenen bir hayat tarzı geliştirir. Tüm bu tüketim kategorileri içinden sınıfsal koşulların gereği olarak beliren her bir ayırt edici özelliklerle ortaya çıkan sınıfsal hayat tarzı, böylece sınıfın mevcut ve gelecek mensuplarına yapısal sınırlar dâhilinde mümkün olan “hazır seçimler, gelenekler, kurallar, değerler, malzemeler, teknikler, semboller bütünü” şeklinde sunulur (Bourdieu, 2015b, s. 307).

Beliren yaşam tarzlarını algılama, yorumlama, değerlendirme ve sınıflandırma biçimi de yine habitusa bağlı beğeni misyonu ile belirlenir. Aynı konumda olmak benzer habituslara sahip olmayı getirdiği gibi kişisel deneyimlerin ve sınıf içi konumların mevcudiyeti gereği bireysel bir nitelik de gösterir; dolayısıyla habitus hem bireysel hem toplumsal boyuta sahip olarak yani içeriden dürtülerin ve dışarıdan toplumun engel ve teşviklerinin karşılıklı çekimi şeklinde işler (Bourdieu, 2015a, s. 818). Jourdain ve Naulin bu boyutları, bireyin sosyal ilişkiler içinde davranışlarının ölçütünü belirleyen toplumsal yapıların sınırlarını içselleştirmesini ifade eden “dışsallığın içselleştirilmesi” ve düşünme ihtiyacı duymadan toplumsal norm ve beklentilere uygun davranışlar sergilenmesi anlamına gelen “içselliğin dışsallaştırılması” şeklinde açıklarlar (2020, s. 44-45). Öyle ki toplumsal normların dayatmaları zamanla kaba ve incelikli araçlara dahi gerek kalmaksızın bireyler tarafından yasa olduğu fark edilmeyecek denli içselleştirilip adeta kendi arzusuyla uyulduğu düşünülen iradi bir form kazanır (Simmel, 2009, s. 127).

Bir sınıfa mensup olmak, toplumsal alanda o sınıfa özgü yatkınlıklar seti içinde bulunmayı gerektirdiği için habitus, bireylerin dünyayı algılama, kategorize etme, değerlendirme ve buna göre seçimler yapıp davranış geliştirmelerine yön verdiği için Çeğin ve Göker tarafından “benzer konumdakilerin kolektif bilinci” olarak ifade edilir (2015, s. 19). Beğeni, tarz ve değerlerin habitus’un iz düşümleri olarak toplumsal yüzeye taşınması, sınıfsal kodları somutlaştıran farklar olarak bedenler, davranışlar, mekânlar, seçimler üzerinden görünür hale gelir. Öyle ki Bourdieu, beğeniyi sahip olunan her şeyin, kişinin kendisini nasıl görüp değerlendirdiğine ve başkalarının gözünde ifade ettikleri ile

başkalarına göre nasıl konumlandırıldığına dair her şeyin temeli olarak tanımlar (2015b, s. 90). Ayırt edici göstergeler ve karşıtlıkların zemininde var olan beğeni, sınıfsal konumların yaşam tarzları şeklinde sembolik bir evrene taşınmasının temel dinamiği olarak işlev görür. Farklılıkların sistematize edilmesini sağlayan beğeni kıstasıyla, hem sınıfsal konumların sınırlandırıp zorunlu kıldığı davranış ve eyleme biçimleri bedene işleyerek içselleştirilir hem de bu yapısal dayatmalar şeklen bireysel seçimlere dönüştürülür; böylece beğeni aracılığıyla sınıfsal mecburiyetler, kültürel tercihlerin sonucu olan yaşam tarzları olarak görülür ve sınıfsal düzen görünmez hale gelerek yeniden üretilir (Bourdieu, 2015b, s. 261).

Bourdieu, sınıfsal beğenilerin farklı tezahürlerinin en net biçimde beden üzerinde nesneleştiğini, bedene dair özen gösterme, bakım verme, doyurma gibi tutumların görünür haldeki boy, kilo, hacim, esneklik vb. unsurlarla bedene işlediğini belirtir (Bourdieu, 2015b, s. 281). Beslenmeye dair beğenin, sınıfsal olarak bedene yüklenen anlamla yakından ilişkili olduğunu vurgulayan Bourdieu, bedenin kuvveti, sağlığı, görüntüsüne dair farklı algıların ve pratiklerin yapısal eğilimlerine dikkat çeker. Buna göre halk kesimi, bedenin biçim ve güzelliğinden çok kuvvetiyle dayanıklılığına önem verdiği için enerji ve güç sağlayacak doyurucu ve maliyeti az gıdaya yönelirken; sınıfsal hiyerarşinin üst katmanlarında bedene özen gösterme, bakım sağlama, görünümüne dikkat etme ön plana çıktığı için lezzetli, sağlıklı ve fit gıda eğilimi görülür (Bourdieu, 2015b, s. 281). Bu bağlamda beden algısına dair farklılıkların getirdiği beslenme tercihleri, sınıfsal konumların bedende somutluk kazanmasının, görünüş, davranış, tercih ve yaşam biçimine yansımalarının bir örneğidir. Benzer şekilde sınıfsal habitusun beden üzerindeki tezahürü, halkın efor, güç, ağrı, acı gerektiren bedenin araç olarak ve dahi dâhil edildiği sporlara yönelmesi burjuvazinin ise fayda odaklı, mesafe koyan ve beden kullanımının az olduğu sporları tercih etmesi örneği üzerinden de örneklendirilebilir (Jourdain ve Naulin, 2020, s. 89). Böylece sınıfsal ayrımlar ve toplumsal farklılıklar belli

tercihler üzerinde somutluk kazanır. Habitus, geçmişten gelen yapısal belirlenimlerinin izlerini taşıdığı gibi zamanla farklılık gösteren sermaye birikimi, çalışma koşulları, sınıfsal konum gibi faktörlerin değişimlerini de yeniden üretime tabi tutan, ekonomik koşulların zorunlu kıldığı tüm etkileri bir araya getiren “bedene işlemiş sınıftır” (Bourdieu, 2015b, s. 634).

Toplumsal koşullanmaların görünürlük kazandığı yüzey olarak bedenin taşınma tarzı, bedeni sunma, hareket ettirme ve konumlandırma biçimi, bireyin toplumsal alanda ilişki kurmasının ilk aşamasıdır. Kişinin kendini nasıl gördüğünü ve dünyada, toplumda nasıl bir yer kapladığının izdüşümü olarak bedensel duruş, bakış, jestler ve ifadeler ile kelimeler, toplumsal değerler ve anlamlarla yüklüdür. Bourdieu’nün “bedensel hexis” olarak tanımladığı toplumsal yönelimlerin temeli olan bu pratikler (2015b, s. 685), esasen toplumsal normların şekillendirdiği sınıfsal olanaklar ve sınırların baştan belirlenmiş olduğu seçim görünümlü içselleştirilmiş yapısal yansımalarıdır. Dolayısıyla bedenin duruşundan el kol hareketlerine, yüz ifadesinden yürüme, konuşma, oturma, yemek yeme biçimlerine değin tüm jest ve davranışlarda vuku bulan habitus, bilinçle değerlendirme ve söylemle kontrol güdümünde olmanın ötesinde bedenin mekanikleşmiş jestlerinde işlerken; beğeni de toplumsal konuma göre meşru olan ve olmayan pratikleri sezdirenen bir “yönlendirme duyusu” olarak çalışır (Bourdieu, 2015b, s. 674). Bu süreç, fark etmeden içselleştirme geçmişi sayesinde, bireyin düşünmeksizin nasıl davranılacağını bilme öngörüsü/sağduyusu edinmesiyle kendiliğinden ve refleksif biçimde hayata geçer.

Sınıfsal konumları, toplumsal ayrımları sembolize eden göstergelere dönüşen beğenilerin kaynağında Bora’ya göre de beden ve ev bulunur: “Beğeni bedene yazılmıştır ve bedenin boyutları, tavırları, yeme içme, yürüme, oturma, konuşma ve jestlerinde görünür hale gelir. Ev, ister onu özgün biçimiyle yeniden üretsın ister bir başka sınıfsal taklide kalkışsın, habitusu yansıtır” (2010, s. 16). Bu örneklerin her biri, sınıfsal farklılıkların fiziki mekânlarda ve beden kullanımında da yeniden üretildiğini ortaya

çıkartır. Toplumsal, sınıfsal, kültürel bağlamda yerleşik yatkınlık ve eğilimlerin çelişkiler içeren yapısını ortaya koyan habitus'un fiziksel ve mekânsal taşıyıcıları olarak beden ve evi vurgularken Bora, öznellik ve deneyim kavramlarıyla sınıfın gündelik yaşam şartlarını şekillendiren etmenleri ele alır (2010, s. 26). Buna göre kişisel olarak görünen kararlar, davranışlar ve eylemler, esasen habitus aracılığıyla mevcut iktidar düzeninin çizdiği sınırlar ve kurduğu işleyişe göre düzenlenen toplumsal ilişkilere, norm ve değerlere uyumlu kolektifin yansımalarıdır. Bora, habitus'un bu niteliğini "yani bir anlamda, yapılması gerekeni istememizi sağlayan örüntüler bütünü olarak gösterilebilir" şeklinde ifade eder (2010, s. 28).

Habitus ve beğenin öngörü/sağduyu niteliği, Bourdieu'nün davranışların saiki ve belirleyicisi olarak rasyonel çıkar hesaplamalarından ziyade benimsenen toplumsal yapının gerekleri olduğu görüşünü temellendirir. Bu bağlamda, aktör kavramı yerine fail/eyleyici kavramını uygun bulan Bourdieu hem yapılarca şekillendirilen hem de eyleyen bir özne portresi çizer; öyle ki birey, geçmiş deneyimleri mekanik tekrarlardan ibaret şekilde alışkanlıklara dökmekten ziyade bu deneyimlerin ürünü olan yapı üzerinde öngörülemeyen bir yaratıcılığa ve dönüştürücü etkiye sahiptir (Jourdain ve Naulin, 2020, s. 46). Söz konusu eyleyici/faillerin algısı, tüm olgu, nesne ve kişileri değerlendirip sınıflandırırken; temelde egemen sınıfları temsil eden "elit" ve tabi sınıfları temsil eden "kitle" ayrımını imleyen yüksek-alçak, maddi-manevi, güçlü-zayıf, zarif-kaba, seçkin-sıradan, parlak-silik, nitelikli-vasat gibi birbirinin karşıtı nitelemelere dayalı ortak kalıplar dâhilinde şekillenir (Bourdieu, 2015b, s. 677). Bourdieu'nün habitus kavramıyla açıkladığı tüm bu içselleştirilmiş öngörü ve yönelimler, bireylerin davranışlarını ve hiyerarşik düzeni anlamak için önemli bir toplumsal çözümleme imkânı sağlar.

Birey deneyimlerinin biricikliğine dair kabule karşı çıkan Bourdieu, kişisel tecrübelerin esasen toplumsal düzende sabitlenen ortak yapısal koşulların kolektif tezahürleri olduğunu savunur (2015a, s. 618). Kültüre bilgi, sanat ve beğenin yanı sıra

gündelik alışkanlıkları yönlendiren yatkınlıkları da dâhil eden bir pencereden bakan Bourdieu, gündelik zevklerin ve sanatsal beğenilerin aynı habitusun ürünü olduğunu, bunların herhangi bir hiyerarşi barındırmaksızın sınıfsal temelleri bulunduğunu ortaya koyarak kültürün sınıfsal konumun ayırt edici ve belirleyici bir unsuru olduğuna dikkat çeker ve toplumsal sınıfları maddi koşullardan ibaret biçimde değil kültürle ilişkileri üzerinden tanımlar. Yaşamın ilk dönemlerinden itibaren içinde bulunulan çevrede tercihlerin onaylanması ya da aşağılanması deneyimleriyle farkında olmaksızın öğrenilen kültürel yeterlilik, beğenilerin ve davranışların toplumsal çevre tarafından takdir edilecek forma bürünmesi şeklinde edinilir; bu bakımdan beğeniler kişisel gibi algılansa da Bourdieu'ye göre aslında meşruiyet kazanmış egemen kültürün benimsenmesi yoluyla toplumsal olarak belirlenmiştir (Jourdain ve Naulin, 2020, s. 87). Burada en kritik vurgu 'sembolik şiddet' kavramıyla yapılır, zira toplumsal eşitsizliklerin getirisi olan sınıfsal konumların madunlar tarafından doğal ve kaçınılmaz görülerek kabullenilip benimsenmesi, hayat algısının ve kişisel sınırların bu konumun sunduğu/sunmadığı olanakların nesnel koşulları çerçevesine sıkıştırılmasına sebep olur. Bu sayede doğrudan bir baskıya gerek kalmadan eşitsizliğe dayalı toplumsal düzenin sürdürülmesi mümkün hale gelir ve egemen sınıflar zenginlikleriyle toplumsal statülerini miras bırakmakla kalmayıp söz konusu eşitsizlikleri meşru kılan inanç ve düşünce kalıplarını da sonraki kuşaklara aktarmış olurlar (Jourdain ve Naulin, 2020, s. 118).

Egemen sınıfların meşru olanı belirleme gücü sayesinde tahakküm sahiplerinin kültürünün toplumsal norm olarak tanımlanması, toplumsal hiyerarşinin kültürel hiyerarşi olarak da tecelli etmesidir (Jourdain ve Naulin, 2020, s. 83-84). İyi ve meşru kültürel zeminin tanımına dair egemen sınıflar arasında da hegemonya mücadelesi yürütülür. Öyle ki kültürel elitizm, bireysellik ve mesafe gerektiren geleneksel alışkanlıkları baz alırken, tüketim ahlaklı zenginlik, kültürel dinamikleri keyif ve lüks odağında tutmaya meyleder. Tabi olan halkın yatkınlığı ise yoksunlukları kabullenerek zorunluluklara uyum sağlama

ve kaçınılmaz gerçekliğin gerektirdiği bir “zorunluluk beğenisi” ile şekillenir (Bourdieu, 2015b, s. 537). Koşulların dayattığı bu beğeni çemberinde halkın kültürle ilişkisi Jourdain ve Naulin tarafından “gerekli olanın seçilmesi” şeklinde özetlenir (2020, s. 89-91).

Kültürel hiyerarşilerin işleminde beğeniler bakımından rol oynayan taklit ve ayırım dinamiklerini tanımlayan Bourdieu, tahakküm eden sınıfın zevklerinin alt sınıflarca taklit yoluyla işgalini ve bu taklit girişimleri yaygınlaşarak ayrıcalıklı konumları tehdit ettiği için farklılığı yeniden vurgulama, erişimi zor yeni tüketim nesneleri üretmek mesafe ve sınırları tekrar belirleme gereği ayırım hamlesini açıklar (Jourdain ve Naulin, 2020, s. 92-93). Bu bakımdan toplumsal sınırlar ekonomik sermaye kadar sembolik bir alan koruma mücadelesi üzerinden işleyen kültürel sermayeyle de doğrudan ilişkili biçimde şekillenir. Üretim ilişkileriyle sahip olunanlar ve elde edilen sınıfsal konum, aynı zamanda başkaları tarafından nasıl görülüp algılandığı üzerinden atfedilen bir anlamı da içerdiğinden üretimin sağladığı iktisadi konumun mahiyeti tüketimin sembolik düzeyine de işler (Bourdieu, 2015b, s. 700). Öyle ki kültürel tüketim ürünlerinin kıymeti ve sınıfsal sınır belirleme potansiyeli, ayrıcalıklı ve zor erişilebilir niteliğine dair inanç ile farklı kesimlerin rekabetine konu olması üzerinden belirlenir (Bourdieu, 2015b, s. 367). Dolayısıyla kültürel sermaye ve beğeni farklarına dayalı tüketim eğilimleri, daima sınıfsal ayrımları keskinleştiren sınırlar çizme ve bu sınırları korumaya dair bir strateji olarak işler.

Bireylerin mekanikleşmiş refleksler ya da rasyonel stratejilerle harekete geçtiğini ileri süren görüşleri reddeden Bourdieu’nün içselleştirilen yapıları ifade eden habitus kavramı, De Certau tarafından “edinim” ve “edinilen” ifadeleriyle ele alınıp bireylerin içinde gizli bir toplumsal kalıp olarak tanımlanır ve işlerliğinin sabitlenmesi için “kontrol edilemez, görünmez” olması yani sorgulanmadan benimsenerek değişmezliğine ikna olunması gereği vurgulanır (2008, s. 143-144). Öyle ki toplumsal yapıda değişiklikler yaşansa bile içselleştirilen kanaat ve davranışlar doğrultusunda hareket etme eğiliminin

yani habitusun sürdüğü savını “edinilen, yapıların kaydedildiği yerdir, bunların tarihlerinin kazındığı mermerdir” sözleriyle ifade eder (De Certau, 2008, s. 143).

Ahmed’e göre ise “göstergeler ile bedenler arasındaki yapışkan ilişkilere bağlı” olan duygular, adaletsizliğin yol açtığı incinme ve yaralanmayı görünür kılmakla kalmayıp zararı telafi etme ve iyileşme inkânı sunacak şekilde değerlendirilmeye de açıktır (2019, s. 239). Ancak toplumsal eşitsizliklerin kişilere yönelik merhamet, empati, anlayış, hoşgörü gibi duygu temelli tanımlamalarla sınırlandırılması, durumu kişilerarası düzeyde iyi insan olmakla, düzgün karakterli olmakla ölçülür halde bir üstünlük hiyerarşisine indirgeyerek adaletsizliği üreten yapısal faktörlerin göz ardı edilmesine, adaletin kişiselleştirilip adaletsizliğin münferit ve mahrem bir alana çekilmesine sebep olacağı uyarısında da bulunur (Ahmed, 2019, s. 244). Zira toplumsal ilişkilerin dönüşümüyle sağlanabilecek olan adaletin kişisel duygular, bireysel erdemler eksenine hapsedilmesi, tahakküm edenler açısından yapısal sorumluluğun örtbas edilmesi ve eşitsiz düzenin toplumsal bir mesele olarak perde arkasında bırakılması anlamına gelir. Tıpkı belirli sosyal etkileşimlere dayalı süreçlerin sonucu olarak ortaya çıkan duyguların toplumsal normlarla bağlantılı olarak deneyimlenip ifade edilmesi gibi adaletsizlik de kişilerin bedenleriyle tabi oldukları toplumsal normlar ve bunlarla kurdukları etkileşimler üzerinden işler hale gelmektedir. Bu bağlamda eşitsizlik ve tahakküm ilişkilerinin şekillenmesinde duygularla birlikte bedenlerin toplum içindeki konumlanışı da başat faktör olarak karşımıza çıkmaktadır.

Günümüzde duygu çalışmaları, habitus’un belirleyici niteliğine karşı, özneye hareket alanı tanıyan daha esnek yaklaşımları benimsemektedir. Hem bireyin duygusal tepkilerini hem de toplumsal ilişkilerdeki değişkenliğini ele alan kuramsal çerçeveler geliştirilmektedir. Bu bağlamda habitus’u “bireyin çeşitli toplumsal ‘alanlarda’ toplumsallaşması sırasında edindiği algısal, tepkisel ve davranışsal şemalar veya yatkınlıklar sistemi” olarak tanımlayan Mühlhoff, kavramı kolektif örüntüler ile sosyal

sermayenin geçmiş bakiyesinin bugüne izdüşümleri şeklinde değerlendirir (2024, s. 142). Mühlhoff, habitus'un işaret ettiği yapısal etkileri göz ardı etmeksizin bireyin duygusal tepkilerini, toplumsal etkileşimlerdeki rolünü de hesaba katan öznel, duygusal ve ilişkisel deneyimlere daha geniş alan tanıyan duygulanımsal yatkınlıklar teorisini önerir. Toplumsallaşma geçmişinin bugünün ilişkilene biçimlerine görünmeyen etkisini teslim eden teori, habitus'un birey öznelliğine alan bırakmayan yapı belirlenimine alternatif olarak duygulanımı harekete geçiren izlerin peşine düşerek, etkileme ve etkilenme potansiyellerinin bir aradalığıyla şekillenen toplumsal deneyimlere odaklanır (Mühlhoff, 2024, s. 143). Dolayısıyla hem habitus'un işaret ettiği yapısal boyutu hem de hissetme ve etkile(n)me deneyimleriyle öznel boyutu bir arada ele alan çok katmanlı bir perspektif sunar. Benzer şekilde Wetherell, Griffiths, Scarantino, Coe, Slaby gibi duygu araştırmacılarının önerdiği "repertuvar" kavramı da habitus'un sabit ve somutlaşmış kalıplarına eleştirel bir yaklaşım gösterir. Duygulanımın konuma özgü, anlık ve etkileşimsel yapısını toplumsal davranışların belirleyici bir bileşeni olarak dikkate almayı dolayısıyla duygulanım alanlarını kurama dâhil etmeyi öneren bu perspektif, böylece habitus'a daha esnek bir alternatif anlayış sunar (von Poser vd., 2024, s. 275).

2.2.4. Sınıfın Görünmez Yarası: Eşitsizliklerin Duygusal Bakiyesi

Toplumsal ilişkiler çerçevesinde kurulan gündelik hayatın algılanması ile anlamlandırılmasında duyguların etken olduğu durumlar, özellikle toplumsal aidiyetsizlik ve sınıfsal eşitsizlikler söz konusu iken daha görünür hale gelir. Bu bağlamda habitus'tan başlayarak duygusal emek, his kuralları, duygu kalıpları, his düzenleri, duygulanım ekonomileri gibi pek çok kavramsal araçla ele alındığı üzere toplumsal hayatın hissedilen, benimsenen, içselleştirilen, beden aracılığıyla duygularla iç içe deneyimlenen etkileşimleri, bireysel alana sızan ve onu aşan bir boyut kazanır. Kişiye özgü, onun dünyasıyla sınırlı gibi görülen his, duygulanım ve duygular; sınıfsal ayrımların, toplumsal eşitsizliklerin ve gündelik hayat deneyimlerinin temel dinamiklerinden olarak yapısal

süreçlerin yeniden üretilmesine katkı sağlar. Bu yeniden üretim, piyasa egemenliğindeki toplum yapısının eşitsizlik ve yoksulluk sebeplerini bireysel düzeyde başarısızlık, tembellik, zayıflık, beceriksizlik sarmalına indirgemesiyle kişilerin koşul ve konumlarını kabullenip benimseyerek duygusal açıdan içselleştirme eğilimlerini pekiştirmektedir. Toplumsal hiyerarşilerin bu minvaldeki duygusal manzarası; varoluşun başarı, güç ve statüye endeksli biçimde görülmesi, eşitsizliklerden bireysel olarak sorumlu hissedilmesi ve sınıfsal konumların duygusal minvalde içselleştirilmesiyle şekillenir. Bu çerçevede gündelik hayatın olağan akışında maruz kalınan her bir tahakküm ilişkisi ve eşitsizlik deneyimi, dışa vurulamayıp içe-bedene hapsolarak zamanla birbiri üzerine katmanlaşıp biriken, derinleşen tek bir duygusal yara haline gelir. Sennett'in (2010) kavramsallaştırmasıyla yoksulluğun, maduniyetin temsili haline gelen bu "yara" olgusu, yalnızca bireyin duygusal tepki ve tutumlarıyla değil aynı zamanda iktisadi sistemle birlikte toplumsal kurumların dönüşümüne bağlı olarak kapitalist modern dünyanın bireyi edilgin konuma itme süreciyle ilişkilidir.

Barınma, sağlık, eğitim, istihdam gibi en temel yaşam koşullarına dair yapısal kararlara, toplumsal düzenlemelere ve kurumların işleyiş mekanizmalarına müdahil olmaya imkân tanımayan sistemsel sınırlar, sınıfsal ayrımları keskinleştirerek bireyleri içinde bulundukları duvarları doğallaştırmaya zorlamaktadır. Yalnızca ekonomik değil duygusal ve sembolik düzeyde de mevcut olan bu sınırlar, çok katmanlı bir tahakküm sistemi meydana getirir. Bu sistematik dayatmanın yanı sıra tabi sınıfların toplumsal uzamda sesini duyuramama, dinlemeye değer görülme ile mukabil oluşları da ifade edilemeyenlerin içe atılması üzerine sözün tanınmaması şeklinde işleyen sembolik susturulma katmanını ekler. Erdoğan'ın "söylem üretimin araçlarından yoksun olma hissi" (2023, s. 150) olarak belirttiği bu sözden dışlanma etkeniyle birlikte; eşitsizliklerin kabullenilmesi ve hiyerarşik toplumsal konumların içselleştirilmesi, yapısal olarak

dayatılan duygusal düzlemde sürdürülen iç içe geçmiş bir tahakküm sürecine tekabül etmektedir.

Madunların maruz kaldığı bu çok boyutlu tahakküm, en nihayetinde sınıfsal konumların kolektif bir algıya sahip olamamasına, kişisel yetersizlik ve duygusal incinme düzeyiyle sınırlı kalmasına ve adeta bir özdeğer sorunu olarak görülmesine yol açmaktadır. Bu noktada Sennett'in alan araştırmalarına dayalı *Sınıfın Gizli Yaraları* çalışmasında ortaya koyduğu, günümüz dünyasında sınıf algısının bir kişilik sorunu şeklinde değerlendirildiği tespiti oldukça önemlidir (2018, s. 69). Böylelikle sınıf, maddi konumunun ötesinde kişisel değer ya değersizliğin koşullarını tayin eden içsel bir harita gibi işlev görür.

Kentleşme ve göç etkisi, madunların samimiyet ve rahatlık beklentilerinin aksine saygı, nezaket, mesafe sembolleriyle karakterize edilen farklı bir yaşantıya uyum sağlama, toplumsal normların belirlediği kültürel çerçeveye göre şekil alma ve bu bağlamda toplumda saygın bir yer edinme gereksinimlerini ön plana çıkarmıştır (Sennett, 2018, s. 33). Kente entegre olma gereksinimiyle birlikte gelen bu yeni standartlar, sınıfsal aidiyet ve hareketliliğe dair içsel bir çelişki oluşturur. Sennett'in "edilgen öz-tatmin" (2018, s. 34) olarak tanımladığı çelişkinin temelinde, madunların kentsel tutunmanın gerektirdiği başarıları sağladıklarında kendilerini o başarının toplumsal saygısını görmeye layık bulmama, elde ettikleri daha iyi konumun saygınlığını hak ettiklerine inanmama eğilimi yer alır. Sınıfsal aidiyetlerin, bire bir olarak ekonomik koşullara bağlı olmadığını ifade eden bu başarı ve kazanım karşısında emanet hissetme hali, konum hareketliliğinin duygusal olarak bir yeniden yapılanma süreci içerdiğini ortaya koyar. Zira yoksulluk yalnızca maddi imkânlara sahip olmamak şeklinde anlamlandırılmaz, aynı zamanda davranışsal ve duygusal deneyim olarak tutarlılıktan, hareket alanı belirleyebilme özgürlüğünden, kendini denetleyebilme potansiyelinden mahrumiyet şeklinde mecburi bir gelişigüzel, belirsizlik ve kontrolsüzlük tahayyülüyle birleşir

(Sennett, 2018, s. 36). Dolayısıyla maddi olanakların iyileşmesi başarısı sınıfsal hareketlilik sağlasa da elde edilen konuma aidiyet ile içselleştirme deneyiminin duygusal boyutta çoğunlukla eğitime endekslenmiş bir yetkinlik beklentisi ve daha ziyade sınıfa atfedilen varoluş özellikleriyle özdeşleştirildiğini; elde edilse bile bir çelişki olarak hissedildiğini söylemek mümkündür. Bu geçiş, özellikle eğitim üzerinden üretilen sınıfsal meşruiyetle yeniden şekillenir. Eğitim vesilesiyle kazanılan kültürel statü yükselmesi ve toplumsal saygınlık arzulanırken, bu yeni konum aynı zamanda kendi alt sınıf çevresinden, dışlanan, yoksul kökeninden sadece mekânsal olarak değil kültürel ve sınıfsal bir kopuşu da gerektirir. Bu kopuş, ardında bıraktığı topluluğun değerlerinden, alışkanlıklarından, yaşam biçiminden ve aidiyetlerinden de kopmayı, o dünyadan ayrılıp yeni kültürel sınıfa dâhil olma gereği oluşturur. Ancak ardında bıraktığından tam olarak kopamama, yeniye tam olarak yerleşememe şeklinde bir arada kalmışlık ve yabancılık hasıl olup kendine saygı ve aidiyet duygusunun kaybını beraberinde getirirken, sınıfsal kaderini değiştirme gayesinin yarattığı kültürel ve duygusal kopuşun bedeli, boşluk ve yetersizlik hissine tekabül eden görünmeyen yara metaforunu ortaya koyar (Sennett, 2018, s. 37).

Görüşmecilerle yapılan mülakatlar üzerinden alt sınıfın duygusal kodlarını, hissettikleri çelişkilerin nedenlerini anlamlandırmaya çalışan Sennett, etnik olarak dışlanmış ve yoksul kökenlerden gelip eğitim görüp maddi kazanç elde ederek orta sınıfa taşınan kişilerde temel olarak hayatın gidişatına yön verebilme, olaylar karşısında hareket kabiliyetine sahip olma, kontrolü elinde tutma, kendi kaderini tayin edebilme arzularının ön plana çıktığını vurgular (2018, s. 38). Bu bağlamda pek çok başarı ve yeteneğiyle bu sınıfsal hareketliliği sağlayan bireyler yeterince iyi olmalarına rağmen “daha değerli, daha gelişmiş, daha donanımlı” oldukları için kendisine saygı duymayacak olan başkalarıyla kıyas mekanizmasını hep işletirler. Koşulların kendi yaşamına hükmetmeye izin vermediğini gösterme gayretiyle hep bir konumunu savunma halinde olmanın altı

çizilir. Buradaki duygu zemini, içselleştirilmiş değersizlik hissidir; maddi ve toplumsal konum sınıfsal sınırları aşma başarısı gösterse de aidiyetsiz ve savunmasız hissedildiği için aslında saygı görmediği düşüncesi devam eder ve mutsuzluğa sebep olur. Yaşanan mutsuzluk da yine bir eksiklik olarak algılanarak değersizlik hissine eklenir. Sınıfsal konum, yapısal eşitsizliklerin getirisi toplumsal bir sonuç olarak değil yetersizlik ya da eksikliklere bağlı kişisel bir sorumluluk olarak görüldüğü için konumunu değiştirip saygınlık elde etmek için gereken adımları atma kararlılığı ve yeteneğinin kendisinde olmadığı düşüncesi suçluluk duygusu doğurur. Dolayısıyla kültürel farklılık, aidiyet eksikliği, statü uyuşmazlığı gibi yapısal meseleler kişisel eksiklik ve suçluluk şeklinde içselleştirilir. Tüm bu çelişkili ve meşakkatli his dünyası, beklenen başarı elde edildiğinde de yine o konuma ait olmama, başarılan şeyi aslında hak etmeme şeklinde sürdürülür. Toplumsal eşitsizliklerin kişisel başarısızlık olarak benimsendiği bu karmaşık duygu yapısı, başarı gayreti ve sonuç elde etmenin dahi yetersizlik hissini ortadan kaldırmak yerine daha da pekiştirip görünür hale getirmesi şeklinde deneyimlenir. Özetle kültürel alışkanlıkları, değer yargıları, yaşam biçimi olarak toplumsal kodlarına hâkim olmadığı bir alanda var olup yer kazanmaya çalışmak, Sennett'in tabiriyle "statü uyuşmazlığı" (2018, s. 41) olarak belirir ve suçluluk, yetersizlik, çelişkilerle arada kalmışlık duygularına yol açar.

Sınıfsal hareketliliğin sebep olduğu karmaşık duygu yapısını anlamlandırmak üzere özgürlük ve haysiyet mefhumlarını ele alan Sennett, sınıfsal ayrımların güçlü kültürel geleneklere sahip olduğu toplumlarda sınıf içi dayanışmanın saygınlık beklentisini kendi içinde, tahakküm altında özgür değilse de birlik olarak haysiyetli bir yaşam sürdürüldüğü inancıyla sağlandığını belirtir (2018, s. 42). Aksine Amerika gibi sınıflı yapının aşılabileceğine, sınıfsal geçişkenliğin esnekliğine vurgu yapan, toplumsal hareketliliği bir statü göstergesi olarak yücelten toplumlarda özgürlük ve saygınlığa dair arzu ve mücadelenin bir mit halinde daima dolaşımda kaldığını; dolayısıyla sınıfsal

konumların kişiselleştirilme eğiliminin haysiyet kaybına ve kırılan bir duygusal hassasiyete yol açtığını ileri sürer (Sennett, 2018, s. 43). Bu bakımdan maddi refahı sağlamaktan bağımsız olarak; toplumsal ilişkilerde kontrol sahibi olma, dışarıdan herhangi bir müdahale ve komuta maruz kalmama şeklinde tanımlanan özgürlüğünün kısıtlanması ya da genişlemesine dair sorumluluğu üstlenmek -yani sınıfsal konumu kendine mal etmek- yapısal gerçekliği kişisel bir sorun gibi algılama, duygusal bakımdan özgür olmama, kendine güven duymama ve nihayetinde haysiyet kaybı şeklinde deneyimlenir. Sennett'in analizinde merkezi bir yer tutan haysiyet kavramı, bireyin eksiklik ve yetersizlik hisleriyle karşılanan, ilişkisel ve duygusal bir ihtiyaç olmanın yanı sıra esasen toplumsal beklentilerle inşa edilmiş saygınlık imgesi aracılığıyla bireyler üzerinde baskı ve kırılabilirlik yaratan simgesel bir tahakküm mekanizması olarak işlemektedir (2018, s. 65-66). Söz konusu tahakküm, yalnızlık, güvensizlik, yetersizlik hislerinin sürekli sorgulanmasına, bu duygusal deneyimlerin verdiği mutsuzluğun suçluluk ve zafiyete dönüşmesine neden olacak derecede yıkıcıdır (Sennett, 2018, s. 70). Saygınlık imgelerinin yarattığı daimî denetim hali, sınıfsal kırılabilirliği gündelik hayat ilişkilerinin, toplumsal aidiyet ve özgüven hissinin sırtına kalıcı ve görünmez bir yük olarak sabitler.

Özgürlük ve haysiyet arasında var olan çelişkili durumun, toplumda bireysellik, kişisel gelişim ve doğal yetenek anlayışının hâkim olmasına yol açtığını belirten Sennett, bu bireysel başarı algısının kendini ortaya koyma, toplumdaki yerini belirleme şeklinde ideolojik bir baskıya neden olduğunu ifade eder (2018, s. 70). Sınıfsal konumun aşılmasını mümkün kılan bu yetenek mitini ise birey olmayı sağlayan, toplumsal konumu tayin eden, ötekilerden farkını ortaya koyarak bireye saygınlık ve meşruiyet kazandıran bir "rozet" şeklinde sembolize eder. Böylelikle değer görmenin koşulu olan başarı, diğerlerinden ayrılmayı gerektirdiği için kişisel değer ve birey olma potansiyeli, eşitsizliğin ölçüt olduğu kıyas ve rekabet üzerinden şekillenir (Sennett, 2018, s. 76).

Yetenek rozetini elde etmek için gereken bu toplumsal kıyas mekanizması, birkaç ayrıcalıklı kişi ile onları ayırt edilebilir kılan sıradan çoğunluğu karşı karşıya getirerek yetenekli iyiler ve görünmez nötrler olmak üzere iki grup tanımlayarak eşitsizlikleri sınıfsal boyutta yeniden üretir. Dolayısıyla yetenek rozetleri metaforu, yalnızca bireyi ayırıştırıp tanımlamakla kalmaz, aynı zamanda sınıfsal bir konuma dâhil etme misyonu da üstlenir; toplumsal hiyerarşileri bireysel becerilere indirgediği için, bu yolla alt sınıfların güçsüzlük, yetersizlik hislerini pekiştirip görünmez bir kitle olarak konumlanmalarına zemin hazırlar. Bu çerçevede yetenek rozetleri, kişisel bağımsızlık ve kontrol gücünü elinde bulundurma bakımından başarı ve saygınlık temsili olarak sunulsa da esasen eşitsizliğin ve hiyerarşik düzenin doğallaştırıldığı bir toplumsal yapının duygusal sembelleri olarak ifade edilebilir. Gücün ve otoritenin meşrulaştırılmasına vesile olan yetenek rozetleri, özgürlük ve haysiyetin daha yetenekli olanlara tahsis edilmesi gereğini yani toplumsal eşitsizlikleri içselleştirerek toplumun büyük çoğunluğunun yetenekten yoksun kitle olarak kendini inkâr etmesine, saygınlığını sorgulamasına ve özgürlüğünden taviz vermesine yol açar. Bu bağlamda yetkinliği ve haysiyeti o yetenek halesinde görmeye meylederek çoğunluğun kendini azınlığa teslim etmesi kendilerine saygı duyma ihtimalini azaltırken; egemen sınıfa karşı gösterilen refleks sahip oldukları yetenek ve iktidarın sahici olmadığı inancını taşımasına rağmen sorgulanmaz, kendi yetersizliğini içselleştirerek haysiyet kaybını derinleştirmeye yönelir (Sennett, 2018, s. 87).

Sınıfsal ayrımları üretim ilişkileriyle sınırlı kalmadan toplumsal saygınlık beklentisinin temelini oluşturduğu duygusal deneyimler üzerinden okuyan Sennett, meşru bir benlik kazanma dayatmasının bireysel yetenek özerkliğini elde etmeyi gerektirdiğini, bu sağlanamadığında çalışma biçimleri üzerinden kazanılmak istenen saygınlığın yabancılaşma, aidiyetsizlik ve değersizlik hislerine yol açtığını belirtir. Bu bağlamda sınıf hiyerarşilerini yalnızca ekonomik belirlenimle değil psikososyal ve kültürel süreçler dâhilinde şekillendiren yaklaşım, sınıfsal farklılıkları doğuran örtük değerler sistemini

ortaya çıkarmayı hedeflerken ayrıcalıklı bir farklılık arz etmeyen dolayısıyla saygınlık kazandırmayan çalışma biçimleriyle sınıfın manevi yükünü ve duygusal sıkıntısını en çok çeken madun sınıfların deneyimlerine odaklanır (Sennett, 2018, s. 85-86). Buna göre madun konumu doğrudan baskıya maruz kalmaktan ziyade kısıtlanmış özgürlüğünün sorumlusu olarak kendini görmekten kaynaklanan suçluluk, yetersizlik, utanç, değersizlik, haysiyet kaybı duygularıyla baş etme mecburiyetiyle ilişkilidir. Sennett’in “kişi kendi yabancılaşmasının sorumluluğunu almaktadır” (2018, s. 103) şeklinde ifade ettiğİ durumda, erken yaşlardan itibaren sınıfsal konum toplumsal yapının bir gereğİ olarak değİl bireysel başarısızlık olarak algılanıp içselleştirilerek kişisel eksiklik ve kusur olarak yaşanır. Zamanla eşitsizliklerin ve hiyerarşik toplum yapısının farkına varılsa bile kabullenilip benimsenmiş yetersizlik duygusu ortadan kalkmaz ve düşünce düzeyinde farklı bir yaşam ihtimaline, başka birisi olma şansına hiçbir zaman sahip olmadığını bilmesine rağmen duygusal açıdan kanıksadığı özerkliği sağlayan yetilerden yoksun olduğu kanaatin devam etmesi yani rasyonel gerçeklik ile içsel yargı arasındaki çatışma, “kim olduğuna ilişkin utanç duygusunda gizlenen” sınıfın varoluşsal yarasına dönüşür (Sennett, 2018, s. 104). Dolayısıyla sınıfsal konum, yapısal eşitsizlikler yaşamının ötesinde içsel bir kıyas, çelişki ve gerilim hali olarak deneyimlenir. Bu bağlamda sınıfsal hareketlilik sağlamak, maddi koşulları iyileştirmenin ötesinde yeni bir benlik inşası gerektirdiğİ için aslında başarmış olmanın güveninden ziyade aidiyetsizliğın ve geçmişe özlem ile yalnızlık duygularının bileşimi bir kırılğanlık yaratır; yani yukarıya çıkmak daha az güvende hissetmeye sebep olur. Sennett’e göre buna rağmen insanları konumlarını aşmaya dair harekete geçiren motivasyon, daha fazla gelir, mülk ya da statüden ziyade sınıflı toplumun yaşattığı psikolojik yoksunluğu onarma ve benlik üzerinde bıraktığı güvensizlik ile tahribatı giderme çabasıdır (2018, s. 172).

Hiyerarşik yapıda sınıfsal konumu zorlayan diğİr bir çatışma hali ise bireysel potansiyelini ortaya koyma ile topluluk aidiyetini koruma isteğİ arasında ortaya çıkar.

Özellikle üst sınıfla etkileşimlerde hissedilen savunmasızlık hali, kendini geri çekme, topluluk bağlarına sığınarak içe çekilme şeklinde deneyimlenirken kentleşmenin, eğitim ve işgücü potansiyeli vesilesiyle sınıfsal hareketliliğin ihtimaller dâhilinde olduğu toplumsal dönüşüm ikliminde, benliğini, yetenek ve değerini kamusal alanda ispat etme zorunluluğu hasıl olur. Sennett, bu ispat performansının kontrolü eline alma, özgürlük ve bağımsızlık amaçlarının yanı sıra saygı görüp meşru kabul edilmenin gereği olarak gerçekleştirildiği belirtir (2018, s. 118). Toplumsal onay sağlamak için girişilen bu çaba, bireylerin özsaygısını zedeleyip savunmasızlıklarını görünür hale getirdiği için esasen oldukça yüklü bir duygusal maliyete sebep olur. Diğer yandan kendini, yeteneklerini göstermek birey olarak öne çıkmayı ve başarıyla birlikte saygınlığı getirebileceği gibi ait olunan topluluktan farklılaşmak anlamına da geldiği için mensup olunan grubu gölgede bırakmayı, sahip olduğu ortaklık bağlarından kopup yalnızlaşmayı göze almayı da mecburi kılar (Sennett, 2018, s. 108-110). Bu ikilem arasında kalmanın verdiği sıkışmışlık, her ikisine de ihtiyaç duyduğunu fark edip bir seçim yapamama hali, yine bir yetersizlik duygusuna, cesaret edemediği ya da vazgeçemediği şeylerin suçluluğuna dönüşür. Bireysel başarının sınıfsal aidiyeti tehlikeye soktuğu bu durum yine duygusal bir yarılma olarak deneyimlenip sınıfın gizli yaraları hanesine eklenir. Öyle ki sınıfsal ve etnik topluluk bağlarından kopmayı göze alarak maddi kazanç ve sosyal statü elde edip geçmişinden uzaklaşmayı seçen kişiler için de yalnızlık duygusu hüküm sürmeye devam eder; zira kökleşmiş kültürel değer yargıları, saygınlık ve haysiyet anlayışları hayatlarında temel unsurlar olarak kalır (Sennett, 2018, s. 121). Dolayısıyla sınıfsal hiyerarşiler ve toplumsal eşitsizlikler, yalnızca egemen güçlerin uyguladığı adaletsizlik olarak açıklanamaz; bireyin kendini ve yeteneklerini ortaya koyarak tanınma, saygınlık ve meşruiyet kazanma arzusu ile topluluk bağları ve sınıfsal aidiyet ihtiyacı arasında yaşadığı çelişkili duyguların bir sonucu olarak varoluşunun yaralanması şeklinde tecelli eder (Sennett, 2018, s. 118-123). Buradaki ikilem, bilincin kendini göstermek isteyen

etken benlik ve topluluk bağlarından mahrum kalmak istemeyen edilgen benlik şeklinde ikiye bölünmesiyle yaşanan yabancılaşma süreci, adeta sosyal dışlanmadan, yalnızlık ve haysiyet kaybından korunma mekanizması olarak işler.

Kişisel başarının sahiplenilmemesi, dışarıdan atfedilen bir unsur olarak değerlendirilmesi ve ayrıcalıklı pozisyonun üstlenilmemesi refleksinin, diğerlerini geride bırakma suçluluğunu ve utancını bastırmaya ve üst sınıfın ödül ve takdirine dair gelişebilecek bağımlılığa karşı özsaygısını korumaya yaraması; yani temel olarak toplumsal hiyerarşilerin yol açtığı sınıfsal acılara karşı bir savunma olarak işlev görür (Sennett, 2018, s. 197). Sennett saygının kendiliğinden sağlanmadığı sınıfsal düzene karşı bilincin benliği korumaya dönük düzenlemesi olarak bu yabancılaşan benlik mefhumunu, “Bilincin, yeterliliği dışarıda bir yere konumlandırması, kişiye içinde özgür hissedebildiği ve toplumsal konumu için sorumluluk duymadığı sınırlar sağlar. Bütün benliğini kırılğan ve kaygıyla dolu kılan bir topluma teslim etmek yerine onu bölmek, kişiyi aksi takdirde hissedeceği acıdan korur” şeklinde açıklar (2018, s. 206).

Sınıfsal eşitsizliklerle mücadele, bastırma, yok sayma, görmezden gelme ya da mecburen kabullenip razı gelme şeklinde duygusal yükü hafifletmeye dönük usullere yönelir (Sennett, 2018, s. 126). Bu mücadele biçimleri içinde öne çıkan fedakârlık mefhumu, yetersizlik, başarısızlık, güçsüzlük, beceriksizlik duyguları yaşanırken erdemli ve iyi olarak yeterli biri olma, kontrolü bu moral değer üzerinden sağlama imkânı tanır. Sevgi kadar öfkenin de meşrulaştırılmasına zemin hazırlayan fedakârlık, Sennett’e göre erişilemeyen hatta görünmezliği oranında tahayyül edilemeyen tahakküm güçleri karşısında yaşanan çaresizlik duygularının yön değiştirip madunlara aktarılmasına, kendinden daha güçsüz olanlara kıyasla kişinin kendini erdemli birey olarak görmesine vesile olacak şekilde kullanılır (2018, s. 144). Dolayısıyla fedakârlık toplumsal eşitsizlik düzeninde değer üreterek var olma misyonunun yanında benlik algısını muhafaza etmeye dönük bir savunma mekanizması olarak da işler. Bu biçimde moral değer ile anlam

kazanma yolu, kişisel tercihler doğrultusunda ortaya çıkmaktan ziyade toplumsal normların dayatmasına dayanır. Öyle ki toplumsal konumlar, kişisel değerlere, yetenek ve erdemlere göre belirleniyormuş yanılsaması rekabet ve kıyas dinamiklerini devreye sokarak başkalarını tehdit unsuru addedip başkalarının otoritesine karşı durmaya yönelik dışlayıcı, düşmanca tepkiler doğmasına neden olur (Sennett, 2018, s. 145).

Sınıfsal hiyerarşilerin bireysel başarı, verimlilik, erdem, değer ve yeteneklere göre belirlediği algısı ve yetersizlik duygusunun içselleştirilmesi, toplumsal eşitlik iddiasının ve talebinin zeminini kaydırır; ihanet ve haksızlık duygularını sisteme değil kişilere yöneltir. Dolayısıyla utanç ve haysiyetsizlik duygularından kurtulma, kabul ve meşruiyet sağlayıp saygı görme beklentisi içindeki insanlar birbirleriyle mücadele halinde, birbirlerinin ihanetine karşı tetikte olmaya meylettikleri için sınıfsal hiyerarşileri yaratan tahakküm sisteminin kendisi görünmez hale gelir (Sennett, 2018, s. 153). Sınıflı toplum yapısının bireysel belirlenim iknasıyla kendini örtük konumda bırakma becerisi, hiyerarşik konumlara karşı koymanın önünü almak ve sınıfsal ayrımları korumak için kendini engelleme, kaygı, öz şüphe ve duygusal bastırma üzerine bir sınıf ahlakı kurarak bireyleri birbiriyle çatışmaya yöneltir; haysiyet ve yetenek zedeleme yolunu kullanır (Sennett, 2018, s. 157). Birey olarak görülmemenin, meşru kabul edilmemenin getirdiği içsel güvensizlik ve güçsüzlük duygusu, sınıfsal sınırlar aşıldığında dahi varlığını sürdürür; Sennett bu durumu “geçmiş, şimdiye, kendisini geliştirmek için yeterince iyi olamayacağına dair bir korku ekler” (2018, s. 182) şeklinde ifade eder.

Sınıfsal eşitsizliklerin üretim ilişkileri üzerinden değil kişisel eksiklik, başarısızlık ve yetersizlik temelinde değerlendirilmeye başlaması, iş tanımları ve beklentilerine de etki edip özellikle alt seviye beyaz yaka işlerin her geçen gün artan eğitim ve diplomaya gereksinimleriyle işin niteliğinden ve performans beklentisinden bağımsız bir meşruiyet ve sorumluluk alanı haline getirmiştir. Eğitimli olmanın getirdiği nitelik beklentisi ile yapılan işin ve getirdiği toplumsal konumun uyumsuzluğu, yine bireysel bir yetersizliğin

sonucu olarak algılanıp kendini bastırma ve daha fazla mücadele etme gereğine dönüşmektedir. Öyle ki eğitim yoluyla aileden gelen konumunu ileriye götüren ve prestijli görünen beyaz yakalı meslekler edinen bireyler, bu sınıfsal hareketliliğin tatminini kendi içsel değerini iyileştirecek şekilde yaşamamaktadır. Zira bu işler görünürde sağladığı statüyü nitelik olarak taşımadığı için kişinin kendini gerçekleştirme, işe yarar, saygıdeğer ve önemli bir faaliyette bulunduğunu düşünmesine engel olduğu için esasen hayal kırıklığı, boşluk, sıkıntı ve anlamsızlık duygularıyla baş etme mücadelesi, elde edilen yeni konumda da değersizlik ve yetersizlik çemberini büyütme yol açar. Sistemsel eşitsizliklerin farkında olsa da kişiler sistemin sınırlarına değil kendilerine yönelen öfkeleriyle yeteneklerinden şüphe etmeye dönük benlik sorgulamaları sarmalına girerler. Bu sistemde dayatılan rekabet ortamı ve niteliksel beklentilerin ölçüsüzlüğü bireyler tarafından aşmaları gereken kişisel mücadeleler olarak görülüp daima bir sonraki aşama olarak uğraşa yöneldiği ve elde edilemediğinde utanç yaşandığı için esasen sınıfsal eşitsizliklerin duygusal yeniden üretimi olarak işlev görmektedir (Sennett, 2018, s. 180). Sınıfsal deneyimlerin sonucunda hissedilen kronik eksiklik, hayal kırıklığı, yetersizlik, tatminsizlik duyguları Sennett tarafından “gizli süreklilik” olarak adlandırılır ve alt sınıfların genel duygu durumunu ve ruh halini şekillendirip daima büyüyen toplu bir belirsizlik, hoşnutsuzluk, kırgınlık ve acı iklimine işaret eder (2018, s. 185).

Sınıflı toplum yapısını sürdürülebilir kılmak için insanlarda umut beklentisini koruyup özgürlüğün telafisi olarak sunulan mekanizmalar da mevcuttur (Sennett, 2018, s. 217-233). Bürokrasi, iş bölümü ve uzmanlaşmanın artışıyla paralel olarak üzerinde kontrol sahibi olduğu için tatmin sağlayan profesyonel iş ve meslekler, değişken taleplere göre şekillenmeyen dolayısıyla başkalarına bağımlı olmayan otoriteden görece muaf yalnız ve özerk işler gibi görece yabancılaşmanın daha az yaşandığı alanlar tanımlanması, aslında sınıflı toplum düzenine karşı çıkmaktan çok bu düzenin değerlendirme kriterlerinden, piyasa beklentilerine göre sınılanmaktan uzak durma

girişimleridir (Sennett, 2018, s. 235) . Dolayısıyla hiyerarşik sınıf sisteminin profesyonelleşme adı altında işlettiği baskı ve denetim mekanizmaları, bireyi dönüşmeye zorlasa da söz konusu olan bu yapıdan kopuş değil, aynı yapı içinde varlığını sürdürüp yalnızca daha az yara alacak şekilde kendini korumaya dönük bir benlik değişimi sağlamasıdır (Sennett, 2018, s. 237).

Yeteneğe indirgenmiş varoluşsal anlam dayatması, daima meşruiyet ve saygınlığa dair bir ispat çabasını gerektirip güvensizlik ve yetersizlik hisleriyle örülü bir yara açtığı için insanlar bu yarayı sürekli kanatacak ispat mücadelesinden kaçınmak üzere benliği bölme, edilgen benliğe çekilme, başarılarını önemsizleştirme ya da dışsallaştırma, fedakârlık gibi savunma mekanizmalarıyla duygusal rahatlama alanları yaratmaya çalışırlar (Sennett, 2018, s. 242). Toplumsal beklentiler karşısında örselenen ve kırılgan bir zemine çekilen benliği korumak üzere geliştirilen bu yöntemler, sınıfsal yapının durmaksızın zorunlu kıldığı başarı, üretkenlik, gelişim ve rekabet taleplerinin yüklediği sorumluluk ve suçluluk yükünden bir süreliğine sıyrılmak, varoluşuna yönelen şüphe ve sorgulamalara karşı hissi bir mesafe koyarak benliği savunmaya yöneliktir.

Toplumsal eşitsizliklerin ve tahakküm ilişkilerinin kişilerin karakterine, yetenek, azim ve iradelerine dayanarak açıklandığı sınıflı kapitalist sistemde, yapısal koşullar kişisel sorumluluk ve yetersizlik perdesi ardına gizlenirken toplumsal saygınlık yeteneğe bağlı bireysel bir kazanıma dönüşme tehlikesine düşmüştür. Öyle ki haysiyetli bir muamele görme isteğiyle bu bireysel rekabet döngüsüne girmek, ödülün kazanılması durumunda yalnızlık ve aidiyetsizlik, kazanılamaması durumundaysa utanç ve suçluluk sarmalına dâhil olmayı getirir (Sennett, 2018, s. 251). Dolayısıyla sınıfsal eşitsizliklerin yükünden, psikolojik baskısından kurtulmak için girilen bu çabalar, esasen yapının kendisini yeniden üretmesine yol açar. Sınıfın görünmez yaralarını iyileştirmenin, duygusal kırılganlığını onarmanın yolu; özgürlük ve saygınlık ile başarı ve yetenek

arasındaki ödüllendirme bağlantısının kırılması ve insanın varoluşunun değerli kılınması ile mümkün hale gelebilir (Sennett, 2018, s. 254).

Geleneksel toplumların sınıflı yapısı, doğuştan itibaren sabit konumların keskin biçimde ayrılmasına dayandığı ve bu konumlar başka türlü tahayyül edilemediğinden kişiler tarafından benimsendiği için mevcut farklılık ve eşitsizlikler verili kabul edilip kişisel bağlamda değerlendirilmemiş dolayısıyla herhangi bir zafiyet ya da utanç olarak deneyimlenmemiştir (Önderman, 2020, s. 186). Sanayileşme sonrası kapitalist modernleşmenin getirdiği hiyerarşik toplum yapısı ise sınıfsal konumları kişisel sorumluluklara bağlı bir saygınlık mertebesi şeklinde kodlayarak iktisadi temeli örtük hale getiren duygusal deneyimi merkezi kılmış; böylece yetersizlik, utanç, suçluluk, değersizlik hislerinin içselleştirilmesi yoluyla yapısal eşitsizliklerin sürdürülmesini sağlamıştır.

Simmel kentsel karşılaşmalara kayıtsızlık hâkim gibi görünse de esasen hissedilen her tür izlenimin bir biçimde karşılıklı tepkiye dönüştüğünü savunur; sempati, antipati, tiksinti, kayıtsızlık gibi duygulardan menkul karmaşık bir hiyerarşik yapının şehrin kamusal karşılaşmalarını ve toplumsal etkileşimlerini domine ettiğini, bu olumsuz gibi görünen hislerin ise şehrin kaotik etkilerinden korumak üzere kendine özgü toplulukları bir araya getirme unsurları olduğunu iddia eder (2009, s. 92). Zira gündelik hayatın akışına yön veren ve kar-zarar muhasebesinin ritmiyle yön bulan her bir etkileşim karşılıklı belirlenen bir eylem biçimi olarak daima bir toplumsallaşma ifade ettiği gibi karşıtların karşılaşmasında öfke, nefret, haset, kin, arzu ve benzeri duygularla ortaya çıkan çatışma durumları da ayrımı birliğe dönüştürme amacıyla bu sosyal etkileşimlere dâhildir. Bu bakımdan toplumsallığın izleri ancak başkasının sadece bir araç olarak görüldüğü tamamen kayıtsızlık hali mevcutsa ortadan kalkar. Öyle ki Simmel tahakkümü dahi tek yönlü bir dayatma etkisinden ziyade başkası üzerindeki yaptırım gücünün yaşattıkları üzerinden kendi etkisinin fark edildiğini, tanındığını ve hissedildiğini görme

tatmini şeklinde değerlendirir; üstünlük kurmanın ötesinde etki ve tanınma arzusu motivasyonu taşıdığını belirtir (2009, s. 109). Tabiyetin ise; sorumluluktan kurtulma ve güvenlik arayışı nedeniyle itaati, sınırlayıcı ve katı güce karşı çıkma ihtiyacı gereği direnci baskın kılan iki çelişkili eğilime sahip olduğunu ifade eden Simmel, egemen gücün toplumsal ilişkilerdeki yerini belirleyen itaat ve direnç arasındaki bu gerilimdeki karşılıklı hamleler olduğunu vurgular (2009, s. 115).

Toplum birey karşıtlığında temel belirleyen, toplumun sürekli yenilenen bir güç olarak bireyi tabi kılmaya çalışan niteliği ile bireyin dayatılan toplumsal normlara karşı içsel arzularına tutunma itkisi hassas sınırlar dâhilinde bir çatışma halidir. Toplumun dayattığı beklenti ve kuralların bireyler tarafından hayatın “olması gereken”i şeklinde nesnel gerçeklik olarak algılanmasıyla birlikte toplum, birey ve nesnellik unsurları, tabiyeti kendi içinde farklı usullerde sağlayan norm koyucu güçler haline gelir (Simmel, 2009, s. 128). Dolayısıyla toplum beklenti, norm ve zorunluluklarla, birey içsel yönelimlerle, nesnellik ise olması gerekenleri tanımlayarak farklı psikolojik, normatif, nesnel katmanlarla dolaylı olarak bireyin toplumsal konumunu inşa eder. Bu şekilde insanlar arasında kurulan tüm ilişki ve etkileşimler sayısız ve sürekli bağlarla her an kurulup yıkılarak, başkasıyla ve farklı bağla yeniden örölüp tekrar kopararak, başka kimseler ve bağlarla iç içe geçirilerek sağlam, esnek, değişken, geçirgen, çeşitli ve bir örnek yapıda olmak üzere farklılık ve aynılıkları bir araya getiren devasa toplumsallık örüntüsünü meydana getirir (Simmel, 2009, s. 220). İnsanların birlikte yaşama, iş birliği yapma ve çatışma içindeki var oluşlarının çeşitliliğini ve bütünlüğünü sağlayan bu toplumsallığı mümkün kılan duyusal algı ve etkileşimlerdeki karşılıklı anlamlarının izini sürmek duyuların toplumsallığını ortaya koymak bakımından önemlidir. Zira Simmel’in belirttiği üzere kişilerarası ilişkilerde olduğu gibi toplumsal yapının dinamiklerinde de duyusal izlenimler ile duygusal refleks ve tutumların nüansları belirleyici rol oynar (2009, s. 222).

III. BÖLÜM: MADUNUN KAMUSAL GÜNDELİĞİ

3.1. Gündelik Hayatın Hiyerarşik İnşası

Tüm toplumsal unsurlar, normlar, değerler, davranış kalıpları, tutumlar, temaslar, ilişkiler öncelikli olarak en küçük topluluk olan ailede ve gündelik hayatın akışında tekrar edilen rutinlerde kurulur; bu mikro alandan farklı grupların etkileşimine doğru genişler (Halbwachs, 2022, s. 306). Küçük ölçekli ve sıradan bir çerçevede şekillenen davranışlar, ev içi ilişkiler, gündelik ritüeller, dil, beden ve mekân kullanımı gibi hayatın çok da görünmeyen, farkında olunmadan kendi döngüsünü oluşturan zemininde şekillenerek zamanla yer aldığı çemberi sosyal ilişkilere, toplumsal alana doğru büyütüp daha geniş bir çevreyi etkiler ve daha geniş bir çevreden etkilenir hale gelir. Bireysel görülen pratiklerin karşılıklılık kazanmasıyla kolektif bir niteliğe bürünmesi ve toplumsal unsurları inşa etmesi, bu sıradan, kişisel, gündelik yaşantının mikro ölçeğini adeta toplumsalın öncül sahnesi olarak konumlandırır. Bu bakımdan gündelik hayat, mikro deneyimin makro yapılara açılan kapısı olarak görülebilir. Öyle ki tek tek kişilerin ve grupların toplumsal alandaki duygusal, bedensel, ilişkisel düzeylerde konumlarını belirleyen, gündelik hayatta kurulan ifade biçimleri, davranış kalıpları, bedensel duruş, aidiyet gibi pek çok ögenin bir araya gelerek oluşturduğu toplamdır. Baker'ın "bir sosyolog geçmişi incelemeye kalkıştığında, gündelik hayatla bağı olan bir moment halen mevcuttur" (2010, s. 213) şeklinde ifade ettiği üzere tüm sosyolojik yaklaşımlar, toplumsal tipleri tanımlamak için içinde bulunan gündelik koşulları, ilişkileri, alışkanlıkları, davranış ve eylemleri yani toplumsal çevreyi dikkate alma zorunluluğu gereği doğrudan ya da dolaylı olarak gündelik hayatın sosyolojisidir. Dolayısıyla rutin, küçük, sıradan görünen gündelik, esasen tüm farklılık ve çelişkileriyle birlikte toplumsal yapının kurucu zemini. Toplumsal düzenin nüvelerini belirleyen bu mikro alan, aynı zamanda hiyerarşik toplumun işleyişi ile egemen güçler tarafından sınırlandırılan madunların tahakküm altına alınmasını sağlayan makro yapıların birey üzerindeki

hegemonyasının da tahsis edildiği alandır. Bu şekilde bir karşılıklı belirlenim sahası olarak gündelik hayat, olağan, basit, rutin pratikleriyle toplumsal ilişkilerin temel dinamiğidir.

Yaşamın sürdüğü her an ve her yerde oluşan; bedensel hareket, duygusal yoğunluk ya da toplumsal pratik gerektiren yani zaman, mekân, enerji etkileşiminden doğan ‘ritim’ kavramı, Lefebvre kuramında yaşamın anlam, farklılık ve tekrarını ifade ettiği için oldukça önemli bir yer tutar. Bu bağlamda gündelik hayatın ritmi, dünyanın algılanışını şekillendiren tekrara dayalı bedensel deneyimler olarak işler; bedenin çevreyle, dünyayla etkileşim kurmasını sağlayan bu devinim hem mekânı hem de zamanı örgütleyerek toplumsal konumların hiyerarşisine etki eder. Tekrara dayalı olarak yaşanan gündelik hayat, her bir ifade toplumsal konumların mekân ve zaman mübadelesini içeren yeniden üretim sürecinin de en belirgin düzlemidir. Söz konusu tekrarların iki temel biçimi olduğunu açıklayan Lefebvre, gece, gündüz, ay, mevsim gibi doğadan ileri gelen döngüsel ritimler ile jest, alışkanlık, davranış gibi insan etkinliklerinden kaynaklanan doğrusal ritimleri tanımlayarak ikisi arasındaki karşılıklı etkileşimle zaman ve mekân algısının oluştuğunu belirtir (2017, s. 32). Kimi zaman uyuma, kimi zaman çatışmaya yol açan bu döngüsel ile doğrusal ritim ilişkisi, toplumsal hayatın dinamiklerini, zaman ve mekân yapısını anlamlandırmanın temel aşamasıdır. Buna göre zamanı belli kurallar dâhilinde düzenleyerek tekrara dayalı bir akış oluşturan ritimler, duygusal ve bedensel olarak da deneyimlendiği için kişilerin hayatına ve dünyayı algılayış biçimine direkt olarak temas eden yapılar olup peş peşe geliş gidişlerle kısa ve uzun periyotlarda etkileşimler meydana getiren sokak ve mahalle dinamizmiyle mekânla da bütünleşik hale gelir (Lefebvre, 2017, s. 33). Öyle ki toplumsal karşılaşmaların merkezi olan kentin mekânsal düzeni, çalışma rutini gibi doğrusal ritimler ile kalabalıkların karşılaşmaları, kültürel ritüeller, davranış alışkanlıkları gibi döngüsel ritimlerin iç içe geçtiği dolayısıyla ardıllığı devinimle birleştiren bir rutin zemini olarak ele alınır (Lefebvre, 2017, s. 56).

Ritimler, toplumsal yapının yanı sıra bireyin bedensel ve davranışsal pratiklerinde de belirginleşerek gündelik hayatta karşılık bulur. Nefes almaktan bedenin duruşuna, bir işi yapmaktan bir grubun değerlerini kabul etmeye kadar geniş bir yelpazede otomatikleşmiş tekrarlar yoluyla insanların kendilerini tutmayı, eğilip bükülmeyi öğrenme süreci olarak terbiye, ödül ve ceza mekanizmalarıyla işleyerek bireyin içselleştirdiği gündelik hayat ritimlerini meydana getirir (Lefebvre, 2017, s. 67).

Lefebvre'e göre, içe kapanık ve tekil bir bakış açısıyla çalışma hayatında uzmanlaşan, iş ve aile hayatının keskin zaman ve mekânsal ayrımına dayalı bir rutin belirleyen, boş zamanını sınıfsal ve sosyal konumuna göre kültürel tüketimle değerlendiren modern insanın “özelleşmiş bilinci”, toplumsal ilişkilerin soyut, duygusal bağlamdan kopuk ve temel olarak araçsal bir mahiyet kazanmasına neden olur (Gardiner, 2016, s. 122). Sosyoekonomik süreçlerin çatışma alanı olarak gündelik hayat, kapitalist sistem içinde boş zamanın, dinlenme ve keyif vaktinin atıl, verimsizlikten menkul; disipline edilip otomatikleştirilen bedenin üretim işlevi haricinde önemsiz; ciddiyetsiz ve yararsız olan kişisel yaşantının boş ve değersiz olduğu algısıyla genel bir hor görmeye maruz kalır. Lefebvre, “sermaye yaşama ve bedene, yaşamanın zamanına dair bir hor görmeyle kendisini inşa eder ve bunun üzerinde yükselir” şeklinde ifade ettiği, beden ve zamanı üretime endeksli kılarak tahakküme dayalı hiyerarşik toplum yapısı kuran sistemin, bedeni toplumsal ritimler dâhilinde denetim altında tutan, çalışma haricindeki vakti kayıp addedilip görünmezleştiren dolayısıyla gündelik hayatı basit, önemsiz, kişisel tekrarlardan ibaret değersiz bir alan olarak kenara ittiğini belirtir (2017, s. 79). Bu görünmezleştirme, esasında yaşamsal ihtiyaçları bastırarak bağ kurma kapasitesini sekteye uğratır.

İnsanları başkasıyla ilişkiye geçmeye iten kurallar, kurumlar ya da ideolojilerden ziyade gündelik hayatın getirdiği ihtiyaçlardır. Beslenme, barınma, güvenlik, tanınma, temas, ortaklık gibi insana özgü özellik, davranış, beklenti ya da eylemlerden doğan

gündelik hayattaki ihtiyaçlar, Lefebvre'in deyimiyle "toplumsal yaşamın çimentosunu oluşturur" ve gerçek toplumsal bağları kurar (2010a, 97). Buradaki vurgu, ideolojik, yasal ya da kurumsal bağlardan ziyade toplumsallığı doğuran temel etkenin yaşamsal ihtiyaçların karşılanmasına dair ilişkilene zorunluluğu olduğu dolayısıyla topluma dokusunu verenin de bu ihtiyaçları gerekli kılan gündelik hayat olduğudur. Lefebvre, gündelik hayatı tanımlamak üzere kişilerarası karşılaşmalar ile temasların nerede ve nasıl gerçekleştiğini, tamamlayıcı mı yoksa çelişik mi olduğunu, belli şemalar dâhilinde sabit tutumlar içerip içermediğini, hangi kesimin belirleyici olduğunu analiz ederken, çalışma, ailevi/özel alan ve boş zaman olmak üzere üç temel ögeyi bir arada ilişkisellik içinde ele almanın gerektiğini belirtir (2010a, s. 37). Buna göre iş hayatı, aile ve özet hayat ile boş vakit alışkanlıkları, kesişim ve ayrılıklarıyla bir arada gündelik hayatı oluşturur. Bu bağlamda uzmanlaşmış yüksek faaliyetlerden geriye kalan sıradan etkinlikler şeklindeki algının aksine gündelik hayata tüm o farklılaşmış, sınırlarla ayrılmış faaliyetler arasında bağ kurmaya yarayan, her birinin boşluklarını doldurarak etkileşim ve kesişim alanı oluşturan bir bütünleştirici ilişkisel nitelik atfedilir (Lefebvre, 2010a, s. 103). Tekrara dayalı, küçük, basit, olağan ve aşına doğası gereği görünmezleşse de gündelik olan, tarihsel ve toplumsal süreçlere dair tüm yapısal gerçekliği detaylarında barındıran bir derinliğe sahiptir. Öyle ki yeniden üretim dinamiğiyle gündelik hayat, geçmişle ilişkilene sağlayıp kültürel pratikler ve toplumsal dönüşümlere zemin oluşturur; böylelikle bireyin kolektife dâhil oluşunun, kendine yabancılaşmasının ve kendini gerçekleştirme çabasının merkezidir.

Hiyerarşik toplum yapısındaki eşitsizlikler, yalnızca egemen sınıfın maduna yönelttiği tahakkümle düşünce biçimini, hareket alanını, mekân ve zaman kullanımını, kültürel tercihlerini, yaşam tarzını kısıtlayıcı değil aynı zamanda yapının bizatihi kendisinde mevcut yabancılaştırıcı bir mekanizma olarak işler. Söz konusu mekanizma Lefebvre'e göre, gündelik hayatın adeta bir tiyatro sahnesi olarak toplumsal hiyerarşilerin

gerektirdiği rollerin oynandığı, içselleştirilerek sabitlendiği dolayısıyla sınıfsal konumların ve sosyal statülerin sürdürülmesine yarayan oyun formundaki toplumsal gerçekliğin özet bir temsildir (2010a, s. 141). Dolayısıyla hiyerarşik toplumsal yapının ve sınıfsal konumların, gündelik hayatın rutin akışındaki yüzeyin derininde hangi dinamiklerle nasıl işlediğine bakmak; her an her yerde olağan ritimler halinde yeniden üretildiği fark edilmeksizin eşitsizliklerin sıradan pratiklere nasıl sızdığını görmek; devasa boyutlardaki tahakküm sisteminin gündelik hayatın mikro derinliklerinde nasıl tezahür ettiğine odaklanmak önemlidir. Lefebvre bu gereksinimi bilimin daima gündeliğin içinde, sıradana odaklanarak bilgi ürettiğini ve insan bilincinin de bu bilgiyle oluştuğunu belirterek ifade eder (2010a, s. 138). Mikro derinliklere sızan bu tahakküm biçimi, her geçen gün kamusal alanı özele doğru çekilerek kişisel hayatların içinde görünmezleşmeye yönelmiştir.

Küresel kapitalizm çağında giderek özel alana çekilen hayat, kamusal etkileşimlerden, katılımdan, toplumsal hafıza ve ilişkilerden, ortak deneyim ve mücadelelerden uzak birbirinden kopuk mikro evrenlere hapsedilmiş tüketicilerin görev, içerik ve etkinliklerle tüm boşluklarının doldurup meşgul edildiğini böylece en temel toplumsallaşma ihtiyacından mahrum yalıtılmış tekel bireysel gündelikler getirmektedir. Lefebvre, ‘yeniden özelleştirme’ kavramıyla açıkladığı bu durumu “zaman tıka basa dolu, hayat ise neredeyse çökmek üzere” şeklinde özetlemiştir (2010b, s. 98). Her yönden enformasyon akışına maruz kalan dönemin toplumsallaşma sürecinde hem hacmi hem farklılıkları büyüyen topluluklar içinde azalan esasen temaslardır; öyle ki ilişkiler artmasına rağmen derinliği, gerçekliği ve yoğunluğu azaldığı için temastan yoksun hale gelmektedir (Lefebvre, 2010b, s. 100).

Kapitalizmle birlikte yaşanan devasa dönüşüm, üretimin uzmanlaşma süreci, verimlilik odaklı çalışma saatlerinin aile hayatı ve boş zamandan ayrılması ile her birinin mekânsal ve zamansal olarak sistematize edilerek denetlenebilir hale gelmesi, topluluk

bağlarından, kişilerarası ilişkilerden mahrum kalan insanların yalnızlaşma ve yabancılaşma evresine girmesi, kendisine biçilen sabit sınıfsal ve sosyal konuma uygun etkileşimsiz, özgünlükten yoksun, faydacı tüketim alışkanlıklarına bağlı ritüellerle davranması, gündelik hayatı otomatikleştirilmiş tepki ve eylemlerle sınırlandırmıştır (Gardiner, 2016, s. 114). Yabancılaşmayla bütünlüğünü yitiren, bireysel yalnızlığa, tekil varlığına hapsolan insanların ilişkisel bağlarını onararak toplumsal hayatın yeniden tesis edilmesi ve Lefebvre'e göre gündelik hayatın örtbas edilmiş potansiyelinin açığa çıkarılması için onu bastıran burjuva ideolojisinin eleştirel bilgisine ihtiyaç vardır. Söz konusu olan küresel boyutta kapitalist sistemin yarattığı büyük toplum krizi olduğu için çözüm de ancak bu yapısal bütünlüğü dönüştürebilecek esnek, açık uçlu, geçici mevzileri birbirine bağlayan gündelik hayatın kapsayıcılığındaki devrimle gerçekleşebilir (Gardiner, 2016, s. 117).

Gündelik hayat, keskin sınırlarla ayrılmış, çizelgeler halinde denetime tabi kılınmış mekân ve zaman disiplini, otomatikleştirilmiş yabancılaştırıcı rutinler, sabitleşmiş katı sınıfsal ve sosyal konumlar, boş zamanın konumlara göre belirlenmiş tüketim ve haz araçlarıyla kuşatılması gibi baskıcı unsurlar barındırır. Bununla birlikte kişilerarası ilişkileri dönüştürme potansiyeli taşıyan jest, tavır, tutum ve davranışlar; farkındalık ve sorgulama yaratarak özneleşme inkânı sunan, rutini kesintiye uğratan ani temas, çatışma ya da etkileşimler; bireyciliğin ötesine geçerek bütünsel insani kapasiteyi uyandırabilecek karşılaşmalarla kolektif tahayyüller; kültür üretimiyle alternatif bir yaşam prototipi sunan anlatılar, semboller ve dil oyunları gibi özgürleştirici unsurlar da gündelik hayatın bir parçasıdır. Bu açıdan Gardiner'in "karmaşık ve çok yönlü bir gerçekliği" (2016, s. 125) temsil ettiğini ifade ettiği gündelik hayat, Lefebvre için söz konusu karşıtlıkların ilişkisi üzerinden derinlemesine analiz edilmesi gereken bir yapıdır.

Lefebvre, kapitalizmin temel dönüşümünü esasen toplumsal ilişkilerin emek süreçlerinden ziyade gündelik hayatta yeniden üretime tabi kılınmasında görür. Buna göre

deneyimlerin homojenleştirilmesi, yaşam tarzlarının tektipleştirilmesi, ilişkilerin içerikten arındırılıp araçsallaştırılması, sembolik kültürel anlamların nicel verilerle nesneleştirilmesi yoluyla toplumsal eşitsizliklere dayalı tahakküm düzeni gündelik hayat pratiklerine nüfuz etmiştir (Gardiner, 2016, s. 131). Bu görünmez tahakkümün en somut karşılığı ise gündelik hayatta bedensel ve duysal direniş biçimlerinin üretilmesidir. Bu bağlamda Gardiner, Lefebvre'in duysal niteliklere geri dönme arzusunun getirisi olarak gördüğü beden-temelli kültürün, kapitalizmin yabancılaştıran, ölçülebilir niceliklere indirgeyen, tektipleştirmeler kuran soyutlamalarına karşı durarak, içeriği, anlamı, duysal ve duygusal bütünlüğü somutlaştıran bir direnç ortaya koyduğunu belirtir (2016, s. 138).

Yalnızca kelimelerden ibaret içeriğe bağlı olmayan söylem; jest, mimik, ifade, ses tonu, vurgu gibi pek çok unsurla bir arada bedensel, duysal ve duygusal katmanlara sahip bir örgüyle anlam kazanarak gündelik hayatın akışına dâhil olur (Lefebvre, 2010b, s. 301). Tıpkı söylemler gibi gündeliğin dokusunda farklı boyutlara sahip bir iletişim biçimi olarak direkt duyguları harekete geçiren semboller de hem görünür içeriksel hem de görünmez örtük anlamlar taşıyıp dışlama ve içermeyi bir arada sağlar. Topluluklar için bir aradalık kurup aidiyete vesile olurken aynı zamanda belirlediği sınırlar gereği topluluğun dışında kalan çemberi de uzak tutma işlevi gören semboller, temsil ettikleri bakımından kişileri belli toplumsal yakınlık ve mesafelerle kodlayıp belli sorumluluklar yüklerler. Anlam yüklü varlığıyla aidiyet belirleyip, onu açığa çıkarma ve gizleme işlevlerini bir arada üstlenmenin yanı sıra semboller, Lefebvre'e (2010b, s. 301) göre normları öğretme ve bireyleri dizginleme bakımından toplumsal düzenin tesis edilmesinde de görevlidir. Dolayısıyla gündelik hayatın ifade düzleminde söylemler ve semboller, toplumsal ilişkilerin taşıyıcısı ve sınırlandırıcısı konumundadır. Öyle ki yalnızca büyük anlatıların temsilcisi olarak değil, aynı zamanda gündeliğin basit, sıradan, önemsiz ifadelerinde de öne çıkarlar. Bu bakımdan dikkate değer görülmeyen, ilk bakışta

önemsiz sohbetlerin, laf arasında geçen ifadelerin, rutin toplumsal karşılaşmaların sıradanlığında kalıplaşmış sözlerle yeniden üretilen, esasen egemen ideoloji ve temsillerdir (Lefebvre, 2010b, s. 331). Zira gündelik konuşmalar, toplumsal karşılıklılık ilkesi gereği iletişimin tüm düzeylerini devreye sokan bir yapıda hem öngörülebilir diyaloga yönelik sözcük ve imgelerle söylem belirleme hem de duygular vesilesiyle öngörülemez boşluklar ve sinyaller içirme kapasitesine sahiptir. Aynı zamanda tekrarlanan pratiklerin yanı sıra gündelik akışın sürekliliğinde Lefebvre'in moment olarak kavramsallaştırdığı toplumsal karşılaşmalarda hem kendini hem karşısındakini yeniden tanımaya vesile olan bir tür farkındalık şeklindeki kimi kesinti, yoğunlaşma ya da kırılma anları mevcuttur (2010b, s. 364-365). Özellikle toplumsal hiyerarşileri, sınıf farklarını, aidiyetleri ve dışlamaları sahneleyen etkileşim ve karşılaşmalar açısından, gündelik hayatın sıradanlığında ihtimal dâhilindeki dönüşüm potansiyelini anlamak açısından önemli olan moment kavramı, Lefebvre tarafından “bir olasılığın gerçekleşmesini hedefleyen teşebbüs” olarak ifade edilir (2010b, s. 372).

Modern toplumun sanayileşme, kentleşme olgularıyla birlikte dönüşen zaman algısı, kapitalist üretim sisteminin sürdürülebilirliği için zamanın doğadan, bedenden, tarihten ve gelenekten gelen ritmik tekrarlara dayalı kolektif hafızada yer edinen döngüsellliğini baskılayarak yerine verim odaklı, farklı dilimler ve çizelgelerle bölünen, tekrardan ziyade ilerleme odaklı bir hal almıştır. Doğanın ve bedenin ritmi yerine modern kapitalist toplumun disiplinini entegre etme uğraşı, Lefebvre tarafından döngüsel süreçlerle doğrusal zamanların çatışarak iç içe geçtiği ve birbirini şekillendirdiği gündelik hayat bileşiminde ifade edilir (2015, s. 18). Zaman algısındaki bu çatışma hali benzer şekilde modern toplumun mekân kavrayışında da görülür. Öyle ki verimliliğin, üretimin sürekliliği için vaktin çalışma saatlerine endeksli hali, alan olarak da her türlü istisnai değerlendirmeden yalıtılmış, yalnızca çalışmaya ve arta kalan vakitlerin de tüketmeye odaklı tasarlandığı, denetim mekanizmasını tekdüze ve öngörülebilir sınırlar ile rotalar

dâhilinde işleyen dolayısıyla gündelik hayatı herkes için belli çemberlere sıkıştıran bir biçimde kurgular. Her türlü istisnai alanın imkânsızlaştığı bu mekânsal inşa da bireyleri sıkılma, bunalma, monotonluk içine hapsedip gündelik hayata boş yer ve zaman dolayısıyla serbestlik, oyun ve eğlence faaliyeti ile özgürlük tanımayan bir tahakküm formunun istilasını şeklinde deneyimlenir (Lefebvre, 2015, s. 135). Yaşamın kendi dinamiklerindeki ritmik düzene karşı çalışma koşullarının dayattığı lineer akışa uyma mecburiyeti, bireylerin bedensel ve duygusal ihtiyaçlarıyla uyum göstermediği için yabancılaşma ve tekdüzelik sorunlarına yol açar. Lefebvre'in “zamansal süreçlerin mekânsallaştırılması” (2015, s. 137) şeklinde ifade ettiği, niteliklerinden arındırılıp nicel ölçütlere indirgenmiş bu yapısal zaman ve mekân tasarısı, yaşamın gündelik akışındaki özgün potansiyelini denetim altına alarak hesaplanabilir ve öngörülebilir bir boyuta indirger. Benzer şekilde Sennett de “bedenin fiziksel bir disiplin ızgarasına tabi kılınması” şeklinde ifade ettiği üzere modern zaman algısının, gündelik hayatta bedeni denetleme unsuru olarak işleyişinin kamusal saatlerde somutlaştığını; kent meydanlarına, kamusal alanlara yerleştiren saatlerin, iktidar sahiplerinin uyguladığı tahakkümün bir aracı haline geldiğini belirtir (1999, s. 203).

Modern zaman ve mekânların deneyimlenmesi gündelik hayatta özellikle nesneler üzerinden kendi özgün ritmini yakalamaya çalışır. Geçmişin izleri olarak bugüne taşınan fotoğraflar ve anı değeri taşıyan tüm eşyalarla zamanı saatin dışına taşıran nesneler, hafıza, imge, gerçek arasında bağ kurarak “zamanın geri dönüşlülüğünü” temsil eder (Lefebvre, 2015, s. 140-141). Buna göre toplumsal anlam, değer ve ilişkilere dair taşıdığı örtük izlerle birlikte nesnelerin kurduğu zamansallık, esasen gündelik etkileşimlerde yaşanan, karşılıklı olarak üretilen, deneyimlenen zaman ve mekânın var ettiği bir niteliğe sahip olduğu için, modern zaman ve mekân algısının kurgusal düzeninde maruz kalınan, içinde yaşanan değil de dışarıdan yabancılaşmış bir seyirle deneyimlenen hali kesintiye uğratma potansiyeli taşır. Dolayısıyla homojenleştirilmiş zaman dilimlerinin ve yaşam

alanlarının birbirinden kopuk ve hiyerarşik düzenine karşı döngüsel ritim izleri taşıyan nesneler bir kırılma emaresi olarak işlev görebilir. Bu bağlamda gündelik hayatın bütüncül yapısı, soyut söylemler ve sembollerle somut davranış ve nesneleri bir araya getiren çok katmanlı bir hal alır.

Gündelik hayat, söylemler, semboller gibi soyut ve nesneler, davranışlar gibi somut unsurların bir aradalığı; kurmaca ve gerçeğin iç içe geçmişliğiyle oluştuğu için belirsizlikler ve çelişkiler barındıran sıradan gündelik pratiklerden toplumsal bilgi ve iktidar üretimine değin kesintisiz bir gelişim alanı olarak tanımlanabilir (Lefebvre, 2015, s. 169). Görünürde kişilerarası, mikro bir düzey gibi algılansa da modern dünyada gündelik hayat, makro iktidarların homojenize bir düzen tesis etmek üzere nüfuz ettiği ve farkına varılmadan işleyen tekrarlarla bu tahakkümün işler hale geldiği dolayısıyla hegemonyayı içererek gizleyen muğlak bir yapıdır. Lefebvre'in "kendi kendisinden kaçmak, gündelik hayatın varoluş koşuludur" diyerek belirttiği bu örtük "katlanmaların, kıvrılmaların" ardındaki yapı, esasen söylemlerin ardında olup söylemlerin arasında açığa çıkar (2007, s. 137). Öyle ki modern dünyada üretim ilişkileri, kültürel normlar, gündelik hayatın maddi düzenini belirleyen mekân ve zaman algısı gibi geleneksel somut dayanakların kaybolmasıyla birlikte toplumsal ilişkilerdeki anlam üretimi, yalnızca yaşantıdan, nesnellikten, gerçeklikten mahrum söylemlerle şekillenmektedir. Lefebvre, dayanağı, göndermede bulunduğu somut bir zemin olmaması sebebiyle söylemin, toplumsal ilişkileri bağlamından kopuk, temelsiz ve yüzeysel bir simgeler sistemine dönüştürdüğünü belirtir (2007, s. 131). Buna göre sanayileşme, kentleşme, verimlilik ve tüketim odağıyla modern dünya, gündelik hayatın ve toplumsal ilişkilerin iletişim dilini yaşantıdan, deneyimden, etkileşimden uzak simgesel bir söylem evreninden ibaret kılmıştır.

Lefebvre'in yaklaşımıyla toplumsal yapının, ideolojik araçların, hiyerarşik güç ilişkilerinin, bürokrasi ve hegemonyanın üretildiği en temel alan olarak ele alınan

gündelik hayat, yalnızca tekrarlardan ibaret değil, bireylerin konumunu ve manevra imkânlarını dâhil eden, dönüşüm amaçlayan bir yeniden üretim perspektifi ortaya koyar. Öngörülebilir olağan akış içindeki ritmik ve lineer tekrarlardan oluşsa da gündelik hayat, tavırlar, hareketler, tutumlar, davranışlar, edimler, söylemler üzerinden toplumsal ilişkilerin tüm dinamiğini elinde tutan bir sürekliliği kapsar. Bu bağlamda Lefebvre'in gösterişsiz, mütevazı, kendiliğinden, dikkat çekmeyen, sağlam doğasıyla göstergesiz olarak tanımladığı gündeliklik, yenilikçi, değişken, cesur, geçici, kendini ortaya koyan, parlak yüzeylerle ifade edilen modernliğin meşrulaştırıcı olup ideolojik çerçevesinin tamamlayıcısı konumundadır (2007, s. 35). Bu bakımından modern ile gündelik, birbirlerini belirleyen ve gizleyen iki unsur olarak modern dünyanın ideolojik göstergelerini topyekûn halde bireylere dayatan bir mekanizmayı işletir. Lefebvre bu göstergeler bulutuna kapıldığında edilgen bir kurban konumuna düşmesini kaçınılmaz gördüğü bireyler için göstergeleri etkin biçimde yorumlayabilmenin, gündeliklik ile modernlik ayırımına vararak mümkün olacağını ileri sürer (2007, s. 36). Toplumu anlamak için kilit bir rol oynayan gündeliğin, ilk bakışta önemsiz addedilen detayların toplumsal dönüşümlere ve olası gelecek tahayyüllerine kapı aralayacağını bilinciyle, iktidar, teknoloji, kültür, ekonomi vb. ilişkili olduğu tüm yapısal boyutlarla bir bütün halinde değerlendirilmesi gerektiğine vurgu yapar. Zira toplumsal yapının yeniden üretildiği, karşılaşmalarla çelişki ve gerilimlerin ortaya çıktığı alan olarak gündelik hayat, “geri beslemenin toplumsal yeri olarak tanımlanır” (Lefebvre, 2007, s. 44).

Gündelik hayatın tekerrüre dayalı yapısı, rutinin, davranışların, alışkanlıkların her gün yenilenmesi gereksinimi kapitalizm karşısında savunmasız bir kırılganlığa işaret eder. Kapitalist düzenin sistematik kontrol mekanizmaları, hesaplanabilir, ölçülebilir, öngörülebilir, işlevselci anlayışı açısından gündelik hayatın yalın tekrarlardan mütevellit doğasına elverişli bir tahakküm alanı oluşturur. Söz konusu fırsatı değerlendirerek gündeliği kendi lehine ideolojik bir yeniden üretim yüzeyi olarak işleyen kapitalizmin

yarattığı modern toplum için “bürokratik yönlendirilmiş tüketim toplumu” kavramını öneren Lefebvre, sınırlandırılmış da olsa toplumun akılcı yapısı, üretimden ziyade tüketimi teşvik edişi ve gündelik hayat zemininde işlemesi özelliklerinden yola çıkmıştır (2007, s. 73). Burada vurgulanan modern toplumun, üretimin ikamesi haline getirdiği tüketimle düzenlenen nihai bir tatmin üretme amacı taşıması, gündelik hayatın tatmin getirecek gereksinim manipülasyonlarıyla domine edilmesi ve daimî olarak gereksinim-tüketim-tatmin-doygunluk-yeniden gereksinim şeklinde sarmal bir sistem işlettiğidir. Hem bolluk hem yoksunluk hem savurganlık hem tutumluluk gibi varlığının güvencesi ve ikamesi olan kendi karşısını devridaim halde üreten bu tüketim toplumu, Lefebvre’ye göre çelişkilerin bir aradalığı üzerine kurulu bir sözde-sistemdir (2007, s. 158). Böylesi tutarsızlıklarla örülen toplumsal düzenin sürdürülebilmesinde en önemli etken ise tüketim nesnelerinin yanı sıra gündelik hayat pratikleriyle birlikte kurulan baskı ve denetim mekanizmasıdır.

Toplumsal çatışmaları, sınıfsal eşitsizlikleri ve tüketim kültürünün çelişkilerini görünmez kılan bu “üst-baskıcı toplum” gündelik hayatı özdenetime dayalı bir biçimde organize ederek kişilerin kendi kendilerini baskılamasını, dolayısıyla dayatmaların doğal gösterilmesini, tahakküm normlarının kişisel özgürlüklerin hâkimiyeti olarak algılanmasını sağlar (Lefebvre, 2007, s. 162). Tahakküm araçlarıyla sistemin kurduğu dışsal baskının içselleştirilmesi süreci, modern toplumun en çarpıcı dönüşüm aşamalarından biridir. Buna göre iktidarın bireyler üzerindeki denetim aracı bizzat bireylerin kendisi haline gelir. Öyle ki tahakküm bir üst belirlenim olmaktan çıkıp bireyin bedenine, bilincine, söylemine sızıp alışkanlığa dönüşerek bireyin tüm söz ve edimlerinde yer alır (Gardiner, 2016, s. 136). Bireysel denetime ağırlık veren ve “terörist toplum” olarak nitelendirilen bu toplumsal yapı, dışsal zor gücü ile yasak ve dayatmalardan önce gündelik hayatın bürokrasisini bireyin kendi kontrol mekanizmasını işleterek kendisinin denetleyicisi olup iktidara ve onun kurallarına itaat ile uyumu içselleştirmesi şeklinde

mümkün kılar (Lefebvre, 2007, s. 175). Tüketim dolayımında örgütlenen modern toplumda, bireyler giderek üretim hattından kopup tüketim edilgenliğine çekilirken özensiz gibi görünen bu süreç aslında bir sınıf stratejisine dayanır; toplumsal zemini ve mekânı ise gündelik hayattır. Öyle ki Lefebvre'e göre, sistematik özdenetim unsurlarıyla tasarlanarak programlanan, toplumsal yapının ekonomik, politik, kültürel, sanatsal, iletişimsel vb. farklı alanlarını ideolojik söylemlerle bir araya getiren bu egemen sınıf stratejisi modern gündelik hayatın ta kendisidir (2007, s. 212). Bu bağlamda önceden aristokrasi ya da burjuvazi tarafından oluşturulan hayat tarzlarının modernleşme sonrası orta sınıf üzerinden şekillendirildiğini belirten Lefebvre, gündelik hayatın normlarını belirleyen toplumsal temelin orta sınıfın yasasından aşağı ve yukarı doğru yayıldığını öne sürer (2015, s. 166). Sosyal statülerinin kaybolduğunu, işçi sınıfıyla aralarındaki farkın giderek azaldığını görebilse de orta sınıflar, kendilerine yüksek bir saygınlık atfedebilmek için sınıf bilincini bulanıklaştırıp aynı yaşam tarzında biraz daha fazla imkâna sahip olmalarıyla esasen farklı bir sınıf değil proletaryada farklı bir katman oluştururlar (Lefebvre, 2007, s. 108).

Lefebvre'e göre ihtiyaç ve isteklerin karşılandığı bir uzam-zaman alanı olarak kent, imkân tanıdığı temas ve etkileşimlerin özgün, yaratıcı kapasitesi vesilesiyle birbirinden kopuk, bireysel, otomatikleşmiş ve işlev odaklı kültürel yapıyı katılımcı, yeni bütünsel ve özgürleştirici bir niteliğe kavuşturabilir (Gardiner, 2016, s. 139). Burada Lefebvre'in gündelik hayatın yenileyici potansiyeline, yaratıcı bir biçim olarak denetim mekanizmalarına direnç gösterme kabiliyetine, soyutlayıcı ve şeyleştirici tahakküm sistemi karşısında bedenin duyuşal ve anlam yüklü somut varlığını dayatma gücüne dair inanç ve tutumu görülmektedir. Yaklaşımının her evresinde öne çıkan, modern toplumda gündelik hayatın ölçülemeyen niteliği nedeniyle rutinleşmiş, sıradan, tekerrürden ibaret alışkanlıklar halinde adeta bir "ölü zaman" olarak itibarsızlaştırılmasına karşı durma, öznel deneyimin, bireysel yaratıcılığın, insani ihtiyaç ve arzuların dolayısıyla benliğin

gerçekleştirilebileceği bir alan olarak edilgenliğin değil dönüşümün zemini olarak gündeliğe merkezi ve yaratıcı bir güç atfetme düşüncesidir. Fakat bünyesindeki tüm bu potansiyele rağmen geçici doğası gereği gündelik hayatın modern kapitalist toplum düzeninin yabancılaştırma ve metalaştırma konusundaki işgalci kuvvetine savunmasız ve kırılgan olduğu bu sebeple dönüşümün ancak sistemin topyekûn değişimiyle gerçekleşebileceği görüşü kuramında belirleyicidir.

Lefebvre'in edilgen tüketici yaklaşımına karşın üst kültür ya da popüler kültür kategorilerinin yetersizliğini vurgulayan De Certau (2008) ise bireyin farklı katmanlarıyla aynı zamanda anlam üreticisi olduğunu savunur. Yaratıcı eylemlere, hareket ve davranışların oluşturduğu kültürel operasyonlara, gündelik alışkanlıklar ve taktiksel uygulamalara odaklanarak bu çeşitlilik içindeki üretme tarzlarını disiplin sistemine karşı bir 'anti-disiplin' ağı olarak değerlendirir. Bu bağlamda, tek tip kültür anlayışı ve tahakküm altındaki edilgen tüketici yaklaşımına karşı özgün davranış modelleri ve eylem tarzlarına dikkat çekip bunların gelişmesine vesile olan yaratıcı yol ve taktiklere dikkat kesilmek için yönünü "işini kendince yürütmenin" alanı olan gündelik hayata çevirir (De Certau, 2008, s. 44). Denetim mekanizmalarını kendi sosyokültürel usulüne göre ufak dönüşümlere uğratarak kendine uydurarak uygulama şeklindeki pek çok gündelik alışkanlık, egemen sınıf düzenini kendi üslubuna göre eğip bükmelere uğratarak sürdürür. Tahakküm yapısına uyum sağlarken pek görünmez halde kendi lehine olacak değişiklikleri yapma potansiyeli De Certau'nun yüzeyde içselleştirilip benimsenmiş gibi görünen uyumlu gündelik pratiklerin ardındaki küçük ama etkili ve yaratıcı dönüşümleri ortaya çıkarma amacının temel dayanağıdır.

Eşitsiz güç ilişkilerinin hâkim olduğu kültürel hegemonya, çatışma ve gerilimlerle sembolik şiddete sahne olur. Bu mücadele alanında zayıf olan hayatını idame ettirebilmek, güçlüden fayda devşirebilmek için daha kurnaz, daha eğlenceli ve daha hayalperest olmasını gerektiren gündelik alışkanlıklar ve taktikler geliştirerek dolaylı bir

teпки, karşı koyuş biçimi oluşturur ve böylelikle gündelik hayat pratikleri siyasal bir çehre kazanır (De Certau, 2008, s. 52). Özellikle mekânsal bağlamda ortaya çıkan işi ağırdan alma, işten çalma, oyalanma gibi tutum, alışkanlık ve uygulamalar, bir tür mevzi koruma ile keyif ve çıkara hizmet edecek şekilde mekânı daha yaşanabilir bir hale getirme niyetleriyle ilgilidir (De Certau, 2008, s. 59).

De Certau çalışmasının odağına aldığı gündelik hayatın kurnaz taktiklerini, temelde manipülasyon ve zevk alma arasındaki küçük ölçekli, çok boyutlu, sonsuz ittifaklar olarak değerlendirir (2008, s. 86). Toplumsal düzenin görünür yüzeyinin ardında işleyen bu mikro sistem, tahakküm altındaki madunlar için kendine ait alanı ya da kaynağı olmaksızın egemen güç ve söylem dünyasında kendi yolunu bulup hayatını sürdürmenin, güçlülerin düzeninde onların imkânlarını kullanarak dönüştürüp kendine alan açmayı sağlar. Söz konusu alan tabi olanların, madunların mekânı olduğu için bu kazanımın elde edilme biçimi, zihniyeti, uygulanması, tarzı hâkim sistemin zayıfları tarafından nerede olsa tanınır. Özellikle dil ve söylemde eksiltmeler, yer değiştirmeler şeklindeki ufak oyunlar adeta bir kültür belleği olarak madun sınıfın tüm katmanlarında her daim ayırt edilebilir zira gündelik hayatın bu manevralarına aşina tüm ötekilerin karşı koyma biçiminin ifadesidir (De Certau, 2008, s. 97). Benzer şekilde tarihsel deneyimlerin kolektif hafızada yer kazanarak kültürel temsillere dönüşmesi durumunun geleceğe yönelik bir taktiksel repertuvar sağlayarak adeta bir eylem şeması olarak işlev gördüğünü belirten Erdoğan, atasözleri deyimler gibi gündelik hayatın bir parçası olan dil ve söylemlerle kurnaz tepkiler geleneği oluşturduğunu ifade eder (2000, s. 21). Bu noktada De Certeau'nun mikro anlatıların oluşturduğu belleğe bütüncül bir anlam atfetmenin tehlikesine de dikkat çekerek, bu kendine has, melez ve sıra dışı alanın seslerinin tek bir alternatif ses ya da kültür altında birleştirilemeyeceği uyarısı da önemlidir (Gardiner, 2016, s. 241).

Toplumsal iktidarın mikro düzeyde işleyen kurallarını, ilkelerini, koşullarını, tekniklerini, uygulamalarını sınıflandırarak tanımlamaya çalışan Foucault'nun küçük ölçekli sistematik prosedürleri görünür kılarak iktidarın topyekûn boyutlarını ve uzantılarını açıklama girişimine benzer şekilde De Certeau, gündelik hayatın pratikleri, uygulamaları, davranışları, usulleri üzerinden egemen söyleminin dışında kalan, görünmeyen, sessiz çoğunluğunun izlerini sürer. “Geri kalanın belleği” olarak tarif edilen bu yaklaşım, verimlilik beklentisindeki sanayileşen sisteminin dışladığı yemek yapmak, temizlik, dikiş gibi ‘geri kalan’ alanların sembolik anlam yüklü pratikler haline geldiğini, tekniğin ve bilimin bilgi dilinde meşru görülmeyip edebiyat ve anlatı sanatınca sahiplenilerek mikro tarih ve toplumsal hafızanın taşıyıcısı olduğunu savunur (De Certau, 2008, s. 149). Bu bakımdan anlatı sanatları ile uygulama sanatları arasındaki karşılıklı etkileşim ve geçişkenlik gündelik hayatta bir araya gelir; anlatıda küçük bir detayın değiştirilmesi zaman ve mekânda olası bir fırsatı açığa çıkardığı için gündelik hayatın icrasındaki uygulamada alternatif bir güzergâha kapı aralayabilir. Dolayısıyla anlatı geçmişini betimlemekle kalmayıp onu yeniden üreterek gelecek olasılıkları yakalar (De Certau, 2008, s. 181). Modern dünyada yazının, artık konuşan ve okunarak anlaşılan bir anlam aracı değil; bilimsel, teknik ve siyasi formlarda oluşturulan, belli normlarla kodlanarak imal edilen böylece bir yetkinlik gereksinimi yaratıp dil üzerinden hâkimiyet kuran, ayrıcalıklı sınıflar belirleyip yetkinliğe sahip olmayanları denetim altına alan ve toplumsal hiyerarşi ilkesi olarak bir üretim nesnesi haline gelmesi düşüncesinden hareketle De Certeau, bilgi iktidarında sözlü olanın işlevsizleştirildiğini öne sürer (2008, s. 240). Zira konuşmanın değersizleştirilip bastırılması, normatif yazı tarafından sözün kontrol altına alınması çabasına işaret etmektedir. Bu noktada De Certeau'nun ‘anti-disiplin’ olarak kavramsallaştırdığı yaklaşımını, iktidar kuramıyla disiplinlerin soykütüğünü çıkarmaya çalışan Foucault ile karşılaştıran Gardiner, De Certeau'nun mevcut iktidar sistemlerinden, tahakküm mekanizmalarından ziyade onlara karşı duran

failliklere, direniş olanaklarına ağırlık vermesi sebebiyle postmodern ve postyapısalcı kuramlar için zemin oluşturduğunu belirtir (2016, s. 232).

Yazının kazandığı niteliğin en belirgin formu olan kanunlar, bireyleri toplumsal düzenin uyumlu bir parçası haline getirmek için iktisadi, sosyal, kültürel, eğitimsel ritüellere normlar atayarak bedenin tüm hareket alanını belirleyip kontrol altına alır. Öyle ki kelepçe, cop, silah, nezarethane ve mahkeme düzenleri gibi maddi cezalandırma araçları da tamamen bedene düzeltme, hizalama, kısıtlama getirmeye yönelik aygıtlar olup kurallar ile bedenler arasındaki temas noktalarını gösteren, tahakkümü beden üzerine işleyen parçalar gibidir (De Certeau, 2008, s. 247). Bu sebeple toplumsal sistemin uygulayıcısı olarak adeta hukukun sembolü olan bedenler, modern yazının imal edilen niteliğinin vücut bulmuş hali olarak ifade edilebilir. Bedenin toplumsal normlar tarafından nasıl şekillendirildiğini belirten De Certeau eksikleri tamamlama, fazlalıkları giderme ve belirlenen forma uygun hale gelme şeklinde bedene uygulanan müdahalelerin toplumsal ve kültürel anlamlarına dikkat çeker (2008, s. 255). Bu bağlamda giysi, aksesuar, beslenme gibi unsurlarla hizalanıp disipline edilen beden, toplumsal düzen içinde konum, aidiyet ve kimlik kazanır; elde ettiği toplumsal temsil ile kendini topluma sunar.

Gündelik hayatın rutin akışına “çizikler atan” inleme, uğultu, mırıltı, sızlanma, çığlık, gözyaşı gibi “beden yankıları” ve “dilsiz sesler” ise bastırılmış ve bölük pörçük bir biçimde bedende birikmiş ukdelerin yansımalarıdır (De Certeau, 2008, s. 274). Yazının sistematüğini bozan, sözün ötesine geçen, beklenmedik ve norma aykırı bir dil kuran bu beden sesleri; ifade edilemeyen, dışa vurulamayan duygulanımların sessiz tezahürleri olarak, bedene hapsedilen bastırılmış hafızayı görünür kılar. Sözün kalıpları ve yazının kurallarıyla sesin alanından dışlanan madunlar için, dildeki akışımı kesintiye uğratıp kendine has bir çatlaktan sesini duyurma yolunu ifade eden bu beden yankılarını De Certeau şu sözlerle tanımlar: “Sözcelerden oluşan sözdizimindeki bu lapsus'ler, [...]”

gizemli bir biçimde bilinmeyen bir düzene gönderme yapan bir ‘düzensizlik’ içinde bir öteki olduğunu belgeler gibidirler” (2008, s. 274).

Gündelik hayatın akışını belirleyen teknik düzenlemeler, düzenli bir işleyiş tesis etmeye çalışırken, bireylerin tutumlarını, alışkanlıklarını ve usullerini yansıtan uygulamalar üzerinden birbirinden kopuk, sessiz ve görünmez olsa da herkesin ortaklaştığı bir karşı koyuşla karşılaşır. De Certeau “mazlum bir bozgunculuk” olarak tanımladığı bu ortak duruma ‘her yerdelik ve zamansal başarısızlık’ özellikleriyle dikkat çeker (2008, s. 323). Söz konusu iki özellik, toplumsallığın denetlenebilir katmansız, düz yüzeylere indirgenemeyeceğini ve madunların öngörülemeyen, ölçülemeyen gündelik manevralarının, eylemlerindeki kurnazlıkların toplumsal düzene yönelik müdahaleler olduğunu açıklamaktadır. Gündelik hayatın içinde gizli kalan bu mikro karşı çıkışlar, çoğunlukla fark edilmeyecek biçimde gerçekleştirilmeleri dolayısıyla temsil edilemez ve belgelenemez görülüp toplumsal tarih anlatılarında yer bulmazlar. Madunların gündelik jestleri, sıradan alışkanlıkları, direnç gösteren küçük müdahaleleri örgütlü ve hesaplı bir programın parçası olmadıkları için toplumsal anlatılar tarafından kayda değer unsurlar olarak görülmezler. Bu sebeptir ki De Certeau “tarih içindeki kazalar” olarak adlandırdığı madunların gündelik hayattaki bu sessiz, parçalı ve silik izlerini toplumsal alanın teknik düzenlemelerini bozan ani kırılmalar olarak değerlendirir (2008, s. 323).

Gardiner, gündelik hayatı rutin pratiklerin sahnesi olmanın ötesinde insanların bireysel ve kolektif bakımdan çok yönlü becerilerini geliştirdiği ve insan olmanın bir bütün olarak deneyimlendiği zemin olarak görür (2016, s. 15). Zira insanın kendini gerçekleştirebilmesi, insan olmanın gereklerini bütünsel olarak yaşayabilmesi ve toplumsal bağlara dâhil olabilmesi gündeliğin akışında sağlanır. Büyük ideolojik yapıların dışında küçük, sıradan ve etkili alanların sahip olduğu potansiyel, gündeliğin mikro jest ve davranışlarında ortaya çıkar. Gardiner’in “gündelik hayatın arındırıcı ve kurtarıcı vaadi” olarak ifade ettiği de esasen bu fark etmeden yapılan jestler, beden dışı

varulmamış arzuları, sıradan karşılaşma ve etkileşimlerde ortaya çıkan ilgi ve dayanışma pratikleri içinden doğan, direnişçi ve karşı-hegemonya kapasitesi taşıyan “mikroskobik çatlaklar”dır (2016, s. 37). Yüzeyde geçici, önemsiz, sıradan, basit görünse de bu küçük etkileşimler, kişilerarası temasta üretilen anlamların, birlik ve aidiyet duygularının temelini oluşturduğu için yapılandırılmış toplumsal ilişkilerin arasına sızan hem bireysel hem de toplumsal boyutta kompakt bir dönüşüm dinamiği taşır.

Gardiner’in değerlendirmesine göre Lefebvre ve De Certeau yaklaşımlarının temel ayrımı, kapitalist tüketim toplumunun dönüşümüne dair önerilerinin makro yapısal değişimler ve mikro yaratıcı hamleler şeklinde farklılaşmasındadır (2016, s. 44). Lefebvre, kapitalist sistemin kaçınılmaz sonuçları olan yabancılaşma ve metalaşma süreçlerinin aşılabilmesi ve toplumsal yapıda bıraktığı tahribatın onarılması için topyekûn bir sistem dönüşümünün gerekli olduğunu savunurken De Certeau var olan sistem içinde gündelik hayatın tanıdığı ufak boşluklar ve kaçış alanlarının yaratıcı taktiksel dirençlerine ve karşı koyma zeminlerine odaklanır. Gündelik hayatı şekillendiren tüm kavramlara hemen hemen her boyutuna değinerek çok katmanlı ve geniş çaplı bir eleştirel kuram oluşturan Lefebvre, modernitenin taşıdığı imkân, ihtimal ve eğilimlerin modern toplumsal hayattaki yansımalarını derinlemesine inceler. Çalışma, üretim, verimlilik, boş zaman, kültür ve tüketim gibi kapitalist sistemin kaçınılmaz temalarının modern dünyada toplumsal dinamikler üzerindeki etkisini analiz eden Lefebvre, Batı düşüncesi tarafından yüksek addedilen düşünsel faaliyetlerin karşısında önemsiz, sıradan ve çalışmalara dâhil edilmeye değer görülmeyen gündeliğin bu bağlam dışı konumunun esasen beden-zihin ikiliğinden ileri geldiğini düşünür (Gardiner, 2016, s. 112). Buna göre zamanın, mekânın, bedenin, gündelik hayatın somut tecrübelerini değersizleştirerek aşağılamaya dayalı yaklaşım, esasen kapitalist modernliğin insanların kendi bedenleri ve yaşamları üzerinde kontrol sahibi olmalarını kademeli olarak engelleyen yabancılaşma mefhumuyla ilişkilidir.

Gündelik hayat çalışmalarına somut pratiklerin detaylı biçimde analiz edilmesi katkısını sunan De Certeau, seçkin kültür anlayışına karşı gündeliğin, sıradan olanın da kültürel alana dâhil olup kültürü var eden bir parçalardan biri olduğunu savunmuştur. De Certeau'nun yaklaşımı, Gardiner'e göre, Bourdieu ile benzer şekilde sosyokültürel gerçekliği anlamak için o alanı var eden pratiklerin analizini gerekli görür ve insan eylemlerini merkeze alır; Lefebvre'in büyük çaplı yapısal dönüşüm fikrini ise reddederek daha ziyade toplumsal denetim mekanizmalarının işleyişine karşı sistemin içinde direniş alanları geliştirebileceğini savunur (2016, s. 217). Buna göre iktidarın kurumsallaşmış yapısıyla mücadele sadece bürokratik sistem dâhilinde değil gündelik pratikler ve popüler kültür üzerinden de sürdürülmelidir. Gündeliğin alanına, kültürüne, uygulamalarına meşruiyet kazandıran bu eğilim, tüketim nosyonunun getirisi olan toplumsal kültürün kısıtlayıcı, homojenleştirici taraflarına odaklanmak yerine yaratıcı ve özgürleştirici potansiyeline, incelikle işlenen taktik uygulamalarına ve şenlik anlarına, anlam inşa eden pratiklerin çoğulluğunu ifade eden 'heteroloji' geliştirme çabasına vurgu yapar (Gardiner, 2016, s. 220). Kuramına yön veren bu vurgu, kapitalizmin baskıcı, tüketim tahakkümündeki toplumsal düzeninin yalnızca yapısal ve kurumsal dinamiklerle değil gündelik hayatın en sıradan noktalarına dek sızan devasa kapsayıcılığını teslim etse de De Certeau'nun insanların spontane gelişen yaratıcı manevra kabiliyetlerini tamamen yok edemeyeceğine dair inancının göstergesidir. Hayatı idame ettiren ve gündelik hayata parçalı halde dağılan envaiçeşit işin içinde gördüğü bu yaratıcı potansiyel ile De Certeau, Lefebvre'in bilinçli ve bütünleşik kültür idealini paylaşmaz, bütünlük beklentisinin çoğulcu ve karmaşık varoluşu görmezden gelen tektipleştirici denetim düşüncesinin bir tezahürü olduğuna inanır ve bu sebeple sistematize edilemeyen faillikleri, nizama ve denetim ağına uygunluktan sıyrılabilen direniş biçimlerini, anonim kitlelerin gündelik yaşamındaki kültürel ifadeleri önceler. Bu minvaldeki kültür yaklaşımı, üretim sahasından dışlansa da gündelik hayatın sıradan insanlarını tüketim noktasında kültürel

ürünleri anlamlandırma, kullanma, benimseme aşamalarında aktif olan dolayısıyla kültürü kendine özgü bir forma dönüştürme şeklinde öngörülemeyen yollarla yeniden üretime tabi tutan faillikte görür. Yeniden üretimde gösterilen yaratıcılık, toplumsal normlara uygun resmî ve makul üretimin dışında kalan, onu sekteye uğratan, bozan ve form kazanmamış örtük pratiklerde ortaya çıktığını savunan De Certeau, Bourdieu'nün toplumsal hayata yön veren pratiğin tekil mantığı görüşünü paylaşmaz; gündelik hayatın çok katmanlı ve çelişkili pek çok uygulama yöntemi kullandığını, her bir yöntemin geçirdiği süreci “transkripsiyon” kavramıyla tanımlayarak ifade eder. Buradaki esas ilgi, bireylerin düşüncelerinden ve niyetlerinden ziyade gündelik hayatta tekrerrür halinde alışkanlığa dönüştürülen pratiklerin sahip olduğu ortak kural ve kalıplar yani pratiği gündeliğin ortak akışında işleten kolektif ve yapısal mantığı anlamaya yöneliktir (Gardiner, 2016, s. 236). Zira bu tüketici pratikleri kültürün bir parçası olduğu için De Certeau'ya göre esas önemli olan hangi kültürel ürünün tüketildiğinden ziyade nasıl kullanıldığı, hangi ihtiyaç ve beklentilere yönelik olarak kullanıldığı ve nasıl dönüştürüldüğü özetle “idare etme” süreçleridir (Gardiner, 2016, s. 240).

Gardiner'in gündelik hayatı hem bir tahakküm zemini hem de yaratıcı karşı koyuşların üretim alanı olarak karşılıklı biçimde ele alma önerisi, gündeliğin potansiyeline dair tüm değerlendirmeleri çerçeveleyen bir sonuç niteliği taşır. Öyle ki bu haliyle gündelik hayat hem iktidarın içselleştirildiği hem de ona karşı mikro direnişlerin doğduğu çift yönlü bir mücadele alanına tekabül eder. Gardiner'e göre gündelik pratiklerin alternatif mantıklarını doğrudan sahada analiz ederek nasıl işlediklerini, nasıl karşı koyma yolları geliştirdiklerini gösteren De Certeau, sistem içindeki mikro kaçışlara iyimser bir yaklaşım geliştirse de gündelik hayatın toplumu özgürleştirecek kurtarıcı anlar ve dönüştürücü imkânlar sunduğuna dair sarsılmaz inancıyla modern toplumun iktidar ve denetim mekanizmaları tarafından kuşatılmışlığını ele alan tahlillere farklı bir boyut kazandırmıştır (2016, s. 243). De Certeau'yu özgün kılan tekil ve somut olguları çok daha

geniş perspektifteki tarihsel, kültürel ve toplumsal bağlama taşıma başarısı ve gündelik hayat pratiklerini bu sosyokültürel ve tarihi bağlamın yapısal unsurlarıyla ilişkilendirerek çok yönlü ve katmanlı bir analiz geliştirmesidir (Gardiner, 2016, s. 281). Bu değerlendirme gündelik hayat çalışmalarında teori ile sahada gözlemlenenlerin sentezlenmesini ortaya koyar.

Sıradanın sosyolojisine dair tüm bu öncü çalışmalarla geliştirilen eleştirel yaklaşım, gündelik hayatı iki farkındalık üzerinden ele alır: Hem tüketim toplumunda denetim mekanizmalarıyla sarılı gündelik yaşam koşullarının kısıtlılığını kabul eder hem de sıradan insanların ölçülemeyen, hesaplanamayan, spontane yaratıcı potansiyeli ile örtük kalan duyuşsal becerilerinin hakkını teslim eder (Gardiner, 2016, s. 281). Dolayısıyla gündelik hayat çalışmalarının eleştirel bakış açısı, normları ihlal eden çoğulcu ve dönüştürücü kapasitesiyle uyumlu şekilde gündeliğin aşılmasına yönelir.

3.2. Kamusal Alanda Duygular

Bireylerin içinde bulundukları sınıflar ve toplumsal kategoriler, düşünme biçimlerini, eğilimlerini, davranışlarını ve yaşamlarını güçlü bir biçimde belirler. Bu sebeple farklı sınıflardan, farklı topluluklardan kimselerin fiziksel mekânlarda bir araya gelmelerini ifade eden kamusal alan kavramı, asıl anlamını duyuşsal ve toplumsal ilişkiler düzleminde ötekiyle karşılaşmaların, gözlemlerin, etkileşimlerin deneyimlendiği bir sahne olmasıyla kazanır. Kamusal karşılaşmalar, davranışları şekillendirmesinin yanı sıra duygular, tutumlar, tepkiler, bedensel jestler ve duruşlarla performatif ifadelere dayanır. Toplumsal eşitsizliklerin, hiyerarşik güç ilişkilerinin belirlediği karşılaşmalar alanı, bireyler arasındaki çatışmaların, ortaklaşmaların, tanınma ve kayıtsızlık durumlarının, öfke, utanç, nefret gibi duyguların hep birlikte dolaşıma girdiği oldukça kompleks bir zemindir. Bu çok katmanlı sahnede, kamusal alandaki karşılaşmalar yalnızca duyguların bireysel yansımaları değil aynı zamanda toplumsal yapıların içinde şekillenen performanslardır.

İnsanların birbirleriyle kurdukları otorite, yalnızlık, kardeşlik, ritüel gibi duygusal bağların hangi algı ve imgelere dayandıklarını, hangi sorumlulukları barındırdıklarını ve bu sorumluluklar yerine getirilmediğinde bu bağların nasıl toplumsal biçimler kazandığını inceleyen Sennett, bireysel ve toplumsal boyutlarını değerlendirdiği duygusal bağların yalnızca kişisel ilişkilere değil, kurumsal yapıların ahlaki anlamlarına da şekil verdiğini belirtir (2011, s.13-22). Buna göre dünyayı anlamlandırma ve yorumlama aracı olarak duygular yalnızca bireysel deneyimler ifade etmez; başkalarının varlığını fark edip tanımayı da sağlayarak toplumsal gerçekliğe taşar. Özellikle modern toplumun denetim ağlarını mümkün kılan otorite olgusunu güven, korku ve bağlılık duyguları bağlamında ele alan Sennett (2011, s. 47-48) bu duyguların yarattığı yönelimlere ve sebep olduğu anlam arayışına dikkat çeker. Otoriteye yönelme ya da ondan uzaklaşma eğilimi esasen bir dayanak arayışına işaret ederken, özgürlüğün güvenliğe feda edilmesi, boşluğa düşme ve dayanaktan yoksun kalma korkusu gibi karmaşık duygular da kamusal sahneye taşınır. Otoriteyle kurulan bu duygusal etkileşim, bireylerin toplumsal konumları ve güçle ilişkileri çerçevesinde daha da derinleşir. Bireylerin otoriteyle kurduğu bu karmaşık ilişkiler Sennett'in "ret bağları" olarak kavramsallaştırdığı (2011, s. 49); otoriteyi reddetmeye yönelik fakat duygusal bağlarını da sürdüren çelişkili biçimlerle kurulur. Otoriter kişi ve yapılara karşı hissedilen bağlılık ve öfke duygularının iç içe geçerek tahakküm altındaki bireylerde yarattığı çelişkili tutum, bireysel düzeyde otoritenin meşruiyetini reddetme; toplumsal boyutta ise ona gereksinim duyma eğilimleriyle aynı çelişkiyi sürdürür (Sennett, 2011, s. 54-55).

Çatışmalı duyguların bir arada hissedildiği toplumsal hiyerarşi ilişkilerinde birey, doğrudan otoriteyi yani konumun hâkimiyetini ve meşruiyetini reddetmeye değil; öncelikle kişisel niteliklerini sorgulamaya meyleder (Sennett, 2011, s. 57). Zira tahakküme tabi olma ve otoriteye bağlılık gösterme mecburiyetinin hissettirdiği utanç duygusundan kaçınmak amacıyla iktidarı, kişisel nitelikler üzerinden değerlendirilerek

toplumsal konumları göz ardı eden bir tür savunma mekanizması kurar. Toplumsal hiyerarşilerden bağımsız kişisel bağlama taşınan bu değer karşıtlığı, otorite karşısındaki zayıflıktan duyulan utancı bastırmaya yarar. Fakat bu yadsıma ve savunma stratejisi, bireysel alanda kurulan hakimiyet ile yapısal bağlamda kamusal tahakküm arasındaki bağı kopararak hiyerarşik güç ilişkilerini mikro düzeye indirgemeye neden olur. Böylece çatışan tutum ve eğilimlerin hiyerarşik ilişkiler içinde ortaya çıkardığı duygular, kurum ya da yapı bağlamında değil, kişiselleşerek yaşanır. Yapısal bağlamdan kopuk olan bu algı, tahakkümü kişiye özgü niteliklerle değerlendirmeye yönelttiği için otorite figürünün değişimini idealleştirme eğilimi de doğurur (Sennett, 2011, s. 38). Daha nitelikli olduğu varsayılan ve görece daha olumlu addedilen başka bir egemen figür tarafından görülme ve tanınma ihtimaline yönelen bu arayış, eşitsiz sistemi değil onu temsil eden mevcut kayıtsız simgeyi hedef alır. Bu biçimde iktidarın niteliklerini yetersiz bulma, eksiklerini ortaya çıkarma ya da otoritesinden korkma şeklindeki tüm bağlar hegemonik gücün yeniden üretimine katkı sağlarken, tabi olana karşı geliştirilen kayıtsızlık, güç eşitsizliğini daha da derinleştirir. Öyle ki kayıtsızlığa karşı duyulan öfke, hatta bazı durumlarda iktidara karşı çıkma eylemleri dahi Sennett tarafından dikkat çekme, görünürlük kazanma ve kendini tanınır kılma niyeti taşıyan duygusal bağ kurma çabaları olarak görülür (2011, s. 125). Bu çerçevede duygular dolayısıyla sergilenen kamusal davranışlar yalnızca içsel deneyimlerin yansıması değil; duygusal mesafe ve denetim gibi toplumsal iktidar ilişkilerini sürdüren pratikler olarak da işler. Dolayısıyla eşitsizlikler üzerine kurulu ilişkilerin duygusal yönelimi, hem çatışma ve uyum ikiliği üzerinden toplumsal saiklere hem de görülme/tanınma gereksinimi doğrultusunda bireysel saiklere dayalıdır. Duygular bu ikili düzlemde hem bireysel arzuların hem de toplumsal stratejilerin taşıyıcısı olarak işler.

Toplumsal hiyerarşiler yalnızca maddi bağlamda konumlar ve sınırlardan ibaret değildir; duygular, yorumlama biçimleri ve algılar üzerinden de deneyimlenirler. Bu çok

katmanlı yapı, yalnızca güç ilişkileri değil, aynı zamanda duygusal karşılıklar ve kırılganlıklar da ürettiği için kamusal alanda bu hislerin tezahürüne dönüşen benlik, performatif bir çehreye bürünür. Kamusal alandaki toplumsal ilişkilerin bu performatif doğasına dair dış benlik-iç benlik ayrımı yapan Sennett, davranışları itaatkâr bir düzlemde sergileyen dış benlik ile davranışların samimiyetine, hakiki olduğuna inanmayıp daima bir gözlem ve yadsıma halinde olan iç benlik arasındaki karşıtlığı tartışır (2011, s. 140-141). Bu noktada duygular sergilenen ve okunan bir toplumsal yüzey halini alır.

İktidar karşısında zayıf ve savunmasız hissederek otoriteden korkmanın mesafe mefhumuyla ilişkili olduğunu ileri süren Sennett, otoritenin birey üzerindeki etkisinin mesafeyle orantılı olduğunu; mesafe arttıkça otoritenin daha güçlü ve tehdit edici, yakınlıktıkça ise daha baş edilebilir hale geldiğini belirtir (2011, s. 162). Bu mesafe dinamiği birey-otorite ilişkisinde olduğu gibi toplumsal tanınma ve dışlanma süreçlerinin de belirleyici öğelerinden biridir. Kayıtsızlık vesilesiyle madun grupların toplumsal alandaki varlığının silikleştirilmesi, dışlama ve damgalama mekanizmalarının temelini oluşturur. Sennett'in dikkat çektiği en çarpıcı noktalardan biri, bireyin otoriteye karşı çıkma, meşruiyetini reddetme durumunda dahi görülme ve tanınma ihtiyacı nedeniyle otoriteye daha fazla bağımlı hale gelme sürecidir. Zira toplumsal alanın vazgeçilmez unsuru olan bu görülme, tanınma ve onaylanma mefhumu, esasen hiyerarşik güç ilişkilerin bir duygu formu olarak deneyimlendiğini ifade eder.

3.2.1. Toplumsal Karşılaşmalarda Ritüeller ve Benlik Sunumu

Toplumsallığın temelini oluşturan etkileşim, bireylerin birbirlerine temas ettikleri anların yanı sıra toplumun kurulduğu ilişkisel dokuyu ifade eder. Zira kamusal alandaki toplumsal ilişkilere dair tüm karşılaşmalar, belli sosyal normlara uygunluk çerçevesinde gerçekleşir. Bu bağlamda Frisby'nin toplumsal olanın en saf biçimi olarak belirttiği mübadele, karşılıklılık ilkesine dayanması sebebiyle bireyler arasındaki ilişkileri düzenleyen bir toplumsallaşma formu ortaya koyar (2006, s. 36). Söz konusu karşılıklılık,

gündelik hayatın her anına yayılan, en ufak yüz yüze temaslarda dahi işleyen bir unsurdur. Goffman ise toplumsal düzeni, bireylerin hedeflerine ulaşmak için izledikleri yolları belirleyen ahlaki normların bir sonucu olarak görür (2022a, s. 15). Bu çerçevede karşılaşmalar, yalnızca fiziksel teması mümkün kılan zaman ve yer ortaklıkları değil, normlar, beklentiler, ahlaki eğilimler gibi sembolik anlamlarla dolu toplumsal olaylardır. Dolayısıyla davranışsal olduğu kadar duygusal ve performatif boyutları da bulunan toplumsal karşılaşmalar, hangi durumda hangi davranışın uygun düşeceğine dair bir muhakeme ve bunun ifade biçimini belirlemeye dair endişe ve hassasiyet süreçlerini içerir. Münasiplik, bağlama ve farklı toplumsal grupların normlarına göre değiştiği için her bir toplumsal karşılaşma, davranışların içinde bulunulan duruma göre uyarlanması gerektirir (Goffman, 2022a, s. 19). Bu sebeple kamusal bir ilişkide nasıl davranılacağı kişisel tercihlere bağlı kalmaz, sosyal değerler, normlar, beklentiler çemberinde hizalanır. Yazılı olmayan bu teamül zinciri, Simmel'in "kişiliğin dışsal güçler karşısında kendini nasıl uyarladığı" (2006, s. 86) şeklinde ifade ettiği üzere bireyin temas kurabileceği kişileri, kimlere kayıtsız kalacağını, etkileşim halindeyken nasıl davranacağını, ne kadar ilgili görüneceğini, dikkatini neye vereceğini ortamın durumuna özgü bir biçimde belirler. Dolayısıyla birey, katıldığı toplumsal sahnede etkileşimine, ilgisinin ölçüsüne, dikkatinin yönüne normatif değerler çerçevesinde şekil verir. Fakat bu etkileşim süreci her birey için aynı biçimde ve ölçüde işlemez; zira toplumsal konum ve statüler, kişisel özellikler gibi faktörler, etkileşimlere katılımı ve sürekliliği kolay ya da zor kılabilir.

Goffman'a göre bireylerin statü ve tavırlarının, etkileşime dâhil olmak üzerinde etkili olup olmadığını saptamak, toplumsal sorumlulukların nasıl işlediğini anlamak açısından önem taşır (2021, s. 154). Buradaki vurgu, karşılaşmanın hangi durumlarda tarafların ilgisini çektiği ya da çekmediği üzerinden sınıfsal konum, mesleki aidiyet, politik ilişkiler, ailevi bağlar, toplumsal çevre gibi makro unsurlara dair çıkarımlarda bulunmanın söz konusu olabileceğine dairdir. Benzer şekilde kamusal karşılaşmalarda

bireyin hangi yollarla toplumsal etkileşimlerin dışında bırakıldığı, esasen kimliğine ve aidiyetlerine yönelik yabancılaşma biçimlerini açığa vurur (Goffman, 2021, s. 155). Gündelik hayatta etkileşimlerin bu yabancılaşma anları, anlık huzursuzluk ve rahatsızlıkların ötesinde toplumsal düzenin yüzeydeki pürüzsüz akışının ve sürekliliğinin arkasında yatan gerilim ve kırılganlığın göstergesidir (Goffman, 2021, s. 132). Fakat bu tür kırılmalar, toplumsal norm haline gelmiş etkileşimlerin yapısını tamamen bozmadığı gibi düzenden sapmaya işaret eden bu tür durumlar karşısında bireylerin ritüelleri devreye sokarak etkileşimi norm hizasına döndürme eğiliminde olmaları muhtemeldir. Etkileşim boyunca sürdürülen bu karşılıklı faaliyet, Goffman tarafından “katılımcıları ‘hizada’ tutmak için karşılaşma boyunca uygulanan toplumsal kontrol ve ritüeller” olarak belirtilir (2022a, s. 111).

Toplumsal ilişkilerde karşılıklı etkileşimi merkeze alan Goffman, hangi yöne gideceği kestirilemese de etkileşimlerin içinde bulunduğu bağlamı ve onları şekillendiren durumsal koşulları dikkate alarak anlamlandıran bir çerçeve sunar (Ünsaldı, 2022, s. 14). Goffman, toplumsal hayatın etkileşimlerinin, yüz yüze karşılaşmalar, sosyal ortamlar ve sosyal topluluklarda gerçekleştiğini; tüm bu sosyal durumlarda bireylerin durumun gerektirdiği normlara göre davranmaya başladıklarını; ilgi ve dikkatlerini nasıl dağıtacaklarına görgü kuralları ve geleneksel kalıplara göre belirlediklerini; dolayısıyla her etkileşimin bir biçimiyle bir tür kişisel bağlılığı ve aidiyeti temsil ettiğini vurgular (2022a, s. 266-267). Buna göre etkileşimde bulunarak sosyal bir ortama katılan insan, uyum gösterdiği davranış kurallarıyla örgütsel normlara bağlılık gösterip toplumsal sisteme normatif ve duygusal açıdan bağlanmış olur. Sosyal ortamlar ve topluluklar sürekli değişim halinde yeniden kurulan geçici oluşumlar olduğu için etkileşim anlarına özgü olan bu bağlılık da benliğin aidiyeti gibi uzun süreli bir yönelimden ziyade her bir karşılaşmada yeniden perforce edilmesi gerektiğine dair hissedilen sorumlulukla ilişkilidir. Öyle ki karşılaşmalardaki davranışların toplumsal temsiller aracılığıyla

şekillendiğini vurgulayan Halbwachs, topluluklarda hangi kolektif temsillerin baskın olduğunu toplumsal sınıflar bağlamında anlamlandırarak, bireye yüklenen bu topluluk sorumluluğunu sınıfın birey üzerindeki duygusal etkisi olarak açıklar (2019, s. 28). Toplumsal sınıfı en iyi şekilde temsil edecek uygun bir figür belirleme, esasen topluluğun değerlerini, amaçlarını, ahlakını ve yaşam tarzını prototip kılacak kolektif bir baskı ortaya koyar ve sınıf idealleri uğruna hep daha fazlasını yapmaya yönlendirir (Halbwachs, 2019, s. 140). Bu bakımdan sınıfsal temsilin gereklerine göre davranmak, topluluk aidiyetinin performe edilerek tescillenmesine yönelik duygusal bir boyuta da sahiptir.

Topluluk kurallarına riayet edilmesine dair sorumluluk en çok ihlal edildiğine şahit olduğunda hissedilen mahcubiyetle açığa çıkar; zira bu durum kişinin topluluğa yeterince bağlılık duymaması ve ritüel bağlılığını göstermemesi olarak algılanır. Goffman ihlal karşısındaki bu refleksten yola çıkarak bireylerin, sınıf, millet, aile gibi kimliklerden ziyade içinde bulundukları topluluklara ait olduklarını, mensubiyetin ritüelleri sergileyerek gösterilmesi gerektiğine dair inancın bu aidiyetten kaynaklandığını ileri sürer (2022a, s. 271). Simmel ise toplulukla duygusal uzlaşa içinde olmak ve bireyselliği korumak arasındaki çatışma sebebiyle bireyin hem toplumsal grubun kural ve beklentilerine göre hareket edip hem de grubun içinde fark edilme ve öne çıkma arzusuna yöneldiğini; bu gerilim hattının çatışma, taviz, uzlaşma, yeniden çatışma şeklinde seyrettiğini belirtir (2006, s. 104). Öyle ki bu gündelik ve mikro düzeyli ikiliği, esasen toplumsal tarihin makro yapılara yayılan eğilimlerinin, toplumların dönüşümünün, kurumların değişiminin temeli olarak değerlendirir. Benzer şekilde Goffman da rol dili, konum, statü, örgütlenme biçimleri gibi makro yapılar için kullanılan analiz birimlerinin, karşılaşmalar ve sosyal ortamları somutlaştıran küçük ölçekli yapılar olarak sosyal topluluklar için de geçerli olduğunu belirtir (2022a, s. 268). Fakat mikro ölçekteki etkileşimsel rollerin, toplumsal statünün katılığından ayrılarak, gündelik hayatın

spontane karşılaşmalarında bağlama ve ritüellere göre daha dinamik, anlık düzenlemelerle işleyen daha esnek bir alanda icra edildiğine de dikkat çeker.

Goffman, toplumsal karşılaşmaları insanların bir araya gelmesinin ötesinde herkesin kendisine dair bir izlenim ortaya koyduğu ve etkileşim alanına dâhil olan diğerleri tarafından kabul görmeyi, onaylanmayı beklediği, dolayısıyla bir nevi benliğin sergilendiği ritüel performans sahneleri olarak tanımlar (2021, s. 120). Karşılaşmaların fiziksel boyutuna duygusal ve sembolik bir düzey getiren bu yaklaşım, toplumsal alandaki temasların görülme, tanınma, ilişkinin tarafı olma özelliğini ortaya koyarak etkileşimlerin hassas bir dengede sürdürülen daimî bir toplumsal meşruiyet zemini olduğunu kavramaya vesile olur. Gündelik hayatın tüm etkileşim anlarını kişisel psikolojik analizlerden ziyade ana özgü sosyal bağlamın gerektirdiği roller, ritüeller ve davranış kalıpları üzerinden değerlendirme gereğini belirten Goffman “insanlar ve onların anları değil, anlar ve o anların insanları vardır” ifadesiyle, bireylerin toplumsal durumlara uygun düşen kimliklere büründüğünü açıklar (2021, s. 11). Buna göre kamusal karşılaşmalarda benlik, saf, katı ve tek bir formda değil; nerede, nasıl, kim gibi davranmak gerektiğine dair toplumsal muhakemelere göre farklı biçimlerde sunulabilen, farklı kimliklerin rolüne girip, farklı ritüellerin gereklerini sergileyebilen bir nitelik gösterir. Karşılaşmaların gerçekleştiği bağlama göre bireylerin kamusal bir performans olarak sergilemeleri gereken roller, toplumsal normların uygun bulduğu, toplumsal konumların sınırları dâhilinde belirlenen kalıpsal sözlü ifadeler, ritüele dönüşen davranış kalıpları şeklinde icra edilir (Goffman, 2021, s. 15). Kamusal roller, yalnızca nasıl davranılıp ne söylenebileceğini belirlemekle kalmaz, aslında bireylerin toplumsal karşılaşmalarda içinde bulundukları konum ve duruma dair bakış açılarını da ifade eder; dolayısıyla rolün performansı, kurulan etkileşimde, kişinin toplumsal konumuna yönelik içselleştirme, benimseme ya da memnuniyetsizlik ve hınç gibi duyguların da göstergesidir. Görünmek istediği gibi davranarak benliğini ötekinin bakışı üzerinden kurmaya da denk düşen bu

kamusal rol ve benlik sunumu kavramları, etkileşimler aracılığıyla toplumsal ilişkilere yön veren temel dinamik olarak görülebilir.

Toplumsal normlara, beklentilere ve konumlara göre şekil alan gündelik karşılaşmaların esas saiki tanıma-tanınma karşılığı iken, bunun merkezi düzlemini bakışlar belirler. Öyle ki sözlü iletişimdeki kelimelerin niyeti, sahiciliği, uygunluğu göz göze temasın düzenlemesiyle tamamlanır. Bu bakımdan karşılıklı davranış, ifade ve edimlerin uygunluğunu tartıp kontrol etme aracı olarak bakış teması, toplumsal karşılaşmalara ritüel değeri kazandırır. Bir diğer boyutu ise bakışın esasen toplumsallığın öteki ile etkileşime dayalı düzenini kurmasıyla ilgilidir. Buna göre bakış teması, karşılıklı olarak görülme, tanınma ve hem kendini hem de karşısındakini o toplumsal ilişkinin tarafı olarak kabul etme anlamına gelen bazı anlam yüklü jestler aracılığıyla iletilir. Goffman'ın "ritüel açıklık" olarak ifade ettiği bakışın bu işlevi, etkileşimi normatif ve duygusal bir zemine oturtur (2022a, s. 103); zira aksi durumda göz temasının kurulmaması, bakışa değer bulunmama, tanınmama, temastan kaçınma, kayıtsızlık durumları bakışın taşıdığı anlamı ve karşılaşma talebini büyütür. Buradaki istek karşılaşmanın tarafı olmaya dairdir çünkü en temelde bakış ile kurulan bu toplumsal ilişkiye dâhil olmak varlığın onaylanması ve meşruiyeti anlamına gelirken, görülmeyerek etkileşimin dışında tutulmak toplumsal dışlamanın ifadesidir.

Toplumsal karşılaşmalardaki ilk aşama olan tanıma ve tanınma ilişkisi bakış aracılığıyla sağlanırken, etkileşimlerin dayanağı olan benlik sunumlarının merkezinde ise 'yüz' unsuru yer alır. Goffman, "yüz, kabul görmüş toplumsal vasıflarla tarif edilen bir benlik imgesidir" sözleriyle bireyin etkileşim dâhilinde kendisine dair norm ve değerlere göre geçerli ve makul bir imge ortaya koyup ona uygun davranmayı sürdürerek toplumsal onay sağlama niyetini açıklar (2021, s. 15). Buna göre etkileşimler, sosyal durumun gerektirdiği rolü takınarak kendisine olumlu değerler atfedilmesini talep etmenin yanı sıra oluşturulan izlenimle birlikte benlik algısını da yeniden üreten alanlardır. Benliğe dair

tüm bu duygusal enerjinin yüzde toplandığını, bireyin duygularının direkt olarak yüz aracılığıyla görünür hale geldiğini ifade eden Goffman, yüzü, karşılaşmalara ait gerilimler, kırılanlıklar ve onay beklentilerinin ortaya çıkardığı kamusal benliğin bir biçimi olarak değerlendirir (2021, s. 16). Öyle ki toplumsal ilişkilerin hassas dengesi, kamusal rolü taşıyan yüzü koruma çabasıyla şekillenir. “Yüz kurtarma eylemleri” olarak tanımlanan stratejiler, kamusal alanda temsil edilen benliğin korunması adına etkileşimlerin adı konulmamış, sessiz düzenleyicileri olarak işlev görür ve zamanla toplumsal normlara, kültürel alışkanlıklara, alt kültürler ve dahi bireylere özgü davranış kalıplarının repertuvarlarını oluştururlar (Goffman, 2021, s. 23).

Yüz kurtarma pratikleriyle etkileşimlerdeki ritüellerin oluşması süreci ilişkin taraflarının örtük mutabakatıyla ilerler. “Dokundurma, taş atma, muğlaklık, iyi ayarlanmış duraksamalar, özenle kelimelere dökülen şakalar” gibi imalara dayalı dolaylı iletişim dili anlamına gelen “maskeleye” kavramı, etkileşimlerde temsil edilen benliğin yüzüne zarar vermeden toplumsal normların ifadesi olan ritüel davranış sınırlarının aşılmasını gerektiğine dair üstü kapalı bir ikaz mekanizması olarak işler (Goffman, 2021, s. 40). Hem bireysel performansı hem de başkalarının performansını sürdürmeye hizmet ettiği için bu örtük uzlaş, Goffman tarafından toplumsal etkileşimlerin ritüellerine, kurallarına bağlılığın karşılıklı bir göstergesi olarak görülür (2021, s. 41). Dolayısıyla kişinin toplumsal kimliğini, kamusal benliğini temsil etmenin ötesinde yüz kavramının, toplumsal düzeni tesis eden ritüellerin mikro düzeyde üretimini sağladığını söylemek mümkündür. Bu noktada Goffman’ı toplumsal karşılaşmalarda kurulan sahneleri ve dolayısıyla perforce edilecek rolleri sabit, durağan, tarihsel bağlamdan bağımsız olarak ele alması, etkileşimleri toplumun bütüncül yapısıyla ilişkilendirmeden kopuk enstantaneler şeklinde değerlendirmesi ve çatışma dinamikleriyle ilgilenmeyerek ilişkilerde daima karşılıklı bir denge sağlama ve sürdürme niyeti varsayması gerekçeleriyle eleştiren Sennett, bireyleri toplumsal roller altında ezilip acı çeksele dahi

uyum ve uzlaşa içinde görmenin kamusal alandan geri çekilme ve benliği bastırma üzerine kurulu kamusal hayat anlayışının yansıması olduğunu ileri sürer (2010, s. 58-59).

Kamusal karşılaşmalarda benliğin temsiline ilişkin ritüellere dayanan, Goffman'ın bakışla tanınma, yüz çalışmaları ve törensel düzen anlayışıyla çerçevelenen bu etkileşim yapısı, Sennett'in modern toplum analizleriyle daha derinlikli bir perspektif kazanır. Kamusal alanda ifadelerin, takdim eden kişiden bağımsız olarak duygulara içkin anlamlar taşıdığını belirten Sennett, özel alanda ise aynı ifadelerin yalnızca takdim eden kişinin kimliği üzerinden değerlendirildiğini ileri sürer (2010, s. 402). Dolayısıyla duyguların ifade edilişi, yalnızca kişisel deneyimin aktarılması değil aynı zamanda benliğin kamusal meşruiyetini sağlama baskısı doğrultusunda bireyin kendini nasıl sunması gerektiğine dair bir mesele haline gelir. Bu ikilik dâhilinde kamusal alanda var olma meselesine karşıt bir yerden yaklaşan Sennett, benliğin görünür kılınmasından duyulan endişe ve çekincelere dikkat çekerek kendini ifade etmekten kaçınma, suskunluk, hissizleşme, tepkisiz kalma hallerinin altında yatan dinamikleri inceler. Buna göre hem kendini samimi ve etkili bir biçimde ortaya koymak hem de toplumsal normlara uygun davranmak gayesindeki birey, bu iki gereksinim arasındaki gerginlikle mücadele ederken kamusal varoluşu esasen bir temsil sorunu olarak deneyimler (Sennett, 2010, s. 336). Bu ikilik, birbiriyle örtüşmesi gereken bir temsil ortaya koyma beklentisine dönüştüğü noktada, ifade arzusunun baskılanması söz konusu olur. Bu durumda Goffman'ın maskeleme kavramına paralel biçimde Sennett "medeniyetin esası" olarak belirttiği kamusal maskelerin, bireylerin içinde bulundukları durumdan bağımsız olarak toplumsallaşabilme imkânı sağladığına, toplumsal düzenin eşitsizliklerinden mustarip konumların başkalarına yük olmasını engellediğine işaret eder (2010, s. 340). Bireylerin birbirini kendi duygusal yüklerinden koruma mekanizması olarak işlev gören maskeler, zamanla toplumsal alandan geri çekilme, duygusal mesafenin artması gibi sonuçlar doğurduğundan kendini ifade etmek de modern toplumlarda iletişim biçimi olmanın

ötesinde adeta bir risk faktörü haline gelir. Öyle ki bu risk, kendini ve duygularını ifade etmenin bedelini incinme, etmemeninkini ise benliğin görünmezleşmesi şeklinde her iki durumda da tehdit eder. Goffman'ın ritüel kırılmalar için geliştirilen yüz kurtarma pratikleri kavramı ile Sennett'in modern toplumda bireyin ifade kaygısı yaklaşımı arasındaki paralellik dikkate değerdir. Goffman, kamusal benliğin muhafazası için uygulanan stratejileri normatif düzen bağlamında incelerken, Sennett bu stratejilerin arka planda hangi bastırılmış duygulardan kaynaklandığını ve bu dışa vurulmamış duygulanımların meydana getirdiği modern topluma özgü yabancılaşma biçimini analiz eder. Böylelikle kamusal roller ve temsilleri farklı düzeylerde ele alan her iki teorisyen de toplumsal varoluşun davranışsal ve duygusal olarak inşa edildiğini ortaya koyar. Söz konusu inşa sürecinin gündelik karşılaşmaların ritüellerine nasıl yansıdığı ise bakış ve yüz kavramlarıyla somutluk kazanır.

Bakışla toplumsal ilişkilerde muhataplık kazanan, yüzle kamusal benliği etkileşimlerin gereklerine uygun biçimde sergileyen bireylerin, karşılaşmalar dâhilinde kendi kendilerini idare eden katılımcılar olarak davranmaları, sosyal etkileşimlere dair adeta bir öz disiplin kazanmaları ritüeller aracılığıyla sağlanır. Goffman, benliğe bağlı duygular geliştirme, kamusal kimliğin temsili olarak yüzü koruma, onur, gurur, saygınlık, nezaket gibi değerleri içselleştirme süreçlerinin selamlaşma, iltifat etme, özür dileme gibi ritüeller sayesinde kazanıldığını ifade eder (2021, s. 55). Gündelik hayatın akışına sembolik bir düzen getiren bu ritüeller, etkileşimlerde yönlendirici normlar ortaya koymaları sebebiyle özellikle hiyerarşik ilişkilere dair somut tezahürler üretir; böylece toplumsal konumlara dair karşılıklı beklentileri ve duygusal tutumları görünür kılar. Bu açıdan karşılaşmalar, bir yanıyla, esasen statülere göre sınırlandırılmış davranışların sahnelendiği alanlar olarak işlev görür. Adeta 'törenselleşmiş' bir düzen ifade eden toplumsal etkileşimlerin davranış ritüellerinin 'hürmet ve tavır' olmak üzere iki önemli bileşeni olduğunu belirten Goffman, saygı ve sosyal mesafe sınırının hürmetle, benliğin sunulduğu

ve değer yöneliminin tavrıla temsil edildiği sınıflar arası bir hak ediş müzakeresi işlediğini ileri sürer (2021, s. 85).

Tüm bu kuramsal açılımlar doğrultusunda, kamusal alandaki gündelik karşılaşmaların sadece anlık ve kişisel tercihlere değil, kökleşmiş toplumsal normlara, sınıfsal konumlara, kültürel temsillere ve her birinin pratiğini ifade eden davranış ritüellerine dayandığını söylemek mümkündür. Toplumsal ilişkilere yön veren temel saik, tanınma, kabul görme, yüzün korunması gibi gündelik pratiklerle kurulan kamusal benliğin temsili olup modern toplumlarda kırılğan bir zeminde kamusal meşruiyet sağlama çabasını ifade eder. Goffman'ın bakış, yüz, rol, ritüel, maske analizleri kırılğanlığın mikro boyutlarına işaret ederken, Sennet'in duygusal ifade, suskunluk, yabancılaşma, geri çekilme değerlendirmeleri benlik sunumunun baskı altındaki boyutunu ortaya koyar.

Kamusal benliğin performatif biçimde inşa edilmesinde kişiler arasındaki etkileşimler kadar bu etkileşimlerin içinde yer aldığı meknsal bağlam da kurucu bir rol oynar. Özel ve kamusal alan arasındaki sınırların tarihsel, kültürel ve toplumsal kodlarla belirlenmesi, bireyin benliğini ve ilişkilerde konumlanışını da doğrudan etkiler. Zira kamusal alandaki karşılaşmalar, kişilerarası temasın ötesine geçen, toplumsal sınıfların, sosyal statülerin, kültürel kodların görünür hale geldiği ve dahi temsil edildiği sembolik sahneler olarak tasavvur edilir. Goffman'ın kuramına dayanan bu sahne kavramıyla karşılaşmalar, yalnızca fiziki bir araya geliş ve yakınlıktan ziyade toplumsal farklılıkların görünürlük kazandığı, sorgulandığı ve konuma göre rol davranışlarının performe edilmesiyle yeniden retildeği bir zemin kazanır. Sennett'e göre de toplumsallığın kurulduğu alan fiziki sınırlarla var olur; zira kamusal rollerin dayattığı hallerin dışına ancak sınırları açarken çıkılabilir ve insanlar birbirlerini ancak sınırlarda kurulan tanıma sahneleriyle gerçekten görebilir (1999, s. 227). Bu nedenle meknsal ayrımlar yalnızca fiziksel bölünmeleri değil, aynı zamanda duyguların ifade edilme biçimlerini, kamusal

rolleri ve toplumsal aidiyetleri de yeniden üreterek karşılaşmaların, etkileşimlerin ve ilişkilerin biçimlenme süreçlerine yön verirler.

3.2.2. Kamusal Mekânın Duygusal Kodları

Toplumsal ilişkilerin mahiyetine etki eden unsurlardan biri olan kamusal alan mefhumu, kurduğu ortaklık ve ayrımlar, hiyerarşik toplum yapısını yansıtırma biçimleri, deneyim ve davranışları yönlendirmesi gibi pek çok bakımdan karşılaşmalarda ve etkileşimlerde kritik bir konumda yer alır. Kamusal alanın daralmasının sonuçlarını toplumsal ilişkilerdeki dönüşüm üzerinden inceleyen Sennett (2010), karşılaşmalara fırsat tanıyan, ortak kullanımları canlı tutan, kalabalıkların bir araya gelişine imkân sağlayan, enerjisi ve canlılığı olan kamusal alanların yok oluşuna dikkat çeker ve tarihsel gelişmelerle ilişkili biçimde kamusal alanın yeniden inşa edilmesini açıklar. Buna göre sanayi kapitalizminin üretim alanlarını çeperlere doğru genişletmesiyle birlikte sınıfların farklı mekânsal alanlara çekilmesi ve kapitalist üretim ilişkilerinin gündelik hayatı işlevsel, yüzeysel ve geçici ilişkilerle örmesi sonucunda kamusal mekanların ortak kullanımı azalmış, kamusal etkileşimler duygusal bağlarını kaybederek mekanikleşmiş, toplumsal ilişkilerde yabancılaşma ve anonimleşme hasıl olmuştur. Bu noktada kamusal alanların fiziksel uzamın çok ötesinde toplumsal ilişkilerin, hiyerarşik yapıların iç içe geçtiği, karşılaştığı bir anlam ağına tekabül ettiğini hatırlamak gerekir.

Toplumsal etkileşimlerin, güç dengelerinin, sınıfsal konumların, iktidarın hegemonya ve denetim unsurlarıyla iç içe geçmiş karmaşık ilişkiler ağıyla birlikte anlam kazanan mekânı, toplumsal bir meselenin parçası yapan mefhum, soyut sosyal ve ideolojik bağlamı yansıtarak fiziki hale getiren bir araç olmasıdır. Özellikle toplumsal uzamın iç-dış, aşağı-yukarı, merkez-çevre gibi karşıtlıklar ekseninde kurulan yapısının zamanla kendiliğinden oluşmuş gibi bir form halinde mekânda sembolleşmesine vurgu yapan Bourdieu, hiyerarşik toplumların fiziksel mekânlarının da mevcut hiyerarşiyi taşıyarak yansıttığını ifade eder (2015a, s. 225). Buna göre eşitsizliğin mekânsal biçim ve

somut bir varlık kazanması durumu, zaman içinde hep öyle olageldiği, doğasında var olduğu algısına yol açarak kanıksanmış bir doğallaştırma süreciyle kamufle olmasını sağlar; böylelikle tarihsel ve toplumsal hiyerarşilerin eşyanın tabiatı olarak görülmesine zemin hazırlar.

19. yüzyılda seküler toplum düzeninin yerleşmesiyle kamusal hayatta merkezi rol oynayan dinin yerine duygulara ve ahlaki değer yargılarına dayanan bireyin iç dünyasının gelmesi ve toplumsal hiyerarşileri törenleştiren eski rejimlere ait ritüellerin toplum düzeninde ve değer sisteminde karşılığı olmadığı için içi boş, görünüşe indirgenmiş bir gösteri estetiği halini alması, kamusal hayatta ve kamusal kişilikte büyük bir değişime yol açmıştır (Sennett, 2010, 172). Söz konusu dönüşümle kurulan modern kamusal alan, dilin, temsillerin, davranışların, rollerin ve ritüellerin yeniden şekillendiği, karşılaşma ve etkileşim pratiklerinin azaldığı, toplumsal ilişkilerin bağlılık ve ortaklık duygularından ziyade baskılanma, yüzeysellik ve yabancılaşma hissettirdiği dolayısıyla yadsınan bir toplumsal zemin haline gelmiştir.

Goffman'ın sahne ve performans metaforunu paylaşan Sennett, kamusal hayatı kişisel olmayan duygulanımların kurulduğu tiyatral bir yapı şeklinde değerlendirir (2010, s. 96). Bu bağlamda özellikle maddi koşulların kendini tanıtmaya, kimliğini ortaya koymaya çabalarını boşa çıkarması gerekçesiyle, gerçek hislerin ve benliğin açık edilmediği dolayısıyla kişisel olmayan bir zeminde karşılıklı simgesel etkileşimler kurulur. Kamusal alanı şekillendiren ise bireysel özelliklerden arındırılmış bir temsil düzeyinde kalan bu sembolik ilişkilerdir. Özel ve kamusal alanları birbirlerini tamamlayan ve denetleyen konumlar olarak değerlendiren Sennett, kamusal alanı yapaylık ve iradeyle dayalı işaret ve simgelerle; özel alanı ise doğallık ve sınırlılıklarla tanımlar (2010, s. 129-138). Modern kamusal hayatın dönüşümüyle birlikte kamusal ve özel alanlar arasındaki ayrım, Sennett'e göre artık bireyin bilinçli irade ve çabasıyla çizilemediği için özel duygular ile bu duyguların kamusal olarak görünür hale gelmesi arasındaki sınır da belirsizleşip irade

dışı bir hal almıştır (2010, s. 43). Söz konusu belirsizlik, özelin kamusal alanla dayatılmasıyla şekillenen, esasen egemen sınıf değerlerinin toplumun genelini domine edip tahakkümü bu vesileyle sağlamlaştırmasına dayanan bir ideolojinin ürünüdür (Sennett, 2010, s. 44-45). Buna göre kamusal alan giderek kişisel duyguların sergilendiği bir teşhir alanına dönüşerek adeta karakterin dışarıdan okunabilir hale gelmesini dayatacak boyutta özel ve kamusal ayrımı ile mahremiyetin varlığını silikleştirmeye yönelmiştir. Bu denli görünür olmaya karşı durabilecek tek savunma mekanizmasının duygulardan feragat ederek sessizliğe sığınmak olduğunu öne süren Sennett, kamusal alana dair dönüşümün bireylerin davranışlarında nasıl tezahür ettiğine dikkat çeker (2010, s. 46). Buna göre egemen değerler sisteminin tüm kişisel duyguların herkese açık biçimde yaşanmasını zorunlu kılan kamusal alan algısı, hiyerarşik düzenin madunlarına eşitsizlikler altında ezildiklerini hissettirmeden dış dünyaya, sokakta akan hayata, kamusal yaşama katılmanın tek yolu olarak sesini çıkarmamayı bırakmıştır. Mahremin teşhirine zorlayan kamusalın incitici etkilerinden sakınmak için bulunan yadsıma çözümü, kendi benliğini sessizliğe büründürmekle birlikte bastırıldıkça derinleşen bir “benlik takıntısı”na dönüşür (Sennett, 2010, s. 47).

Kamusal ve özel alanlar arasındaki ayrımın hangi saiklerden ileri geldiğini anlamak için Sennett’in modern toplumun sınırlarını derinleştirdiğini belirttiği iç-dış ayrımına değinmek önemlidir (1999, s. 26). Buna göre içeride, görünmez olan duygu dünyası ile dışarıda, görünür olan kamusal alan arasında keskin bir ayrım olduğu ve toplumsal kimliklerin de mekânsal olarak bu ayrım etrafında ikiye bölündüğü ifade edilir. Bu soyut ikiliğin yanı sıra Sennett iç-dış ayrımını, tarihsel bağlamda kentlerin kuruluşunda etkili olan korunma ve merhamet gibi duygusal ihtiyaçlar doğrultusunda gelişen iç mekânlara çekilme eğilimiyle de ilişkili görür ve iç mekânların sığınak, dış mekânların tehdit alanı olarak kodlandığı bu ayrımın öncül oluşturduğunu belirtir (1999, s. 35). Orta çağ kentlerinin kuruluşunda güvenlik gereksinimiyle temellenen bu ayrımın,

dönemin dini yapıları aracılığıyla da manevi yaşamın içselliğini, uzamsal bağlamda özel alana ve kutsal mekânlara aktardığını ifade eden, bu çerçevenin modern toplumun seküler düzeniyle birlikte dağılması sonucu, ihtiyaç duyulan sığınak arayışının psikolojik ve manevi bir içe çekilme durumuna yol açtığını ileri sürer (1999, s. 39).

Kamusal alanın daralmasıyla gelişen bu geri çekilme ve sessizlik tutumu, jestler, tavırlar, roller, ritüeller başta olmak üzere kamusal ilişkilerin duygusal anlamlarını oluşturan tüm pratikleri etkileyerek belirler. Modern kamusal alan hem toplumsal normlara uygunluğun taşıyıcısı hem de toplumsal etkileşimin tarafı olarak bireyin kendisine, karşısındakilere, içinde bulunulan duruma ve bunun gereği olarak gösterilen davranışlara dair inanç ve yargılarının göstergesi olan toplumsal rollerin de üretici kapasitesini azaltır. Öyle ki Sennett modern metropollerin nötralize ve kişisiz dokusuna yol açan koşullardan birinin de yine bu incinebilirlik hassasiyetine karşı geliştirilen bir savunma olarak “açılma korkusu” olduğunu öne sürer (1999, s. 14). Buna göre insanlar, toplumsal eşitsizliklerden ve farklılıklardan kendilerini sakınmak için sosyal temasın önünü kesen, izole alanlar oluşturup farklarla örülen duvarların ardında kendilerine korumak yaratırlar. Kamusal alanın içsel yaşamla bağı koparan unsurlardan biri de dışarıya karşı savunmasız hissetmekten kaynaklanan bu açılma korkusuyla kamusal mekânın fiziksel bölünmesidir. Bedensel ifadelere de yansıyan bu korku, görünür olmaktan kurtulmak için sessiz, donuk ve içe dönük bir beden dili ile ifade bulur. Bedenin toplumsal normlara göre şekillendirilmesi, giyim kuşam ve bakım pratiklerinin standardize edilmesi gibi pratiklerin de bu geri çekilme ve sessizleşme sürecine hizmet ettiğini belirten Sennett, doğallığından uzaklaştırılarak bedenin konuşamaz kılındığını, kamusal sahnenin bakışları karşısında incinme ihtimalinin azaltıldığını vurgular (2010, s. 229). Dolayısıyla duygusal ve bedensel olarak kendini bastırma ve sessizleştirme hamlelerinin, güvenlik arayışıyla kurulmuş bir savunma mekanizması olarak işlediğini söylemek mümkündür.

Modern kamusal mekânların topyekûn dönüşümünün, toplumsal düzene, aidiyet hissine doğrudan izdüşüm şeklinde gösterdiği etki, bireyin kamusal alanla duygusal bağının zayıflamasında aşikâr olur. Kamuyu oluşturan bileşenlerden biri olarak hissetme, kamusal alanı benimseme ve ona yön verme itkileri toplumsal amaçlardan uzaklaşmıştır. Sennett'e göre kamusal alanların canlılığını yitirip nötr yüzeyler halini almasıyla birlikte insanlar ihtiyaç duydukları sosyalliği özel alanlarda aramaya başlarlar (2010, s. 31). Kamusal ortamların yabancılaştırıcı ve denetleyici yapısı karşısında benliği korumak üzere geriye çekilip susarak kendini korumaya alan bireyler, burada sağlayamadıkları ilişkiselliği, yalnızlık ve sessizlik halini daha yoğun duygu paylaşımlarıyla, gözetimden uzak şekilde daha çok mahremiyet ve samimiyetle telafi etmeye yönelirler. Bu bakımdan toplumsal ilişkilerin, kamusal alanda uzak durma, gizlenme, sessizlik özel alanda yakınlık, samimiyet ve yoğunlaşma şeklinde karşıt uçlarda dönüştüğünü söylemek mümkündür.

Ayrıca modern dönemin uzamsal bağlamında bireyin etrafını saran kayıtsızlık halesi, gündelik hayatta tezahür eden toplumsal hiyerarşilere ilgisiz kalma, görmezden gelme şeklinde vücut bulur ve normalleştirilip sıradanlaştırılmış bir itaat biçimi de ifade eder (Sennett, 1999, s. 154). Bu görünmez boyun eğme hali, kimi yaklaşımlarda bir tür içsel bastırma olarak değerlendirilebildiği gibi daha aktif bir mesafe alma biçimi olarak da yorumlanmıştır. Frisby ise metropol yaşamında etkili olan kayıtsızlık dürtüsünün, kentin uyarılarla dolu kalabalığının yarattığı yoğunluğa karşı duygusal bir mesafe aracı olarak işlev gördüğü ve toplumsal hiyerarşinin üst sınıfları tarafından kullanıldığı görüşündedir (2006, s. 28). Etrafında geçici temaslarda bulunduğu bireyleri kişisel olarak değil rol ve işlevlerini yerine getiren figürler olarak değerlendirme eğilimi ifade eden bu kayıtsızlık çerçevesi, Simmel'in bıkınlık ve dünyadan bezmişlik tanımıyla kurulmuştur. Buna göre, metropol hayatında uyarı bombardımanına uğrayan birey, yoğunlaşan haz arayışı ve tüketimin her yere yayılan kuşatıcılığının da etkisiyle yorgun düşüp tepki

vermeyi tamamen reddeder; bu sebeple Simmel'e göre "şehirler aynı zamanda dünyadan bezme tavrının gerçek mekânı" haline gelirler (2009, s. 322).

Tüm bu toplumsal ilişkilerin davranışsal dönüşümüne dair sürecin izlerini sürebilmek için kamusal rollerin sergilendiği alanlara odaklanmak önemlidir. Bu bağlamda kentin karmaşık ve çok katmanlı doğasında somut bir zemin kazanır zira kentin kamusal alanında farklılıklarla yüz yüze gelme hali hem sosyal ilişkilere zemin oluşturur hem de kişinin kendi düşünce ve duygularını sınamasına, benliğini başkalarındaki yansımaya göre değerlendirip yeniden şekillendirmesine dair sürekli bir fırsat imkânı sunar. Sennett'in ifadesiyle kent, "farklı çağların, ırkların, sınıfların, yaşam tarzlarının, yeteneklerin caddelerde ya da büyük binalarda birbiriyle iç içe girebildiği bir yer" olarak "farklılığın doğal vatani" sayılabilir (1999, s. 99). Kent hayatını farklılıkların bir araya geldiği ve ayrımcılığı dışlayarak çeşitliliğe zemin oluşturan bir karşılaşmalar alanı olarak tanımlayan Lefebvre'e göre de kent doğal döngülerden bağımsızlaşan fakat lineer akışlara teslim olmayan özgün bir zaman anlayışı var eder: "Bu zaman, öngörülemez olanın zamanıdır, yeri olmayan bir zaman değil, yere egemen olan, orada görünen, orada beliren bir zamandır" (2007, s. 205). Bu bakımdan kamusal alan, bireyin kendini gerçekleştirme süreci için de kolektif yaşamın sınırları dâhilinde uyumlu bir bütünlük kazanması için de elzemdir.

Sennett, kentin gündeliğindeki kamusal karşılaşmaların, çoğunlukla fark etmeksizin ve dile gelmeksizin uygulanan bedensel pratikler ve mekânsal kurallar aracılığıyla sürdürüldüğünü belirtir (1999, s. 192). Öyle ki sıradan bir sokağın kaldırımında öylesine yürümek, göz temaslarının, el kol hareketlerinin, bedenin duruşunun ve konumlanışının daima çevreye ve çevredekilere göre karşılıklı olarak ayarlanmasını gerektirir örneğin. Benzer şekilde Bourdieu "toplumsal yapılar, temellük edilen fiziki uzamdaki yapılardan gelen sessiz buyruk ve çağrının dolayımıyla yavaş yavaş zihin yapılarına ve tercih sistemlerine dönüşür" diyerek toplumsal yapıların yer

değişimleri ve beden hareketleri yoluyla kanıksandığına dikkat çeker (2015a, s. 227). Dolayısıyla üzerine düşünülüp konuşulmadan sessiz bir mutabakat halinde uygulanan bu kamusal pratikler dengesi, toplumsal düzenin akışını olduğunu gibi devam ettirmeye yarar. Bu sebeple iktidarın ideolojik dayatmalarının, baskı ve denetim mekanizmalarının en sembolik ve en kuşatıcı biçimde işlediği mekânsal düzlem, direkt olarak gündelik hayatın akışına sızan, bedeni yönlendiren, mesafe ayarlayan, görünmez sınırlar çizen, hiçbir şey söylemeden pek çok muhasebeyi somutlaştıran muazzam bir güçtür. Öyle ki kamusal alanı zayıflatan mekân politikalarıyla, duygusal temaslar ve sınıfsal etkileşimler de azalmış ve yüzeyselleşmiş; toplumsal hiyerarşilerin mekânsal bölünmeleri ve yoksulluğun kentin çeperlerine itilmesiyle özellikle madunların kamusal alandaki varlıkları görünmezleşmiş; duygusal etkileşimlerde sınıfsal konumların hiyerarşisi daha belirleyici hale gelmiş; bireyler toplumsal alandan çekilme, içe yönelme, sessizleşme ve kayıtsızlaşmaya yönelmiştir.

Tarihsel açıdan uzun bir geçmişe dayanan içe çekilme yönelimi, modern dönemin mekânsal koşullarında çok daha yapısal düzenlemelerle sistematik bir yeniden inşaya uğramıştır. Sanayileşmeyle birlikte modern benliğin gelişimi bakımından bu içe yönelme hali yeniden üretilmiş ve ev yaşantısının fiziki bölünmeleri vesilesiyle düzenli ve kontrollü biçimde kamusal alanın karmaşıklığından, çoğulluğundan korunan kendi içinde de özel alanları ayrılan bir iç mekân oluşturmuştur (Sennett, 1999, s. 48). Öyle ki modern dünyanın kişisel anlam üretecek kendi sığınak mekânlarını yaratma meselesi ev ve bina tasarımlarında hala önemli bir yer tutmaktadır. Evi içi düzende aile hayatının da özel alanları netleştiren oda bölünmeleriyle yalıtılması esasen kamusal alandaki düzeneğin bir yansıması gibi işlev görür; ayrışma ve yalnızlaşmayı derinleştirir (Sennett, 1999, s. 45). Bedensel hareketleri, sosyal davranışları, toplumsal rolleri ve tüm bunların konumlara özgü sınırlarını fiziki olarak da belirlemeye yarayan ev içi mekânların ayrımı, iktidarın denetim mekanizmalarını özel alanda temsil eden yapılardır. Sennett'in ev içi alanın

makro kontrol düzenlemelerine dair bu vurgusu, mekânsal ayrışmanın sessiz direnişlerin taşıyıcısı olma potansiyeline odaklanan yaklaşımlarla zenginleşir. Özel alan, iktidarın yalıtım niyetli düzenlemelerinin yanı sıra bu kalıpları aşındıran sessiz müdahalelerin de mekânı olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda De Certeau'nun ev tanımı, mekânın ideolojik inşasını göz ardı etmezken aynı zamanda karşı pratiklerin, sessiz hamlelerin üretimine zemin oluşturduğunu teslim eder.

Toplumu incelemeye kamusal düzenin stratejilerini alt üst ederek kendine özgü sessiz bir dil ve söylem oluşturduğunu belirttiğini evden başlayan De Certeau, konutu tekilliği vesilesiyle “karşıt ve belirleyici” bir mekân olarak değerlendirir (2008, s. 136). Bu bakımdan gündelik hayatın kendinden menkul, sessiz ve sıradan mekânı olarak ev yalnızca bir özel alana tekabül etmez, kamusal alanın simgesel düzeninin, dil ve söylem kalıplarının sınırlarını aşarak dönüştüren, kendine özgü bir deneyim alanı var eder. Bu bakımdan özel alanın gündelik pratiklerini sessiz karşı hamleler olarak değerlendiren De Certeau, Bourdieu'nün eğitim, sağlık, evlilik, ekonomik yatırım gibi kurumsal ve yapısal boyutlu sınırları gereği daha ziyade kamusal alandaki tahakküme karşı geliştirilen manevralara odaklandığını belirtir (2008, s. 137). De Certeau'nun sessiz taktikler perspektifi, kamusal alanda doğrudan karşı koyma biçimlerinden ayrışır. Bu noktada Bourdieu'nün kurumsal alanlar dâhilindeki yapısal mekanizmaları kapsayan ‘strateji’ kavramıyla arasında belirgin bir fark bulunur. De Certeau, stratejinin sahip olduğu sistematik hattın dışına çıkarak gündelik hayatın beklenmedik hamlelerini, mekânsal kaçışlarını ve anlık fırsatlarını ön plana alır.

Söz konusu sessiz karşı hamleler, evle sınırlı kalmayıp içeri ile dışarı, özel ile kamusal, ev ile kent arasında bir köprü vazifesi gören alanlarda da şekillenir. Mayol’a göre özel ile kamusal uzamlar arasında bir geçiş ifade eden mahalle, evin mahrem iç alanıyla, kentin ve tüm dünyanın bilinmezliğini kapsayan dış alan arasında sosyal bir ara bölgeyi ifade eder (2009, s. 34). Hem bireysel deneyim hem de toplumsal kullanım

bakımından mekânda hareket ederek geliştirilen alışkanlıkların ve çevrenin tanındıklığıyla mahalle, iç ve dış sınırlarının kesiştiği bir form oluşturur. Bu sebeple “konutun genişletilmiş hali” olarak mahalle, içeriden dışarıya açılan bir “güzergahlar toplamıdır” (Mayol, 2009, s. 35).

Mekânın, içinde barındırdığı tüm öğelerle, her birinin deneyimiyle, birbirleriyle olan ilişkisiyle birikerek zamanla anlam kazandığını vurgulayan Sennett’e göre, yaşanmışlıklarla birlikte zamanın izlerini taşıyan deneyim, mekânın nasıl hissedildiğini ve algılandığını belirler (1999, s. 202). Bu bağlamda kentsel tasarımlarda özgün çevresel unsurların kaybolması ve nötralize edilmiş mekânsal yapıların yaygınlık kazanması da mekânın zamansallığını yok eden bir unsur olup; Sennett’e göre bireylerin topluma aidiyet geliştirmesine engel olan, çevrelerine mesafeli ve tepkisiz kalmaya iten bir anlayışın ürünüdür (1999, s. 60). Kentin bu biçimde deneyimden, anlamdan, duygudan, yaşıntıdan ve dolayısıyla hafızasından ve toplumsallığından arındırılması süreci, mekânın sadece içinden geçilen bir yüzeye dönüşmesine sebep olur. Birbiri ardına gelen fakat bağlantısız kopuk sahnelerden ibaret bu kent manzarası, farklı kültürleri, farklı dini, etnik ve dilsel toplulukları içinde barındırır da adeta sınırları belirgin, yan yana duvarlarla konumlandırılan, temastan izole odalardan oluşan modern iç mekânı temsil eder. Bu bağlamda kendine has özelliklerden, farklılıkların temasından, sosyal bağlardan ve tarihsel bağlamdan kopararak kimliksiz ve anlamdan yoksun bir biçimde standardize edilen kentlerin modern dönemdeki misyonunun, esasen sınıfsal eşitsizliğin taraflarını kendi alanlarına hapsedip bastırarak toplumsal denetimi sağlamaya yöneldiğini söylemek mümkündür.

Fiziki mekâna yerleşim, aynı zamanda toplumsal konumu imleyen bir nitelik taşır. Öyle ki mekânda yer edinmek ya da edinememek, toplumsal alanda da kaplanan yer ile doğrudan ilişkilidir. Bourdieu bu durumu, ev ya da iş adresi gibi kalıcı yerleşimler ile toplantı, tören gibi geçici konumların başkalarıyla kıyas yoluyla toplumsal yeri belirleyen

unsurlarıyla açıklar (2015a, s. 225). Mekânın bütünüyle denetimine ya da homojen ve nötr biçimde yeniden inşa edilmesine dönük iktidar stratejisi, tekil olanın, farklılıkların ve çeşitliliğin karşılaşmasına müsaade etmeyerek hem gündelik hayatı yaşamsal fonksiyonlarından, duygusal anlam ve canlılığından mahrum kılar hem de herkesin yalıtılmış alanlarında ötekini sorumlu tuttuğu toplumsal sorunların yapısal boyutunu örtbas ederek sistemin ve iktidarının devamlılığını sağlar. Bu bağlamda ev içi düzenlemelerden binalara, sokak ve caddelerden, tarihi ve anıtsal alanlara, meydanlardan parklara ve kamu hizmet binalarına dek iktidarın ideolojik tasarımının ürünü olan tüm unsurlarla kurulan modern kentler, toplumsal hafızayı yabancılaşma ve yalıtılmışlıkla örter.

Mekânsal düzenlemelerin ve dönüşümlerin yapısal yönlendirmelerle gündelik hayatın akışını belirlemesinin ardında kişilerin duygusal yanılsamaları da belirleyici rol oynayabilir. Zira modern toplumlarda bireylerin toplumsal gerçekliği yalnızca psikolojik kategorilerle anlamlandırıp, kişisel duygular doğrultusunda değerlendirmeye yönelmesi, pek çok girift unsurun göz ardı edilmesine ve tek boyutlu bir yanılsamaya yol açar. Sennett bu sürecin baskı ve zorlamayla değil, “gündelik hayattaki bir despotluk” halini alan mahremiyetin ayartıcı potansiyeliyle işlediğini, böylelikle içsel duygulara yönelen insanların toplumun yapısal katmanlarını ihmal ettiklerini ifade eder (2010, s. 433). Öyle ki iç-dış ayrımına atfedilen değerler dolayısıyla insanlar iç dünyalarını yani özel hayatlarını, yaşamın gerçek yüzü olarak; gündelik hayatın aktığı kamusal temasları ise yüzeysel ve geçici mekânların önemsiz detayları şeklinde değerlendirirler. Etkileşimleri hafife alarak kamusal alanın duygusal ve sosyal değerini silikleştiren bu tutum aslında bir modernlik yanılsaması olarak görülebilir.

Lefebvre, temelde sanayileşmenin bir sonucu olarak doğmasına rağmen kentleşmenin zamanla bu belirlenim ilişkisini tersine çevirerek esas hale geldiğini; fakat sınıfsal politikaların bunu görmezden gelerek bir kent bunalımına yol açtığını öne sürer

(2007, s. 95). Kenti sanayi üretimi ve sermaye birikimi için bir araç olarak görme ısrarı, kentsel dönüşüm projeleriyle mekânın metalaştırılması, madunların kentin çeperlerine sürülerek mülksüzleştirilmesi, kamusal alanların özelleştirilmesi, konut, ulaşım, altyapı ve sağlık hizmetlerinin özel sermaye lehine politikalarla yapılandırılması, toplumsal çeşitliliğin bastırılması, kamusal karşılaşmaları engelleyen nötrleştirme ve homojenleştirme stratejileri gibi pek çok sistematik uygulamayla kenti yalnızca iktisadi amaçlar doğrultusunda şekillendirmeye yönelir. Burada esasen dönüşümden ziyade toplum mühendisliğinin uygulayıcısı olan mekânsal müdahalelerden söz etmek mümkündür. Rehabilit edilmiş soylulaştırma projeleri esasen mekânın sınıfsal ayrımcı operasyonlarla yeniden inşa edilmesini amaçlar. Dolayısıyla kent hayatını çalışma ve verimliliğe endeksleyen bu ideolojik anlayış, kentin toplumsal, kültürel, tarihi ve duygusal katmanlar kazanarak nefes aldığı mekânları ortadan kaldırarak ruhunu kaybeden şehirler içinde yabancılaşma ve yalnızlık çemberinde bireyler resmeder.

Kente yukarıdan bakmanın iktidarla ilişkili olduğunu öne süren De Certeau, seyretme imkânı sunan yukarıda olma konumunun adeta tanrısal bir bakış sağladığını belirtir (2008, s. 186). Hâkimiyet kuran, kontrol eden, mesafe koyan bu bakış, tepeden bakma deyiminin sınıfsal bağlamda edindiği derin anlamları açıklar. De Certeau'nun "erkin dili kentselleşmektedir" (2008, s. 190) diyerek özetlediği iktidar yöntemleri, kentin kontrol dışı boyutlara erişmesiyle birlikte geliştirilen, açık ve somut biçimde kavranması mümkün olmayan, öngörülemez ve karmaşık ideolojik stratejileri içerir. Mekânın kurgusu üzerinden işleyen bu iktidar, gündelik hayatın yönünü, akışını ve sınırlarını belirleyen fiziki bir boyuta işaret eder. Yukarıdan bakıldığında bir metne dönüşen kentte gündelik hayatı yaşayanların deneyimleri ise aşağıda, temsile sığmayan ve parçalı hallerde, bedensel pratiklerle yaşandığı için görünmezleşir (De Certeau, 2008, s. 187-188). Bu sebeple gündelik hayatın bu görünmez alanları, kontrolün dışına taşma, iktidarın

gözetiminin dışında kalma potansiyeli barındırır; böylece yukarıdan denetlenen kent, aşağıdan denetime direnen ağlar oluşturur.

Kamusal alanın, aile ve yakın çevre dışında geçen yaşamı tanımladığını belirten Sennett (2010, s. 34-35), bu karmaşık bir aradalığın odağı olan büyük şehirlerde konuşma, giyim tarzı ve ilişki biçimi gibi benlik ve statü göstergesi kabul edilen unsurlara anlam atfederek kamusal düzene uyum sağlama ve özel hayata çizgi çekme çabasının hâkim olduğunu açıklar. De Certeau ve Giard da gündelik hayatta varoluşun ve konumlanışın işaretleri olarak anlam yüklenen bu estetik pratiklerin, geçmişin izleri ve tüketim diline ait jestlerle çeşitlenip devasa bir bellek oluşturduğunu belirtirler (2009, s. 172). Söz konusu tüketim dili, gündelik hayattaki seçimleri, davranış tarzlarını, beğeniye yönelik tercihleri belli kalıplara yönlendirerek standardize etmeyi karşılar.

De Certeau'nun kentte yürümek, kamusal alanda dolaşmak, gidip gelmek gibi mekânsal pratiklerin zamanla sabitlenmiş izler halini aldığını ifade eder (2008, s. 193). Buradan hareketle gündelik hayatta, rutinleşen tekrarın bıraktığı izler belirginleşirken, tekrarı oluşturan her bir deneyimin silikleştiğini söylemek mümkündür. Öyle ki deneyimlerle şekillenen gündelik jestler ve pratikler, anlık deneyimin kendisini geri plana atan bir gösterge formu kazanarak geçmiş deneyimlerin üzerine birikir. Bu bağlamda kentsel mekânlar da farklı dönemlerden sinmiş izlerin, farklılıkların iç içe geçmiş katmanlarının, geleneklerin, gündelik hareketlerin ve kullanım pratiklerinin oluşturduğu bir geçmiş kolajına benzer (De Certau, 2008, s. 324).

Büyük şehirlerde bireysel temasların seyrek ve kısa süreli olması sebebiyle insanların kendini ifade etme, fark edilme, dikkat çekme baskısı, olabildiğince hızlı ve etkili bir biçimde benliğini ortaya koyma, kendini gösterme mücadelesi olarak yaşanır (Frisby, 2006, s. 31). Bu bakımdan değişim, karmaşa, karşıtlık ve çatışmalar alanı olarak metropol yaşantısına uyum sağlama yetisini zihin ve ruh üzerinden ele alan Simmel,

kentin çalkantılı ritmi karşısında ruhun sarsılıp bocaladığını, zihnin ise zorlanmadan uyum sağlayabildiğini belirterek bu sebeple insanların bu tekinsiz toplumsal yapı karşısında duygularıyla değil aklıyla davranmayı seçtiği tespiti yapar (2006, s. 87). Simmel'in "ihtiyat" adını verdiği bu akılcı tavır, karmaşık kentsel yaşamın güvensizliği ve geçiciliği ile hep savunma halinde hissettiren toplumsal ilişkilerin zorlayıcı yapısına karşı geliştirilir ve özel alanını koruma amacı da taşır (2009, s. 322). Duyguların bastırılarak içe, bedene geri dönmesi meselesiyle birlikte düşünülebilecek olan bu vurgu, başta benliğin bölünerek performe edilmesi olmak üzere sınıfsal konumların gerektirdiği stratejilere, yaratıcı manevra alanlarına, boşlukları değerlendirme pratiklerine olduğu kadar geri çekilme, içe dönme, sessizleşme eğilimlerine de dayanak oluşturur.

3.2.3. Dışlama ve Damgalama Mekanizmaları

Toplumsal güç ilişkilerine göre tanımlanan normlar, iktidar, otorite, düzen ve meşruiyet kavramlarıyla yakından ilgili olup temelde normdan sapmalarla karşılıklı olarak belirlenir. Bu karşılıklılık ilkesi toplumun merkezindeki makbüller ile kenarındaki ötekiler arasında ekonomik ve kültürel değişkenlerle oluşturulan ikiliğin temelidir. Burada kenarda olma kavramı önemlidir, zira kamusal alanda damgalanma ve toplumsal ilişkilerden dışlanma süreçlerinin neticesinde beliren çok boyutlu bir konumu imler. Öyle ki sınıfsal, etnik, siyasal, dini, statüsel nitelikler ya da bireysel farklılıklar üzerinden kenara itilenler, mekânsal olarak da sınıra doğru sürüklenirler. Toplumsal normları taşımadığı ya da ihlal ettiği gerekçesiyle damgalanan farklı gruplardan insanların ortak noktasını, Geçgin "toplumun genelinin dışında biçimlenmiş bir kültürel form" olarak belirtir (2019, s. 19).

Toplumların yozlaşma ve bölünme korkusu, mevcut geleneksel toplumsal düzeni muhafaza etme ve daimî bir hayatta kalma mücadelesi olarak görünürlük kazanmaktadır. Söz konusu korkunun somut hale getirilmesinde kullanılan öteki imgesinin toplumsal çöküşün göstergesi olan değerlerle özdeşleştirilerek yakında olmasından imtina edilen

bedenlerde konumlandırıldığını belirten Ahmed, bedenleri korku nesneleri olarak kodlamanın, yaklaşması her an ihtimal dâhilindeki endişede bir “henüz-değil-lik” varsaydığına işaret eder (2019, s. 103). Değişen çehresiyle sürekli bir tehdit dinamiği olarak ötekinin toplumdaki varlığıyla mücadele etmek için, damgalama ve dışlama ile gözetim stratejilerinin her gün olası yeni ötekileri de dâhil eden bir kontrol altına alma politikası işletilir.

Toplumsal düzenin sürdürülebilmesi için gerekli olan uyum, egemen gruplardan beklenen bir olgu değil; esasen tahakküm sahibi iktidarın belirlediği hâkim değerler sisteminin uygulanması için tabi olanların sorumlu olduğu bir mecburiyettir. Kendi kültürü ile uyumlanması beklenen baskın kültür arasında ikilemde kalan bireyin yeni bir özbilinç geliştirdiğini öne süren Stonequist, hayal kırıklığı, kafa karışıklığı, huzursuzluk ve yabancılaşma etkileriyle birlikte, bölünmüş bir kişilik halini aldığını belirtir (2016, s. 94). Goffman ise uyumun itaatten ziyade bir uygunluk meselesi olduğunu, toplum tarafından bireyden bulunduğu yeri bilip orada kalmasının ve o konumun sınırları dâhilinde davranmasının beklendiğini ifade eder (2022b, s. 179). Bu sebeple toplumsal ve sınıfsal statünün gereğine uymayan, aslında gündelik hayatta “haddini aşan” tutum ve davranışlar, uyumdan sapma ifade eder. Söz konusu olan sadece bir uyum beklentisi değil, herhangi bir ihlal durumunda yaptırımları devreye sokarak yeniden tesis edilen bütüncül bir norm sistemidir.

Düzendeki ihlallerin yaptırımları çerçevesinde Garfinkel, toplumsal ilişkilerinde bireylerin kamusal kimliklerini zedeleyen söylem ve davranışları “statü itibarsızlaştırma töreni” olarak adlandırır (2006, s. 107). Kavram, sadece geçici bir durum ya da davranışa özgü gözden düşürme, anlık bir küçük görme tavrından ziyade bireyin toplum içinde taşıdığı tüm sosyal rollerini, konumunu, kişisel ve kamusal kimliğini alt bir konuma indirgemeyi ifade eder. Toplumsal öteki yaratmanın bir evresi olarak görülebilecek bu itibarsızlaştırma edimi, utanç duygusunun uyandırılmasıyla topluluk önünde

değersizleşme şeklinde tüm toplumların işleyişinde sıradan ve sistematik halde uygulanan yapısal bir düzenek halinde mevcuttur (Garfinkel, 2006, s. 108). Kamusal utandırma simgesel düzeyde bir dışlayıcılık uygularken toplumsal düzene uygunluğun ihlali mekânsal olarak da yaptırımlara sahiptir. Bu bakımdan Bourdieu'nün tarif ettiği mekân üzerinden gerçekleştirilen yapısal dışlanma, yaptırımların ölçeğini simgesel boyuttan fiziki boyuta taşır.

Yoksulluğun mekânsal olarak dışlanmasıyla artan kültürel yoksunluğu tartışan Bourdieu, toplumsal hayata katılmanın gerektirdiği sosyal ve kültürel sermayeden mahrum olan mülksüzleştirilmiş insanların semt ya da mahallelerde sağlanan mekânsal bir aradalığını ve bunun kültürel mülksüzlüğü derinleştiren doğasını toplumsal hayattan “aforoz edilmişlik” olarak değerlendirir (2015a, s. 232). Yalnızca toplumsal gruplardan değil, mekânsal ve sembolik temsillerden de dışlanmayı ifade eden ve homojen topluluklar oluşturulmasına hizmet eden bu merkezden izolasyon süreci toplu konut projeleri gibi politikaların ideolojik sonucudur. Toplumsal dışlama ve damgalama mekanizmaları, kullanım hakkında kısıtlılığa giderek aidiyet ve dışlanma koşullarının görünmez sınırlarıyla mekânları keskin biçimde ayırır. Goffman'a göre, kişinin bireysel ve toplumsal kimliği, yaşamını farklı alanlara ve bölümlere ayırarak mekânsal olarak yapılandırır (2022b, s. 134). Özellikle bireyi sosyal ortamlara entegre etmeye yarayan gündelik hayatın rutin pratikleri damgalanarak dışlanan insanların hangi durumlarda itibarsızlaştırmaya uğradıklarını, kendilerine dair toplumsal algıyı nasıl yönettiklerini anlamak için önemlidir.

Fiziksel ve mekânsal dışlama mekanizmaları, yerleştirme politikalarıyla sınırlı kalmayıp simgesel boyutu derinleştirecek şekilde toplumsal temsillerde iz bırakan damgalama süreçlerini de işletir. Damgalama mekanizması, birey ya da grubun tek bir özelliği baz alınarak tanımlanması ve o özelliğe indirgenmesi mantığıyla işler (Bourdieu, 2015b, s. 688). Buna göre damgadan ibaret olmadığını göstermek için kendini tanıtan en

olumlu niteliğini öne çıkarma ve farklı bir sınıflandırma sistemi içinde değerlendirilme uğraşyla damgalanan, değerli görülme için sürekli bir kimlik mücadelesi verir. Kimliğin kurulmasına dair bu toplumsal benliğin sergilediği rolleri Goffman, “izlenimleri manipüle etme sanatının hususi uygulamaları” olarak tanımlar ve bireyin kendisine dair imgeler üzerinde kontrol sağlama imkânı veren bu stratejik davranışları toplumsal yaşamın temelinde görür (2022b, s. 181). Bireyler bu kontrol gücüyle kendilerini tanıtmaya ve ifade etmeye çabasıyla toplumun bakışı tekil ve sabit bir yargıya eğilimlidir. Nitekim damga da bireye daima taşıdığı bir yük oluşturup onu tanımlanamaz kılar, net bir kimlik kazanmaya engel olduğu için hem ait hem dışında, sınır bir konumda bırakır (Ünsaldı, 2022, s. 18). Bu araftaki hal, bireyin farklı toplumsal karşılaşmalarda takındığı farklı rolleri, kimlik repertuarını, kendini esnek biçimde tanımlama imkânını baskılayarak onu sabit bir etikete mahkûm eder.

Damga mefhumunu farklı toplumsal gruplar odağında inceleyen Goffman’a göre, gündelik hayatta benlik sunumları, duruma ve muhatabına göre bireye farklı roller ve kamusal çehreler içinde bulunma olasılığı sağlasa da toplumun gözünde birey tüm bu rollerin toplamı tek ve sabit bir biyografi olarak değerlendirilir (2022b, s. 112). Toplumsal bakışın bu tek boyutlu kimlik eğilimi, özellikle damgalanan insanlar açısından çok yaralayıcı biçimde deneyimlenir. Zira toplumun oluşturduğu sabit yargıyla etiketlenme hali, her durumda aynı kimlikle tanınmayı getirdiği için bireyi farklı bağlamlarda farklı ortam ve durumlarda başka kamusal roller takınma, başka bir yüz gösterme imkânından mahrum kılar. Aynı zamanda kendini tanıtmaya, kendi deneyimleri üzerinden kişisel yaşam öyküsünü şekillendirme ihtimalinin önünü keser; öyle ki gündelik hayatın rastgele karşılaşmaları dahi üzerine yapışan toplumsal etiketin gölgesiyle kurulduğu için temastan kaçınma, aidiyetin zayıflaması gibi sonuçlar, yaratılan toplumsal dışlama ve izolasyon sürecini besleyerek büyütür. Öyle ki Goffman, damgalanan insanların, başkalarının kendileri hakkında gerçekte ne düşündüklerine dair daima bir şüphe ve belirsizlik

duygusu taşıdıklarını bu sebeple toplumsal temaslar esnasında daima kendilerini her yönüyle denetim altında tuttuklarını ifade eder (2022b, s. 43). Etkileşimlerin gerektirdiği toplumsal rollerin, kamusal benlik sunumlarının geçici, duruma has amacının ve duygusunun aksine, damgalama kalıcı özellikler ve durumları işaret ederek sürekli bir ihtiyatlı olma zorunluluğu doğurur.

Damgalanan kişi, her ne yaparsa yapsın, kendisine nasıl davranılırsa davranılsın toplumda sahici bir kabullenmeye ve eşit bir muameleye erişmesinin, toplumsal etkileşimin eşit bir tarafı görülmesinin mümkün olmadığı duygusuyla, durumu kendi sorumluluğu ve eksikliği görmeye yönelerek utanca kapılır (Goffman, 2022b, s. 34). Utancın çok daha derin bir boyutu ise aynı damgaya sahip başkalarının davranışlarından hoşlanmamakla başlayıp toplum nezdinde onlarla özdeşleştirildiğini fark ettiğinde doğar. Hoşlanmamanın tiksine, tiksine, utancın yeniden utanca yol açtığı bu duygu ağırlığı, d hil olunan grup için ne tam bir benimseme ne de tam bir vazgeçme hali oluşturarak ikilem içinde bir kimlik karmaşası yaşanmasına neden olur (Goffman, 2022b, s. 154).

Toplumsal alandan dışlanan grupların imtihanı, beklentilere göre davranmak üzere devam eder. Damgalanmanın ne hissettireceği, hissedilenin nasıl yansıtılacağı, kendisine yönelen bakışlara, algılara, davranışlara nasıl karşılık verileceği toplumu rahat ettirecek şekilde düzenlenerek, yeri geldiğinde hem damgası yokmuş gibi hem de damgasının gerektirdiği görünmezliğe uygun konumda durmayı gerektirir. Toplumun belirlediği bu davranış repertuarlarını açıklayan Goffman, “damgalı kişiye hem kendi kendini hem de bizi gerçekten kabul ettiğini gösteren bir işaret vermesi tavsiye edilir” ifadesini kullanır (2022b, s. 170). Buna göre toplum, damgalanan bireyden, dışlanmışlığını ima etmeden kendisini toplumla özdeşleştirmesi ve aynı zamanda toplumun bu özdeşliği kurmadığı anlarda varlığını görünmezleştirmesi şeklinde hem

herkes gibi olma hem de ötekiliğini unutmamayı gerektiren iki yönlü hayali bir kabul ve kimlik geliştirmesini bekler.

Damgalama sürecini mikro düzeyde ele alan Goffman, toplumsal ilişkilerde damgalı ve normal kategorilerinin sabit olmadığını, toplumsal ilişkiler içinde üretilen bakış açıları olduğunu belirtir (2022b, s. 201). Öteki olmak, bir farklılığın sabitlenmesinden ziyade farklılığın tektipleştirilmesiyle gelişen kültürel, siyasi, toplumsal boyutları bulunan ilişkiselliğin bir sonucudur. İlişkisellik vurgusu esasen, normalin sınırlarını belirlemek için ötekinin damgalanıp belirlenmesi gereğiyle bağlantılıdır. Her kimliksele varoluş kendini bir öteki üzerinden kurarak tanımladığı için, toplumsal dışlanma ve damgalanma süreci de normların müzakeresiyle hem toplumun makul ve normalini hem de ötesini belirler. Bu yanıla farklı toplumsal kesimlerden bireyler, kamusal etkileşimlerde nasıl muamele görececeklerini kestiremedikleri durumlarda damgalanmış hissetmekle karşı karşıya kalır; kamusal temaslar ve etkileşimler ise büyük bir çoğunluk için yadırganma, küçümsenme, dışlanma potansiyeli taşıması sebebiyle toplumsal hiyerarşilerin ve damgalama mekanizmalarının yeniden üretildiği alanlar haline gelir.

Fiziksel olarak var olmalarına rağmen toplumsal olarak görünmez kılınan insanların yaşadığı yalıtılmışlık esasen etkileşimden dışlanma anlamına gelir. Damgalama mekanizmalarıyla toplumun dışına, kentin çeperine itilen insanların, kenarda kalma ve görünmezleşmeyi getiren dışlanma süreçleri, sahip olduklarına tutunarak yaşamını sürdürme, sistemin küçük çatlaklarına sızarak hayatta kalma stratejileri geliştirme, bu ayrıntılar üzerinden kendilerini var edip güçlendirmeye uğraşma şeklinde koşullara özgü direnç alanları ve biçimleri getirir. Diğer yandan toplumsal ilişkilerin rollere indirgenmiş mahiyetinden duyulan rahatsızlık ve samimiyet beklentisi, etkileşimlerin benzerler arasında kurulması eğilimini dolayısıyla farklılığı tehdit olarak görme, müzakereye kapalı hale gelme, yabancılar belirleme ve bu doğrultuda sınırlar

izerek daha minimal bir çevreye kapanma süreçlerini de beraberinde getirir. Sennett’in toplumsal ilişkilerin cemaat formuna dönüşmesi olarak açıkladığı bu ortak değerler üzerinden dışlayıcı birlikler kurma sürecinde, ortak kimlik arayışı, tanınmayı, farklı ve dışardan olanı tekileştirip çember dışına iterek kolektif kişiliği her geçen gün daraltır; içindeki ötekilerle hiç bitmeyecek bir ayrışma ifade eden bu biz algısı daima dışlayıcı bir grup sadakatine hapsolür (2010, s. 336-342). Bu bakımdan duygusal ve savunmacı bir geri çekilme, yerel bir korunma refleksi olarak görülebilecek olan cemaatler, adeta küçük bir alanda yalnız bırakılma talebini sürekli daralan bir çemberle sürdürür. Kapitalist kentleşmenin yabancılaştırıcı ve kaotik yapısına karşı bir sığınak olarak görülen duygusal cemaatlerin mantığı da sınıfsal hiyerarşının pekiştirilmesine katkı sağlar hale gelir zira kenetlenme ve korunma arzusuyla gittikçe ie çekilme eğilimi doğuran bu kapalı birlik, sistemin herkesi kendi konumuna sabitleyerek birbirinden izole etme ve çatışmaların önünü görünmezlik kalkanıyla alma stratejisini besler (Sennett, 2010, s. 379).

Simmel’e göre, verimliliği esas alan ekonomi odaklı yapısı gereği metropol hayatının ilişkileri öngörülebilir, hesaplanabilir, sabit ve nesnel bir kesinliğe hapsedmesi de insanların iğdsel, özgün ve öznel eğilimlerini etkisiz hale getirerek bıkkınlık, kayıtsızlık, hoşnutsuzluk, tikslenme ve antipati duygularının açığa çıkıp yoğunlaşmasına yol açar (2006, s. 89-92). Zira znel deneyimlerin silikleştirildiği, bireyin yapısal süreçlerin işlevsel bir unsurundan ibaret kılan bir örgütlenme söz konusudur. Toplumsal alanların parçalandığı, etkileşimlerin azaldığı, toplumsal bağların yapaylaştığı modern toplumlarda, bağ kurmanın yolu küçük ayrıntılardaki istikrarsız simgeler üzerinden benzerlik bulmaya, ortaklık aramaya dönüşür. Sennett’in ortak fantezilerle şekillenen kolektif bir kişiliği ifade eden yıkıcı cemaat (gemeinschaft) kavramına zemin oluşturan bu yaklaşımda, açığa çıkan duygulara da yer verilir (2010, s. 290). Yaşamın kişiye özgü mahiyetini yitirmesinin birlikte gelen anlam ve değer kaybıyla ilişkili olan bu duygu durumları, yoğun ve hızlı uyaranlara maruz kalma ile bıkkınlığa, nesneler arasındaki

farkların silikleşerek tercih edilebilirliğinin kalmamasıyla her şeyin anlamsızlaşmasına dönüşür. Tepki vermeyi reddedip uyaran istilasından tüm dünyayı değersizleştirerek korunma yoluna giden insanların bu duygu durumu kayıtsızlık ve mesafelilik olarak adlandırılır. Mesafenin ardında gizlenen yabancılik, hoşnutsuzluk ve tiksinti hislerine dikkat çeken Simmel, toplumsal karşılaşmalarda bastırılan bu içsel gerilimlerin dışa vurulmadan sürdürülmesini sağlayan gizli antipati duygusunun, hoşnutsuz olunan yabancılara mesafe koyma, alanına sınır çekme ve kendi küçük çevresine kapanma eğilimlerinde ifade bulduğunu anlatır (2006, s. 93). Böylelikle hoşnutsuzluk duygusu, toplumsal etkileşimlerde doğabilecek olası çatışma ihtimallerinin ve tükenmişlik hislerinin önlemi olarak işlev görür.

Kentten, toplumsal alandan uzaklaştırılarak görünmez hale getirilmek aynı zamanda bireyin kendi görünmezlik isteğiyle de birleşir. Zira bireyin tanındığı, bilindiği alanlar ile anonim kalmaya çalıştığı, dikkat çekmeden, tanınmaya mahal vermeden, rastlaşmalardan sakındığı alanlar arasındaki mekânsal ayrım, benliğin nasıl sunulacağını belirler (Goffman, 2022b, s. 123). Böylece iktidarın bakış çemberinden kurtulmanın bir yolu olarak dikkat çekmeme eğilimi öne çıkar. Görünmezliği katmerleyen bu tercihte göze batmamaya çalışarak otoritenin kendisine kayıtsız kalmasını sağlamak esasen iktidarın gözünden sıyrılma ve kendi denetimini üstlenme anlamı taşır (Sennett, 2011, s. 102). Bu bağlamda dış görünüşün karakter hakkında bilgi verdiği inancı, insanları kendilerini sakınmak için, daha az kırılğan olmak için gizemli olmaya ve kendilerini kıyafetlerin, araçların, karanlıkların ardında tutarak göstermemeye yöneltir (Sennett, 2010, s. 224).

Görünmezlik mefhumuna dair “yoksulluk görünmez olmak, görülmek istememek, görünmez kılınmaktır” ifadelerini kullanan Erdoğan, mekânsal deneyimin yanı sıra dışlanma ve kenara itilmenin duygularla bağlantısını kurarak, hor görülmekten kaçınma ve buna rağmen merak edilmekten, bakışın nesnesi olmaktan, seyredilmekten

kurtulamama dolayısıyla “görölüp görölmeceğini belirleyememe” boyutlarına açıklık getirir (2023, s. 22). Yoksulların hem içerden hem de dışardan bakıldığında adeta “hayalet gibi” görünmez olduğunu savunan Erdoğan’a göre dışarıdan bakan adeta gözlemci yani seyreden konumunda dolayısıyla karşısındakini bir özne olarak tanımadığından karşılıklılık ihtimali barındırmadan içi her yönüyle bilineni yok hükmünde görürken, içerden bakanda ise korku, tiksinti, tedirginlik duygularıyla rahatsızlık veren bir hayalet dönüşür (2023, s. 22). Bu bakımdan hijyen takıntısı, hırsızlık korkusu, temas kaygısı gibi örnekler yoksulluğu, cismani olarak yokken dahi ihtimaliyle toplumun bilinçdışında görünür kılar. Görünmezlik hem içsel hem yapısal bakımdan bu denli katmanlı bir kuşatıcılığa sahipken gündelik hayatın anlık ritmi, durumlara özgü yapısı, katı yargıları yeniden değerlendirmeye açma fırsatı sunarak genel tektipleştirmeler ile duruma özgü müzakereler arasında daimî bir çatışma zemini yaratır (Ünsaldı, 2016, s. 13). Sabit kimlikler, mekânsal ve sembolik dışlamalar, damgalamalar arasına sıkıştırılan madunlar, anlık kaçışlar ve kırılmalarla simgesel gücü yüksek, direnç biçimleri geliştirirler. Gündelik hayatın çatışmalı yüzeyinde normdan sapmalar olarak işleyen pratikler, hamleler, manevralar ile taktikler, sessiz bir varoluş ortaya koyarak görünmezliğe karşı dururlar.

3.2.4. Maduniyetin Sessiz Direnci: Strateji, Taktik, İdare Sanatı

Kültürün bağlam içinde şekillenen, çok katmanlı anlamların birbirine eklemlendiği, üretildiği ve bozulduğu sirkülasyon halindeki dinamiği, madunlar için ifade imkânı bulmanın alanı haline gelir. Egemen kültürün dayattığı söylemlerin eğilip büküldüğü yerden kendi ilişkisel kodlarını, anlam ve deneyimlerini sızdırarak bir hareket alanı sağlayan madun için tahakküme karşı durulan kimi an, durum ve eylemler, dönüştürerek kendine mal etme dolayısıyla işerlik kazanır. İktidarın gündelik hayatı düzenleyip denetlemek üzere geliştirdiği tüm ideolojik unsurlar karşısında gündelik sıradanlığın sahip olduğu direnç ve karşı koyma pratiklerini öne çıkaran De Certeau

(2008), sıradan insanın tahakküm karşısındaki ufak kazançlarını ifade eden taktikleri açıklar. Söz konusu pratik ve taktiklerin ardında, hegemonik iktidarın tesis ettiği düzenin tüm temsilcilerine, resmî kurumlara, güç odaklarına, yetki sahiplerine karşı hissedilen güvensizliğin yarattığı özgür olma isteği ve karşı koyup direnç geliştirme potansiyeli görülür (Giard, 2008, s. 22). Mikro düzeyli bu pratikler, açık bir reddetme ve çatışma barındırmadan anlamları ve uygulamaları kendi usul ve ihtiyaçlarına göre dönüştürme, kendi yararına olacak bir hamleyle eğip bükme girişimleri olarak özetlenebilir. Toplumsal alanın, gündelik hayatın her alanına ve her anına yayılan tahakküm mekanizmalarının karşısında hayatı kolaylaştırmaya yönelik açıkları fark etme ve kendi lehine çevirme niyetiyle geliştirilen yaratıcı ve çoğu zaman görünmez manevralar, kültürel bir örüntü oluşturma ve hegemonik normu dönüştürme potansiyeline sahip küçük ölçekli kasıtlı sapmaları ifade eder.

Günümüzde merkezileşmiş iktidar yapısının dayatmaları, toplumun tüm hücrelerine yayılarak işleyen kuşatıcı bir stratejiler ağına dönüştürmüştür. Denetim düzenine bizzat toplumun kendi sırtına yükleyerek yürütebilen bu kontrol mekanizması hem görünmez hem akışkan bir biçimde davranış biçimlerinden tüketim tercihlerine, gündelik alışkanlıklardan söylem kalıplarına dek yaşamın her noktasına temas ederek belirleyiciliğini artırır. Böylesi bir toplumsal düzenin eşitsizliklerinin cenderesinde kalan, kendini ifade etmekten mahrum, toplumsal alandan, kent merkezinden dışlanarak kenarlarda tutunmaya çalışan, yoksulluğun güvencesizliğin yüküyle kendi hislerine yabancılaşan, her adımını her bakışını her sözünü tartmak zorunda olup tüm bu zorluğun altında toplumun sorumluluğunu yüzüne vurmamak, düzenine tehdit oluşturmamak için kendini görünmez kılan madunlar için nefes aldırarak, ufak bir hareket serbestliği sağlayacak anlık kolaylıklar, durumsal avantajlar olarak taktikleri dikkate değer bulmak, esasen güçsüzlerin sessizliğini duyma niyeti ortaya koyar. De Certeau'nun kuramı için Giard'ın "en zayıf olanın zekâsına ve yaratıcılığına olan bu inançta, bunun taktiksel

seferberliğine gösterilen aşırı dikkatte ne kalacak bir yeri ne de dikili bir ağacı olana, böyle donanımsız oldukları için de güçlünün stratejileri karşısında hareket serbestliği olana verilen önem yatar” şeklindeki değerlendirmesi bu bakımdan önemlidir (2008, s. 23).

Sistemin sahip olduğu kontrol düzeneğinin, uyguladığı denetim şiddetinin boyutlarını ve nasıl derinleştiğini analiz etmekten ziyade bu devasa yapı karşısındaki geçici, gizli, taktiksel hamlelerin farklı biçimlerini görünür kılacak incelemelerde bulunmayı gerekli gören De Certeau, Foucault’nun iktidarın, disiplinin soykütüğünü ortaya koyan çalışmasının karşısına aynı usulle “anti-disiplin” çalışmasını koyar (2008, s. 48). Çok parçalı, çok biçimli ve dağınık olsa da rastlantısal olmayan bu karşı-pratiklerin kendi içindeki işleyişini, koşul ve gereksinimlerini, çeşitliliğini anlamlandırmaya girişir.

Belli bir ideolojiye bağlı olarak gelişmese de farklı kullanım yolları ve fırsatlar geliştirilenin kendine has bir mantığa dayandığını öne süren De Certeau, toplumsal güç ilişkilerinin karşıt konumlarını strateji ve taktik kavramları üzerinden açıklar (2008, s. 54). Burada öne çıkan aidiyet unsurudur zira strateji, mekânsal yerleşiklikle bir aidiyet alanına ve bu sayede dışarıdan bir gözle değerlendirme imkânına sahip olarak geliştirilen uzun vadeli ve sistematik bir tasarıma dolayısıyla görünürlük ve güce dayanırken; taktik, mekânsız ve aidiyetsiz olmanın gereği biçimde mesafesini, sonraki adımını belirleme imkânı olmadan anlık geliştirilen daima tetikte olup fırsat kollamayı yani görünmez olmayı ve sezgisel davranışı ifade eder. Kazanımları hesap edilebilir kılan bir alana sahip olan stratejiler adeta planlı bir cephe kurma gibi üretilirken, taktiklerin ana özgü farklı öğeleri değerlendirerek sürekli yeni ve geçici bir fayda sağlama çabası şeklinde ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Kendisine dayatılan başkasının kontrolündeki bir alanda varoluş gösterdiği için taktik, bütünlüklü bir tasarımın gerektirdiği mekâna sahip olmayışıyla aidiyetten yoksun olup zamanla karakterize edilir. Öyle ki bir mekânsızlıktan kaynaklanan hareketlilik sayesinde beklenmedik anlarda belirebilme potansiyeli her an

tetikte olmayı getirir. Bu bakımdan stratejiler mekânsal olarak var olurken taktikler zamansallıkla karşı dururlar.

Koşulları elverişli hale getirme ve elde olanlardan en fazla yararı oluşturma uğraşı, madunlar için toplumsal düzenin eşitsiz koşullarıyla mücadele etmenin ilk koşuludur. Anlık karar alma, harekete geçme ve lehine çevirme şeklinde son derece refleksif adımlarla işleyen bu süreç De Certeau tarafından “kurnazlık, dolap çevirme, oyun oynama, el çabukluğu” (2008, s. 55) gibi yaratıcı, estetik ve neşeli yönler taşıyan gündelik hayatın zekâ pratikleri olarak görülür. Benzetmelerin odağında, elde son çare olarak kalan kurnazlığa dair “zayıfın sanatı” anlayışı ve gündelik pratiklerdeki yaratıcı zekâyı tanımlamak üzere “metis” kavramı vardır (De Certeau, 2008, s. 114, 173). Dikkat, sezgi, kıvraklık, beceri ve tecrübenin sentezi bir zekâ biçimi olarak tanımlanan metis, taktiksel pratiklere yön veren fırsat anlarını yakalama, duruma göre refleks geliştirip koşulları lehine çevirme becerisiyle işler. Ayrıca mekândan bağımsız olup geçmişin birikimini taşıyarak uygun anları sezmede zamanın bilgisini kullanan bir belleğe dayanır. Buna göre en uygun zamanı kollama pratiği olarak metis, temsil dışı niteliğiyle maske takmayı, role girmeyi, anlamlar arasında aktarımı kullanan, güç ilişkilerinde az imkânla çok etki yaratmaya yönelik bir müdahale biçimi ve yön değiştirme tekniğidir. Eşitsiz ilişkilerin tahakkümü altındaki madunun, sınırlı kaynaklarla, anlık ve geçici oluşan fırsatları yakalayarak geliştirdiği dolaylı karşı-pratiklerin zeminini oluşturur (De Certeau, 2008, s. 173).

Geçmişin deneyimlerini katmanlı halde biriktiren belleği vesilesiyle metis, bireysel refleksleri aşarak tarihsel aktarımın da merkezinde yer alır. Bu bağlamda Gardiner, taktiklerin kolektif bir direniş hafızasına dayandığını belirterek retorik sanatına benzer şekilde zayıfı güçlü gösterme mahiyeti taşıdığını, mevcut tahakküm ilişkileri dâhilinde açık bir çatışmaya giremeyen maduna tüm fırsatları kollama ve lehine çevirme imkânı sağladığını ifade eder (2016, s. 234). James C. Scott’ın (1985) “gizli senaryo”

yaklaşımı da madun grupların, kamusal alanda görünür bir itirazda bulunmasa da dolaylı, anonim ve örtük biçimde iktidarı aşındırmaya yönelik alternatif bir direniş biçimini tanımlar. Scott'ın kamusal ve gizli senaryolar yaklaşımında zayıfların kendine özgü direnişi olarak ifade edilen söylenti, dedikodu, fıkra gibi anlatılarla, kaçma, çalma, hile gibi pratiklere ideolojik bir başkaldırı iradesi ve dolayısıyla maduna özcü bir bilinç atfedilir (Erdoğan, 2000, s. 10). De Certeau'nun metis dayanaklı taktikler yaklaşımında ise madun bilinci, bu bütüncül karakteristiğin aksine Gramsci'nin sistematik olmayan, dağınık, parçalı ve çelişkili karakteri ve Spivak'ın negatif bilincine paralel bir zemindedir. Görünür itaat ve gizli direniş karşıtlığında niyet ve eylemlerinin daima tam olarak bilincinde ve tüm edimleri hesaplı bir örtüklük dâhilinde görülen özne atfı, ikiliklerin keskin ve net konumlarına dayanarak esasen hegemonik ilişkilerin kaygan zeminine, birbirinin etkisi altında oluşu sebebiyle karmaşık ve hep yeniden üretilen durum ve pozisyonuna ters düşer. Çelişki ve karmaşa barındıran ilişki karakteristiği gereği sınır hassasiyeti ve kırılganlığı, muğlak ve arada formlara ihtiyaç duyar. Bu bakımdan De Certeau ve Spivak'a paralel şekilde bir madun özne bilinci kavrayışı sunan Erdoğan, Scott'ın gizli dahi olsa direniş sergileme niyetiyle hegemonyaya karşı bir hamlede bulunarak kendini var eden bölünmemiş, özsel madun bilinci varsayımıyla ayrı düşer (2000, s. 11). Buradaki itiraz, toplumsal hiyerarşilerin iki ayrı kutupta değerlendirilip karşılıklı eklemlenmelerin, sınır aşımalarının, karmaşık ve iç içe geçen süreçlerin göz ardı edilmesinedir. Dolayısıyla madun bilincinin tamamen ele geçirilmiş biçimde düşünülmesine yani edilgen kurbanlar ya da kahraman direnişçiler kodlarıdır.

Özne kavrayışına itirazı bağlamında metisi tabiyet eksenine doğru genişleterek popüler metis kavramıyla madun konumunu Spivak'ın özne yaklaşımıyla sentezleyen Erdoğan, “eşiklik, karar verilemezlik, konum olmayan konum, ara mekân, üçüncü mekân” nitelikleriyle sabit bir kimlikten ziyade indirgenemeyen, karşılaşmalar arasında hareketlilik gösteren, eşikte duran bir madun özne tarif eder (2000, s. 10). Kurallara uyar

görünürken onları çiğneyen yani görüntüde başkaldırmayıp tabi görünen fakat boyun da eğmeyen bir madun resmi çizer. De Certeau'nun taktiksel mantığı aidiyetsizliğe, mekânsızlığa dayandırmasına paralel biçimde Erdoğan da madunun eşikteki varlığını konumsuzlukla eşleştirir; hem sınırları kabul eden hem de onları aşındıran madun ne içeride ne dışarda bir aralıkta üçüncü bir yer tutar. Boşlukları ve fırsatları kollayarak ötekinin alanına sızma ve ötekinin denetimindeki alanda hareket etme halini imleyen metisin hegemonik ilişkilerin karmaşık, çok boyutlu, değişken, çok katmanlı ve sonsuz varyasyonlu yapısına uygun açıklığı, eşitsizliğin karşıt konumlarını yeniden üreten ideolojik unsurların ayrıntılarına inmeyi sağlayan çok geniş bir repertuvar ortaya koyar. Buna göre maduniyeti karakterize eden bu arada olma hali ve eşikteki konumdur. Kendini sakınma, iktidardan kaçınma şeklinde düzenbaz bir ilişki tarzı olarak başa çıkma, idare etme sanatını Erdoğan, söylemsel karşıtlıkların ötesine geçen, iktidarın mutlak hâkimiyeti düşüncesini aşındıran popüler metis pratiklerinin sonsuz çeşitliliğiyle açıklar (2000, s. 12). Bu bağlamda toplumsal ilişkilerin doğasını kavramakta yetersiz kalan ikilikler yerine hiyerarşik düzenin dışına çıkmayı getiren belirsiz, kararsız, eşikte hamleler olarak kaçınmacı ve taktiksel pratikler, popüler metise kapsayıcı gücünü verir. Toplumsal düzenin eşitsizliği madun için aynı anda hem kendi sorumluluğu olmadığı söylemini hem de içten içe duyduğu utancı aynı anda içerir. Buradaki çelişki esasen maduniyetin hissi deneyimini ortaya koyar ve bu çelişkinin farklı bağlamlarda nasıl tezahür ettiğine yakından bakmak, maduniyetin duygusal boyutunu anlamak açısından kritik öneme sahiptir.

İktidarın kurduğu düzende egemenin idaresindeki alanda madunların hamlede bulunması, açıklar yakalaması, çatlaklardan sızması, manevralar yapması şeklindeki taktiksel pratikler, gündelik dilde yapılan manipülasyonları da içerir. De Certeau'ya göre, kelimelerdeki yön değiştirmeye dilin kullanımında esnetme, bozma, dönüştürme etkisi yaratan konuşma ve iletişim tarzları, esasen gündelik etkileşimlerde kurulan egemen

söylemin sınırlarını ihlal eder (2008, s. 116). Bu şekilde söylemsel düzeyde yaratılan taktikler, dilin yapısal özellikleri kadar iktidarın kurduğu hegemonik anlam sistemine müdahalede bulunması bakımından da önemlidir. Zira modern bilgi otoritesinin kesin ve kapsamlı bir mekanizma haline gelerek konuşma ve düşünme yetilerini kendi dil kalıplarıyla sınırlaması sebebiyle söylemsel manevralar, bilginin bilinci kuşatan dayatmasına karşı yegâne müdahale aracıdır (De Certeau, 2008, s. 161).

Madun, gündelik pratiğini söze, dile, toplumsal temaslarla iletişim biçimine sızdırarak söylemde bir oyuk açmasının yanı sıra bunun kendisine sağlayacağı yarar, hâkim söylemde oluşturacağı dönüşümün boyutu, nasıl karşılanacağı ve nereye varacağı konusunda habersizdir; zira taktikler neye yol açacağının bilincinde olarak gerçekleştirilmez. Anlık fırsatlar kendine özgü koşullar barındırdığından geliştirilen taktiğin tam olarak neye tekabül edeceği ne sonuç vereceği ne anlam ifade ettiği kestirilebilir değildir. De Certeau, eylemin öngörülemeyen boyutlarıyla ilgili bu durumu, “bilgin cehalet yani kendisinin farkında olmayan maharet” olarak tanımlar (2008, s. 142). Bu bakımdan gündelik hayattaki taktikler, bedensel ve sezgisel bir beceriden ileri geldiği için niyetten ve bilgiden çok daha fazlasını içererek anlam üretir.

3.3. Modern Toplumda Sınıfın Hissiyatı

Hayatta amaçlarına ulaşma ve istediklerine sahip olma çabasının yarattığı kaygı ve gerilim, ekonomik farklılıkların ötesinde toplumsal konum, sosyal statü ve saygınlık beklentine dair kültürel bir çerçeve çizer. Toplumsal ilişkilerde statü kaynaklı değersizlik ve yetersizlik hislerinin yarattığı hayal kırıklığından duyulan kaygı öne çıkar. Bu bakımdan sınıfsal mensubiyetlerle özdeşleşen his ve duygular, eşitsizliklere dayalı toplumsal ilişkiler ve güç hiyerarşilerinin duygusal boyutunu anlamak açısından önemlidir. Sınıfsallığı bu doğrultuda ele alan Sennett ve Cobb’un (2018) öncü çalışması, işçi sınıfından gelen bireylerin yükselmesi sürecini incelerken Collins (2004) çatışma kavramına kişilerarası etkileşimlerdeki güç hiyerarşileri ve gündelik hayatın sembolik

performans ritüelleri üzerinden bakar. Sınıf ilişkilerinde duygulara vurgu yapan, esasen tüm ilişki dinamiklerinin toplumsal saygınlık beklentisine dayalı olduğunu öne süren, böylelikle duygular ile güç hiyerarşileri ve sosyal statüler arasındaki korelasyona dikkat çeken Sennett, sınıfsal konumların ekonomik göstergelerdeki değişimin ötesinde toplumsal statü ve saygı beklentisiyle şekillendiğini ifade eder.

Modern toplumda kamusal alanın silinmesi, Sennett'in değerlendirmesine göre tarihi bir dönüşüm yaratmış; ortak anlam ve deneyim zeminini silikleştirerek toplumsal anlamları insanların kişisel duyguları üzerinden tanımlanır hale getirmiştir (2010, s. 435). İktidarın otorite, baskı ve zor güçlerinin giderek mikro ideolojik unsurlar halinde, gündelik hayatın kişilerarası ilişkilerine bireysel özellikler dolayısıyla yerleşmesi de hiyerarşik güç ilişkilerinin insani bir düzlemde tekilleşerek yaşanmasına sebep olur. Esneklik maharetinin iş yaşamının yapı taşı olması gibi samimiyet, yakınlık, mahremiyet, özdeşlik, iş birliği, ekip ruhu mefhumları da tahakküm biçimlerinin yumuşak yüzü olarak karşımıza çıkar. Sennett'in "güç ilişkileri deneyiminin daha insani bir anlam kazanması" olarak ifade ettiği bu durum (2010, s. 435), mahremiyet, yerellik ve cemaat bağlarına çekilme gibi duygusal tepkilerle karşılandığı için iktidara yapısal bir sorgulama yöneltilmez.

Sennett'e göre, küreselleşme ve teknoloji kadar çalışma zamanının örgütlenişindeki yeni usullerin de kapitalizmin toplumsal dönüşümünde payı vardır (2008, s. 20). Kısa süreli, sözleşmeli, güvencesiz, esnek iş biçimlerinin yaygınlaşması, iş tanımlarının, yeterlik gereksinimlerinin, görev ve sorumlulukların muğlaklaşması gibi çalışma hayatına dair yapısal dönüşümler, duygusal beklentilerle ve kişisel özelliklerle de kuşatılan bu alanı bireyin duygu dünyasına, toplumsal ilişkilerine etki eder hale getirir. Duygusal yatırımı değersizleştiren, bağ kurma yetisini esneklik kavramıyla derinliğinden uzaklaştıran bu sistem, tutarlı bir kimlik inşasına ve sürdürülebilir bir benlik algısına

müsaade etmeyerek bireyin hayatının bütünselliğini yıkıma uğratar, yönsüzleştirir (Sennett, 2008, s. 22-26).

Modern dünyada kurumsal yapıların insanlar üzerinde kurduğu denetim, iş ve benlik arasında mesafe bırakmayan bir kimlik biçimi üretir. Mesleki bağlamda yapılan her iş, işlevi yerine getirmenin ötesinde nasıl biri olduğunu göstermeye, karakteristik bir iz olarak görülmeye başladığı için profesyonel mesafeyle yaklaşılamaz; kim olduğunu her ediminde kanıtlaya halini dayatır. Kapitalist düzenin sürekli bir sonraki adıma yönelik, daima yeni hedeflerle hep daha iyi performans beklentisiyle işleyen çalışma sistemi de insanları yaptıkları işe göre değerlendirmeyip yeni vaatler sunmasını zorunlu kılar (Sennett, 2010, s. 419). Benliğe dair beklentileri sonu gelmeksizin artıran çift yönlü süreç, kendini ispatı gündelik bir rutin haline getirerek içsel tatminsizlik ve yetersizlik duygularını derinleştiren bir yapı üretir. Öyle ki başarısızlık ya da yeterince iyi olmadığı için yükselmeden yerinde sayma hali, kişisel olarak geliştirilemeyen bir potansiyel yoksunluğuna dayandırılır. Burada özellikle öne çıkan esneklik kavramı, çalışma hayatının en yüce erdemi olarak ideolojik bir işlev kazanır; zira uzmanlıklardan, bilgi ve yeterlilikten ziyade ileride gereksinim duyulacak becerileri kazanma varsayımı gibi muğlak bir uyum özelliğini öne çıkararak çalışan ve iş arasındaki mesafeyi yok edip kişiyi işin içeriğine dönüştürerek ikisini bir kılar (Sennett, 2010, s. 422). Çalışma düzeninde benliğin silinmesine tekabül eden bu süreç de yine bireysel düzlemin üzerine eklenerek yetersizlik duygusunun içselleştirilmesine; sınıfsal zeminin üstünü örterek sınıf aidiyetlerinin belirsizleşmesine yol açar. Çabasının konumunda takılı kalmayı değiştiremediğini gördükçe potansiyelini geliştiremediğine ikna olan bireyler, durumun kişisel bağlamının vurgulanması sebebiyle, sınıfsal aidiyetle ortak çıkar geliştirmekten ziyade benzer toplumsal koşullara sahip diğerleriyle kişisel kıyaslama ve rekabet içine girerler. Kolektif özdeşleşmenin çöküşü olarak değerlendirilebilecek sınıfsal çözülme hali, esasen insanların dışlanmasalar dahi kabul edilmedikleri hissiyle daima mücadele

içinde olmalarını getirir. Kuşaklar arası anlam aktarımını ve ahlaki sürekliliği de zedeleyen mevcut koşullar, sorumluluk duygusunun ve karakter anlayışının esneklik ve irade gücü karşılığında açıklanır (Sennett, 2008, s. 28). Esneklik, vazgeçilebilirlik, kısa vadelilik, rekabet, bağımsızlık değerlerinin geçer akçe olduğu toplumsal düzende bağlılığa ihtiyaç duyma da kişisel bir zayıflığa tekabül ettiği için utanç duygusuna ve bastırma gereksinimine yol açar.

Sennett, “esnekliğin zamanı yeni bir iktidarın zamanıdır” ifadesiyle, bireysel özgürlüğe alan açar gibi görünen modern çalışma biçimlerinin, belirsiz fakat çok daha yoğun bir denetim uyguladığını vurgular (2008, s. 62). Buna göre iktidarın merkezsizleşmesi mefhumunun bir uygulaması olarak çalışma sistemlerindeki esneklik, başarının yolunu belirsizleştirerek erişilmez kılar, nesnel ölçütleri yok eder, yönetim kademelerinin karar alıcı failliğini anonim bir süreç gereksinimine devreder, denetim ilişkilerini grup içine yayarak yataylaştırır, dolaysız ve görünmez bir denetim ağı kurarak çok parçalı, dağınık bir kontrol rejimi oluşturur, böylelikle itaat biçimini karmaşıktırarak daha görünmez hale getirir (Sennett, s. 2008, s. 58-61). Öyle ki bu esneklik beklentisinin yüzeysellik ile iç içe geçerek toplumsal yapıya sirayet edişini Sennett şu şekilde ifade eder:

“Sınıfsız toplum görüntüsü, ortak bir konuşma, giyinme ve hayata bakış biçimi, derindeki farklılıkların gizlenmesini sağlıyor; herkesin eşit gözüktüğü bir düzlem var, ama insanlar bu yüzeyi kırabilecek bilgiye sahip değiller. İnsanların kendileri hakkında sadece en kolay ulaşılabilen gerçekleri bildiği bir toplumda bu zaten mümkün olamaz” (Sennett, 2008, s. 78).

Sınıfsal yapıyı adeta hiçe sayan bu anlayış, toplumsal konumu, sosyal statüyü, kariyer ve aile hayatını daima performansa göre iyileştirme yarışına dönüştüren bir risk kültürü yaratır (Sennett, 2008, s. 91). Buna göre konumunu değiştirmek daha doğrusu yükseltmek için çaba sarf etmemek, belirsiz bir hedef yolunda diğerlerinin gerisinde ve dahi oyun dışında kalma riski doğurur. İnsanın duygusal handikabı ise tüm bunlara karşı durabilecek güçlü bir karaktere sahip olma arzusu, kalıcı ve uzun süreli ilişkilere ihtiyaç

duyması, güven, bağlılık, derinlik, kalıcılık beklentileriyle yaşanır (Sennett, 2008, s. 104). Tüm bu beklentileri şekillendiren esasen başkaları tarafından ihtiyaç duyulma hissiyle birlikte yaşamda özgün bir yeri olduğunu bilme ihtiyacıdır ki modern kapitalizm tam da bu mefhumu kısaca olarak vazgeçilebilirlik ve ikame edilebilirliği öne çıkararak önemsizleştirme politikası uygular. İhtiyaç duyulmama hali yabancılaşma sürecinin maddiliğini daha soyut ve kişisel bir kayıtsızlıkla karşılayarak duygusal bir kopuşa neden olur (Sennett, 2008, s. 154). İç bütünlüğü yaralayan bu duygusal tahribat, iktisadi boyutun çok ötesine geçen bir yoksunluğa tekabül eder. Hayata anlam atfetme, kendindeki değeri bilme, var olmanın ötesinde anlamı bir yaşam sürme yetilerinden yoksun olma duygusuyla mücadele hali, Sennett'in ifadesiyle "gerçekten yaşamayı başaramamak gibi" deneyimlenir (2008, s. 125).

Yoksulluğun başarısızlık ve kişisel beceriksizlikle açıklandığı bu modern toplum düzeninde güç, başarı ve yüksek konum da eylemlerin değil, doğuştan gelen yeteneklerin, potansiyelin bir yansıması olarak algılanır (Sennett, 2010, s. 420). Yetersizlik hissini daimî baskısının üzerine sınıfsal konumu kodlayan en belirgin hisler, meşruiyet kaygısı ve saygınlık beklentisinin tetikte ruh halinde yaşanır. Yaptığı yapmadığı her şeyle her durumda sınanma hissiyle hangi davranışın, hangi sözün, hangi usulün benliğini yansıttığını ayırt edemez hale gelen birey kaçınılmaz biçimde özsaygısını yitirir (Sennett, 2010, s. 425). Böylece kolektif aidiyet bağlarını zayıflatarak hareket kapasitesini engelleyen kapitalist yapı, yetersizlik duygusunu pompalayarak kendine güven ve saygının önüne set çekip bireysel özneleşme süreçlerini de baltalar. Güçsüzlük, yeteneksizlik, yetersizlik, gelişmemişlik, potansiyelsizlik durumlarını içselleştirmeye zorlayan bu yapısal dayatmalar, Sennett'e göre, nihayetinde kendilik algısını çökertir ve duygusal olarak içe kapanma ya da anlamsızlık içinde boşluk hissine yani hiçbir şey hissetmemeye yönelik savunmalar geliştirilmesine yol açar (2010, s. 429-430).

Sınıfın toplumsal yapıyla bağımlı kesip kişisel yetilerle özdeşleşmesi durumu, benliğin sınıfla bağımlı muğlaklaştırdığı için insanlar sınıfsal koşulları sorgulamaktan ziyade konumunu benliğinin bir yansıması olarak deneyimler. Sınıfsal yapıyı görünmezleştirerek dönüşüm ihtimallerinin önünü kesen bu koşulların kişiselleştirilmesi durumu, oldukça karmaşık bir iç çatışma olarak yaşanır. Söz konusu karşıtlıkta durumların gerektirdiği tavırları sınıfsal kodlar haline getiren, esasen maduniyetin ontolojik hislerinin devralınmasıdır. Ekonomik boyutun ötesinde bir güvensizliği ifade eden yoksulluk, madun konumunu benliğin bölünmesine zorlar. Maruz kalınan koşullardan bağımsız, esas kendiliğini başka bir yerde tanımlayarak daima bir savunma mekanizması işletir; öyle ki hayatın zorlukları karşısında zayıf düşme tehlikesine karşı hassas ve kırılabilir yanın, hissedilen benliğin gizlenmesi gerekir. Duygular bu bakımdan bir tehlike arz ettiği için kendini koruma zırhının ardında içeride yaşanır, dışarıya yansıtılmaz. Erdoğan'a göre, idare etme sanatının duygusal ekonomiyle ilgili bir biçimi olarak değerlendirilebilecek olan bu durum, madun konumunun tıpkı davranışlar gibi duyguları da kontrol altına alma, bastırma, saklama, görünmez kılma zorunluluğu doğurduğunu gösterir (2016, s. 43). Sennett'in "dolaylı yoldan ima etme, düşünme, umut etme ve hissetme işlemi, asla gelmeyecek bir arınmanın, sonsuza dek ertelenen bir hoşnutluğun arayışı haline gelir" (1999, s. 84) sözleriyle ifade ettiği durum, madunun duygusal dünyasının yapıtaşları olarak görülebilir. Bu bağlamda hem kendini koruma hem de hayatta kalma taktiği olarak kullanılan duygular, madunun idare etme sanatında önemli bir yer tutar.

Madunun bastırılmış duyguları kırılabilirlik ve içe çekilme alanı yaratmakla kalmaz, aynı zamanda benliğini muhafaza etme, tahakkümle başa çıkma biçimlerine dönüşür. Sessiz ve fark edilmesi zor manevralarla işleyen örtük hisler alanı, metisin tarif ettiği şekilde doğrudan çatışmaya girmeden var olmanın bir yolunu bulan geçici ama işlevsel direnci sağlar. Metis, maduniyeti ne tahakküme boyun eğilen ne de karşısında

direnilen bir alan olarak görür; yasalarla düzenlenmiş egemen iktidarın ve hiyerarşik yapının ihlal edildiği, bozulduğu, saptırıldığı ara mekânda konumlandırır. Buna göre idare etme sanatı, madunların protesto ya da kolektif direniş siyasetinden ziyade sessiz, sistematik olmayan ve fark edilmesi zor, kendisi ya da ailesi için doğrudan sonuç alma yolları ürettiklerini; mevcut durumla başa çıkma ve biraz olsun koşulları iyileştirme amacı taşır (Erdoğan, 2016, s. 40). Bu bağlamda yoksulluğun geçinme stratejileriyle ilgili olan idare etme sanatı, aynı zamanda iktidarla kurulan ilişkiler ile karşılaşma anlarında benliği korumaya yönelik psikolojik ve duygusal özellikler de gösterir. İdare etmenin duygusal yansıması, “kendini tutma, öfkesine hâkim olma, sessiz kalma, susma, sözünü sakınma, sabretme, itaatkâr görünme, alçakgönüllülük, kendini feda” halleriyle belirginleşir ve boyun eğmenin ötesinde kendine has taktiksel hamleler barındırabilir (Erdoğan, 2023, s. 172). Duygusal bakiyenin kolektif hafızada yer ederek kültürel olarak aktarılan bu pratikleri, özellikle madunun gündelik hayatında, hiyerarşik ilişkilerde konumlanma bakımından büyük yer kaplar.

IV. BÖLÜM: TÜRKİYE SİNEMASINDA MADUN TEZAHÜRLERİ

Gündelik hayatın öğrenilen ve içselleştirilen davranış biçimlerini, belli örüntüleri seçerek belli bir niyet dâhilinde yeniden sahnelemeye soyunan sinema, esasen toplumsal düzenin tekrara dayalı kodlarını estetik ve ideolojik bir farkla karşımıza koyar. Zira aynılığın meydana getirdiği görünmezliği, her günün manzarasını başkasının bedeni, deneyimi ve yaşantısı üzerinden izleyerek fark etmek, yaşananlardan ziyade bunların tekrarının yarattığı duygusal halin bilgisine ulaşmayı mümkün kılar. “Sanatsal yeniden (ön)sahnelemeler” (Czirak vd., 2024, s. 232) olarak ifade edilebilecek olan bu görsel araç, bir yutkunmadan ibaret sessizlikleri de sezdirme ve dinlenir hale getirme maharetine sahiptir. Öyle ki yaşamın rutin hengâmesi içinde daima tekrarlanarak farkına varılmaz hale gelen sınıfsal yaraların kader kisvesine bürünmesi, maduniyetin koşullarını tüm boyutlarıyla anlamayı mümkün kılamayacak olsa da sinemanın taşıdığı görsel potansiyele, madunun duygusal yaşantısına dair bir çerçeve çizmeye mahir görünmektedir. Bu çalışmada, Gürbilek’in aşağılanmanın nasıl hissettirdiğine dair herkesin az çok sahip olduğu sezgiyi, edebiyatın sağladığı imkânlarla belirgin kılma (2015, s. 12) uğraşına benzer biçimde, sinemanın olanakları dâhilinde madunun daimî olarak mağlup ve dışlanmış olmaktan kaynaklanan, toplumun geri kalanının vicdanını rahatsız etmeyecek mesafede kendi içinde yaşamak zorunda bırakıldığı hislerini anlama gayreti öne çıkmaktadır.

Enflasyon ve işsizlik oranları ile asgari ücret hesaplamaları haricinde yoksulluğun toplumsal boyutlarıyla teması kesilen günümüzün atomize atmosferine, herkesin kendi koşullarına hapsoldüğü tekil yoksulluklar yığını hâkimdir. Farklı koşullarda farklı kesimleri içine alarak derinleşen maduniyetin toplumsal bir gerçek olarak bilgisi nerede aranabilir, deneyimi nasıl tespit edilebilir sorularının yanıtı olacak araçlardan mahrum bırakan neoliberal sistemin, toplumu birbirinden izole bireysel hücrelerden ibaret bir labirente dönüştürmesi, topyekûn bir kaydın ve analizin önünü kesmektedir. Aynı

zamanda Erdoğan'ın "çaresizliklerin, fark yaralarının, çocukları karşısında kolu kanadı kırık kalmanın, başkalarının acıyan bakışlarına maruz kalmanın, başkalarının kendisini muhatap olarak bile almamasının ve dahi bunların türlü türlü özgül ve somut tecrübesinin tablosu veya grafiği çıkarılabilir mi?" (2023, s. 23) diyerek belirttiği üzere maduniyetin kavramsal mahiyeti gereği de yalnızca rakamlardan ibaret olmayan bir "hal" tarif etme gereksinimi öncelikli görünmektedir. Bu bağlamda sinema, görsel, duysal ve söylemsel açıdan bütüncül bir evren oluşturma gücüyle hegemonik toplumsal kodları ortaya koyarak madunların mahkûm olduğu duygusal bedeli ifade etmeye, görünür, sezilir ve hissedilir kılmaya kapı aralayabilir. Buradaki kritik nokta, sestен mahrum madunlar adına konuşma açmazına düşmeyen, ses olmaya çalışırken suskunluğa sebep olmamak için temsil kodları ve söylemleriyle hareket etmeyip madunun sessizliğinin kendine ve izleyiciye dönmesini şiar edinen bir sinema anlayışının izini sürmektir.

İktidarın denetim mekanizmalarının özel alan ile kamusal alan arasındaki sınırları muğlaklaştırıp kontrol ağını genişletmesi, duygular üzerindeki tahakkümü görünür kılma ve içselleştirilen hegemonik ilişkilerin duygusal imgelerini temsil yahut teşhirin ötesinde bir hissetme edimi olarak ortaya koyma gereği doğurur ve sinema bunun için elverişli bir alan sağlar. Yansıtma işleviyle bir temsil olmanın ötesinde sinema, toplumsal ilişkilerin gündelik hayatın damarlarına sızan kodlarını görünür kılarak, güç ilişkileri, hiyerarşi düzenleri dâhilindeki kamusal karşılaşmaların nasıl deneyimlendiğine, ne şekilde algılandığına, ne hissettirip ne düşündürdüğüne ve hangi davranışlarla tutumları gerektirdiğine dair bir bakış oluşturma potansiyeli ortaya koyar. Toplumsal gerçeklere anlatı biçiminde görüntü ve söylem üretme kapasitesi vesilesiyle sinema, toplumsal dinamiklerin yeniden üretimine de dâhil olur (Akbal Süalp ve Altıntaş, 2024, s. 522). Tahakküm örüntülerini içeren davranış ve söylemlerin toplumsal düzenin bir parçası haline gelerek adeta geleneksel ve kültürel bir çehreye bürünmesi, yapısal eşitsizlikleri görünmezleştirerek içselleştirmeye yönelttiği için sinemasal anlatıların mekânlara,

seslere, durumlara, suskunluklara, bedenlere, jestlere, bakışlara, duruşlara sinen tüm bu örtük yığını ifade etme kapasitesi oldukça geniştir. Dolayısıyla toplumsal alandan dışlanan, yok sayılarak göz menziline dışına itilen maduniyetin gündelik hayattaki izlerini sürmek, mahkûm olunan ve içselleştirilen boyutlarını görmek, duygusal yükünün farkına varmak için etkili bir anlatı zemini sunar. Bu bağlamda duygulara dokunmanın imgesel bir aracı olarak filmlerin görünmeyen ve duyulmayan çatlaklara sızma kabiliyeti, temsilin ötesinde bir düşünme ve tahayyül biçiminin vesilesi olabilir. Baker'in "duygular yazıyla hatta tanım ile ifade edilmelerinden çok daha iyi bir şekilde görülebilirler" (2010, s. 106) ifadesinden hareketle sinemanın sahip olduğu anlatı potansiyeline yaslanarak, bu bölümde, filmlerdeki madun karakterleri toplumsal tipolojilere genellemekten ziyade madun varlığının farklı dönemlerde hangi duygusal çerçeve ile bedensel ve mekânsal dışa vurumlara sahip olduğunu anlamlandırma niyeti öne çıkarılacaktır.

Konuşmaya muktedir olmaktan ziyade maduna dinlenmeye değer bulunacak ve önemsenecek şekilde konuşma imkânının sunulmadığını savunan Erdoğan, "söylem üretimine dâhil olma isteği ile bunun araçlarından yoksun olma hissinin de iç içe geçtiğini" (2023, s. 150) ifade eder. Spivak'ın meşhur sorusunu "Madun dinlenebilir mi?" olarak değiştirmek gerektiğini öne süren Birdal'a göre ise madunun sessizliğinde pay sahibi olmaktan çıkmak için "onu istemeden de olsa 'temsil edilemezliğe' mahkûm eden bir konumdan 'konuşmak' yerine, madunun sesini dinlemenin yeni yordamları" (2013, s. 32) aranmalıdır. Atfettiği bu dinleme misyonunu Birdal, "toplumsal gösterge sistemlerinin en mahrem bilgisine olabildiğince nüfuz edebilmeye çalışmak" olarak tarif ederken, açıklama gayretiyle adına konuşmaktan ziyade "dinleme ve anlama" çabasını öne çıkarır (2013, s. 33).

Film yapım süreçlerine dair çalışmalarda duygusal tekniklerin geliştirilmesine yönelik uğraş, çoğunlukla izleyicinin bilişsel süreçlerini dikkate alırken, sosyal

psikolojinin “duygu bulaşması” gibi kavramlarını hesaba katarak “daha ilkel duygusal süreç ve tepkileri” dâhil etmeyi öneren Amy Coplan gibi bedene yansıyan duygulara bakmayı öneren yorum ve eleştiriler de mevcuttur (Rosenwein ve Cristiani, 2019, s. 177). Sinemanın temsilin ötesinde duygularla ilişki kurma, onlara temas etme ve duygularla yankı uyandırma potansiyelini göz ardı etmeyen bu çalışmada, maduniyetin perdedeki görüntüsüne odaklanılıyor olsa da sinemasal anlatının izleyiciye madun duygularını geçirme gücü de teslim edilmiştir. Bu bağlamda kolektif bilinç arz etmekten ziyade kendi durumuna has, tecrübeyle müsemma haller ifade eden maduniyetin parçalı ve heterojen doğası, kişisel yaşantı ve anlatıların odağında değerlendirmeleri gerekli kıldığından filmler çerçevesindeki madun tezahürleri bu çalışmanın duygusal boyuta odaklı yapısı ile doğrudan örtüşmektedir. Duyguların bu noktadaki önemi, her bir hikâyenin tekilliğini, kendine ve koşullarına özgü doğasını ortaya koyarken yapısal bir mecburiyetin parçası olduğunu da göz ardı etmeyen bir değerlendirme imkânı sağlamasıdır.

İktisadi verileri aşan, daimî bir mücadele alanına işaret eden maduniyetin deneyimlenme ve anlamlandırılma biçimlerinin sinemasal evrendeki dönüşümünün konu edildiği çalışmanın bu bölümünde, film yapım sürecinin dışsallığı sebebiyle madunun birincil sesi olarak değerlendirilemezse de sinemanın madunu dinlemenin ve onunla konuşmanın bir vesilesi olması umulmaktadır. Madunun görünür, dinlenir ve hissedilir kılınmasına olanak sağlayan bir araç olması beklentisiyle sinemanın madunlarını inceleyen çalışmanın yaklaşımı, temsil teşkil etmenin ötesinde madun yaşantısında deneyimlenen duygulanımların birer tezahürü olduğu yönündedir. Bu bakımdan ‘temsil’ kavramından ziyade ‘tezahür’ ifadesinin tercih edilmesi, sabit imgelerin, kategorize edilerek genelleştirilmiş tipolojilerin yerine doğrudan dile gelmeyen, beden ve duygular dâhilinde ancak sezilebilen hallerin varoluşunu, duruma ve ana özgü oluş biçimlerini öncelemenin bir getirisi olarak önem arz etmektedir.

Bir sessizlik biçimi olarak deneyimlendiği öngörüsüyle maduniyetin duygulanımsal boyutunun Türkiye sinemasının neoliberal dönüşüm yılları boyunca ne yöne evrildiğini filmler üzerinden somutlaştırmaya çalışan bu bölümde, içinde yaşadığı gündelik hayatın madunlar tarafından nasıl anlamlandırıldığı, bir halin seyri olarak ortaya konulmaya çalışılacaktır. Bunun için öncelikle Türkiye'nin toplumsal yapısının neoliberalleşmeyi hazırlayan önemli dönemeçlerine değinerek sinema tarihinin bu kırılma sürecindeki eğilimlerini açıklamak faydalı olacaktır.

4.1. Neoliberal Dönüşüm ve Yerli Sinema

Türkiye tarihinin ekonomik, siyasi, toplumsal, kültürel tüm kırılma ve sürekliliklerinin sinemada gösterdiği seyir hem etkilenecek yansıtma hem de etkileyerek yön verme bakımından karşılıklı bir ilişki ortaya koyar. Ülkenin modernleşme ve kapitalistleşme aşamalarından geçerken izlediği politikalar ile bunlara yönelik uygulamaların yol açtığı toplumsal sorunlar ve geliştirilen başa çıkma mekanizmalarını anlamlandırabilmek için o dönemin koşullarını, siyasal atmosferini, sıradan insanın gündelik hayatına dair öyküler aracılığıyla ele alan sinema, kayda değer bir yer tutar.

Türkiye toplumsal tarihinde pek çok açıdan önemli kırılmalar yaratan neoliberal politikalara geçiş süreci, 24 Ocak 1980 kararlarından itibaren kademeli olarak etki alanını genişleten sistemsal bir dönemeç oluşturmuştur. Bu süreçle birlikte neoliberalizm, yoksulluğu toplumsal eşitsizliklerden, yapısal koşullardan bağımsız bireysel bir sorumluluk kisvesine büründürüp, denetim mekanizmaları aracılığıyla toplumsal çemberin dışında yalıtılmış bir alana sürerken; madun tasavvuru da tam olarak bu dışarıda konumlandırılma halinin yarattığı hissiyat üzerine kurulmuştur. Bu sebeptendir ki neoliberal sistemle birlikte Türkiye toplumsal yapısındaki maduniyet olgusunu şekillendiren dönemsel koşullara yakından bakmak önemlidir.

II. Dünya Savaşı'nın ardından tarıma dayalı ve dışa bağımlı ekonomisiyle çok partili siyasi hayata geçen Türkiye'de kapitalist modernleşme ve kalkınma hedefine

yönelik politikalar Demokrat Parti'nin 1950'lere yön veren iktidarıyla birlikte uygulanmaya başlamıştır. 1950'lerin sonunda ithalata ve dövizde endeksli düzeni ortadan kaldırarak sanayileşme ile kalkınma ve ekonomik bağımsızlık hedeflerini gerçekleştirmek üzere ithal edilen malların ülke içinde üretilmesine dayanan ithal ikameci strateji benimsenmiştir. Keyder'in açıkladığı üzere 27 Mayıs 1960'ın ardından kalkınma planları uygulamasıyla kurumsallık kazanan ve 70'lerin sonuna dek süren ithal ikameci sanayileşme dönemi, iktisadi büyüme modelini milliyetçi bir çizgiye çekme ideolojisiyle iç pazarı genişletme, sanayileşmeye yön verme sorumluluğunu devlete verir. Özellikle 1960'larda kamu iktisadi teşebbüsleri, devlet teşvikleri, yurt içinde sanayi malları üretimi ile özdeşleşen bu dönem, işçiler, köylüler, çiftçiler gibi çalışan kesimleri de milliyetçi bütünlük iddiasıyla kapsar hale gelerek toplumsal alanda söz sahibi olma, kültürel ve siyasi süreçlere dâhil olmayı toplumun bu geniş kesimlerine doğru açmasıyla önemli dönüşümlere vesile olmuştur (Keyder, 2004, s. 299). Söz konusu toplumsal dönüşümleri hazırlayan gelişme, 1950'lerden itibaren tarım ekonomisinin çözülmeye başlaması ve sanayileşmenin hız kazanmasıyla birlikte, kırsal nüfusun büyük şehirlere göç etmesi ve nüfus dengesinin köy-kent arasında yer değiştirmesidir. Hem iktisadi yapı hem de toplumsal ve kültürel ilişkiler açısından büyük kırılmaları beraberinde getiren bu göç sürecinin en somut karşılığı, her geçen gün katlanarak büyüyen kentleşme meselesidir. Öyle ki ithal ikameci dönemle birlikte Türkiye toplumsal yapısı, tarımsal niteliğini yitirip sanayi ve hizmet sektörlerinin hâkim olduğu kentsel yığılmalara dönüşmeye başlamıştır.

Türkiye kentsel yapısının, toplumsal eşitsizliklerin mekân bazında somutluk kazandığı bir manzara ortaya koyması, gelir dağılımındaki eşitsizliğin artmasıyla birlikte farklı sınıfların karşılaşmasının ve karışmasının önünü kesen coğrafi sınırlar oluşturmuştur. Şehrin mekânsal dizaynında toplumsal yapıdaki farklılaşmaların, sınıfsal karşıtlıkların, kültürel ayrımların tecelli etmesi, eşitsizliklerin türlü biçimlerini ortaya koyar. Söz konusu yansımayı gecekonduların haricinde “münferit apartkondular, toplu

konutlar, köhneleşmiş eski binalar” şeklinde örneklendirerek kent yoksulluğunun muhtelif hallerine dikkat çeken Pérouse, toplumsal konumları görünür hale getirip sınırlarını belirlemek, bu sayede sosyal statü ve yaşam tarzı tanımlaması yapmak ve araya mesafe koyarak eşitsizliğe dayalı düzeni güvence altına almak üzere bir kontrol mekanizması olarak iş gören kentsel tasarımın, esasen mekânsal ayırım stratejileri üzerine kurulduğunu belirtir (2024, s. 235-237).

Yeni çalışma düzeni ve koşulları, emek-sermaye ilişkileri, proleterleşme, göçmenlik, kent yoksulluğu, taşra-kent çatışması, aidiyet krizi, yapısal eşitsizlikler, sınıf ayrımları ve örgütlenme meselelerinin toplum gündemine yerleştiği ithal ikameci dönem, toplumsal tabakalar arasındaki sınırların görünür hale geldiği, sınıfsal karşıtlıkların ve kamusal rollerin sorgulandığı bir nitelik gösterir. Çalışan kesimleri kalkınma hamlesine dâhil eden iktisadi modelin kapsayıcı niteliği ve 1961 Anayasasının işçi ve öğrenci hareketleri ile toplumsal muhalefetin kuvvetlenmesine imkân tanıyan içeriği, bu dönemi, sınıf temelli taleplerin meşruiyet kazandığı, örgütlü mücadelenin toplumsal hayatta görünürlük elde ettiği bir tarihsel bağlama yerleştirir. Çalışanların örgütlenme ve grev hakkı ile siyasal temsil gücü elde etmesi, ücretlerin artırılması gibi taleplerle ekonomik ve sosyal hakların toplumsal alanda yer edinmesi vesilesiyle oluşan atmosfer, bu dönüşüme eşlik eden bir ifade alanı olarak sinemada da yeni perspektiflere kapı aralar.

1950’lerin kalkınma ve kapitalist modernleşmeye eklemelenme süreci, teknolojik gelişmeler ve ulaşım imkânlarının artmasıyla sinema endüstrisini de geliştirir (Yaylagül, 2018, s. 22). Türkiye sinema tarihinin yapı taşı olan Yeşilçam filmlerinin benimsediği resmî ideoloji temelli ulusalcı yaklaşım, toplumsal meselelerin arka planda işlediği bir gelenek ortaya koyarken, karşıtlıklara dayalı bir yapı kurmasına rağmen çatışmaların sorumluluğunu kente ve dolayısıyla modernliğe ayak uyduramayan köylü göçmenler ile Batılı yaşam tarzına öykünürken kendi değerlerinden uzaklaşan lümpen gruplara yükler. Bu bağlamda Yeşilçam filmleri, toplumsal karşıtlıkları çatışmaya mahal vermeden

uzlaşıyla yumuşatan bir “toplumsal işlev sineması” olarak değerlendirilir (Akbal Süalp, 2011, s. 145-146). Filmlerin birörnek yapısında, sınıfsal karşıtlıkların hangi duygularla nasıl anlamlandırıldığına dair klasikleşen bir moral değerler vurgusunun hâkim olduğunu söylemek mümkündür. Öyle ki “fakir ama gururlu” söylemi, parayla satın alınamayacak değerlerin erdemini madunların meşruiyetine denk kılar. Onur, gurur, haysiyet, emek, alın teri, dayanışma, tevazu, aile mefhumlarıyla özdeşleştirilerek tahakküm karşısında kendi ahlaki çizgisini koruyan, dolayısıyla sınıfsal öfke ve hasede mahal vermeyen misyonuyla yoksullar, insani değerlerden bihaber zenginlere verdikleri hayat dersiyle toplumsal çatışmaları ve sınıf hiyerarşilerini eriten moral değerlere yaslanır. Filmlerin iskeletini oluşturan bu prototipe dair Barın Egrik (2011, s. 223), “fazilet, feragat ve fedakârlık” üzerine kurulu bir temsille gündelik hayatı sınıfsal öfkeden uzaklaştırdığını, toplumsal karşıtlığı da bu değerlerden yoksunlukla karikatürleştirilen karakterler üzerinden kurarak egemen ideolojiyle ortak zemine çekildiğini ifade eder.

1960’lardaki ekonomik, politik ve hukuki paradigma değişiminin sağladığı özgürlük ortamı sinemada farklı arayışları ve yaklaşımları da mümkün kılar. Egemen ideolojinin tarif ettiği yerel karşıtlıkları bireysel öyküler üzerinden işleyen Yeşilçam’ın geleneksel usulüne karşı Sinematek Derneği ile özdeşleşen sinemaya yeni bir soluk getirme, devrimci, evrensel bir dil kurma girişimleri farkındalık ve bilinç oluşturarak değişim yaratma amacındaki toplumsal gerçekçiliğe yönelir (Kaymal, 2020, s. 385). Çoğunlukla melodram öğeleri taşıyan bireysel hikâyeler geleneğinin arka planında kalan toplumsal sorunları merkeze alan filmlerin çekilmesiyle birlikte sinema, yerel bağlamların ötesine geçen bir anlayış kazanır. 1960’ların gündemini büyük oranda kaplayan köyden kente göç akını, çalışma şartları, işsizlik, işçi örgütlenmesi mevzularıyla birlikte yoksulluk, kente tutunma, kültürel ve sosyal ötekilik gibi toplumsal sorunlar gerçekçi bir üslupla sinema perdesine taşınır. 60’larda Lütü Ö. Akad, Metin Erksan, Halit Refiğ, Ertem Göreç, Duygu Sağıroğlu başta olmak üzere toplumsal gerçekçi üslubu

benimseyen yönetmenler, yaşanan ekonomik dönüşümün toplumsal, kültürel ve politik yansımalarına eğilerek göç, yeni kentleşme, işçi bilinci ve mücadelesi gibi meselelere yönelik politik tutumlarını filmlere taşıyarak toplumcu bir üslup geliştirirler. Göçün kültürel etkileri, aidiyet problemleri, yoksulların mahkûm olduğu sistemsel açmazları öne çıkaran toplumsal gerçekçilik, 70’li yıllarla birlikte sinemada “daha net politik bağlılıklar ve referanslar taşıyan” filmlerde öne çıkarak sinemada “sınıf çelişkilerinin ve sınıf siyasetinin belirginleşmesini” sağlar (Karadoğan, 2018, s. 195). 12 Mart’ın gölgesiyle otoriterleşen siyasi rejim karşısında sol temayülün mücadele verdiği yıllara sahne olan 1970’ler Yılmaz Güney, Şerif Gören, Bilge Olgaç, Zeki Ökten, Erden Kıral, Yavuz Özkan, Ali Özgentürk, Süreyya Duru gibi yönetmenlerin dışlananlar, ezilenler, direnenlerle toplumsal çatışmaları ve sınıf temasını işleyen filmleriyle öne çıkar.

Türkiye modernleşmesinin 1950’lere kadar sermaye birikimi ve toprak dağıtımını teşvik ederek kapitalist modele elverişli bir zemin hazırlama politikası, 1950’lerden itibaren sanayileşme hamlesinin ivme kazandığı ve toplumsal yapının topyekûn dönüşümünü başlatan göç fenomeninin sahneye çıktığı süreçle birlikte ülke gündemine bugün dahi süregelen kentleşme mefhumunu yerleştirir. Kontrolsüz ve aşırı büyümenin getirisi olarak hem şehirlerde hem de bölgeler arasında dengesiz dağılım ve eşitsizlik sorunlarına yol açan göçün ilk halkası, İstanbul başta olmak üzere sanayileşmeyle kentin sahip olduğu ekonomik olanaklardan faydalanmaya yönelen 1950’ler ve 60’lardaki kırsal yoksulluğun kentten medet umma dönemi olarak gelişir. 1970’lerle birlikte bu yığılmanın büyük kentleri çeperlere doğru genişletmesiyle birlikte yoksullukla özdeşleşen ülkenin dört bir yanından göç alan mahalle ve semtler öne çıkar.

1970’lerin ikinci yarısından itibaren ithal ikameci modelin yaşadığı tıkanma, iç pazarın doygunluğa ulaşması, döviz açığı, petrol krizi, dış borçlanma, enflasyon, iktisadi ve siyasi istikrarsızlık sebepleriyle sanayileşmenin ihracata açılan aşamasına geçişi sağlayamamasına sebep olarak yapısal uyum politikalarıyla 24 Ocak kararlarına giden

yolu hazırlar. Sadece ekonomik bir paradigma değişimi olmakla kalmayan bu dönemeç, toplumsal, kültürel, ideolojik açılardan bir yeniden yapılanma sürecinin miladıdır. Kamu harcamalarının kısıldığı, özelleştirmelerin yaygınlaştığı, fiyat kontrollerinin kaldırıldığı, piyasa güdümündeki bir ekonomi anlayışını uygulamaya yönelik bu kararlar, Türkiye tarihine neoliberal politikaları hâkim kılmıştır. Sanayileşme sürecine adapte olmak üzere başlatılan ithal ikameci politikalar döneminde iktisadi düzende devletin üstlendiği rolü, belirleyiciliği ve müdahale kapasitesini sınırlandırmayı ve piyasalara serbestliği önceleyen neoliberalizm, esasen yapısal hiyerarşilerin yeniden kurulduğu bir sürece tekabül eder. 12 Eylül’le tüm toplumsal ve siyasi muhalefetin önünü keserek askeri-siyasi bir zorlamayla başlatılan devletin ekonomideki rolünü sermayeye devretme hamlesi, 1980’ler boyunca kurumsallaşarak benimsenmiştir. Dış ticaretin arttığı, sermaye hareketlerinin serbest bırakıldığı bu dönemeçle birlikte Buğra’nın ifade ettiği üzere “kendi kurallarına göre işleyen piyasanın her derde deva olacağı” yönünde bir ideoloji hakim olmaya başlamıştır (2013, s. 198).

1980’lerde Reagan ve Thatcher ile küresel iktisadi akım halinde yayılan neoliberalizm, Sovyetlerin yıkılmasının da etkisiyle pazar ekonomisine ivme kazandırarak kârlılığı tek beklenti kılan bir kültürün fitilini ateşler (Timur, 2011, s. 104). Neoliberalizm ve küreselleşmenin teknolojik gelişmelerle birleştiği bu dönem, hız ile nitelenen büyük bir dönüşüme yol açar. Öyle ki 24 Ocak kararlarıyla başlayan neoliberal düzene eklemlenme sürecinin ardından 12 Eylül karanlık dönemi ve 1982 Anayasası, iktisadi, kültürel, politik, ideolojik, toplumsal tüm alanlarda rekabet ve tüketim odaklı bireyselliğin yerleştirildiği bir sistemi işler kılmıştır. Bali’ye göre piyasaların serbestleşmesiyle devletçi ve dışa kapalı yapıyı değiştirmeyi hedefleyen bir iktisadi politika oluşunun yanı sıra neoliberalizm, Türkiye’de Batılı yaşam tarzının empoze edilerek tüketim alışkanlıklarının değiştirilmesi vesilesiyle toplumsal yapıda köklü bir dönüşüm meydana getirmiştir (2020, s. 245). Seksenli yıllardan itibaren yerleşen bu yeni

tüketim kültürü, başarı kıstasını şöhret ve zenginlikle; modernliği alışveriş merkezlerinin ve kredi kartlarının erişilebilir kıldığı keyif ve lüksle eşleştiren bir toplum yapısı ortaya çıkarmıştır (Bali, 2020, s. 351). Zamanın ve mekânın yeniden örgütlenerek tektipleştirildiği kâr odaklı verimlilik sistemi, insanların sahip olduğu ve olmadığı her şeyi, tüm yapısal koşulları kişisel yeteneklerden ibaret göstererek sınıfsal eşitsizlikleri ve toplumsal karşıtlıkları, becerikli olup fırsatları değerlendirmeye indirgemenin yolunu açan bireyci anlayışı yaygınlaştırmıştır.

Ülkede gelir düzeylerinin yarı yarıya azaldığı, işsizlik oranlarının ve gelir dağılımı eşitsizliklerinin arttığı bir iktisadi durum oluşurken aynı zamanda sosyal devlet anlayışının zayıflama süreci başlamıştır. Öyle ki neoliberal politikaların getirisi olan piyasa serbestliği Özkazanç’a göre devletin müdahale gücünü azaltmadığı gibi aksine “merkezileşmiş, kişiselleşmiş ve siyasileşmiş” bir hal almasına vesile olmuştur (2011, s. 22). Devletin bu yeni rolüne dair “sosyal sorunların hayırseverliğe havale edilmesi ve sosyal yardımları devletin sorumluluğu olarak öne çıkarılması” eğilimlerini ortaya koyan Buğra (2013, s. 199), sosyal politikaların vatandaşlık hakkı ve devletin vazifesi bağlamından çıkarılarak dayanışma ve hayırseverlik çerçevesinde ele alınır hale gelişini açıklar. Yoksulluğun görünmezleşmesi ve olumsuz yargılarla eşleştirilerek toplumsal alandan dışlanması süreci bu anlamda hak temelli politikaların yerini yardım dağıtma pratiklerinin aldığı neoliberal paradigma değişiminin alameti farikalarından görünmektedir.

Neoliberalizm toplumsal yapıda belirleyici olan iktisadi ve sınıfsal bölünmelerin kültürel, sosyal, kimliksel, mekânsal açılardan da keskin ayrımlarla tanımlanıp belirginleştirilmesini kapsar. Söz konusu ayrımlar, kamusal alanların, sosyal devlet anlayışının piyasa egemenliğine dayalı tahakküme devredilmesiyle birlikte sınıfsal ayrıcalıklara doğallık kazandıran, eşitsizlikleri kişiselleştirerek vurgulayan, yoksulluğun temasından çekince ve rahatsızlık duyarak uzamın dışına süren, soylulaştırma projeleriyle

yoksulluğun yerleşiklik kazanmasına müsaade etmeyerek gözden uzak, daima tetikte bir kenarda olma halini dayatan yeni bir kentsel düzenek ortaya çıkarır. Dışlama ve damgalama mekanizmalarının cisimleştiği kent mekânına dair politikaların temel dayanağı, işsizlik, kayıt dışı istihdam, düzensiz gelir, düşük ücretler gibi farklı parametreleri bulunan yoksulluğun toplumsal ve mekânsal olarak çember dışına itilmesidir. Bu noktada 1980’lerden itibaren toplumsal gündemde olan varoş kavramına dikkat çeken Aytaç, çok yönlü ayrımcılığı imleyen, göçle karakterize olmuş yapısı gereği kırsal ve kentsel kültürleri iç içe geçirerek bir üçüncü alan oluşturan “konsantre yoksulluk bölgeleri” olarak ifade ettiği varoşları, “kentin merkezine almadığı, çeperlerde tuttuğu ve giderek yoksullaşan toplulukların mekânsal olarak bir nevi hapsedildiği mahaller” (2013, s. 110) şeklinde tanımlar. Neoliberal dönemde maddi imkânsızlıkların ötesinde damgalanma, dışlanma, ötekileştirilme, tecrit edilme, ikametsizleştirilme, görünmezleştirilme, itibarsızlaştırılma gibi sistematik bir şiddet sarmalına maruz kalan madunlar, yetersizlik ve güvensizlik duygularıyla görünmezliklerinin içine kapanan bir haldedir.

1990’larda Sovyetlerin dağılması ve Kürt sorununun iç savaş haline dönüşmesiyle birlikte 80’li yılların yarattığı bireyselleşme, içe kapanma durumu daha da yerleşik hale gelir. Bu dönem özel televizyonların açılması ve ilgili yasalarla yabancı film şirketlerinin üretim, dağıtım ve gösterim hakları kazanması da yerli sinema için oldukça dönüştürücü bir sürece işaret eder. Sınıf meselelerinin, işçi hareketlerinin sinemada yankı bulması 1960’larda gerçekçi üslupla kurulurken, 70’lerde Yılmaz Güney sineması ve etkileriyle özdeşleşmiş, 80’lerde ise siyasi konjonktür gereği yaşanan toplumsal içe kapanma dolayısıyla giderek çözülerek sınıftan ziyade bireyin tekil anlatılarına dönmüştür (Genç, 2011, s. 189). Küresel kültüre eklemlenme eğilimi yeni bir görsel anlatı dili olarak sinemada Hollywood egemenliğini yoğunlaştırırken, 12 Eylül sürecinin toplumsal yıkımını konu alan filmlerin yanı sıra toplumun kuşatılmışlığına gösterdiği bir tepki

refleksi olarak müzikle ortaya çıkan arabesk kültür de bu dönemde yükseliş gösterir. Hem söylem düzeyinde hem de pratikte tüm toplumsal değerleri ve ilişki biçimlerini yeniden tesis eden bu yeni düzende sinema, tüm kültürel üretim alanlarında olduğu gibi toplumsal sorunlardan uzak bireyci, varoluşsal ve psikolojik içerikli bir tarza yönelmiştir. 1980’lerin karanlık siyasi ve toplumsal atmosferinin sinemaya da yansıda ını, 90’lı yılların son çeyreğine dek artık hiçbir şeyin eskisi gibi olmayacağı duygusunun, kendiy  ve tarihiyle y zle ememe, kendini ifade edememe durumuyla birlikte utanç, unutma, tedirginlik, melankoli, yeniklik, kendine acıma ve acındırma hallerinin arabesk müzikle de bul arak filmlerde baskın bir kara film üslubu ortaya çıkardığını iddia eden Akbal Süalp ve Altıntaş, “arabesk noir” (2024, s. 535) olarak tanımladıkları bu usulü, kenarda kalmı lı ının hıncını avutma aracı olarak değerlendirir. Yaylagül ise toplumsal değerlerdeki dönüşümü komedi türü aracılığıyla konu edinme eğilimini, baskı ve sansür mekanizmaları gereği “toplumsal eleştirinin mizah dolayımıyla yapıldığı filmler” (2018, s. 33)  eklinde değerlendirir. Dönemin diğer bir temasını, neoliberalle menin ucuz işgücü gereksinimi karşılamak üzere artırılan kadın istihdamının sağladığı kamusal görünürlükten hareketle toplumsal kültürde kadına bakışı sorunsalla tıran filmler oluştururken, toplumsal gerçekçiliğin  nc  alanı olan edebiyat da 1980’lerin sessiz ve karanlık havasında sinemanın koltuk de ne i olup toplumsal sorunların aktarılmasında uyarlamaları  ne çıkarmıştır.

1990’ların ortalarına dek finansal açılım ve kurumsallaşma adımlarını sürdüren neoliberal düzenin, 1994 ekonomik krizi, koalisyon h k metleri, siyasi istikrarsızlıklar, Kürt sorunu gibi farklı sebeplerle ortaya çıkan kırılganlığı IMF ve Dünya Bankası ile yapısal uyum süreçleriyle emek karşıtı bir yeniden yapılanma süreciyle giderilmeye çalışılır. Zira refah devleti anlayışı ve kamu yararı adına sosyal politika uygulamalarının terk edildiği bu dönem, ithalat hacminin ve  zelle tirmelerin artışıyla sermayenin hareket alanını kısıtlardan arındırmayı, serbest piyasa düzenini i ler hale getirmeyi, küresel

kapitalizmle uyumlu hale gelmeyi hedefleyen neoliberal anlayışın güdümünde hareket eder. İktisadi düzende piyasanın hâkim kılınması, rant ilişkilerini, yeniden dağıtım politikalarını, fırsat eşitsizliğini sermayeden yana belirlemeye dönünce, göçlerle şehre taşınan yoksulluğun kültürel ve toplumsal etkileri toplumsal karşıtlıkları keskinleştirir. Hem ekonomik hem kültürel olarak kente tutunma, ayak uydurma, bir yol tutturma imkânlarının kısıtlandığı bu dönemle birlikte dışlanma ve kendini kabul ettirme mücadelesi öncelik haline gelir. 1950'lerden 80'lere dek ekonomik nedenlerle artarak süren göç süreci, 12 Eylül'ün politik atmosferi, çatışma ortamının şiddetlenmesi ve 1990'larda zorunlu göç mefhumunun ülke gündemine yerleşmesiyle tüm bölgelerde hem bölge içi kent merkezlerinde hem de metropol şehirlerde hızlı ve yoğun bir nüfus değişimini beraberinde getirir. Öncekine göre çok daha büyük hacimli ve toplu halde gerçekleşen bu mecburi göç sürecini, hazırlıksızlığı üzerinden değerlendiren Daniş, yoksulluk kaderini değiştirmekten ziyade yoksullaşmaya yol açan, kente entegre olma imkânlarından mahrum bırakan mahiyeti sebebiyle göç alan tüm şehirlerin mekânsal örgütlenişinde ve toplumsal yapısında kalıcı izler bıraktığını ifade eder (2024, s. 146). Söz konusu değişimin siyasi tabandaki karşılığına dair çalışma yürüterek 1990'lardaki ekonomik krizde yoksulları muhatap alıp taleplerine karşılık veren Refah Partisinin başarı sağlamasını değerlendiren Özdemir ise, madunların ilk kez kendilerini ifade etme, resmî merciler tarafından görülme imkânı bulduklarını ve bu sayede yoksulluğun siyaseti etkileme potansiyeli ortaya koyduğunu belirtir (2020, s. 481). Neoliberal sistemin yerel politikası olarak sonraki yıllara damga vuran bu kırılma, 2000'lerle birlikte bankacılık reformları, artan özelleştirmeler ve inşaat sektörü odaklı bir büyüme modeli dönemine zemin hazırlamıştır.

Güçlendirilmiş ve otoriter bir neoliberalizm evresine işaret eden 2000'lere gelindiğinde iktisadi ve ideolojik bir yeniden bölüşüm sürecinin işlediği, sermayenin el değiştirerek muhafazakâr değerlerin egemenliğine girdiği, iç pazarın küresel sermayeye

açıldığı, küresel kapitalizmle uyumlanmanın artırıldığı, özelleştirmelerle devletin çekildiği iktisadi alanın küresel sermayeye açıldığı, emek ve sermaye ilişkilerinin tamamen piyasa çerçevesinde şekillendirildiği, örgütlenmenin önünün kesildiği, taşeronlaşmanın, düşük ücretli ve güvencesiz çalışma koşullarının normalize edildiği, ulusalın yerini alan küresele paralel biçimde dini ve etnik kimliklerin ön plana çıktığı, teknolojik gelişmelerle tüketim odaklı toplumsal kültürün boyut atladığı bir dönemeç yaşanır. Küreselleşme etkisinin yoğunlaşmasıyla 2000’lerde Türkiye siyasi ve toplumsal yapısı, “milliyetçilik/muhafazakârlık, İslamcılık ve piyasacılık üçlüsü arasındaki gerilimin sahnelenmesi” ile karakterize olur (Özkazanç, 2011, s. 19). Harvey, emek rejimlerinin her geçen gün daha geçici ve güvencesiz biçimde sürekli değiştiği bu sistemde, mekânsızlaşan, sürekli hareket halinde olmak zorunda kalan işçi sınıfının klasik örgütlenme usullerine tabi olmalarının çok daha zor hale geldiğini belirtir (2011, s. 120). Böylece gelir adaletsizliği uçurumunun her geçen gün derinleştiği bir bireysel tüketim ve rekabet sarmalı, sınıfsal hiyerarşileri keskinleştirip yapısal eşitsizliklerin içselleştirilmesine hizmet eden bir düzen tesis eder. Söz konusu yapının bireysel sorumluluğa indirgenmesi sürecinde rol oynayan en önemli faktör ise 2000’lerle birlikte AKP iktidarının muhafazakâr liberalizmiyle uyumlanan neoliberal sürecin piyasa hak temelli sosyal politikaları “devletle bütünleşerek kurumsallaşmış hayırseverlik” bağlamına yerleştirmesidir (Buğra, 2013, s. 262). Sistemin belirsizliği ve risklerine karşı bireylerin aktifliğini, girişimciliğini ön plana çıkaran neoliberal politikaların bu hayırseverlik nosyonunu Yılmaz, “çıkartlarının taşıyıcısı olarak bireyin toplulukla olan bağını, acıma/merhamet/minnet duyguları üzerinden kurarken, onu aynı zamanda yeni türde bir ödül/ceza mantığının içerisine hapsedmektedir” şeklinde açıklar (2012, s. 393).

Toplumsal yapıda topyekûn bir kırılmayı ifade eden bu eşikte, 1980’lerden itibaren rantın bir numaralı aracı haline gelen kent mekânı başrolü üstlenir. Kentsel dönüşüm projeleriyle soylulaştırma politikası güdülerek yeniden dağıtım tabi tutulan

mekânlar, hegemonya mücadelesinin öncelikli göstergesi haline gelmiştir. Bu bağlamda mekân, modernleşme tarihinde bir yeniden dağıtım aracı olarak işlev görürken, sınıfsal eşitsizliklerin boyutlarını belirleyen en temel rolü kentleşmeye, mekânsal politikalara dayandıran Çavuşoğlu'na göre, Türkiye kentleşme süreci esasen kapitalist modernleşme tarihini ifade ettiği için korporatist tarihsel bloklar tarafından görünmez kılınan toplumsal sınıflar analizini mecbur kılar (2014, s. 86-88). 1923-1950 döneminde tarımsal kırsal toprağın, 1950-1980 aralığında kentsel toprağın, 1980-2000 yıllarında imar hakkıyla kentsel arsanın, 2000 sonrasında ise dağıtılacak mekân azaldığından kırsalda ve kentte metalaşmamış mekânları yeniden icat edip sınıfsallaştırarak emlak piyasasına sunmaya dayalı bir nevi arazi geliştirmenin işlediği dört dönem tanımlayarak modernleşme tarihini ele alan Çavuşoğlu'nun Türkiye kentleşmesi üzerine analizi, mekânın yeniden dağıtımı aracılığıyla yeni sınıfsal ayrımlar yaratıldığını ifade eder (2014, s. 103-104). Bu dönemselleştirmenin temelinde, toplumsal ve kültürel açılardan pek çok çatışmaya da sebep olan sermaye birikimine dönük paradigma değişimleri bulunmaktadır. Söz konusu iktisadi temeli Özataley, 1960 ve 70'lerdeki ilkel birikim dönemi, 1980 ve 1990'lardaki neoliberalizm ve Kürt meselesiyle oluşan iç göç dönemi ve 2000 sonrası Türk-İslam sentezi dönemi olarak ifade eder (2024, s. 123). 1960'larda yükselen içe dönük sermaye birikimi modelinin toplumsal yapıda derin ikilikler yarattığını ileri süren Keyder'e (2004) göre ise küçük sermaye ve ticaret burjuvazisi ile sanayi burjuvazisi arasında oluşan bu iktisadi bölünme, toplumun tüm katmanlarına yayılarak köy-şehir, Doğu-Batı, sağ-sol olmak üzere toplumsal ayrışmanın fitilini ateşleyen bir nitelik arz eder. Özataley'in "sınıfların kültürelleşmesi ve kültürlerin sınıfsallaşması" (2024, s. 100) olarak tanımladığı bu toplumsal yarılmalara süreci, burjuvazinin hegemonik üstünlüğünü 12 Eylül ve neoliberalleşme adımlarıyla kuşkusuz daha da derinleşmiştir. Özelleştirmeler, sosyal hizmetlerin ticarileştirilmesi, kamu-özel sektör iş birlikleriyle küresel piyasaya eklemlenmiş liberal ekonomik düzende devletin piyasa oluşturan ve şekillendiren rolünün

devam ettiğini vurgulayan Buğra ve Savaşkan ise "ekonomik çıkarlar gibi kültürel değerler ve inançların da rol oynadığı" (2015, s. 252) Türkiye'deki neoliberal kapitalist düzenin kurallarının AKP dönemiyle "siyaseten ayrıcalıklı girişimcileri desteklemeye yönelik keyfi hükümet müdahalesine daha çok yer açmak için sürekli değiştirildiğini" ifade ederler (2015, s. 249).

Politik ve toplumsal kutuplaşmalarla ifade bulan 2000'lerin sinemadaki karşılığı uluslararası festivallerde öne çıkan tekil yönetmen başarıları ile sanat filmleri ve gişe filmleri ayrımıyla kendini göstermiştir. Ticari sinema ile sanat sinemasının ayrıştığı bu dönemde sektörel belirleyiciliği dizi ve reklam piyasası ele geçirmiştir. Akbal Süalp ve Altıntaş, 1990'lardan sonra dışavurumcu estetiğin ön plana çıktığını belirtirken (2024, s. 534), Yaylagül'e göre 1950'lerde gelişen film dili, 60'lar ve 70'lerde gerçekçi ve eleştirel tonda yükseliş gösterip düşünce dünyasında hatırı sayılır bir yer edinmişken 1980 sonrası gerilemeye başlamış ve 2000'lerle birlikte bir yanda festival ödülleriyle öne çıkan yönetmen filmleri diğer yanda toplumsal sorunlardan azade, ticari kaygılarla şekillendirilen eğlence/komedi filmleri olmak üzere iki cenaha ayrılmıştır (2018, s. 43-44). Farklı örnekler ve yaklaşımlar mevcut olsa da sinemada, türlü kötülüklere ve adaletsizliklere maruz kalmasına rağmen iyilik, saflık, yardımseverlik, tevazu ve dayanışmadan mütevellit Yeşilçam değerlerinin mutlak galip gelen kutsallığı, 1980'lerin kendinden menkul, kendi gemisini yürütme derdiyle mesul, ne gerekiyorsa yapmaya, kim olması lazımsa olmaya teşne bir vaziyete evrilmiştir. Toplumsal gerçekliğe kör değilse de sessiz kalma mecburiyetini yaşatan 80'lerin ağır yükü, zamanla hakikatin nesnel niteliğini sarsan, tüm yapısal çerçevelerden soyutlanmış bireyci tutumu dayatarak toplumu sesi gibi bakışından da meneder. Bu sebeple 2000'lerle birlikte gerçekliğin flulaşması, hayatta kalmanın, kendine bir yer edinmenin, bulduğu yere tutunmanın daima diğerlerini saf dışı bırakmayı gerektiren çıkarıcı ve rekabetçi yapısı, yaşanan sorunların

toplumsal bağlamını, iktisadi, siyasi, kültürel, ideolojik yapılarla ilişkisini kuramadan, kaynağı daima tekil yetersizlik ya da yetinmezlikler içindeki yalnızlıkla ifade edilmiştir.

Yoksulluk, sefalet, güvensizlik, mahrumiyet çaresizlik, mecburiyet, mücadele gibi farklı çehrelere bürünen maduniyetin değişken yapısı, ana ve deneyime özgü görünümüler sergilese de anlamlandırma biçimlerine ve bunun zamanla değişen ve sürdürülen hallerine odaklanmak toplumsal yapının bu görünmezleştirilen çoğunluğunu görmek açısından zaruridir. Neoliberal dönemle birlikte iktisadi verilerin çok daha ötesine geçerek boyutları, kapsamı ve göstergeleri sürekli değişen, bugün var olanın yarımı belli olmadığı için şiddeti daima farklılık gösteren, dolayısıyla net tanımlar ve temsillerle ifade edilemeyen yoksulluk, bir var bir yok haliyle müsemmadır. Neoliberalizmle birlikte ekonomik bir kategori olmanın çok daha ötesine geçerek tanımını toplumsal dışlanma ile oluşturan yoksulluk mefhumu, maduniyetin kavramsal içeriğini doldurur hale gelmiştir. Bu sebeple çalışmada, maddi yoksunlukları aşan boyutlarıyla toplumsal ve kültürel, alanlarda bütünsel bir yoksunluğu ifade eder haldeki yoksulluğun neoliberal kapsamını, madun kavramının karşıladığı öne sürülmektedir.

Maduniyeti karşılar halde ifadeden mahrum bir konuma çekilen yoksulluğun değişen anlam alanı hem toplumun yoksulluğa bakışını hem de yoksulun kendini nasıl gördüğünü mesele edinmeyi gerekli kılar. Bu bakımdan Türkiye toplumundaki kent yoksulluğu olgusunu madun anlatılarına dayanarak araştıran Erdoğan'ın çalışmaları, alan araştırmalarının geniş kapsamı ve kavramsal zemininin zenginliği ile oldukça önemlidir. Erdoğan, Türkiye özelinde bakıldığında kültürel yapının bir getirisi olarak yoksulluğun, ekonomik bir kategoriye tekabül etmekten ziyade bir "hissetme yapısına" da işaret ettiğini ileri sürer. Kültüre özgü kelime ve deyişlerden de okunabileceği üzere yoksulluğun (Bourdieu ve Sennett'ten ödünç aldığı anlamlarda) hem "acı çekme ve yara" ile hem de "kimsesizlik, çaresizlik, yuvasızlık, dışlanmışlık ile bitştirildiği" görüşünü ortaya koyar (Erdoğan, 2016, s. 36). Yoksullukla damgalanmaktan kaçınmak üzere halin kabulünün

bir nevi acziyet beyanı anlamına geldiğini ifade eden İlhan da Erdoğan'ın savına paralel biçimde yoksulluğun atfettiği değersizlik duygusuyla baş etmek üzere ahlaki erdemlere tutunarak itibarın moral değerlerle dengelenmeye çalışıldığını öne sürer (2013, s. 205). Türkiye'de yoksulların toplumsal alanı zengin-fakir karşıtlığı üzerinden algıladığını ifade eden Laçiner ise toplumsal yapıda aslında oldukça küçük bir azınlığın sahip olduğu zengin konumunun, madunların gözünde her geçen gün genişleyen bir konuma tekabül ettiğini belirtir (2016, s. 319). Öyle ki asgari yaşam koşullarını sağlayamasa dahi düzenli bir gelire sahip olanı da kapsar hale gelen zengin kategorisi, esasen zengin-fakir ikiliğinin ekonomik göstergelerin ötesinde “topluma dâhil olmak-toplum dışına düşmek” arasındaki karşıtlık şeklinde anlamlandırıldığını ortaya koyar (Laçiner, 2016, s. 319). Türkiye'nin toplumsal ve kültürel yapısında gerçekleşen bu büyük çaplı neoliberal eksenli dönüşüm, Erdoğan'ın tespitine göre madunlara dair “garibanizm ve romantizm” (2016, s. 31) söylemlerini ortaya koymuştur:

“Birincisi, fukaralık edebiyatını kınayan neoliberal söyleme özgü bir neolojizm. Bir neolojizm olarak da bizzat türetildiği kelimenin kültürel gelenek içerisinde telaffuz edegeldiği semiyotik ile sinik bir yerinden edici ilişki içinde olması dikkate değer. İkincisi ise, 1990'larda iyice etkisizleşen geleneksel sol popülizm bir yana bırakılırsa, özellikle İslami ve milliyetçi söylemlerin hegemonya arayışının bir parçası olarak ortaya çıkıyor. Burada, çoğu zaman sunulanın aksine yoksul/madun kesimlerle kurulan organik bir siyasal bağdan ve mobilizasyondan çok, milliyetçi-muhafazakâr söylemlerdeki ‘kutsal mazlumluğun psikopatolojisi’nin siyasal bilinçdışı ile sembolik etkileşimi söz konusu” (Erdoğan, 2016, s. 30-31).

Yoksulluğa karşı toplumsal reflekslerin acıma ve merhamet ile tikslenme ve korku arasında gidip gelmesi; karşılığında utanç, öfke, haset, nefret, kin duygularının büyümesi, sınıfsal karşılaşmalara ve toplumsal etkileşimlere yön veren duygusal bir damar ortaya koyar. Büyük şehirlere akın eden göç dalgaları, yoksulluk, çaresizlik, sefalet ve imkânsızlıklar bakımından benzer süreçlere sebep olmasına rağmen ekonomik ve toplumsal eklemlenme olasılıklarının zamanla kademeli olarak azalması ise maduniyetin dönemsel olarak farklı biçimlerde deneyimlenip hissedilmesine yol açar. Öyle ki

varoluşsal algı, koşullar karşısındaki tutum, içinde bulunulan duruma dair duygular, yoksulluğun rakamsal karşılığı bire bir aynı olsa dahi yarattığı etki bakımından büyük bir dönüşüm geçirdiğini göstermektedir. Söz konusu farklılaşmayı, neoliberalizmle yaşanan duygusal kırılmaları çözümleyebilmek için, filmleri çerçeveleyen tarihsel atmosfer ışığında sinemanın şahitliğine başvurmak ve maduniyetin perdedeki tezahürlerini mercek altına almak yerinde olacaktır.

4.2. Filmlerde Maduniyetin Duygulanımsal Repertuarı

Madunun sessizliğine dair söylemsel boşlukları aktarmak açısından sinemanın elverişli sahası, filmlerin söyleme dayalı çözümlemelerinde söylenenler kadar söylenmeyenler, söylenmesi uygun bulunmayan ya da ihtimal dâhilinde dahi görülmeyenler ve anlam dünyasında yer almayanlar ekseninde bir kapsamı mümkün kılar. Adeta maduniyetin yükümlülüğü gibi görünen his ve duyguların, söylemsel olarak ya da jest, mimik, yüz ifadesi, bedenin duruşu ve konumu aracılığıyla nerede, ne zaman, kim karşısında ve nasıl ifade edildiği ve edil(e)mediğini örneklemesi bakımından filmlerin farklı parametrelerle değerlendirmesi duygulanımsal bir perspektif sağlamasında önemlidir. Bu bağlamda çalışmanın filmlere dair yaklaşımı ‘temsil’ kavramından ziyade ‘tezahür’ ifadesiyle şekillendirilmiştir. Kategorize edilip genelleştirilmiş tipolojilerin yerine doğrudan dile gelmeyen, beden ve duygular dâhilinde ancak sezilebilen hallerin varoluşunu, duruma ve ana özgül oluş biçimlerini öncelemeyi ifade eden bu tezahür savı, anlatı ve estetiğin birleşimiyle maduniyetin görünür değil hissedilir hale geldiği anları ifade etmek için çalışmanın hem yöntemini hem de örneklemine belirleyen bir tercih olarak öne çıkmaktadır.

Yoksulluğun madun kavramıyla açıklanabilecek bir çehre kazanmasını neoliberal dönüşümle ilişkilendiren tezin film seçimindeki temel kriteri tarihsel olarak neoliberalizmin devreye girdiği yıllar olarak belirlenmiştir. Karşılaştırmalı bir okuma niyetiyle ise neoliberal politikaların uygulanmaya başladığı 1980’li yıllar ile giderek

yerleşiklik kazanıp kurumsallaştığı 2010'lu yıllar referans alınmıştır. Örneklem yalnızca dönemsel değil, aynı zamanda anlatsal farklılıkları da göz önünde bulundurarak kısıtlandırılmış; duygusal boyutu görünür kılmak için elverişli olması açısından direkt karakter deneyiminin öne çıktığı ve hiyerarşik karşılaşmalar içeren, propaganda ve ajitasyon öğelerinin minimize edildiği filmler kapsama dâhil edilmiştir. Temsil kapsamına gireceği saviyla belli bir gelir düzeyi ya da bir iş kolu belirlemekten kaçınılıp tezahürü görünür kılmak üzere maduniyetin heterojen yapısına yaslanılarak merkezinde yoksulluk olan filmlerin madun habitusunu incelemeye imkân tanıyacak bir örneklem oluşturulmuştur. Bu bağlamda yoksulluğun kapsamı maduniyete doğru genişletilirken, maduniyetin kapsamı ise yoksulluk bağlamında sınırlandırıp toplumsal azınlık ve öteki olma durumlarını da dâhil eden çerçeveden ayrı tutulmuştur. Tüm bu ölçütler doğrultusunda çalışmanın örneklemindeki 1980'lerden *At, Bir Avuç Cennet* ve *Çark*, 2010'lardan *Zerre*, *Toz Bezi* ve *Babamın Kanatları* filmlerinin, madunların gündelik hayatına ve bu rutinin duygulanımsal boyutuna, hiyerarşik karşılaşmaların hissettirdiklerinin sözde ve bedende nasıl görüldüğüne, duyguların sınıfla kesişim noktalarına, tahakkümün simgesel ifadeleri ile sessizliklerin ideolojik anlamlarına ve film dilinde maduniyetin görsel ve işitsel olarak nasıl sahnelendiğine dair karşılaştırmalı çözümlemeleri, sinemanın madun karakterlerine çok katmanlı bir bakış sağlayacaktır. Bunun için özellikle sınıfsal karşılaşmaların yer aldığı sekanslar, habitus göstergeleri olan sahneler, yer yer yalnızca sessizlikte anlam kazanan anlar ile karakterlerin diyalog, bakış ve ifadeleri betimleyici ve yorumlayıcı bir yaklaşımla ele alınacak; sinemasal araçlarla yaratılan atmosfer, karakterlerin maduniyeti nasıl deneyimlediği ve bu deneyimin anlatı yapısıyla nasıl ilişkilendirildiği tematik ve sinematografik olarak incelenecektir.

4.2.1. Tematik Bağlam ve Sınıfsal Konumlandırma

Filmlerin hangi tarihsel bağlamda, hangi mekânsal düzende, hangi ilişki ağlarıyla örülü nasıl bir toplumsal hayatın parçası olarak üretildiği meselesi, analizin temel

ölçütlerinden biridir. Filmin geçtiği dönem ve buna bağlı olarak dâhil olduğu sosyoekonomik konjonktür, makro düzeyde bakılması gereken genel çerçeveyi çizer. Arka planda, satır aralarında ya da öne çıkarılan tercihlerde yer alan döneme özgü koşulların analizi, karakterlerin sınıfsal ve toplumsal konumlarının çerçevesini çizmek açısından gereklidir. Bu bağlamda neoliberal politikaların uygulanmaya başladığı 1980’lerin atmosferi ve yerleşiklik kazanarak toplumsal dönüşümü kemikleştirdiği 2010’ların sinemasal görünümü açısından filmlerin kullandığı döneme ait unsurlar, taşıdığı tarihi ve toplumsal öğeler tematik değerlendirmede önem arz eder.

1980 darbesinin ertesindeki sıkıyönetim döneminde geçen *At* filmi, taşradan İstanbul’a geçici bir göç hikâyesi üzerinden bir baba oğulun hayatta kalma ve eğitim vesilesiyle sınıf atlama mücadelesini konu alır. Köydeki tek göz evinde eşi ve oğlu Ferhat’la (Harun Yeşilyurt) yaşayan Hüseyin’in (Genco Erkal) sınıfsal konumu; tarıma dayalı üretimin geçim kaynağı olmaktan çıktığı, köyden kente göçün büyük bir ivme kazandığı, özelleştirmelerle neoliberal politikaların fırsat ekonomisi algısı yarattığı bir dönem içinde kurulur. Eğitim imkânlarından mahrum olan köyden kasabaya göç etmek için gerekli parayı kazanmak üzere evini Hüsmen Ağa’ya ipotek ettiren Hüseyin’in bunun için dahi aracıya ihtiyacı vardır; kendini ifade imkânından, iktidar sahibiyle etkileşimden mahrumdur. Öyle ki Hüsmen Ağa’yla onun adına konuşup meseleyi halleden akrabası bunu iş tutmuş gibidir, kendi payını alır. Okuma yazma bilmeyişi en büyük derdi olan Hüseyin ise “Yüreği yufka, bizim bu bir göz evi alıp ne yapacak, laf olsun diye ipotek kâğıdına yazmış işte” diyerek kendini avutur, ikna etmeye çalışır. Bu avuntunun birkaç kez tekrar ettiğini görürüz; her şeyden vazgeçip köye dönse dahi evsiz kalma kaygısını hep taşır zira elindeki kâğıdın tam olarak neye tekabül ettiğini bilmez; Hüsmen Ağa’nın yufka yüreğine, insafına inanmak isteyerek endişelerini öteler. Dolayısıyla yoksulluğun yoksunlukla iç içe geçtiği bu atmosferde, kasabaya göç edip Ferhat’ı okutabilmek için biraz para biriktirmek üzere İstanbul’a çalışmaya giderken dahi Hüseyin, aldığı borç

karşılığında evinden olma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Film boyunca tüm bu farklı mekânsal tecrübelerde değişmeyen şey, Hüseyin'in tüm fiziki coğrafyalarda yerleşemeyen, bir yer tutamayan, hep dışarıda kalan konumudur.

Köy, kasaba ve kent arasında sıkışıp kalmış, her mekânda emanet bir figür olarak çizilen Hüseyin'in sınıfsal kimliği, başkalarının sağladığı alana mahkûm, sesini çıkaramayan, kendine dair hiçbir beklentisi olmayan, varlığını oğlunun kendisi gibi olmamasına bağlayan, hiçbir kurumsal kapının kendisine açılmadığı, barınma, çalışma, eğitim gibi tüm temel haklara erişim için aşağılanma, ezilme, hor görülme, azarlanma gibi onur kırıcı muamelelere maruz kalarak ekonomik olduğu kadar kültürel dışlanmayı da yaşayan bir madun olarak inşa edilir. İstanbul sahneleriyle birlikte maduniyet, kamusal karşılaşmalar, sınıfsal çelişkiler, büyük şehrin eşitsizliklerinin çarpıcı boyutuyla birlikte detaylı biçimde işlenir; söylemsel, mekânsal, görsel boyutlarıyla oldukça keskin bir biçimde açığa çıkar. Zira oğlu Ferhat'ı okutmak, kendi tabiriyle “adam etmek” için Hüseyin'in verdiği sınıf atlama mücadelesi, İstanbul'da seyyar satıcılar avlusuna taşınır. Köyde “bütün İstanbul benim dükkânım oldu” dediği anlatılan Remzi (Yaman Okay), İstanbul'a göç eden tanıdığı olarak Hüseyin'in yanına gittiği kişi olur. Geleneksel bağlarla, akrabalık ilişkileri dolayımıyla yaşanan göç sürecinin bir örneğini görürüz. İpotek karşılığında aldığı borçla seyyar tezgâh satın alıp İstanbul'daki seyyar satıcılar arasına katılan Hüseyin, hiç bilmediği koca şehrin farklı semtlerinde, sürekli yer değiştirerek satış yapmaya çalışırken kaçıp kovalanmakla örülü bir mücadeleye girer. Film boyunca süren bu sabitlenememe hali hem fiziksel hem de sembolik düzeyde bir mekânsızlığın işareti olarak sınıfsal dışarıda tutulma halini imler. Sabit tezgâh kurmanın rüşvete bağlanması, başka seyyarların bölgelerinden kovulmak, zabıtanın kaçarken mallarının denize dökülmesi ve tezgâhına el konulup bağlanması gibi kuşatılmış durumlar, mülksüz, eğitimsiz, emeğiyle var olmaya bile değil var etmeye çalışan Hüseyin'in madun konumunu kentte sıkıştırdıkça sıkıştırır.

Filmin tarihi, toplumsal, politik arka planında dönemin izleri oldukça çarpıcı biçimde verilir. Tren yolculuğu esnasında üzerinde sadece iki parça ekmek, zeytin ve peynir duran gazeteyi okuyabildiğini göstermek için vagondaki diğer yolculara okuyan Ferhat'ın manşetleri makro düzeydeki siyasi sürecin etkilerini somutlaştırması açısından oldukça önemlidir: "IMF heyeti Türkiye'ye yardımı görüşüyor", "Bir adam ailesini geçindiremediği için intihar etti". Taşradan şehre geçiş sahnesinde dönemin toplumsal gerçekliğini iki cümleyle özetleyen film, tarihi referansları cümle aralarında oldukça sembolik biçimlerde verir. Dönemin sosyoekonomik koşullarını özetleyen bir diğer sahne, yine Ferhat'ın okuduğu yazılar üzerine kuruludur. Şehrin kalabalığına katılan geniş caddelerde yürüyen baba oğul, Hüseyin'in tabelaları göstererek "oku bakalım" demesiyle duraksar. Şehri çevreleyen tüm tabelalar, küresel marka isimleriyle, yabancı kelimelerle, kısaltmalarla doludur; Ferhat'ın okuyarak anlayabildiği tek yazı "Atatürk 100 yaşında" afişi olur. Hüseyin ve Ferhat trenden indikleri anda Haydarpaşa kalabalığında her biri bir yana giden insan yığını arasında silahlarıyla sıkıyönetim askerleri görünür örneğin, birilerini durdurup kimlik kontrolü yaparlar. Mezarlık sahnesinde tabut taşıyanların dönemin milli güvenlik konseyi idamlarından bahsettiğini anladığımız tek bir cümle duyarız. Remzi'nin "asacaksın beş on kişiyi bak gör o zaman" diye söylenmesi de benzer şekilde tek bir cümleyle dönemin toplumsal iklimini yansıtır. Şehrin kalabalığına karışıldığında farklı seferlerde farklı karakterler tarafından karşılaşılan sokaklarda kendi kendine konuşan kadın (Güler Ökten) da adeta siyasi çatışmaların, politik cinayetlerin ardından toplumsal ruh halinin gölgesi olarak dolaşır sokaklarda. Keza farklı sahnelerde kullanılan arabesk müzik de yine 1980'leri yansıtan önemli bir unsur olarak filmde yer alır.

Bir Avuç Cennet filmi de köyde yaşam imkânları tıkanan bir ailenin çıkışı, geleceği, kentte görme umutlarını anlatır. Göç ve kentleşme krizi üzerine kurulu temasıyla film, İstanbul'da tutunmaya, yer edinmeye çalışan karakterlerin yoksulluk,

barınma ve işsizlik sorunu ile sınıfsal ve toplumsal dışlanma karşısında hayatta kalma stratejilerini konu edinirken, dönemin ekonomik, siyasi ve toplumsal gündemine dair belirgin bir öge içermez. Gecekondu yerleşiminin, köyden kente göçün normalleştiği toplumsal düzende yaşanan yoksulluk ve göçün sonuçlarına duyarsızlaşma göstergesi olarak, dönemin kültürel gündeminde yer tutan *Dallas* dizisinin kullanıldığını görürüz. Yanında kalmak üzere memleketten tanıdıkları Tornacı Selim'in evine geldiklerinde, karşı komşu üst kattaki balkonuna çıkıp aşağı doğru bakarak Selim'in iş kazasında öldüğünü, eşi Cemile'nin çocuklarıyla birlikte baba evine sığındığını, evin boşalır boşalmaz yeniden tutulduğunu haber verir. Sokakta kaldıklarının resmi olan bu haberin ardından Kâmil (Tarkan Akan) ve ailesinin durumunu, Selim ve ailesinin durumu gibi olduğu yerde bırakıp televizyonda *Dallas* dizisini izlemeye dönen komşu, dönemin toplumsal ve kültürel dönüşümüne dair önemli bir detaydır. Benzer şekilde yerleştikleri yerin yamacındaki mahallenin lüks apartman dairelerinden birinde balkonunda güneşlenirken kendilerinden rahatsız olan komşunun telefonda yaptığı şikâyetle "reis beyi tanırsın, onun da kulağını biraz büküversen mesele hallolur" diyerek ifade ettiği bürokrasi-sermaye ilişkisi yine dönemin neoliberal iktisadi politikalarıyla başlayan yapısal dönüşüme işaret eder.

Somay'ın ötekiyle karşıtlık üzerinden "belirli bir hâkimiyet ilişkisinin tarafı" (2008, s. 155) olma gereksinimini belirttiği madun konumu, gündelik hayatın sıradan toplumsal karşılaşmaları, ilk etapta fiziksel özellikler, dış görünüş, hal, tavır, duruş, bakış ve davranışlar, konuşma tarzı gibi son derece derin nüanslarla kodlanan hegemonik öğelere göre konum almayı gerekli kılar. Toplumsal yapının bu mikro kodlarla örülü duvarları karşısında ortak aidiyetler üzerinden cemaatleşme, mümkün değilse gizlenerek yaşama ya da ifşa ile kimlik unsurlarını isyan ve mücadele biçimine getirme şeklinde farklı refleksler ortaya çıkabilir (Çavuşoğlu, 2014, s. 36-37). Bu bağlamda filmde karakterlerin toplumsal sınıfı, geçim imkânlarının tükendiği köyden traktör sırtında

çıktıkları yolculuğu mekânsal bir geçişin yanında sınıfsal ve kültürel bir mücadeleye de dönüştürür biçimde kurulu. Kâmil ve ailesinin kent yoksulluğunun resmini çizdiği filimde maduniyet, öncelikli olarak bir barınma problemi ve aidiyet meselesi olarak görünür. Köyün tadı kalmadı diyerek açıklanan yaşam olanaklarının kısıtlanması ve kırsal kesimin geçimini sağlayamaz hale gelmesi, göçü mecburi kılarken memleketten şehre daha önce göç eden tanıdıkların yanına doğru geleneksel usulle bir göç süreci işlenir. Şehirle ilk temas, kendileri gibi göçle şehre gelen hemşerilerinin iş kazasında öldüğünü öğrenmeleriyle olur. Aynı yoldan gelip şehirde bir yer tutup iş bulan da güvencesiz koşullarda hayatını kaybetmiştir. Yerine hemen yenisi gelen yığınları ifade eden bu devir daim halinde Kâmil ve ailesi, “bir gecede ölünmez, az mı yattık yaylada” diyerek geri dönmez, “umut dünyası işte ne yapalım” diye çıktıkları bu yolun sonunda sokakta sabahlamaya mecbur kalır. Filimde daima başlarını sokacak bir yer arayan ailenin, sokakta, tarlada, mahalle kenarında, sahilde, terkedilmiş hurdada dahi hak sahibi olanlarla karşılaşma, her biri için mücadele yolları geliştirme, sabit bir mekânda düzen kurma ve aidiyet kurma çabalarını izleriz.

Şehrin tüm alanlarını kendilerine yasaklayan, onları geri püskürten bir düzene maruz kalan ailenin sınıfsal kimliği ve toplumsal konumu, kamusal alanların, kentin çeperlerinin dahi dışına itilerek dışlanan kent yoksulluğu olarak çizilir. “Dönsen bir türlü, dönmesen bir türlü” diyen Kâmil’in arada kalmışlığı filmin özeti gibidir; toplumla kısıtlı temaslarında kurulan ilişki hep bir sınırda olma halini ifade eder; tam tutunduklarına inandıkları anda yeni bir tehditle karşı karşıya gelir, hep tetikte olma durumunu yaşarlar. Ne köydeki eski düzene dönmek ne de şehirde kök salmak mümkün olur, bu bağlamda filimde madunun sınıfsal konumu iktisadi göstergelerin ötesinde mekânsal aidiyetsizlik, kamusal alandan dışlanma, kente dâhil edilmeme, kentsel yerleşim ve davranış biçimleri, gündelik hayat alışkanlıkları üzerinden inşa edilir. Kâmil, yine tanıdığı Bekir Çavuş aracılığıyla demiryolu işçisi olarak çalışmaya başlasa da kazandığı karınlarını doyurmaya

zor yeter. Şehir yaşamına tutunmakta ısrarcı olan Emine (Hale Soygazi), oğlu Cevat'ın (Barış Adalı) okula gitmesini, “adam olmasını” ister. Tıpkı *At* filmindeki Hüseyin'in oğlu Ferhat için hayal ettiği eğitimle sınıf atlama düşüncü *Bir Avuç Cennet*'te Emine de Cevat için kurar. Kâmil “bizim gibilerden adam olmaz, olsa olsa amele olur” diyerek karşı çıkarken sınıfsal konumlarına dair değişim imkânı görmez. Kentteki iktidarın makul temsilcilerinin yanı sıra kendilerinden önce gelen diğer madunlar tarafından da farklı yöntemlerle, çeşitli ifadelerle varlıkları sorgulanarak meşru görülmeeyen ailenin kentsel mekânda var olma mücadelesi her bir dışlama, ötekileştirme ve tahliye etme girişiminde yeni bir strateji geliştirmeye yönelir. Bu bağlamda üçüncü bölümde detaylı olarak tartışıldığı gibi filmin sınıfsal konumlandırmayı, kentsel alanın iktisadi, kültürel, mekânsal bir sembol olarak içerilme ve dışlanma biçimleri üzerinden işlediğini söylemek mümkündür.

1980'lerin sonlarına doğru işçi sınıfının gündelik hayatını, çalışma ve yaşam koşullarını, dayanışma ve çatışma alanlarını, darbe sonrası dönemin neoliberal iktisadi politikaları ve yeni anayasa gündemini fon alarak işleyen *Çark* filmi, dönemin konjonktürünü atölye ve fabrika işçileri üzerinden çok katmanlı bir toplumsal tabloya dönüştürür. İşsizlik tehdidiyle burun buruna, şehrin kenar mahallelerinde oturan, düşük ücretlerle, verilmeyen yevmiyelerle, sigortasız, sosyal güvenceden ve hizmetlerden yoksun, kötü çalışma şartlarıyla yaşam mücadelesi veren cam ve deri işçileri odağında eğitim, istihdam, göç gibi dönemin temel toplumsal sorunlarını ele alır. Çalışmak zorunda kalıp okula gidemeyen çocuk işçiden ömrünü çalışmakla geçirip emeklilik güvencesi olmayan yaşlı ameleye, sigortası olmadığı için sağlık hizmetinden yararlanamayıp miras olarak işçi oğluna borç bırakarak ölen işçiden Almanya'ya çalışmaya giden göçmen işçiye, üniversite sınavına girip yazdığı tercihi tutturamayan milyonlarca gençten grev hakkı gasp edilip grev kırıcılık, kaçak işçilik gibi yollarla engellenen işçilere, plastiğin seri üretimi sebebiyle ölen cam işçiliği gibi iş kollarında çalışan emekçilerden evdeki

çocukları doyurmaya, evi çekip çevirmeye çalışan ev kadınlarına dek film, maduniyetin tüm yüzlerini aynı mahallede ve dahi aynı evde ailenin her üyesinin payına düşenler özelinde gösterir.

“Sizler hâlâ düşmanın farkında değilsiniz, plastiği yok edeceksin ki cam satılsın o zaman isteyin istediğinizi” diyerek işçilerin yevmiyelerini verememe gerekçesini açıklayan cam atölyesi patronunun tavrı, işçilik, ustalık gerektiren geleneksel usule dayalı emeğin ve küçük işletmelerin sonunu getiren küresel ölçekli seri üretimlerin artışı, üretimden çok tüketime yönelen iktisadi sistemin hâkim oluşu gibi dönemin sosyoekonomik gelişmelerini özetler. Benzer şekilde 12 Eylül sonrası sıkıyönetimden izinli ilk yasal grevi yürüten işçilere karşı fabrika yetkilileri evrak sahteciliği yaparak çalıştırdıkları kaçak işçileri “isteyen çalışır isteyen grev yapar, şimdiki yasalar böyle, her şey özgürce” diyerek açıklar. Darbe sonrası yeni anayasal düzenle sendikal haklara ve örgütlenme özgürlüklerine getirilen kısıtlamalar, neoliberal sözlüğün özgürlüğüne yani piyasa rekabetine denk gelecek şekilde yeniden tanımlandığı için filmdeki bu ifade oldukça etkilidir. 1982 Anayasasının gölgesinde neoliberal sanayileşme sürecindeki kentli maduniyetin çarpıcı bir örneği olan *Çark*, yeni dönemin polis-işçi çatışması mefhumunu da polis devlet anlayışının palazlanması bakımından etkili bir biçimde gözler önüne serer. Gerçek mekânlarda çekilmesi sebebiyle çalışma koşullarını bire bir yansıtmaması bakımından da oldukça önemli bir toplumsal gerçeklik kesiti sunan filmin gösterimi çeşitli gerekçelerle engellenir. Buna rağmen çekimlerin ardından Kazlıçeşme deri atölyelerinde işçi ayaklanmalarına ve bölgenin tasfiye edilmesiyle başarıya ulaşan bir greve öncülük ettiği belirtilen filmin (Geçer, 2021), dönemin toplumsal bağlamıyla bire bir örtüşen bir yapı sergilediği ifade edilebilir.

Zerre, engelli kızı Gülçin (Dilay Demirok) ve yaşlı annesiyle (Rüçhan Çalışkur) birlikte kentsel dönüşümün soylulaştırma projesi kapsamında boşaltılan, yıkık, harabe bir çehreye bürünen Tarlabası’nda tek göz bir evde yaşam mücadelesi veren Zeynep’in (Jale

Arıkan) hikâyesidir. Sadece akşama yiyecek yemek bulma ve tehdit edilmeden başını sokacak bir evde kalma çabasından ibaret bir hal alan madun yaşantısını anlatan film, düzenli bir iş ile sabit gelirin peşinde bir ömür olarak Zeynep'in hayattan beklentisinin küçüldükçe küçülen durumuna tanık eder izleyiciyi. Filmde sınıfsal konum, sigortasız, yevmiesi ödenmeyen, güvencesiz, sürekli işten ve evden atılma tehdidiyle, gütübirlik bir geçinme savaşı olarak resmedilir. En ufak bir boşluk, en küçük bir şikâyet halinde derhal kapı dışarı edilen, yerine her saniye yenisinin gelebileceği bilinen görünmez yığınlar halinde kurulur madunun konumu. Tek umudu belediyede sabit bir iş olan Zeynep, her tür iş için kapı kapı dolaşarak türlü şiddet ve baskılara ses çıkarmadan hayatta kalmaya çalışır. Neoliberal kent düzeninde madun kadınların her işi çok daha ucuz emekle yapar hale gelmesi, çok yönlü fakat sabitlenemeyen seyyar bir emek biçimi oluşturarak temelde emeği görünmezleştiren bir yapı ortaya çıkarır. Söz konusu çalışma biçimi, barınma, yemek ve güvenlik gibi temel yaşam ihtiyaçları her gün yeniden tehdit edilen bir sınıfsal konuma tekabül eder. Kent yoksulluğunun kazandığı boyutları, tahakküm biçimlerinin katlanarak artan izole edici gücünü, emeğin görünmez kılınan yükünü, yurt dışında yaşama hayallerini, tekinsiz, çıksız, sessiz ve yalnız bir atmosferde ele alan *Zerre*, sadece ekonomik zorlukları değil bunun getirisi olan duygusal çöküşü de resmeder. Hep tetikte, hep yeni bir fırsat peşinde, her gün yeniden başlayan bir savaşın içinde daima çarpışma halinde olan Zeynep'in sınıfsal kodları, tek bir rahat ya da keyifli anı olmadan süren bir mecburiyet iklimini yansıtır perdeye. Filmde, Tarlabası'nın kentsel dönüşümle edindiği çehre, tekstil işçiliğinin daha ucuz maliyetlerle İstanbul'dan Trakya'ya doğru kayışı, kadın emeğinin ucuzluğu, kadın bedeni üzerindeki tahakküm ve istismarın sistematik eşitsizliği, organ ticareti gibi dönemin toplumsal gerçekleri aşıkâr bir karşılık bulur.

Toz Bezi, *Zerre* ile benzer biçimde güvencesiz, sigortasız çalışma koşullarının kısılcındaki kadın emeğini temizlik işçisi olan Nesrin (Asiye Dinçsoy) ve Hatun (Nazan

Kesal) üzerinden anlatır. Gecekondu mahallesinde akan gündelik hayatla, kurulan dayanışma bağlarıyla göç meselesini de işleyen film, yoksulluğu madun kadın karakterlerin yaşantısı, sömürülen duygusal emeği, sınıfsal dışlanma ve toplumsal hiyerarşiler karşısında büründüğü toplumsal roller odağında işler. Görünmez emeğin her an tek bir hatayla silinebileceği tehdidiyle iş ilişkisinin yanı sıra bir tabiyet ilişkisi yürütmek zorunda kalan temizlik işçisi kadınların maduniyeti dönemin çalışma konjonktürünün küçük bir prototipi olması bakımından oldukça dikkat çekicidir. İş bulup geçimini sağlayamadığı için evini, eşi ve çocuğunu terk ederek kamusal alandan çekilen, filmde hiç görünmeyen Cefo'nun ardından kızı Asmin'le (Asel Yalın) hayat mücadelesinde yalnız kalan Nesrin'in çaresizliği konu edilir. Nesrin ve üst kat komşusu Hatun, gündelikçi olarak çalışıp İstanbul'un lüks semtlerine, çok katlı apartmanlarına temizliğe giderek türlü sınıfsal karşılaşmalar ve toplumsal eşitsizliklerle yüz yüze gelirler.

Dönemin yoksulluk algısının kişisel sorumluluğa indirgeme, görmezden gelme ve gündelik mikro iktidar alanlarında saygınlığın zedelenmesi yoluyla dışarıda bırakma stratejileriyle kontrol edilmesine dönüşmesi bakımından filmin neoliberal dönemin görünmez emeğin cinsiyetlendirilmesi, güvencesiz taşeron çalışma düzeni, kişisel sorumluluktan ibaret toplumsal konum mefhumlarını yansıttığını söylemek mümkündür. Kent yoksulluğunda kadın olmanın, sınıf içi dayanışma ve çatışmanın, göçle birlikte gelen mekânsal ve kimliksel aidiyet karmaşasının, toplumsal hiyerarşilere karşı geliştirilen kamusal rollerin, var olma mücadelesi verirken yeniden üretilen iktidar mekanizmalarının her birini son derece gündelik bir akış içindeki nüanslarla aktarır. Karakterlerin toplumsal sınıfı, Nesrin'in "bu iş üç günü var beş gün yok" diyerek ifade ettiği yarınsızlık durumu üzerine inşa edilir. İşin tanımı, sınırı, saati, yemeği, ulaşımı her yanıla muğlak olup ücreti, kapsamı tamamen kişisel iyi niyet ve lütuf ekseninde adeta bir bahşetme ilişkisi halindedir. Bu bağlamda simgesel şiddetin, sınıfsal tahakkümün örtük denetiminin, sembolik söylem ve tavırlarla ifade bulan toplumsal eşitsizliğin türlü

iktidar ilişkileri arasında nasıl örüldüğünü aktaran film, esasen yoksulluğun ve ekonomik güvencesizliğin toplumsal dışlanma ile bağımlı vurgular. Hatun'un sınıf atlama hayalleri, etnik kimliğini makul görüldüğünü fark ettiği biçimde ifade etmesi, çalıştığı Moda'dan ev almak için para biriktirip günah olmasından endişe etse de bunun için kiliseye dua etmeye gitmesi gibi vesilelerle görünür kılınır. Ayrıca bireysel başarı, kişisel beceri gibi döneme özgü toplumsal sınıf algıları özellikle Hatun'un sıradan olaylara yaklaşımında ortaya koyulur.

Hatun'un yaşadıkları gecekondu mahallesi için "bak buraları yıkacaklarmış" sözüyle ve Nesrin'in Cefo'yu sormak için gittiği şantiye sahnesinde mahallenin yamacında yükselen çok katlı konut inşaatlarıyla kentsel dönüşüm politikalarının hâkimiyeti anlaşılabilir da bunun dışında döneme özgü ekonomik, siyasi ve toplumsal gündem referanslarına rastlanmaz. Film, iş ilişkisinin paternalist bir yaklaşımla yönetildiği gündelikçiliğin hiyerarşik ilişkileri, sınıfsal karşıtlıkları nasıl kurduğunu, gündelik hayatın içinde bu toplumsal eşitsizliklerin, tezat mekânların nasıl deneyimlendiğini ve ne şekilde idare edildiğini zamansız bir bakışla aktarır.

Babamın Kanatları, inşaat güdümüyle kentsel rantın yeniden dağıtım sürecindeki yoksulluğu işçilerin yaşamı üzerinden anlatır. İstanbul'un gökdelen konutlarıyla özdeşleşen uzak semti Başakşehir'de devasa bir şantiye alanında geçen film, inşaat işçileri, taşeron ve ana firma arasındaki sınıfsal ilişkileri odağına alırken, kanser teşhisi alan İbrahim'in (Menderes Samancılar) maduniyetine başrol verir. Dönemin güncel atmosferine referansta bulunan 2011 Van Depremi, konteyner kentlerde yaşam, çalışma koşulları, sigorta ve sosyal güvenlik uygulamaları, kentsel tasarım ve konut politikası gibi meseleler sosyoekonomik konjonktürü yansıtır özelliktedir.

Senelerdir inşaat ustası olarak sayısız ev yapımında emeği geçen İbrahim'in depremde evleri yıkılan ailesine ev alamaması, çalışmaktan fırsat bulamayıp hastalığının teşhisinde gecikmesi, tedavi olurken çalışamayacağı için bu sürece hiç başlamaması,

senelerce sigortasız çalıştırıldığı için emekliliğe hak kazanamaması, geride bırakacağı ailesi için birikmiş yevmiyelerini dahi alamayışı şeklinde her yönden kuşatılmış madunluğu, İbrahim ile ete kemiğe büründüren film, bir işçinin ailesinden, evinden, memleketinden uzak bir şantiyede çaresizlik içinde geçirdiği son günlerine tanık eder izleyiciyi. Aynı zamanda inşaat piyasasıyla şekillenen ülke ekonomisinin hangi dinamiklerle işlediğini, taşeronun işlevini, sınıf atlama umutlarını, döneme özgü bireysel performans anlayışının hangi araçlarla yaygınlaştırıldığını son derece yalın ve etkili biçimde ortaya koyan film, emek rejiminin dönüşümünü ve gündelik hayatı ele geçirerek içselleştirilen sonuçlarını yapısal ve duygusal boyutlarıyla sergiler. Bu bağlamda karakterlerin toplumsal sınıfı, ağır bir beden işçisi olarak inşaatta çalışma koşullarının sağlamadığı insani yaşam standartları üzerine kurulur esasen. Şantiyedeki kötü yemeklerden, kaldıkları koğuş tipi barakalardan, ücretlerinin ödenmemesinden şikâyet eden işçilerin gece yarısı kovulmaları, hiçbir talepte bulunmaması beklenen işçilerin sömürülen emeklerinin, güvencesiz hayatlarının paternalist tavırlarla örtbas edilmesi, iş cinayetlerinin rutinin bir parçası şeklinde prosedürel bir kisveye büründürülmesi başta olmak üzere elleriyle var ettikleri mekânların yanından bile geçemeyecekleri bir yabancılaşma ve çaresizlik içine mahkûm bir konumda resmedilir sınıfsal konum. Hukuk okurken harçlığını çıkarmak için şantiyede çalışan Fırat (Ali Haydar Çataltepe), çalışma koşullarının iyileştirilmesi için taşerona karşı birlikte hareket etmeyi öneren Abdullah, teftiş sırasında baretsiz yakalandığı için verilen cezanın yevmiyesinden kesilmesinden endişe eden Ali, patron çıkarlarına uyumlu tavırlarıyla yükselip kendi işini tutarak inşaatında çalıştığı evlerden birinde oturma hayalleri kuran Yusuf (Musab Ekici), akşam dokuza kadar çalışıp iki haftada bir gün izin alabilen Nihal (Kübra Kıp), çalışırken kanser tedavisi olamayacağı için sayılı günlerini geride bırakacağı ailesine maddi bir fayda sağlama derdiyle kendinden çoktan vazgeçmiş bir çaresizlik içinde geçiren İbrahim ile film, neoliberal piyasa düzeninde çalışma ve yaşam koşullarının yarattığı maduniyetin

farklı jenerasyonlardan farklı hayatlardan insanlara nasıl etki ettiğini görmek için oldukça geniş bir alan açar.

4.2.2. Maduniyetin Gündelik Ritmi

Madunun mekânsızlık ya da bir mekândan diğerine kısırlımlılık niteliği gereği filmlerin mekânsal evreni hem tematik hem de teknik açıdan sinematografiyi büyük ölçüde etkiler. *At*, toz toprak içinde tek bir ağaç dahi olmayan, tek katlı çatısız damlı kerpiç evler arasında çorak bir köyden, önce kalabalık geniş bir caddenin asfalt yollarıyla kasabadaki okul binasına uzanır. Ardından kasabaya yerleşmek için şehrin sınavından geçip para biriktirmesi gereken Hüseyin ve Ferhat'ın İstanbul'la ilk teması Haydarpaşa Garı'ndaki kalabalığa karışmalarıyla başlar; deniz, vapurlar, geniş caddeler, otobüsler, yalılar, tarihi binalar, yeşillik bahçelerin içinde yükselen köşkler, tabelalar, vitrinler, arabalar ve insan seliyle kaplı meydanlar, şehrin tüm gün arşınladıkları yollarında daima yeni mekânsal deneyimler getirir. Filmin ana mekânı, Süleymaniye'de seyyar satıcıların bir arada kaldığı bir avlu olur. Şehrin tüm kamusal alanlarından kenara itilen, bina merdivenlerinden, mezarlıklardan, sokaklardan kovalanarak uzaklaştırılanların sığındığı avlunun duvarları ardında bir İstanbul silueti görünür; bu İstanbul, içinde yaşadıkları değil, bambaşka, uzak bir yer olarak resmedilir. Avlu, yıkık dökük, eski, iç alanı kullanılmayan binaların önünde, seyyar tezgâhlar ve küçük iskemlelerin durduğu toplu bir açık mekândır. Seyyar tezgâhların, şehrin farklı semtlerine doğru dört bir yana dağılarak satış yapmak için sokaklarda yükselen sesleri, birbirlerine, trafiğin korna, motor ve egzoz seslerine, gürültülü kalabalıklarla birlikte şehrin uğultusuna eklenir.

İç mekân sahnesi oldukça az olan *At*, çorak arazilerle uçsuz bucaksız düzlükler halinde resmedilen köy sahnelerini geniş mekân derinlikleriyle temsil ederken, şehir yaşamını da doğrudan sokakta ve açık alanlarda fakat şehrin genel profilinden, siluetinden bağımsız eski köhne binalar arasında duvarlarla çevrili bir avluya sıkıştırarak, dar sokaklar, kısırlımlı yaşam alanları, kalabalıklar ve binalarla kuşatılmış bir çerçevede

verir. Şehrin mekânsal karşıtlığı yeşillikler içinde sokaklar, bahçeli çok katlı köşkler, denize karşı yalılara karşı avluda toplu bir şekilde tezgâhları üzerinde yaşayanların; bakımlı ve korunaklı mezarlığa karşı “aç tepeyi, göm fukarayı” diyerek tozlu bir dağ başındaki çukura gömülenlerin toplumsal hiyerarşisiyle simgelenir. Geçiciliğin ara mekânı olarak avlu, madunun “konum olmayan konumunu” (Erdoğan, 2000, s. 10) ifade eden güçlü bir mekânsal kullanımdır.

Horoz sesleri eşliğinde alacakaranlık bir vakitte traktör üstünde çıkılan yolculukla başlayan *Bir Avuç Cennet*, geniş yollardan, tünellerden geçerek yaklaşılan şehri, otobüslerin, arabaların çoğalıp binaların yükselmesiyle resmeder. Yerleştikleri paslanmış hurdanın bulunduğu arazi, tren rayları, trafo demirleri ve çöp yığınları arasındayken yanı başında yükselen modern çok katlı apartmanlar ve bahçeli yeşil evler, mekânsal tezat oluşturmak üzere kullanılır. Semt sakinlerinin bahçeli çitli bakımlı evleri, temiz güzel plajları karşısında, şehrin çöpünün boşaltıldığı yığınlar ve atıklarla kaplı arazide, kurbağalar ve sivrisineklerle dolu bataklıkta, içinde yaşadıkları hurda, toplumsal çatışmanın ana eksenini görünür kılar. Alt açıdan gösterilen apartmanların üstten bakan balkonları, sahildeki çocuklar ve çöplükteki çocuklar karşıtlığı hem sınıfsal hem kültürel bir ayrışmayı ifade eder. Zira Erdoğan’ın yüksekte ve aşağıda olmakla kurulan mekânsal hiyerarşinin aynı zamanda bakış hiyerarşisiyle iç içe bir düzenekle işlediği görüşüne (2023, s. 146) paralel biçimde toplumsal konumlar, mekânsal mesafelerle somutlaşıp sembolik şiddet unsuru olarak kullanılır.

İstanbul’un yoksul mahallelerinde geçen *Çark*, eski, toprak zeminli, uzun yollardan yürüyerek gidilip geline, şehir yaşamına göre pek çok dezavantaja sahip mekânlar resmeder. Gecekondulu mahallesindeki tek katlı evlerin üst tarafındaki mezarlıkla genel görüntüsü verilen filmin mekânsal karşıtlığı aradan geçen asfalt yolun karşısında yükseğe kurulmuş çok katlı binalarla verilir. İşçilerin çalıştığı atölye, fabrika ve tersaneler de insani koşullardan uzak, rahatsız edici istiflerle, atıklarla dolu biçimde görünür. Cam

atölyesinde büyük bir gürültü ve uğultu içinde ateş karşısındaki çalışma rutinin yemek molaları ise dışarıda etrafı atıklarla çevrili bir makine demirine oturur vaziyetteki yer sofrasındadır. “İki gün çalışan üçüncü gün ya hastalanır ya kaçar” denilen deri atölyelerinin bulunduğu, herkesin geçerken burnunu kapattığı semt Kazlıçeşme’ye geldiklerinde “mezbahadan beter”, “diriler mezarlığı” sözleri duyulur. Sınıfsal emeğin mekânsal dışlanmayla iç içe geçtiği gri, kasvetli, dumanları tüten deri atölyeleri bölgesi, toplumsal hiyerarşilerde uzak durma ve kendini sakınma davranışları ile tikslenme, iğrenme duygularını kuran duyulardan koku ile aşağılama arasında ilişki kuran reflekslerinin adresidir. Makinelerin gürültüsünde kokudan, asitten fenalaşarak çalışıp yemek arasında, deri atıklarının, kasaların yanında, duvar diplerine, yere çöküp iki büküm, eğilerek yemek yerler. Oturdıkları gecekondü mahallesi ve çalışma sahneleri dışında şehirle mekânsal temas, sokak sokak iş aramakla ya da yeni bir iş için şehrin farklı bir köşesine gidişle yaşanır. Kamyon arkasında karga tulumba halde götürüldükleri Tuzla tersanelerinde, kaynak, zımpara, taşıma işlerinin birbirine karışan sesleriyle yine yoğun bir çalışma rutinine tanıklık edilir. Grev kırıcı konumunda kaçak işçi olarak götürüldüklerini anlayıp çalışmayı bırakınca kamyonla geldikleri yolu tek sıra halinde yürüyerek dönerler.

Zerre de yine şehrin yoksulluğa ayrılan bir başka mahallesini görünür kılar. Yıkık dökük, rutubetli, izbe yollar, eğri büğrü kaldırımlar arasından geçerek geldiği Tarlabası’ndaki evinin gıcırdayarak açılan eski ahşap kapısının anahtarını boynunda taşır Zeynep. Karanlık, eski, solgun eşyaların olduğu tek odada gündüzleri oturup geceleri kanepede ve yerde uyurlar. Zeynep’in kırık fayanslı, dolapsız, rafli mutfağı, odaya sığmadığı için girişteki alana kurulan üstü gazete serili portatif yemek masası, akıtıp damlayan musluğu, banyo sobası yakarak legende yıkanılan banyosu, gece açılan elektrik sobası, kırık aynasıyla görünen evi; yer tezgâhları, seyyar satıcıları, kâğıt toplayıcıları, eli altında bir köşeye çökmüş duranları, yırtık eski kıyafetleriyle yük taşıyanları, yıkık

moloz halinde duvarları, pencereleri sökülmiş izbe binalarıyla semti, maduniyetin mekânsal imgesidir adeta. “Mahallede insan mı kaldı” sözleriyle de açığa çıktığı gibi kentsel dönüşüm projeleriyle boşaltılıp yıkılan hayalet görüntüsüyle Tarlabası, filmin sessizliğiyle bütünleşir. Yaşlı annesi ve engelli kızını sadece televizyon karşısında evde gördüğümüz Zeynep, çalışırken ve iş ya da yemek bulma uğraşında ve neredeyse hep dışarıdadır. İstanbul’da geçen filmde kent silüetine dair manzaralar görünmez. Sadece ev sahibi Kudret’in (Ergun Kuyucu) kızına musallat olmasını engellemek ve belediyedeki işin ayarlanmasını sağlayacak parayı temin edebilmek için razı geldiği organ ticaretini sağlamak üzere hastaneye gidiş sahnesinde denizi ve Galata Köprüsü’nü görürüz. Hastane yolunda Kudret’in arabasıyla geçilen bu yollar, Zeynep için dönüş yolunda yine metrobüse taşınır.

Toz Bezi’nde Moda’nın ağaçlar, martı ve kuş sesleri içindeki bakımlı, sakın sokakları, ferah ve aydınlık apartman daireleri, modern beyaz ağırlıklı mobilyaları ya da antika ahşap ve gümüş eşyalarına karşı yokuşlu bozuk yolları, duvar yazıları, kapı önünde oturan, sohbet eden, halı yıkayan kadınlar ile sokakta oynayan çocukların ve horoz seslerinin duyulduğu gecekondu mahallesinde çekyat kanepeleri, eski renksiz eşyaları, boş duvarları, akıtan lavaboyu, kesilen elektriğin karanlığını görürüz. Bu bakımdan İstanbul’un birbirinden kopuk iki ayrı yüzünü görünür kılan film, şehrin uzak semtlerine temizliğe giden karakterlerin otobüste, metroda, yürüyerek geçtiği sokakların arasındaki uçurumu kamusal alanların ayrışması üzerinden aktarır.

Babamın Kanatları’nda göğü delen bina yığınları arasında, adeta işgal edilen alanlarında yer yer görünmez olan kuşlarla, sadece yüksek betonlardan ibaret bir şehir silüeti sunulur. Otoyol kenarında devasa gökdelen inşaatları, iş makineleri, vinçler, viyadükler, alışveriş merkezleri, toplu konut siteleri arasından geçerek görünen şehrin çehresi, Beylikdüzü tabelasıyla filmin ana mekânını şantiyede sabitler. Geniş açıdan kamyonların dahi küçücük görüldüğü devasa inşaat alanında işçiler, ortadaki demirlerle

farkı seçilemeyecek kadar ufalıp görünmezleşir. Kalaslar, topraklı yollar içinden geçilen inşaat alanındaki konteynerlerde, şantiyenin tel örgüyle çevrilmiş kapısı ardında kısırılmış bir halde toplu olarak kalan işçiler, ranzalarda yatıp kıyafetlerini duvardaki çivilere asan emanet bir yaşam sürerler.

Mekân kadar kamusal ve özel alanda geçen vaktin oranı ve değerlendirilme biçimi, boş vakit mefhumu, yemek ve eğlence alışkanlıkları gibi gündelik hayatın akışına dair unsurlar da toplumsal konumlara dair önemli anlamlar ifade eder. Tüm filmlerde zamanın çoğunlukla çalışarak ya da iş arayarak geçtiğini görürüz. Çalışmanın karşılığında barınma ve beslenme gibi temel ihtiyaçlarını gidermeye çalışan kent yoksulu madun karakterlerin hepsi, zor ve kötü koşullarla, ağır beden işçisi olarak düşük ücretlerle, verilmeyen yevmiyelerle mücadele ederler.

At'ta sabahın erken saatlerinde şehrin dört bir yanına semt semt dağılan seyyar satıcılar, zabıtalının, dükkân sahiplerinin ve sabit tezgâhların radarına girmeden adeta köşe kapmaca şeklinde kovalanarak hep tetikte, tüm gün dolaşıp kaçarak çalışırlar. Sabahları Remzi'nin radyosunda çalan şarkılar eşliğinde iş öncesi tezgâhını temizleyenler, söküğünü dikenler, namaz kılanlar, tıraş olanlar, çamaşırını yıkayanlar, gazete okuyanlar; akşam iş sonrası ise toplandıkları avluda tezgâhına yorgan serenler, bir kenara kıvrılıp uyuyanlar, sohbet edenler, sigara içenler, duvarlara asılı kıyafetler, gündelik hayatın çalışmaktan arta kalan vakitlerini üst açıdan detaylı biçimde önümüze serer. Seyyarların tüm günü şehri arşınlayarak çalışmakla geçerken, zabıtaya yakalanan Hüseyin'in vakti tezgâhı geri almanın, Ferhat'ı okutmanın farklı yollarını aramakla geçer. Açılış sahnesinde köydeki kalabalık grubun eğlence ritüelini gördüğümüz filmde şehrin tek eğlence anı, tüm gün çalışmanın ardından avluda toplanan seyyar satıcıların şarkılı danslı bir akşamı olur. Hüseyin'le birlikte satışa çıkan Ferhat ise tezgâh kaptırıldıktan sonra avlunun diğer çocuklarıyla sokaklara çıkar, bir kez de Hüseyin'in götürdüğü parkta oynarken görürüz. Tezgâhını kaptırınca çalışamaz hale gelip farklı bir çözüm bulmak için

şehrin sokaklarında yürüyerek dolaşan, kalabalıklara, araç trafiğine, korna ve egzoz seslerine, renkli tabelalara, geniş yollara, vapurlara, insanların kayıtsızlığına şaşırان, sahilde bir çay bahçesinde akşamı eden baba oğul, keyiften ziyade çaresizliğin boşluğunu paylaşır.

Bir Avuç Cennet'te demiryolu işçisi olarak çalışan Kâmil, tozlu bozuk yollardan yürüyerek işe gidip gelir. Sığındıkları arsadan su çekecek tulumbayla ekip biçerek satış yapma umudu taşır. Kırsaldaki geleneksel geçim biçimine yönelik bu çaba, tüm ailenin ortak uğraşısıyla gerçekleştirilmeye çalışılır. Söz konusu girişim, Assmann'ın "belleğin mekâna ihtiyacı vardır, mekânsallaştırma eğilimi içindedir" (2022, s. 47) şeklinde ifade ettiği gibi aidiyet duyulan mekândan ayrı düşüldüğünde bir aradalığı kurmak üzere mekânın sembolik olarak yeniden üretilmesine işaret eder. Emine'yi kazanda çamaşır yıkarken, yıkadıklarını trafo demirlerine asarken, yemek yaparken, ettikleri bahçeyle ilgilenirken; annesinin okumasını, babasının çalışmasını istediği Cevat'ı arkadaşıyla çöp yığınları arasında gezerken, bulduğu atıklarla oynarken görürüz. Kâmil arazinin etrafındaki otları toplayıp temizler, çocuklar su çekmeye çalışır, Emine bahçelik alanlarını belli edecek şekilde taşlarla çevreleyip araziye özel alan sınırı çeker. Hurda otobüsü boyayıp etrafına çiçek ekerlerken hep birlikte resmedilen aile, yerleştikleri atıl, çorak alanı renklendirerek benimseyebilecekleri, aidiyet kurabilecekleri bir mekân yapmak için çabalar. Bu çabanın karşılık buluşu, bir anlığına kaygı ve tehdidin savuşturulduğu, ailenin birbirleriyle şakalaşıp güldüğü anlarda mümkün olur.

Çark'ta cam atölyesindeki alevlere, deri atölyesindeki kokuya tahammül etmeye çalışan işçilerin mesai süreçleri ayrıntılı ve ağırlıklı olarak görünür. Aynı mahallede oturan işçileri ellerinde iş kıyafetlerini taşıdıkları torbalar ve zaman zaman yemekleriyle toprak yollarda yürüyerek işe giderken görürüz. Her iki mesainin de ağır işçilik gerektiren aşamalarını detaylı olarak gösteren filmde gündelik hayatın büyük bölümü çalışmaya ayrılır. Öğle paydoslarında yerde, taş, beton veya kasalar üstünde oturarak gittikçe

kısıtılan sürelerde yemek yediklerini görürüz. Eğlence hali yalnızca Rauf (Tarık Akan) ve Leman'ın (Müge Akyamaç) düğün sahnesinde görülürken, işten kalan boş zamanlar dert ortaklığı ve dayanışma göstergesi olarak mahalle kahvesindeki sohbetlerde değerlendirilir.

Zerre, çalışmak kadar iş aramanın mesaisini vurgularken, neredeyse hiçbir boş zaman, kaygısız bir an barındırmaz. Zeynep hep çalışır, çalışmıyorsa iş arar, okunan selayı duyduğu anda yaptığı bohçaları satabilmek için cenaze çıkışlarına yetişmeye çalışır, eve yemek ayarlar, çoğunlukla dışarıda hep bir koşuşturma halindedir. Evdeki vakti yemek hazırlayarak, kızıyla ilgilenerek geçer. Annesi ve kızı Gülçin ise hep evde, aynı odada, televizyon karşısındadır. Zeynep'in boş vakti yatmadan önce televizyon karşısında ne izlediğinin bile farkına varmadığı durma anlarından ibarettir. Eğlenceye ayrılmış vaktin olmadığı filmin keyifli sayılabilecek tek sahnesi Remzi'nin (Remzi Pamukçu) yemeğe geldiği akşam sofradaki sohbet anlarıyken, o da ev sahibinin tehdit ve taciziyle sekteye uğrar.

Toz Bezi'nde gündüzleri çalıştıkları evlerde başlayıp akşamları kendi evlerinde yemek, bulaşık, temizlik işleriyle devam eden mesailerinin ardından Nesrin ve Hatun'a ait tek boş an, yemek sofrası kaldırıldıktan sonra balkonda sohbet ettikleri çay kahve vakitleridir. Hem dertleşme hem muhabbetle geçen bu zamanın eğlenceli meşgalesi kahve fallarıdır. İşte olmadıkları zamanlar pazar alışverişi, kışık yemek hazırlığı gibi ev içi emekle geçirilir. Hatun ve Şero'nun (Mehmet Özgür) kuzenlerinin düğünü, tek eğlence sahnesi iken Nesrin orada da yalnızlığı sebebiyle etraftaki bakışlardan tedirgin olup topluluğa dâhil olmaz. Nesrin'i yalnızca kızı Asmin'le bir bankta oturup simit yedikleri sahnede boş vakit içinde görürüz; fakat orada da aynı zamanda gördüğü ilanları sorup başvuru yaparak iş arıyordu.

Babamın Kanatları, karakterlerin zamanının büyük kısmını çalışmakla geçirdiğini gösterse de diğer filmlerden farklı olarak mekânsal kısıtları sebebiyle işten arta kalan

akşamlarını, dinlenme anlarını da şantiyeye bağlı kılar. *At*'taki seyyarcıların avlusuna benzer şekilde inşaat alanındaki barakalarda koğuş usulü birlikte kalan işçiler için boş zaman ve özel alan mefhumu yok gibidir. Şarkı söyleyip halay çektikleri bir iki kısa anın dışında eğlenceye de vakit yoktur. Yalnızca Yusuf'un izin günlerinde sevgilisi Nihal'le buluşup park, kafe, semt meydanı gibi alanlarda vakit geçirdiği anlar filmi şantiyenin dışında akan gündelik hayata taşır. İbrahim'i ise sadece borç istemek için gittiği eski arkadaşı Şehmuz'la dertleştiği ve son parasıyla şansını denemek için katıldığı horoz dövüşünü izlerken iş dışında görürüz.

Filmlerde madunların gündelik hayatı çalışmanın ve çalışma çabasının bir toplamından ibarettir. Boş zaman mefhumu ek iş, daha iyi bir iş ya da ek gelir peşinde; beslenme, barınma gibi en temel yaşam ihtiyaçlarının her gün yeniden mücadelesini vermekle, ailenin bakım yükünü sırtlanmakla doldurulur. 1980'lerde aile, akraba, komşu gibi geleneksel dayanışma ağlarının belirgin olduğunu, çalışmaktan arta kalan boş vaktin birlikte sosyalleşerek değerlendirildiğini söylemek mümkünken, 2010'larda kişiye özgü zamanın azalması, özel alanın kısıtlılığı dikkat çeker.

4.2.3. Toplumsal Eşitsizlikler ve Hiyerarşik Temaslar

Tahakküm biçimlerini analiz etmek üzere sınıfsal hiyerarşilerle karşılaşmaları, iktidar karşısındaki konumları, maruz kaldıkları tahakküm biçimleri, dâhil oldukları ve dışlandıkları siyasal, kültürel ve ekonomik süreçler, toplumsal eşitsizliklerin hangi düzlemlerde nasıl kurulduğu, hangi mekânsal, söylemsel çatışmalarla görünür kılındığının değerlendirilmesi, filmlerin sınıfsal hislere dair ne söylediğini anlamlandırmak bakımından önemlidir.

Oğlunu okutabilmek için taşradan İstanbul'a para kazanmaya gelen Hüseyin'in sınıfsal kaderini Ferhat ile kırma mücadelesini anlatan *At* filmi, sınıfsal farklılıkları gündelik hayatın her alanına sızan çok katmanlı bir gerçeklik olarak ele alır. Seyyar satıcılık işiyle şehirde asla sabit bir yer edinemeyen, sürekli kovalanan, hep kaçma hep

yeni bir yol geliştirme mecburiyetinde olan bir toplumsal konum ortaya koyulur. Köyde mitolojik bir eğlence ritüelinde kâinatın yaratılışını, insanın doğa, toprak ve hayvana hükmedişini, ardından bu egemenliğin paylaşılammamasından doğan çatışmayı “at da benim toprak da” sözüyle itip kakma, üzerine işeyip değersizleştirme ve aşağılama şeklinde metaforik bir oyunla sahneleyerek açılır film. Toprağın bölüşümünden doğan sınıfsal mücadele, bu simgesel düzlemde Hüseyin ve oğlu Ferhat’ın yoksullukla çerçevelenmiş yaşamına doğru yönelir. Hüseyin’in köydeki algısı, yaşanan kıtlığa, yoksulluğa karşı tek çocuğu olan Ferhat’ın da kendisi gibi ezilmemesi, sürünmemesi için okuması gerektiği üzerinedir. Bu kurtuluş düşüncesini de askerde okuma yazma öğrenemediği için çok dayak yediği komutanlardan edindiğini anlatır: “Biz okumadık o okusun bari. Askerde bizim yüzbaşı öyle derdi. Siz adam değilsiniz bari çocuğunuzu adam edin derdi. Sizin gibi ezilmesin sürünmesin derdi.” Hüseyin için toplumsal alana çıkışın, kamusal karşılaşmaların yaşandığı ilk yerdir belki de askerlik. Köyde evini ipotek ettirerek borç almak için dahi bir aracıya ihtiyaç duyduğu Hüsmen Ağa ile sınıfsal bir karşılaşması görülmez. Yaşadığı köydeki koşullar etrafındaki herkes için benzer nitelikte olduğu için toplumsal sınıfına dair konum alışı, ezildiği, süründüğü, adam yerine koyulmadığı askerlikle temellenir.

Tren yolculuğuyla Haydarpaşa’ya geldikleri andan itibaren yaşanan sınıfsal karşılaşmalarla birlikte toplumsal hiyerarşilerin sadece ekonomik değil mekânsal ve kültürel başta olmak üzere farklı boyutlarıyla karşı karşıya gelirler. Gardan ayrılırken boyacı olarak çalışan çocuğun dövülmesi, “hediyesi çok ucuz, ucuz” diyerek kitaplarını satmaya çalışan şairin vapurdaki yolculara ölümü anlatan bir veda şiiri okuması, şehirle, kamusal alanın kalabalığıyla ilk temaslarında emeğin de kültürel sermayenin de ucuzluğu bakımından dikkat çeken farklı toplumsal katmanlardır. Bundan sonrası için yeni hiyerarşik ilişkilerin adresi olan şehirle tanışmanın temeli, memleketten tanıdığı Remzi’nin diğer seyyar satıcılarla birlikte kaldığı avluya girdiklerinde kendisi için

söylenen “işte bir kuş daha düşmüş” ifadesinde, madun kimliğinin şehre düşüşüyle örtüşür mahiyettedir. Kendisinin yapamadığını beceren Ferhat’ın okumayı sökmesini “Allah yüzüme baktı” diyerek bir lütuf gibi gören Hüseyin, “bir umut burada gayrı, bundan başka yok” diyerek İstanbul’un kucağına, seyyar tezgâhların gece yatağa dönüştüğü yıkık dökük eski binaların ortasındaki avlusunda düşer. Remzi’nin İstanbul’un iyisine kötüsüne dair uyarıları, “gemini kurtarmaya bakacaksın” nasihatıyla somutlaşan, her yeni karşılaşmada yeni bir sınav verdiği hiyerarşinin farklı yüzleriyle tanışma süreci başlar. Bundan sonra sabit tezgâh açabilenler ve açamayanlar, kalıcı olabilenler ve kovalananlar, devletin okuttukları ve okutmadıkları, parkta oynayanlar ve çalışan çocuklar, parasız yatılı imtihanına girebilenler ve giremeyenler, dükkân sahipleri ve seyyarlar, zabıtanın kaçıp arabasını mallarını kurtarabilenler ve kaçamayp yakalananlar, kaçarken gideceği yeri bilip sıyrılanlar ve gece vaktine kadar sokaklarda kaybolanlar, köşklere yalılarda yaşayanlar ve onların önünden tezgâh dahi geçiremeyenler, cenazesi satılanlar ve mezarında dua okumak için dilenilenler, emrinde yüz kişi çalışanlar ve “sülalesini satsa” onun bir arabası etmeyecekler, azarlayanlar ve aşağılananlar, makam/yer sahipleri ve kovulanlar, ailesinin ardında korunan güzel çocuklar ve parayla satın alınan çocuklar şeklinde türlü biçimlerde karşılaşılan toplumsal hiyerarşilerin hüküm vaktidir. Tüm bu sınıfsal deneyimler, çoğunlukla sezgisel, yer yer kendisinden daha deneyimlilere kulak vererek anlamlandırılır. Remzi’nin “Ağa kısmı yalnız köyde mi olur, sen öyle mi sanırsın? İstanbul’da alası var, her şeyi bölüşmüşler” sözleri, yaşanmışlıklar ve mevcut dışarıda bırakılmalar üzerinden buradaki konum alışına rehber teşkil eder.

Sınıfsal farklılıkların karşılaşmalardaki ikilikler üzerinden anlatıldığı filmde, kamusal mekânın esas sahipleri ile oradan uzaklaştırılanlar arasında kurulan tezat dikkat çekicidir. Okul, pazar yeri, park, kamu kurumu ve dahi mezarlık olmak üzere kamusal alandan dışlanacakları belirleyerek toplumsal hiyerarşi sağlama mekanizmasını görürüz.

Bu bakımdan iktidar karşısında doğrudan muhatap kabul edilen bir konumu yoktur Hüseyin'in, kendini savunamaz, ifade edemez, sesini çıkaramaz, itiraz edemez. Hem memur, güvenlik, bekçi ve zabıta gibi devleti temsil eden siyasi, hukuki ve bürokratik iktidar hem de sabit tezgâh ve dükkân sahipleri ile kamusal alanda iyi giyimleriyle modern düzenin makbul vatandaşları gibi ekonomik iktidar sahipleri tarafından kültürel hiyerarşi kurularak da bastırılıp dışlanan bir figürdür. Şehir hayatının dört koldan uyguladığı sistematik tahakküm karşısında giriştiği mücadelede, çalışma azmi ve emeğiyle içinde bulunduğu konumu oğlunun kaderi kılmama umudunu gerçekleştirebileceğine inanan Hüseyin, tek başına her şeyini feda ederek yürüttüğü çabanın değil kader değiştirmek daha büyük kuşatılmışlıklara gömülmeye yol açtığını görmenin dehşetini ve çaresizliğini yaşar.

Kent yaşamında barınma, eğitim, sağlık, güvenlik, çalışma gibi temel haklardan mahrum kalan Hüseyin ve Ferhat'ın kamusal karşılaşmaları mütemediyen dışlayıcıdır. Hiçbir kurumsal yapı tarafından kabul edilmeyen, hatta ücra tepelik bir açık alanda gerçekleştirilen klip çekimini uzaktan izlerken, şehir meydanında bir binanın merdivenlerinde otururken, kalabalık bir caddede kendi aralarında konuşurken dahi kovulup uzaklaştırılan Hüseyin ve Ferhat, sistem dışı kılınan ötekiliğin gündelik hayattaki mikro iktidar öbekleri tarafından nasıl istikrarlı bir kenarda bırakma stratejisiyle işletildiğini deneyimler. Avluda kalan seyyar satıcılardan Hamuş'un "Kuran kurmuş çetesini sana sadece kaçmak düşüyor" diyerek özetlediği durumda, şehrin iktisadi ve kültürel sisteminde yer edinmesine müsaade edilmeyen madunların kovalandıkça konmaya çalışan pozisyonu kaçınılmazdır. Bu yüzden "öyle ya bir dükkânın olacak, böyle kaç kovala, dön dolaş hiçbir şey olmaz; hiçbir yerde koymazlar adamı" diyen Remzi'nin de erişmek istediği sınıfsal konum yeri yurdu belli, sabit bir dükkânda çalışmaktır. Kültürel bakımdan ise konuşma tarzı, dilekçe ile başvuru yapma, modern tüketim alışkanlıklarına sahip olma gibi süreçlere uyumsuzlukla ifade edilip aşağılanma,

görmezden gelinme, itilip kakılma, azarlanma ile karşılaşılır. Ferhat'ı devlet parasız yatılı okullarına gönderebilmek için arzuhalcide dilekçe yazdırıp parmak basan Hüseyin'in "o senin sabın değil oğlundur, önce Türkçe konuş" söylemiyle azarlanıp kovulması; bir dükkân vitrininde sergilenen oyuncak at karşısında şaşkınlık ve hayranlıkla kalakalan Ferhat'ın nezarethaneye atılması sosyokültürel anlamda ifadeden yoksunluğun cezalandırılması şeklinde okunabilir. Sistemin diline ve kurallarına yabancı olan ve yabancı kalması için de dışlanıp bastırılan bu konumdan hareketle zengin-fakir karşıtlığının gelir farkından ibaret bir iktisadi ikiliğin ötesinde kıyafet, konuşma tarzı, sosyal ve kültürel sermaye, beden dili, bakışlar, mekân kullanımı gibi pek çok düzlemde kurulduğunu görürüz.

Bir Avuç Cennet, sınıfsal farklılıkları daha yumuşak karşılayan bir film örneğidir. Şehre geldikleri andan itibaren başlayan barınma probleminin odağında gelişen çatışmalar, kanıksanmış toplumsal konumlara karşı çaresizlikle bir arada büyüyen bir inat gibi de görünür. Şehrin tüm açık alanlarından, arazilerinden oturmak, durmak, yatmak, kalmak yasak şeklinde kovulan aile, modern yaşamın sınırlarına dayanıp aleni bir ihlal gerçekleştirir. Bu sebeple direkt temas kurulmasından imtina eden apartman sakinlerinin kolluk kuvvetlerine şikâyetleri, polis ve zabıta memurlarının ihtarlarıyla bildirilir. Yanı başlarındaki renkli, steril, temiz, kendine ait alanı güvence altına alınıp özelleştirilmiş yaşamların göz hizasında olmalarını istememeleri ile kurulan dolaylı bir hiyerarşik ilişki söz konusudur temelde. Erdoğan'ın belirttiği gibi "büyüklenme ve aşağılama ilişkisi" şeklinde kurulan bakışa dayalı hiyerarşi, mekânın asimetrisini toplumsal eşitsizliklere taşıyarak, "aşağılayıcı, küçümseyici, böbürlenene, utanan, ezik hisseden vb. bakışların mübadelesi" olarak yaşanır (2023, s. 147). Mekânların aşılamaz sınırları bu bağlamda uzaktan seyirle bakışın nesnesi kılmayı korunaklı kılsa da aşağıdan görünüyor olmanın rahatsızlığı temas bağlamında bulaşıcı bulunur. Doğrudan muhatap alınmayan bir konumda dahi çiçeklerle bezeli balkonlara rahatsızlık verenler olarak Kâmil ve Emine,

şehirdeki yersiz yurtsuz hallerinin üstesinden gelmeye çalışırlar. Kent yaşamında görülme istenmeyen yoksulluğun temsili olarak, varlıkları sorgulanıp geçicilikleri daima daha belirgin baskılarla vurgulanarak kenara itme hamleleri sürdürülür. İktidar sahibi gruplar, polis, zabıta, bekçi gibi merkezi devlet otoritesi ve apartman sakinleri olarak resmedilir. Kentin makul yerleşiklerine karşı tehdit olarak görülen yoksul göçmenler, hayatta kalma mücadeleleri görünmeksizin düzen bozucu unsurlardan ibarettir. Doğrudan sınıfsal karşılaşmaları bu gruplar arasında resmeden filmde, Kâmil, iş istemek için gittiği Bekir Çavuş'un bir adım gerisinde "umut dünyası işte ne yapalım" derken; sığındıkları hurda otobüs için sarhoşlara el mahkûm hava parası verirken; arsanın ve hurdanın sahipsiz olmadığını, boşaltmaları gerektiğini söyleyen bekçiyi emir kulu görüp ev bulur bulmaz çıkacaklarına ikna etmeye çalışırken; suçlu olup olmadığını sorgulamadan bisiklet çaldığı söylenen oğlu Cevat'ı "ulan hayvan polisten kaçılır mı hiç" diye azarlayarak polislere teslim ederken hep mahcup, uzlaşmacı, alttan alan, ricacı pozisyonundadır. Şehre göç etmelerini, başlarına gelen tüm zorlukları kendi hataları olarak görüp, hiç değilse başlarını soktukları evi, köyü bırakıp şehre gelmekte ısrar eden Emine'yi suçlar. Emine ise çıktıkları bu yolda başlarına gelen zorluklara karşı daha metanetli ve çözüm odaklı, geleceğe karşı daha umutlu ve sınıfsal eşitsizlikler ile tahakküm karşısında daha tepkiseldir.

Hurda otobüste idare etme çözümünü geliştiren, oğlu Cevat'ı okula yazdırmayı isteyen, bekçinin tahliye uyarısına karşı "Burası belediye arsası orası şehir arsası, sahipsiz bir avuç toprak kalmamış her taraf işgal edilmiş. Biz ne yapalım? Biz de bu memleketin evladı değil miyiz? Bizim de hakkımız!" diyerek ses çıkaran, apartmandakilerin şikâyetlerini öğrendiğinde "Onlara inat buradan çıkmamak var ya" diye söylenip homurdanan, hamileliğini "Allah onun da rızkını verir" diyerek sevinçle karşılayan, yıkım ekiplerine ikramda bulunup "gül gibi bir işin var maşallah benim adama da böyle bir iş ayarlasana ne iyi olurdu" diyerek krizi fırsatı çevirmeye çalışan, bisiklet çaldığı

ihbarıyla polislerin götürdüğü Cevat'ı savunan, “İnsan suçsuz evladını polise teslim eder mi” diyerek Kâmil'e kızan, hurda kaldırılırken içine girerek engel olmayı deneyen Emine, bir yol bulmanın, her duruma karşı idare etmenin ve söylenerek homurdanarak da olsa ses çıkarmanın sembolüdür. Emine'nin şehirdeki varlığı, metisin çevik ve kıvrak becerisini “popüler metis” kavramıyla Türkiye bağlamına uyarlayan Erdoğan'ın, madunların yasadan kaçma ve onunla baş etme yöntemleri olarak kullanıldıkları saptırıcı pratikler üzerinden düzeninin içinde idare etmeye ve “arada olma”ya (2000, s. 9) dayalı değerlendirmesiyle açıklanabilir. İnanç, umut ve inatla var ettiği tutunma mücadelesini, kendilerine yönelen baskı ve dışlanmalar karşısında duyduğu isyan, öfke ve hınca dönüştürerek sınıfsal duygularının yönünü muhatabında tutar.

Köyden traktörle ailelerin gelmeye devam ettiğini vurgularken film, yapısal eşitsizliklerin, kırsal kesimde tükenen geçim ve yaşam imkânlarının, düzensiz göçün ve kentleşmenin, gündelik hayatın en temel gereksinimi barınma ihtiyacı üzerinden ifade edilmesini sağlar. Yalnızca iktisadi bir yük olarak değil, sosyokültürel kent yaşamı ahengi için de tehdit olarak görülen yoksulluk, kazanda yıkadığı çamaşırla, ayna tutan çocukla huzur bozan bir uyumsuzluk işareti olarak değerlendirilir. Bu tür doğrudan değil dolaylı temaslar dahi kültürel bir aidiyetsizlik, toplumsal normlara ve davranış kalıplarına aykırılık olarak mimlenir.

Çark, sınıfsal konumun en bilinçli kavrandığı film olarak değerlendirilebilir. Aynı mahallede oturan aynı atölyede çalışan cam işçilerinin örgütlü değilse de birlik içindeki halleri, toplumsal hiyerarşiler karşısında diğer filmlerde öne çıkan yalnızlığı bertaraf eder pozisyonadadır. Benzer koşullarda çaresizlik durumları yaşıyor olsa diğerlerinden farklı olarak *Çark*, sınıfsal çatışmalar karşısında birbirini kollayan bir grup işçiye resmeder. Sınıfsal aidiyetlerinin karşısında işverenler, atölye patronları, fabrika çavuşları, polisler, doktorlar, hatta 1982 Anayasası ve Alman iş kanunu örneğinde ideoloji ve bürokrasi olmak üzere farklı düzeylerde tahakküm uygulayıcıları vardır. Doktor tarafından

terslenerek hastaneden kovulan Ali (Oktay Sözbir) ve hasta babası, “sokaklar işsiz dolu” imasıyla diğerlerinin işten çıkarılmasına ses çıkarmamasını isteyen patron karşısında Rauf, çavuşların azarlarına polislerin yaka paça itip kakmalarına maruz kalan tüm işçiler, iktidar otoritesi karşısında eli kolu bağlı bir halde kalırlar. İktidar karşısındaki savunmasız ve çaresiz konumları aşikâr olmakla birlikte toplumsal hiyerarşileri ekonomik ve sembolik düzeyde kavrayan bir sınıfsal farkındalığı vurgulayan filmde Rauf başta olmak üzere tüm işçiler birlikte saf tutma eğilimindedir. Almanya’dan dönecek babasını beklerken aralarında çalışan okul çağındaki Kerim’in “bu cehennemden kurtuluşu” beklenir, sigortasız çalıştırıldığı için sağlık güvencesi olmayan babasını özel hastanede ameliyat ettiren Ali’ye para toplanır, Almanya’dan dönerken kaza yapıp bacağını kaybeden Recep’e (Erol Demiröz) destek olunur, cam atölyesinde işten çıkarmalar olunca kalması istenenler kovulanları yalnız bırakmaz, grevdeki işçilerin yerine kaçak olarak götürüldüklerini anladıklarında topluca iş bırakırlar, deri fabrikasındaki çavuşların denetimlerdeki kötü muamelelerine karşı birbirlerini savunurlar. Rauf öncülüğünde karşı çıkma, direnç gösterme tutumları mevcut olsa da dönemin işsizlikle boğuşan iktisadi atmosferi ile sıkıyönetimin ardından hukuki ve toplumsal düzendeki kısıtlamalar, söz konusu sınıfsal duruşu baskılayarak derhal yoksullukla terbiye etmeye yönelir. Siyasal ve kültürel süreçlerden dışlanma meselesi burada kendini gösterir. Yeni anayasanın getirdiklerinden habersiz olmaları, imzaladıkları kağıtlarda evrakta sahtecilik yapıldığını fark etmeden kaçak işçi olarak grev kırıcı pozisyonunda çalıştırılmaları, eksik maaş verilen Kerim’i savunduğu için patronların huzuruna çıkarılan Rauf’un “Ne iştir anlamadım önce kovdular sonra affettiler bu ne ince siyasettir” şeklinde açıkladığı stratejik hamleleri, Recep’in Alman kanunlarına göre engel durumu puanlamalarını açıklaması, ekonomik, siyasal ve kültürel süreçlerin dışında bırakıldıklarının işaretleri olarak karşımıza çıkar.

Hiyerarşik karşılıkların özel alandaki yansımalarını, sınıf içi statü kazanımıyla elde edilen iktidar bakımından da ele alan film, Rauf ve Leman ilişkisini bu bağlamda işler. Üniversite sınavını tutturamayıp çalışmadığı ya da evlenmediği için babası tarafından “yeter hazır yediği” diyerek suçlanan Leman’ın “Hep bir şeyler olayım diye uğraştım, didindim, kurtulmak istedim” ifadesi, sınıfsal kaderine karşı koyma çabası olarak dikkat çeker. Nitekim polis olup üniforma iktidarını elde etmesiyle beklentisini gerçekleştirir ve bu hegemonik güç özel alana taşıp Rauf karşısında da kendini var eder. İkisi arasındaki yeni konumlanma ve bakış temelli kurulan hiyerarşi, Leman’ın gözünden üst, Rauf’un bulunduğu yerden alt açılarla desteklenerek sahnelenir. Toplumsal hiyerarşiler ve sınıfsal eşitsizlikler özellikle hep birlikte yaşadıkları gecekondu mahallesinin ve çalışma mekânlarının gündelik pratikleriyle ifade edilir. İşçi mahallesinin toprak zeminli gecekondu evler ile hemen üstünde mezarlıkla tasvir edilen genel görüntüsüne tezat biçimde karşı tepedeki çok katlı apartmanların, inşaatların vinçlerin yüksekliği; iş yerlerinde toprak zeminde, iki büklüm halde çökerek yenen öğle yemeklerine karşı deri koltuklu viski bardaklı patron ofisleri, kapı önünde leğenlerde yıkanan çocuklar, iki gündür kesik olan sularla vurgulanır sınıfsal uçurumlar.

Zerre, sınıfsal hiyerarşilerin beden dolayımıyla aktarıldığı bir üsluba örneklik eder. Zeynep’in kötü çalışma koşullarına dair yalnızca kendi aralarında söylenip şikâyet eden işçilerle aynı masada oturduğu için kolundan sürüklenerek yaka paça zorla kovulmasıyla, iktidarın zor gücünün bedene şiddetle yönelen tahakkümünü göstererek açılır film. Ev sahibi Kudret’in yolunu kesip kolundan tutup çekmesi, tehdit ve hakaretleri, kapısına gelip zorbalıkla taciz etmesi, kapı kilidini kırıp rahat bırakmayacağını göstermesi, yoksul/madunluğun psikolojik ve fiziksel şiddet dâhilinde yaşanmasına sebep olur. Tüm bunlara tank olan Remzi polise gitmeyi önerince neredeyse alay edilmişçesine “Ne polisi be Remzi” deyişi, resmî iktidarın karşısında sesinin karşılık bulmayacağını çoktan kanıksamış bir konumdan gelir. Trakya’daki fabrikada işçi başı

Mümtaz'ın cinsel saldırısına maruz kalışı yine hiyerarşinin fiziksel şiddete varan tahakkümü olarak yaşanır. Sokakta satmasına izin vermeyip elindeki bohçalara el koyan belediye ile kentsel dönüşüm projeleri kapsamında etraftaki tüm binaları yıkan belediye Zeynep'in kısırılmışlığını sembolize eden resmî iktidar mercii olarak ifade edilir. İçinde yaşadığı kamusal alandan, sokaktan ve semtten farklı biçimlerde dışlandığını görürüz. Dâhil etme ya da dışarıda tutma erkini elinde bulunduran olarak gördüğü belediyede işe girmek en büyük arzusudur. Belediyede çalışmak için aracı olabileceğini düşündüğü Ayşe, “biliyorsun onun için de para lazım” diye hatırlatır, yoksulluğun pençesinden kurtulmanın yolu olarak düzenli bir iş için de yine paranın hiyerarşisine ihtiyaç vardır. Zeynep'in maruz kaldığı tüm engellerle birlikte yaşadığı kısıtlanma halinin yoğunluğu, Bayat'ın ifadesiyle “ancak iltimas ve karşılıklı çıkar sağlamanın vesayetçi, bireyci yollarıyla” (2016, s. 74) bir çıkış aramaya yönelir. Üstelik rüşvetle kendisine belediyede bir iş ayarlaması için aracılık edecek kişiye de yine bir başkası aracılığıyla ulaşmaya çalışır Zeynep. Bu dolaylı hâl, toplumsal çerçeveden yalıtılmışlığını görmek açısından önemlidir. Benzer şekilde fabrikadaki işe yazılırken şehir dışına gidileceğini öğrendiğinde duraksaması dahi kabul edilmez. Fırsatı kaçırmamak için sırada bekleyen herkes gibi nereye gideceğini, hangi koşullarda, nerede, ne kadar kalacağını, ne iş yapacağını bilmeden, tüm koşul belirleme ve karar verme süreçlerinden dışlanmış, maruz kalacağı her şeye mahkûm bir konumdadır. İktidarla karşılaşmalarda yalnızca sessizliği ve kaçışı görünen Zeynep, işten, evden, sokaktan hep çekiştirilerek çıkarılmaya, uzaklaştırılmaya çalışılır. Çare aradığı her durumda karşısındakinin elindeki güç, onun bedenine baskı ve tehdit olarak döner. Tüm bu süreçlerde aniden burnunun kanaması, çıkmayan sesine karşı bedeninin verdiği tepki gibidir adeta.

Filme sınıfsal hiyerarşiler, şiddet ve tahakküm üzerinden kurulurken, madunun yaşam koşulları ve gündelik hayatı tüm detaylarıyla işlenerek bir tanıklığa davet eder izleyiciyi. Karşıtı olarak ekonomik refaha dair kurulmuş tezat bir yaşam örneği

bulunmaması, oldukça dikkat çekicidir. Kentsel dönüşümün hayalet semti Tarlabası'nda sokak sokak, dükkân dükkân iş aramaya çıkan Zeynep'in ardına düşen kamera, seyyar satıcılar, yer tezgâhları, kâğıt toplayıcılar, eli alınnda bir köşeye çöküp öylece duranlar, yırtık eski kıyafetleriyle yük taşıyanlar, yıkık moloz halinde duvarlar, pencereleri sökülmüş izbe binalar arasında dolaşır. Çalıştığı yerler kir toz içinde, naylonlarla bölmelendirilmiş, pis kokulu fareli yer yataklarının ya da bulaşık yığınlarının olduğu, izbe ve karanlık mekânlardır. Bu bağlamda kent yoksulları kendi çemberi içine hapsetmiştir adeta, diğer filmlerden farklı olarak yoksulluğun uğramadığı mekânlara ve hayatlara rastlamayız. Yıkık dökük, tesisatı akıtan, üç kişinin tek göz odada tek kanepede oturup gece yer yatağında birlikte uyuduğu, banyo sobasıyla leğende yıkanılan, mahalledeki lokantada çalışan Remzi'nin kalırsa verdiği yemeklerle beslenen, kalmazsa bakkaldan kahvaltılık olarak geçiştirilen, sağlık, beslenme, barınma gibi tüm temel yaşam ihtiyaçları tehdit altında olan kent madununun zengin figürle, mekânla teması bulunmaz filmde. İşverenlerin ve ev sahibinin hiyerarşik gücü etkin olsa da ne çalışma mekânlarında ne de kamusal alanda ekonomik refahın görsel kaydına rastlanır. Sınıfsal üstünlüğü koşullar bağlamında refahla eşleştirmez film, daha ziyade maduniyetin istismarı şeklinde ele alır. Zira kamusal karşılaşmalar, toplumsal hiyerarşiler farklı tabakalar arasında değil, daha ziyade sınıf içi üstünlükler yani aynı fabrikada cinsel sömürüyle insani koşullar sağlayan işçi başı ya da aynı mahallede organ ticaretiyle gelir elde eden ev sahibi üzerine kurulur.

Sınıfsal çelişkiler ile toplumsal hiyerarşileri sembolik işaretler olarak son derece gündelik öğeler üzerinden gerçekçi bir üslupla veren *Toz Bezi* ise iş ilişkisini özel alana taşıyan çalışma ortamı gereği çarpıcı karşılaşma sahneleri sunar. Temizlik işçisi Hatun ve Nesrin'in farklı iki jenerasyonda sınıfsal ilişkiler yürütme biçimleri, özel alanda çalışmanın iş tanımı olarak esasen sınıfsal konum için makul addedilen bir kamusal kimliğe bürünmeyi gerektirdiğini gözler önüne serer. Muktedirin özel alanında çalışmanın bir sonucu olarak sınıfsal hiyerarşilerin çok fazla deneyimlendiği dolayısıyla

gündelik hayata net biçimde etki ettiği, bire bir biçimde baş edilmesi gereken sembolik hegemonyaların öne çıktığı bir yapı söz konusudur. Sınıfsal karşıtlığın bizzat yaşam alanına, özel hayata dâhil olarak kavranması durumu güvencesiz, sigortasız ve düşük gelirle çalışmanın yanı sıra iş ilişkisinin sürdürülebilmesini doğrudan sınıfsal sınırların keskinliğine bağlar. İş bahşedilen bir unsur olarak telkin edildiği için tahakkümün insafını tesis edecek bir sınıfsal rol giymeyi gerektirir Hatun ve Nesrin için. Bu bakımdan işverenlerin üstün konumunu tasdik edip pekiştiren daimî hürmet halindeki bu kamusal rol, mesafeli bir minnet ve sadakat içeriğiyle icra edilir.

Nesrin, yaşadığı yalnızlık, terk edilmiş ve çaresizlik içinde tutunmaya çalışırken konumunu yalnızca sigortalı ve yarını olan bir işe çekmeye çalışırken, Hatun'un temizliğe gittiği semtlerden Moda'da ev alıp oturmak istemesiyle simgelenen sınıf atlama arzusu öne çıkar. Nesrin "biz oralara ancak temizliğe gideriz" sözleriyle sınıfsal duvarlarının farkında bir görüntü çizerken; istediği zammı vermediği gibi aşağılayıp tersleyen Ayten'in (Serra Yılmaz) kendisini kızı gibi gördüğüne, evini kendisine bırakacağına inanan Hatun'un hayal kırıklığı yine sınıfsal engelleri yıkabileceğine dair umudunu ifade eder. Benzer şekilde toplumsal hiyerarşide kendisine avantaj yaratacağını öğrendiği Çerkezlik kimliğini, fırsatını bulduğu ilk kamusal alanda iş görüşmesinde kullanması da sınıfsal mertebesinde değişiklik yaratmaya çalışmasını örnekler.

Maruz kaldığı sınıfsal tahakkümü kendi içinde telafi edebilmek için Hatun'un kişisel beceri ve özel hayat üzerinden yanında çalıştığı iktidar sahibi kadınları değersizleştirme yoluna gittiğini görürüz. Aynı mahallede yaşadığı aynı sınıftan kadınları da ev içi rolleri bakımından kıyasa tabi tutarak temizlik ve yemekte becerikli olmak ve emek verip çalışmak üzerinden değerlendirip kendini üstün ve değerli kılar. Sınıfsal konumuyla yaşadığı aşağılanmayı "ben zaten saf değilim Nesrin, akıllıyım ben akıl küpüyüm" sözlerinde olduğu gibi kendi kıymetini vurgulayarak dengelemeye çabalar. Kendi alanında tüm bu baskın karakter savunmalarına rağmen iktidar karşısında Hatun'u

sessiz, başı önde, hep makul kısıf bir tonda sadece kabul görecef şeyleri söyler bir konumda; sınıfsal hiyerarşinin başladığı yerde ona uygun kamusal rolü bürünmüş halde görürüz. Özel hayatında da sessiz olan, ortadan kaybolan eşini abisinin evine gidip sormayı gururuna yediremeyen, iktidar karşısında her söyleneni hemen yapmaya girişen, işini yaparken bile mümkün mertebe görünmez olmaya çalışan Nesrin, sınıfsal bariyerlerle adeta sesini, mekânda kapladığı yeri, bedenini, kızı Asmin'i yok eder biçimde temas etmemeye gayret gösterir. Hatun'la kurduğu dayanışma çatırdadığında, güçsüzlüğü Hatun'un sınıf içi iktidarı tarafından da dışlandığında benzer bir sessizlik ve küskünlük le karşılar.

İkisinin kamusal alandaki hiyerarşik temaslarını farklı ilişkiler üzerinden izlediğimiz filmde, kamusal alanda iktidar karşısında bir arada bulundukları zaman tutumları oldukça dikkat çekicidir. İş görüşmesi esnasında ikisini yan yana otururken izlediğimiz sahnede Hatun ellerini birbirine kenetlemiş, tedirgin, ne diyeceğini bilemez, tutuk bir halde görünür; Nesrin sorular karşısında daha öncü bir rol üstlenir. Hatun'un türlü gerekçelerle örtbas ettiği çekincesi, sosyokültürel sermayeden yoksunluğun kamusal karşılaşmalarda yaratacağı haysiyet zedelenmesinden kaçınmaya işaret eder. Bourdieu'nün "insan içine çıkmanın, başkalarının karşısına bedeniyle, üslubuyla, diliyle çıkmanın gerektiği tüm resmî durumlar" için mahkûm olunan sessizlik (2015b, s. 559) olarak ifade ettiği bu örtük çekince, özel alanlarındakinin aksine kamusal alanda Nesrin'in yanında daha geri planda kalan bir Hatun profili çizer. Nesrin atılıp Hatun'un kısıf sesli ağzının içinde dolaşan yarım yanıtlarını düzeltir, Hatun'u da temsil eden şekilde iktidar karşısında kamusal rolü üstlenir. Hatun'un temizliğe gittiği evlerde yakınlık üzerinden kadınlarla kurduğu ilişkiye binaen oluşturduğu benlik sunumu, daha resmî hiyerarşik düzenler içinde tedirginlik ve güvensizliğe döner., Nitekim çalışmaya gittiği Moda'da kilise adresi sormak için sokakta karşılaştığı el ele bir çift ya da köpeğiyle geçen bir kadın yerine karşıdan gelen kâğıt toplayıcısı genci durdurması, konuşmak için

semt sakinlerinin yerine kendisi gibi orali olmayani seçmesi kamusal alandaki hiyerarşik temaslar adına önemli bir ayrıntıdır.

Toz Bezi'nde sınıfsal karşıtlıklar mekânsal ve kültürel öğeler kadar gündelik hayat alışkanları üzerinden de belirgin kılınır. İkamet edilen gecekondü mahallesi ile temizliğe gidilen Moda ve civar semtlerin mekânsal karşıtlığı, filmde öne çıkan bir unsur olarak kullanılır. Mekânın yanı sıra yemek alışkanlıkları, konuşma tarzı, etnik makbûller, dini hassasiyetler bakımından da sınıf farkları vurgulanır. Nesrin'in hep ayaküstü ekmek arası geçiştirmeli yemek usulü, Asmin'e hazırladığı peynir zeytinden ibaret kahvaltılar, Hatun'un sofrasına misafir olduğunda dahi çekingen ve sessizce yokmuşçasına yeme usulü dikkat çeker. Çalışmaya gittiği Aslı'nın (Didem İnselel) evinde yaptığı çeşit çeşit yemeğe o gelmeden dokunmazlar, Gül'ün evinde ayaküstü atıştırdığı görülsün istemez, ağzındaki lokmanın suçluluğunu yaşar, ev sahibi dışarıdan getirilen yemekten yemesi için çağırdığında gitmez, karnını doyurması için kızı Asmin'i gönderir odaya. Yemekten çekinme durumu sınıfsal bir kod olarak Asmin'e de aktarılmıştır, masada sohbet ederek yemek yiyen baba-oğlu kapı eşigine sinerek izlediğini görürüz. Gürbilek'in "bakışın çifte doğası" olarak tanımladığı hem görölme hem de bakıştan kaçınma ihtiyacı "insanın bakışa aynı anda hem muhtaç hem de maruz kalıyor olması" (2015, s. 170) şeklinde cereyan eder. Başkasının bakışına mazhar olarak tanınma gereksinimi karşılanırken, bakışın nesnesi olarak hizaya getiren bir denetime tabi olmanın aynı anda işlemesi, madunun sınıfsal yarasını meydana getiren çelişkiyi ifade eder. Çocuk yaşta bu ikilik arasındaki çekinceli hali giyinmeyi öğrenen Asmin, mekânda yer kaplamamayı, sessiz ve görünmez olmayı eşikte duran başı öne eğik yarı bedeniyle gösterir.

Ayten'in Hatun'u yanlış kullandığı kelimeyi aşağılayarak düzeltmesi, Çerkezlik meselesinde alay eder biçimde gülmesi gibi pek çok sahnede kültürel sermaye üzerinden sınıfsal farklara vurgu yapılır. Kiliseye gitmenin günah olmasından endişe etse de Moda'da almak istediği ev için üç pazartesi üst üste mum dikip dilekte bulunan Hatun,

sınıfsal eşitsizliklerin dini pratikleri esnettiği bir resim çizer. Geleneksel sınırlara aykırı bulduğu bu dua sahnesiyle toplumsal ve kültürel aidiyetlerinin dışına çıkan Hatun, sınıf atlama arzusunu bireysel çabasının yanında farklı bir inanç ritüeliyle de desteklemeye çalışır.

Babamın Kanatları, *Toz Bezi* ile benzer şekilde farklı sınıfsal bakışa sahip iki madun karakteri öne çıkarır. İbrahim, yoksulluğunun, emeğinin hiç oluşunun, çaresizliğinin, sesinin duyulmayışının, hastalığının dolayısıyla tüm sınıfsal farkların kabulünde, güçsüzlüğünü sessizliğiyle ifade eden tarafken, Yusuf sınıfsal farkları bireysel becerilerden kaynaklı gören dolayısıyla sermaye çıkarlarına hizmet edecek şekilde çalışarak, aklını kullanarak konumunu değiştireceğine inanan taraftır. Taşeron patronu Resul’le (Tansel Öngel) sürdürdüğü ilişki bu bakımdan önem arz eder, onun gözüne girmek, yapacağı diğer işlerde kalfa olup yükselmek, daha sonra kendi işini kurmak niyetindedir. Resul’ün çalışkanlığı ve becerisinden dolayı kendisini kaçırmak istemediğine inanır. İbrahim’in uyarısı bu noktada dikkate değer bir sınıfsal farkındalığa işaret eder. “Bu Resul gibi adamlarla iş yaparken dikkat edeceksin, insanı kündeğe getirir bunlar, gözünü aç” diyerek Yusuf’un sınıf atlama hayallerinin perdesini indirmek ister.

Sınıfsal hiyerarşinin parçalı yapısını görürüz filmde; inşaat şirketinin dolayısıyla tüm sınıfsal sömürünün sahibi “büyük patron Şefik Abi” hiç görünmez, “fakir fukara dostu” diye onun adını geçiren firma yöneticisi Levent (Mustafa Kırantepe) özelinde işleyen tahakküm, taşeron yürütücüsü Resul’e, onun üzerinden de işçilere yönelir. İşçilerin doğrudan iktidar sahibi Levent’le karşılaşması ve teması olmaz. Levent’in iktidarı karşısında sessiz, kabullenici, makul bir tonda konuşsa da terslenip dinlenmeyen Resul, buradaki dezavantajlı konumunu işçiler üzerindeki tahakkümüyle giderir. Kötü koşullardan şikâyet eden işçileri gece yarısı paralarını vermeden kovması, önemli bir mesele için diye belirtmelerine rağmen ne İbrahim’in ne Yusuf’un gerekçesini sorması, üstten bakıp alaycı hitaplarda bulunması gibi davranışlarla altını çizdiği hiyerarşik

üstünlüğü, Levent karşısında kendi maruz kaldıklarının gölgesidir adeta. İbrahim'in ise her biri kendisinden yaşça küçük patronlar, kurum yetkilileri, doktorlar karşısındaki durumunu çaresiz kabullenişini görürüz.

Çoğunlukla şantiyede geçen filmin sınıfsal karşıtlığı mekânsal uçurum olarak resmedilir. İşçilerin barınma, beslenme ve düşük gelir, güvencesizlik, iş cinayetlerine karşı önlemsizlik gibi kötü koşullar altındaki yaşamları, güvenli sitelerde konforlu bir yaşam elde edecek ekonomik güce sahip grupların hizmetinde olarak kodlanır; şantiye, baraka ve otobüse karşı örnek daire, lüks ofis ve arabalar söz konusudur. İbrahim'in rüyasına, Yusuf'un hayaline giren yaptıkları evlerden birinde oturabilme arzusu, filmin en net uçurumudur. Söylemsel olarak ise iş cinayetini örtbas etmek üzere oturan pazarlık masasında Levent'in jest olarak sunduğu sigorta, ölümü prosedüre döken lütufkâr tüccar hali, "biz bütün işimizi gücümüzü bıraktık buraya kadar geldik" ifadesinde karşılık bulur. İktidarla ancak ölüm karşısında mağduriyet yaşamaması için karşı karşıya gelebilen madunun hukuki süreçlerden dışlanmak üzere bir dilekçeyle şirketi dava etme hakkı da satın alınır. Verilmeyen yevmiyelerini, yatırılmayan sigortalarını talep etmeleri taşeron aracılığıyla ötelenip engellenen işçilerin aileleri için de hem ekonomik ihtiyaçların aciliyeti hem de hukuki hakların bilinmemesi ölümün hesabını sorma imkânını zorlaştırarak aynı dışlanma sürecini devam ettirir. İbrahim'in hastanede ve sigorta kurumundaki süreçlere yabancılığı, sadece öksürük belirtisiyle ilişkilendirmekte güçlük çektiği kanseri, kemoterapi sürecinde çalışmaya devam edip edemeyeceğini sorması, emeklilik için eksik çıkan sigortalı gün sayısının yerine ödemesi gereken para gibi tüm kurumsal ve prosedürel işleyişlerin dışında kalışı, hayatındaki tek gerçek olan çalışma zorunluluğu haricinde ekonomik ve sosyokültürel toplumsal süreçlerden dışlanmışlığını "bunun başka hal çaresi yok mu" sorusundaki çaresizlikle çarpıcı bir dille aktarır.

4.2.4. Sınıfın Hissi Atmosferi

Simgesel bir ayrıcalığı imler biçimde anlamlandırılan zenginlik hali, madunlar üzerinde sistematik olarak onur kırıcı bir işlev görerek duygusal mahiyet kazanır. Bu bakımdan madun karakterlerin yoksulluğu nasıl anlamlandırdığı, ne biçimde gerekçelendirip açıkladığı önem arz eder. Yoksulluğun doğallaştırma, kabullenme, isyan etme gibi farklı duygusal reflekslerle karşılanması toplumsal sınıfın içselleştirilmesi bağlamında da etkindir. Öyle ki sınıfsal aidiyet ve kişisel değer arasındaki ilişki bu zeminde kurulur. Filmlerin madun karakterleri özelinde yoksulluğun ifadesi değişkenlik gösterir.

At'ta Hüseyin, kıtlık gelen köyde oğlunu heba etmemenin uğruna her şeyini feda ederken, toplumsal konumunu, yoksulluğunu “adam olamamasına” bağlar. Bu damgaya maruz kaldığı resmî ideolojinin hiyerarşik ilişki zinciri içindeki askerlik süreci, Hüseyin'in kendisine verdiği değeri, yoksulluğunu, toplumsal konumunu ve oğlu için kurmak istediği geleceği belirler. Okuma yazma bilmeyen erlerin askerlikten önce okur-yazarlık eğitimi aldığı kurs olan Aliler Mektebi'nde okumayı sökemeyp çok dayak yediğini anlatan Hüseyin, komutanlardan duyduğu “siz adam değilsiniz, bari çocuğunuzu adam edin, sizin gibi ezilmesin, sürünmesin” yergiyle bütünleşik öğüdü, tüm yaşam amacı haline getirmiştir. İktidar karşısında yaşadığı güçsüzlük, aşağılanma, ezilme, korunmasızlık, hor görülme, damgalanma, şiddet durumları okumayı öğrenememesiyle özdeşleşip “adam olma/ma” halinin belirleyeni olarak kanıksanmıştır. Bu bakımdan Hüseyin, sınıfsal konumunu kendi beceriksizliği, başarısızlığı ve kişisel değersizliği olarak deneyimleyerek içselleştirir. Öyle ki oğlu Ferhat'ın okumayı sökmüş olması onun için “Allah yüzüme baktı” diyerek ifade ettiği haliyle adeta bir mucize gibi değerlendirilir. Okula gitmenin sınıfsal ezilmişliği, toplumsal konumu aşmada kesin yol olduğuna inanan Hüseyin, Ferhat'ın okuyabilmesini kendisine bahşedilmemiş bir maharet olarak görür. Aynı kaderin sürmemesi için Allah'ın verdiği lütfu boşa çıkarmamak için her şeyini

ortaya koyar Hüseyin. Namaz kılıp ettiği dualarda yanlış bir şey yapmaktan, yalnız kalıp başaramamaktan duyduğu endişe görünür; “Beni şaşırtma, elimizden tut, çocuğun hatırı için, çocuğun yüzü gülecek, çocuk okuyacak” derken kendi hatırının geçersizliğine ikna gibidir. Bu bakımdan yoksulluğu, aşağılık ve yetersizlik hisleriyle kavrayıp bireysel bir sonuç olarak anlamlandırdığını, doğallaştırdığını söylemek mümkündür. Sennett’in “büyük bir acımasızlık, [...] bir kendini aşağılama” (2018, s. 128) biçimi olarak ifade ettiği kendini adama hali, oğluna verecek bir şeyi olmadığına dair yetersizlik ve değersizlik hisleriyle Hüseyin’in uğruna feda oluşuna dek sürer.

Hüseyin’in kamusal karşılaşmalarda kendisini hor gören, aşağılayan, hakaret eden, kovan, itekleyen tahakküm eden konumundakilerin yerinde oğlu Ferhat’ı hayal ederek yaşadığı onur kırıcı anları yeniden canlandırması, maduniyetin duygusal yükünü ortaya koyması açısından filmin en etkileyici sahneleridir. Yırtık gömleği, eski kıyafetleri yerine takım elbisesiyle fakat yine çocuk olarak Ferhat’ın kendisini görmezden gelebilecek iktidara, sınıfsal konuma eriştiğini düşleyen Hüseyin’in hayatı boyunca yaşadığı hor görülme ve ezilme halinin yol açtığı sınıfsal yaranın duygusal derinliği, bu düş-rüya sahneleriyle son derece çarpıcı biçimde ifade edilir. Hüseyin yoksulluğunu, sınıfsal aidiyetini kişisel değersizliği olarak içselleştirir; var gücüyle oğlunun sınıf atlayarak kendisinin olamadığı “adam olacağı”, ezen tarafa geçerek kendi ezilmişliğini telafi edecek koşulu sağlamak için varını yoğuna katar.

Filme yoksulluğu farklı anlamlandıran Remzi, Hüseyin’le aynı köyden daha önce gelip şehrin ağa düzeninin, tutulan bütün köşelerin, yapısal bölüşümlerin, “kimsenin kendi ekmeğinden koklatmayacağını” farkına vararak kent madunluğunun gereklerini kabullenmiştir. “Sana senden başkasından hayır yok” diyerek ifade ettiği başının çaresine bakma, gemisini yürütme halindeki kendinden menkul bireycilik, Hüseyin’in Ferhat’ı okutma çabasını akılsızlık olarak görmesinde, Hüseyin ve Ferhat’ın uğurlandığı sahnede tüm avlu cebindeki parayı verirken onun bir kısmını kendine ayırmasında da vurgulanır.

Yoksulluğu Remzi gibi yapısal koşulların sonucu olarak kavrayan fakat ondan farklı olarak yaşanan haksızlıklara, eşitsizliklere isyan eden Hamuş ‘kuran kurmuş çetesini, nefes aldırılmazlar adama, kardeş olmazsak hiçbirimize ekmek yoktur’ diyerek sistemden dışlanan, sürekli kovalanarak kenarda bırakılan hallerini öfkeyle hınçla karşılayıp, dayanışmayla birlik olarak tutunabileceklerine inanır. Filmin yoksulluğa dair sorgulaması ise avludakilerin Delibozuk (Ayberk Çölok) dediği adamın kendi kendine konuşmaları üzerinden yapılır. Delibozuk, köydeki eğlence ritüelinde olduğu gibi yaratılış efsanelerine benzer bir hikâye diliyle konuşarak, avlunun çalışma hengâmesinden fırsat kalmayan sorgulamalarını dış ses olarak dillendirir adeta: “Kimsin sen kim? Ne ağasın ne paşa ne tüccarsın ne maşa nesin sen? Kimsin, kimden yanasın? Ne işe yararsın? Bu işte bir bozukluk var, yiyecekseniz ekmeği birlikte yiyin. Ekmek nerede? Ekmek aslanın ağzında.” Toplumsal düzenin meşruiyetine, sınıfsal eşitsizliklere karşı duran, yoksulluğun yol açtığı aidiyetsizlik duygusunu ifşa eden bilinçdışı bir dışavurum gibi duyulan bu ses, seyyar tezgâhlar, küçük iskemlelerle avluyu genel planda geniş açıyla gördüğümüz bir başka sahnede “Bu dünya bizim be evlat dedim. O ne dedi? Bu dünyada keyifli bir gün sürdün mü?” sözleriyle madunun gündelik yaşam mücadelesinin kaygı döngüsünü görünür kılar. Dinlemeye değer bulunmayanların düşünmeye ya da dillendirmeye fırsat bulamadıklarını, tüm avluya seslenir pozisyonda, kendi kendine fakat kameraya doğru konuşarak söze döker. “Bu dünya sana verimkâr olmaz” diyerek her an tetikte, hep var olma mücadelesindeki yoksulluk döngüsünde geçen ömürlerin duygusal yoksunluğuna işaret eder. Keyfe dair benzer bir vurgu, *Çark*’ta Ali’yi düşünceli ve dertli gören annesinin “üzülme bak keyfine” sözüne karşılık verilen “keyif dediğin iyi bir işle, parayla olur” söyleminde açığa çıkar. Keyfin sınıfsal gerçekliği, yaşam kaygısının yarattığı baskı nedeniyle düşünce ve duyguların bir anlık gevşemeye eremeyişini gösterir. Bir gün dahi o gün için endişe etmeden rahat nefes almamış olmak, yaşanmamış hayatın burukluğu anlamında sınıfsal yaranın ta kendisi gibidir.

Bir Avuç Cennet'te Kâmil ve Emine'nin yoksulluğa dair algısının zıtlığını görürüz. Kâmil, kader gibi gördüğü yoksulluğunu kabullenip içselleştirmiştir. Öyle ki At'taki Hüseyin gibi oğlu Cevat'ın okuyup adam olmasını isteyen Emine'nin beklentisini boş ve gereksiz bulur. “Bizim gibilerden adam olmaz, olsa olsa amele olur” sözleriyle açığa çıkan sınıfsal duvarlar, Kâmil'in yoksulluğu ve toplumsal konumunu bireysel değil yapısal bağlamda kavradığının göstergesidir. Toplumsal hiyerarşilerde ezilmemeyi tanımlayan “adam olma” konumunun nasıl elde edildiğine dair net bir fikri olmasa da “olanların ya parası vardır ya da adamları” şeklinde fikir yürüten Kâmil, cümlelerin sonuna eklediği “ne bileyim ben” ile toplumsal içerilmenin koşullarına dair bilgiye sahip olmamasıyla da sistemden dışlanmışlığını açığa vurur. Sınıfsal ayrımların diğerlerinin dünyasına neleri getirdiği konusunda yalnızca bire bir kamusal karşılaşmalar ve deneyime dayalı duyumlar ile kendi sahip olmadıkları üzerinden bir tahayyülle çıkarımda bulunan Kâmil'in “ne bileyim ben”i, toplumsal düzenin işleyişindeki yapısal öğelerin kendisine ve kendi gibilere kapalı olduğunu ifade eder. Kültürel sermayeden ve habitus düzeyinde sınıfsal eşitsizliklerin boyutlarını kavrayacak düşünsel araçlardan mahrum olmak, Kâmil'in sınıfsal duvarların ne ile örüldüğü, nasıl geçilebildiği hakkında kanaati net olmasa da aşılamayacağı yönündeki kabulünü ve yoksullukla sınıfsal konumunu içselleştirilmesini getirir. Emine'nin Allah'ın rızkını vereceği umuduna karşı Kâmil'in “Ya verir verir, bizimkini verdi de” sözleri hem ironik hem kızgın biçimde tevekküle karşı realiteyi öne çıkarır ve yoksullukla sınıfsal kaderi bugüne özgü değil yarını da kuşatır biçimde değerlendirdiğini ortaya koyar. Emine koşullarını iyileştirmeye, şehrin imkânlarından faydalanıp inatla tutunmaya, yer edinmeye, çoğalmaya çekinmeyip idare sanatını icra eden anlık çözümler üretirken, Kâmil yoksulluklarının şehre gelişleriyle artmasını, başlarını sokacak bir çatıdan da mahrum kalışlarını Emine'nin ısrarıyla kalkıştıkları göç kararının hatalı olmasına bağlar. Burada da şehri sınıfsal konumu açısından harcı görmediği aşikârdır. Yoksulluğun geleceğe de sirayet ederek süreceği

düşüncesiyle hareket eden, hep temkinli, sınırları aşmaya yeltenmeyen, makul ve uzlaşmacı tavırları da bunun yansıması olarak görünür.

Sınıfsal aidiyetine dair bakışı da hem kendisi hem ailesi için değersizlik hislerini ortaya çıkarır. Tahliye için gelen resmî görevlilerin iktidarı karşısında mahcup, boynu kıldan ince duruşu, suçsuz olduğu halde Cevat'a "polisten kaçılır mı hiç" diyerek kızıp "gözünü biraz korkutun da bir daha yapmasın" diyerek teslim ettiği polislerden yana taraf görünmesi, arkasından "teslim etmeyip de ne yapacaksınız" diyerek el mahkûm hissetmesi, her olumsuz durumda İstanbul'a göçmeyi isteyen Emine'yi sorumlu tutup öfkesini ona yönlendirmesi, hakkını arayıp öfkesini muhatabına karşı dile getiren Emine'nin sınırları zorlayışıyla çatışır. Emine, etrafında bir hayat inşa ettiği hürdanın götürülmemesi için resmî iktidar karşısında, toplumsal hiyerarşiler karşısında dinlenmese de her şekilde direnir, sözle, iknaya, çıkışarak, karşı koyarak. Kâmil'e karşı da hem kendi hem çocuklarının değerini savunur. Kâmil'in sokakta kaldıkları için "karı lafına uymanın sonu" diyerek kızıp suçlamasına içerleyip "aşağılayıp durma insanı" diye itiraz eder. Sınıfsal koşullarını değiştirmek için şehre göç etmeyi, ev bulamadıklarında sokakta sabahlamayı, söylenmek yerine terk edilmiş hurda otobüse sığınarak tutunacak bir dal bulmayı, çocukları için daha iyi bir gelecek arzu etmeyi, şikâyet edenlere inatla orada kalmayı, herkes kadar memleketin evladı olduklarını dillendirmeyi göze alan Emine, yoksulluğu kişisel bir yeteneksizliğin ürünü olarak değerlendirmez; kendisi ve ailesinin değerini sınıfsal konumu üzerinden kurmaz.

Çark, işçilerin yaşadığı bir gecekondu mahallesinde benzer yaşam koşullarını paylaşan dayanışma içinde bir sınıf birliği ortaya koyar. Bu bakımdan, tüm zorluklara, kötü çalışma koşullarına, güvencesiz ve sigortasız iş düzenine, düşük ücretlere verilmeyen yevmiyelere, haksızlıklara, sömürüye, kovulmaya, işsizliğe, borçlara, yorgunluğa, bezginliğe, hor görülmeye, hakaretamiz davranışlara, itilip kakılmaya, çaresizliğe, kandırılarak grev kırıcı olarak kaçak biçimde çalıştırılmaya, Rauf'un tabiriyle

“ağız kokusu çekmeye” rağmen bir arada, birbirlerine destek olarak ayakta kalırlar. Rauf, yoksulluk çemberinden, sınıfsal kaderinden kurtulmak için zamanında okulla sınavla “yırtınıp dursa” da hayatını baba mesleği sayesinde bulduğu iş sayesinde kurduğunu söyler. “Evdekiler ekmek dedikçe çalışıyoruz” ifadesinde aşıkâr olduğu üzere günü, vakti belirsiz sürekli bir mücadeleyi ifade eden geçim derdi, evlenme kararları için Rauf’un Leman’a “hazır mısın yaşam kavgasına” sorusunda da kendini gösterir. İnsanların güzel-çirkin, zengin-fakir ayrımlarına tabi olduğunu bilen Rauf, yoksulluğu sınıfsal koşulu olarak kabullenir, çalışıp emeğiyle var olduğu, etrafındakilerle dayanışma içinde olduğu için onurlu bir yaşam sürme haline tutunur; dolayısıyla sınıf aidiyetinin kişisel değerini belirlediğini söylemek mümkündür.

Sınıfın sistemsel dayatmaları karşısında ezilen yoksulların maruz kaldıkları sıkıntıları, çalışma koşullarının ypraticılığını detaylı biçimde aktaran *Çark*, diğer filmlerden farklı olarak Rauf karakteriyle kolektif duygulara da yer verir. Cam işçiliğindeki ustalığı patron tarafından “gerisi ıvrır zıvrır”, “altınla demir bir olmaz” gibi diğer işçilerden üstün tutulduğu sınıf içi ayrımlara konu edilse de Rauf’un sınıf bilincini açığa çıkaran “bugün onlarsa yarın biziz”, “ya hep birlikte ya hiç”, “alın terinin karşılığı yalvararak alınmaz”, “yaşasaydı boyun eğmeyin derdi” gibi ifadeleri, yoksulluğun yapısal mahkûmiyetine karşı dayanışma içinde bir birlik hali arayışına işaret eder. Bu bakımdan değersizlik, beceriksizlik gibi kişisel sorumluluğa yüklenmiş bir sınıf gerekçelendirmesi yoktur Rauf’un, birbirinin hakkını gözeterek birlikte hareket ederek herkesin ortak yararını, yaşam hakkını savunan bir sınıf bilinci refleksif olarak ön plana çıkar. Örgütlü bir yapıdan, sendikalaşma faaliyetinden ziyade kendi anlam dünyasında ortak sınıf çıkarlarına uygun tutum ve davranışlar sergileyerek saygıdeğer bir yaşam için direnç gösterişini izleriz. Sürdürdüğü bu değer odaklı tavır, elde ettiği polis üniformasıyla resmî iktidarın bir parçası olarak sınıf atlayan Leman’la fikir ayrılıklarının kaynağı haline gelir. Leman, senelerce uğraşıp didindiği üniversite sınavlarında istediği okulu

“tutturamasa” da silahlı, üniformalı bir polis memuru olarak Rauf’un karşısına çıkar. Çalışmanın ötesinde resmî ideolojinin temsilcisi olmanın getirdiği iktidarla elde ettiği saygınlık, başlarda garipsediği, içinde kendini tedirgin ve çekingen hissettiği silah ve üniforma ile perçinlenir. İşsizliğinin, yoksulluğunun sorumlusu olarak Rauf’u görür Leman. “Hep dert aradın kendine, işinden oldun” diyerek cam atölyesinde diğer işçilerin işten çıkarılmasına razı gelmediği için çalışmayı bırakmasını anlamsız bulur, kabahatli olduğunu düşünür. Deri atölyesinde çalışmasını “ne kadar yıkanırsan yıkan çıkmaz ki o koku”, “aynı babam gibi kokuyorsun” sözleriyle küçümserken, bedeninin duyular aracılığıyla nasıl sınıfsal olarak kodlandığını gösterir. “Hak hukuk diye diye bu hale düştün”, “rahat dur artık, doğru düzgün bir işin olsun” diyerek onaylamadığı sınıfsal duruşunu; kendisinin merteye atladığı sınıfsal konumunu aşağılamaya yönelir. Özel alana yansıyan toplumsal statünün bir örneği olarak birbirlerinin gözünde değer kaybeden Leman ve Rauf’un ilişkisi, sınıfsal aidiyetinin çıkarlarına yönelik değerleri muhafaza ederek yoksulluğunu yapısal sömürünün bir sorunu olarak görüp kendi değerini buradan inşa etmeyen Rauf ile sınıfsal duvarların bireysel uğraşla yıkılabileceğine, yoksulluğun kişisel beceriksizlik ve akılsızlığın ürünü olarak yaşandığına inanan, kurtulmak istediği sınıfsal kaderini polis üniformasıyla değiştirerek kişisel değerini statüsü üzerinden tanımlayan Leman’ın çatışması ile yoksulluğu anlamlandırma ve özsaygıyı temellendirme meselelerini özetler.

Zerre, yoksulluğun kabullenişinde sessizliği konuşuran filmidir. Yalnızca duruşu, bakışı, boşlukları, suskunluklarıyla ifade bulan hali için üzerine düşünecek, öfkelenecek, itiraz edecek vakti ve fırsatı olmayan Zeynep, yaşadığı tüm çıkmazlar ve çaresizlikler içinde donuk ve sessiz boşluklara teslim halde görünür. Yoksulluğunu, haksız yere işten kovulup yevmiyesinin verilmemesini, işsizliğini, maruz kaldığı kötü koşulları kendi sorumluluğu olarak gördüğünü sezdirir. İşten kovulduğunda geri alınmak ya da belediyede işe girmek için yeterince uğraşmadığını düşünen annesi karşısında mahcup,

çekinglen bir sınav verir adeta. Lokantada kalan yemekleri getirdiğinde memnuniyetsizliğı, başka bir şehirde çalışmaya gideceğini söylediğinde aklına yatmadığı aşıkâr görünen annesine izahı “ne yapayım anne, iş işte bunu buldum”dan ibaret kalır. Maruz kaldığı ve kalacağı koşulları düşünüp tartarak karar verecek konumda olmayan Zeynep, yoksulluğunu kendi yetersizliğiyle eşleştirir. “Valla köpekler gibi çalışacağım bir iş olsa” ifadesiyle itaatkâr ve değersizleşmiş emeğini hayvani unsurlarla şematize edip kendini bu toplumsal statü üzerinden anlamlandırdığını görürüz.

Çark’ta Kerim’in Almanya’ya giderek kurtulacağı beklenen cehennem, Zerre’de Fransa’ya gitme umudıyla sabreden Remzi’yi içine almıştır. Öyle ki yurt dışında her ay gecikmesiz ve eksiksiz alınacak maaşı, çalışacak farklı iş bulma imkânını ve “bir sürü yemeğı” Remzi’ye bir düş olarak kurduran yoksulluğun boyutları, Zerre’de insani yaşam ihtiyaçlarını büyük lüksler olarak gördüren sınıfsal değersizlik ve özsaygının zedelenmesiyle özdeşleşir. Bu bağlamda kolundan tutulup sürüklenen, evden çıkmaya ya da organını satmaya zorlanarak tehdit edilen, cinsel tacize uğrayan Zeynep’in sömürü, şiddet ve dışlanmayla bütünleşik maduniyeti, sesinin duyulmayacağından emin biçimde tek kelime şikâyetle dönüşmez; kendini anlık kaçışlarla kurtarmaya çalıştığı durumların her biri rahat bir günü olmadan geçen hayatının genel kabulü içinde karşılaşılır. Hissettiğı değersizliğı dışı vuran yalnızca bedeninin isyanı olarak nitelendirilebilecek olan ani burun kanamalarıdır.

Toz Bezi’nde yoksulluğı ve sınıfsal konumunu farklı algılayan iki karakterin çatışmalı fakat aynı zamanda dayanışan hikâyesini izleriz. Nesrin, işsizliğinden şikâyet ederek kızdığı kocası Cefo’nun evi terk etmesiyle içine düştüğü çıkmazda debelenirken, “bu iş üç gün var beş gün yok”, “en az iki ev daha bulmam lazım, üç gün temizlik parası neye yeter” sözleriyle durumunu özetler. Sigortalı, düzenli bir işe girerek hayatını kurmak için kendisine yardımcı olacağını söyleyen Aslı’dan medet umar; görüşmelere gider, sokaklarda gördüğü iş ilanlarına başvurur. Sınıfsal konumunun güvencesizliğiyle yüz

yüze kalan Nesrin, sigortalı ve sabit gelir sahibi biri olarak değerini yeniden inşa edeceği bir konuma erişmeye çalışır. Her işi yapmaya, bilmediğini öğrenmeye razı olan Nesrin'in sigortalı iş beklentisi, ilkokul mezunu olması sebebiyle pek mümkün görünmeyince, verdiği umudu geri çeker biçimde dışardan okul bitirme önerisinde bulunan Aslı'nın karşısında olduğu yere çakılı kalıp tutunduğu tek ihtimalin de boşuna olduğunu anlar. Hem ekonomik hem kültürel sermayeden yoksunluğuyla sınıfsal duvarlara çarpan Nesrin'in kesilen elektriği kaçak kullanması, kira için kapıya gelen ev sahibini yalan söyleyerek oyalaması gibi durumlarla giderek sıkıştığı bir çemberde kalması, intihar etmeyi düşünecek, habersizce çekip gidecek kadar zorlasa da gururuna yediremediği için Cefo'yu abisine sormaz. Çaresizliği ile haysiyeti arasındaki çatışma bu şekilde anlatılır.

Hatun'un yoksulluğa ve toplumsal sınıfına bakışı ise çelişkili bir görünüm sergiler. Sınıfsal aidiyetlerinden para biriktirip Moda'da ev alarak kurtulmaya çalışırken, toplumsal karşılaşmalarda ses tonunu, ifadesini, tavırlarını, etnik kimliğini, söylemlerini değiştirerek kendi içindeki değersizlik hissinin üstünü örter. Şero'yla tartışırken milletin pisliğini temizlemekten, her yerinin ağrmasından şikâyet etmesine rağmen Nesrin'in sigortalı iş görüşmesine gitme fikrine "ben memnunum işimden" diyerek, aslında değersiz ve işlevsiz bulsa da Şero ile evliliğini sigorta olarak gördüğünü ifade ederek gönülsüz davranır; durumunu karşındakine göre üstün bir hale getirir. Kendine dair temizlikteki, ev işlerindeki maharetini yücelterek oluşturduğu değer algısı, Ayten'in Çerkez-Kürt meselesinde gösterdiği imalı, alaycı tavrıyla, zam talebini kırıcı bir üslupla reddedip gününü azaltmasıyla, boşalan gününü Ferda ile doldurmasına tepki olarak emirler yağdıran, tersleyip azarlayan, yanlış kullandığı kelimeyle aşağılayan bir hale bürünmesiyle sekteye uğradığında, Hatun'u sessiz bir öfke içinde sınıfsal konumuyla yüzleşir halde görürüz. Kendi içinde kurduğu hiyerarşide, evine temizliği gittiği kadınlara, çalışmayan kadın komşularına, kocasını evden kaçıran Nesrin'e, her akşam televizyon karşısında uzanıp bir lavaboyu tamir etmeyen Şero'ya becerikliliği ve aklıyla

galip gelir. Sennett'e göre, madunlar için fedakârlık yalnızca bir davranış biçimi değil hayata anlam katma, varlığını değerli kılma çabası olarak görüldüğü için, bu erdemi uygulamayanlar uğraşların içini boşaltma tehdidi oluşturmaları bakımından tembel ya da fırsatçı olmanın ötesinde iyi insan olmanın gereklerini, umut etme gücünü ve kendine saygı duyma imkânını hiçe çıkaran kişiler olarak addedilir (2018, s. 141-142). Bu bağlamda Hatun'un her akşam tamir olmayan lavaboyla karşılaşması, tüm çabalarını boşa çıkardığını düşündüğünü Şero'ya dair duyduğu öfkenin sembolü olur. Sınıfsal konumundan dolayı yaşadığı eşitsizliğe, maruz kaldığı tahakküme karşı bastırdığı öfkeyi ve hasedi de becerisi üzerinden kendi değerini kurarak telafi etme mekanizmasına dönüştürür.

Hem Nesrin hem Hatun, sınıfsal farklılıkları bizzat özel alan üzerinden deneyimledikleri için biz-onlar ayrımı yalnızca ekonomik eşitsizlikten ibaret kalmaz; yaşam tarzı, yemek, kıyafet tercihleri, boş zaman alışkanlıkları gibi gündelik hayatın tüm unsurlarına dair fikir sahibi kılar. Nesrin'in çalıştığı evde kaybolan yapboz parçasından, kırılan vazodan dolayı kapıldığı endişe, yediği lokmayı saklamaya çalışırken yaşadığı telaş; Hatun'un zam isterken yaşadığı kaygı, boşalan gününü doldurduğu için daha fazla işle cezalandırılıp azarlanması karşısında sesini çıkaramaması, esas işin temizlikten çok sınıfsal farklılıklara, iktidar ilişkilerine uygun davranışlar sergileyerek toplumsal normların, hiyerarşi sınırlarının belirlediği kamusal rolleri icra etmeye dayandığının altını çizer. Hatun'un, para biriktirip kiliseye mum dikerek gerçekleşmesi için dua ettiği Moda'da ev alma hayali, sınıf atlama ve değer görme beklentisine karşın Nesrin'in umudu sigortalı bir işle sınıf içi sınırlar dâhilindedir; "biz oralara anca temizliğe gideriz" diyerek sınıfsal hareketlilik düşünü boşa çıkaran, kendi yerini, yoksulluğunu, toplumsal konumunu içselleştiren bir bakışa sahip olduğunu ortaya koyar.

Babamın Kanatları, görmüş geçirmiş inşaat ustası İbrahim'in görünmez emeğini, kanser tedavisi için dahi ayıracak vakti olmayışını, yoksulluğun maddi-manevi yükleri

altında ezilmişliğini, devasa bir sessizlik, keder ve içe kapanma halinde ifade ederken sınıfsal konumun somut yaşam koşullarını ve duygusal çerçevesini keskin hatlarla çizer. İbrahim, hastalığından çok yoksulluğunu kader olarak yaşar; yapısal eşitsizliklerin, iktidar sahiplerinin kendi çıkarları doğrultusunda hareket ettiğinin farkında, dâhil olduğu sistemin kendi emeğini ve hayatını sömürerek döndüğünü deneyimleyen, sınıfsal konumunu ve yoksulluğu düzenin getirisi olarak değerlendiren bir algıya sahiptir. Neoliberal iktisadi sistemin fırsatları değerlendiren, girişimciliğiyle serbest piyasanın sunduğu özgürlüklerden faydalanmayı bilenlere vaat ettiği bireysel başarıyla statü elde etme hali ise Yusuf'un bakışında belirgindir. Resul ve Levent'in taşeron ile ana firma; İbrahim, Yusuf, Fırat ve Ali ile usta, kalfa, işçi hiyerarşisinin kurulduğu şantiye düzeninde yükselme ve sınıf atlama hayalleri kuran, toplumsal konumların bireysel çaba ve beceriden ileri geldiğini düşünen Yusuf, kabullendiği ve içselleştirdiği yoksulluğuyla amcası İbrahim'le sınıf içi kuşak farklılıklarını görünür kılar. İktidar sahibi Resul'e yaranmaya, ondan gördüğü tahakküm biçimlerini kendi ekibindeki işçilere uygulamaya, şantiyede becerisiyle takdir kazandığı üstelik okullu olduğu için kendisinin yerini sarsabilecek Fırat'ı gözden düşürmeye, Nihal karşısında itibar ve güç sahibi görünmeye uğraşan Yusuf, yarattığı mikro iktidar alanlarında sınıfsal aidiyetlerini ve yoksulluğunu geride bırakacak davranışsal ve duygusal bir çember çizer adeta. “Beni bir cevher gibi düşün, işlendikçe kıymetim artacak” sözleriyle ifade bulan kendine verdiği kişisel değer, çalıştıkları inşaatın en üst katındaki bir evde oturup bakmayı hayal ettiği manzarada binalardan başka görünen bir şey olmamasına rağmen, “hayalleri olmasa insanın, kafasında böyle resimler olmasa bu hayatın bir anlamı yok ki” derken hoş bulduğu esasen yükseğin, yukarıda olmanın manzarasıdır zira Yusuf'un kafasındaki resimler yüksekte kurulur. Yusuf'un benliğini sınıfsal sınırların dışına taşıma beklentisinin göstergesi olarak taktığı küpenin Nihal tarafından “özenti gibi duruyor” denilerek beğenilmemesi, ait olmaya çalıştığı sınıfsal kategorinin üzerinde taklit, emanet ve sakil durduğunun ilanı

olarak utandırıcı ve yaralayıcı bir etki yaratır. Bourdieu'nün "algı ve beğeni kategorisi" şeklinde iş gördüğünü belirttiği toplumsal karşıtlıkların (2015a, s. 227) kültürel ve estetik sınırlarını küçük bir obje üzerinden sembolize eden bu sahne, ikili arasındaki beğeni ve aidiyet çemberinin de çatışmasını gösterir. Nihal yoksulluğunu, sınıfsal konumunu herkesin her işi yapamayacağı şeklindeki doğallaştırmayla kabullenir. Hastalığına rağmen bu yaşta hala çalışan amcasının durumunu kendi seçimlerinin yanlışlığına yorması, Nihal tarafından desteklenmeyince "sen bu işlere çok şey bakıyorsun" der Yusuf. Gerginliğe sebep olan bu "şey" çözülmez, çatışır aralarında; zira "şey", sınıfsal konumun içselleştirilmesidir.

4.2.5. Sınıfsal Tahakküm Göstergeleri

Toplumsal ilişkilerdeki tahakkümün izleri, yüz ifadesinde, mimik, bakış ve jestlerde, bedenin duruş ve konumunda, ses tonunda, mekân kullanımında açığa çıkan örtük anlamlarla ifade bulur. Sınıfsal hiyerarşilerin göstergeleri olarak tüm bu unsurları filmler özelinde değerlendirmek, fark etmeksizin kanıksanıp giyinen habitus kaynaklarını ortaya koyarken, madun olmanın hangi hislere tekabül ettiğine dair çıkarımlarda bulunmayı sağlar. Bu bağlamda At, Hüseyin'in umut ile çaresizlik duygularının çarpışmasını görünür kılar. Şehre gelişile birlikte artan kamusal karşılaşmalarda yaşadığı eşitsizlik ilişkisinin hor görülme, aşağılanma ve ezilme halleri, Hüseyin açısından sezgisel ve varlığına içkin bir halde deneyimlenir. Sınıfsal tahakkümün her yaralayıcı deneyiminde kendisini 'adam olamayışı' nedeniyle suçlar ve okuyarak 'adam olmasını' umduğu Ferhat'ı, kendisini ezen, aşağılayan, hor gören, yüzüne bakmayan kişiler konumunda hayal eder. Toplumsal karşılaşmalarda yaşadığı gurur kırıcı, haysiyetine dokunan durumlar karşısında hissettiği öfke duygusu ile içerleme hissi yalnızca bedeninde, bakışında ve yüz ifadesinde açığa çıkar. Hiyerarşik konumların etkileşiminden doğan tüm duygulanımları bastırır; bakışında, yüz ifadesinde, duruşunda, sesinde, mekânda konumlanışında ifade bulan bu bedene yazılı habitus, sınıfsal duyguları

ete kemiğe büründürerek cisimleştirir. Sessizlikle içe dönen içleme, incinme hislerinin, bastırılmış öfke ve çaresizliğin yatay yön değiştirmeye en sevdiğine yöneldiğini görürüz.

Hüseyin'in yüzü yalnızca kasabadaki okula bakarken ve Ferhat'ı parkta oynayan rengârenk çocukların arasında izlerken güler; umutla, hevesle bakar. Bankta yanına oturan adamla sohbet ederken kullandığı “geçiciyiz burada” ifadesi, fiziksel olarak mekânda yerleşik olmamanın ötesinde yabancılığının, kamusal alandaki eğretiliğinin bilincinde bir açıklama gibidir. Devletin yoksul çocukları okuttuğunu öğrendiğindeki şaşkın heves, heyecan ve umut oldukça dikkat çekicidir. Eğitimin hak olmaktan ziyade elde edilmesi gereken bir imkân olarak mutlak kabulü, sistem dışında bırakılma, kamusal hakları talep edebilecek kültürel sermayeden dışlanmışlık ve bu bağlamda kamusal görünmezliğin ifadesidir.

Filmin tahakküm göstergesi olarak en belirgin sahnesi, kamu kurumundaki memur karşısında baba oğulun yaşadığı yaralayıcı aşağılanmadır. Odaya girip bir süre uzakta beklemlerine rağmen başını kaldırıp bakmayan memur tarafından resmî iktidar erkini temsilen kamusal tanınmadan mahrum bırakılırlar. Erdoğan'ın “gözmerkezli bakış hiyerarşisi” (2023, s. 146) olarak ifade ettiği durum, mekânsal bağlamda da desteklenir. Görünmeme, bakışa nesne dahi olamama konumunu resmeden sahnede, Hüseyin'in boynu bükük, yalvarır haldeki ifadesiyle Ferhat'ı bir adım öne çıkarıp söze girmesinin ardından kamera memurun gözü olup bakışları ürkek, başı eğik, elleri önde birleşmiş, ayağında terlikleriyle baştan aşağı Ferhat'ı süzer. Ürkek ve endişeli halde hem yabancılığını hem de üzerine yüklenen sorumluluğu ifade eder bakışları. Bu defa tam bir nesne olarak bakışa maruz kalma deneyimlenir. Konuşmasındaki sözcüğü düzelterek aşağılayıp sınıfsal hizalama ve dışlama mekanizmalarını tek bir cümleyle uygulayan memurun azarlaması sonrası Hüseyin, içselleştirdiği sınıfsal konumunun, değersizleştirilen benliğinin bir yansıması olarak yutkunarak, birkaç kez yeltenip sözü ağzında çevirerek cılız bir “beyim” ile konuşmaya girecek olur. Kendini ifade

imkânından, sesinin duyulmasından mahrum olan Hüseyin'in konuşmadan aldığı yanıt, üstüne basarak söylenen “senin ölmüş olman gerek yani babası ölmüş olacak” olur. Yoksulluğun iktidar nezdinde tanınır olup kabul edilmesi için dahi bedel ödenmesi gerektiğini anlatan bu cümlelerin soğukkanlı değersizliği, mağduriyetin derecelendirilmesi üzerine de bir dışlama pratiğine sahiptir.

Koşulları değiştirmek isteyen yoksullar için sistemin çözüm üretme kapasitesi işletilmez; çözülmesi gereken sorunları olan toplumsal sınıfların sistem dışına itilmesiyle görünmeyen sorunu yok sayma stratejisi uygulayan sosyoekonomik konjonktür, mekânsal ve sembolik kenarda tutmalarla kendi başının çaresine bakma yolunu tek kapı olarak gösterir. Dışlanma, aşağılanma, değersizleştirilme, yok sayılma, hor görülme hallerinin hepsini birden görerek haysiyeti zedelenen Hüseyin'in sınıfsal yarası aynı yerden bir katman daha derinleşir. Yerde eğik ve kambur duran iki büklüm bedeni, kollarını dizlerinin üzerinde birleştirerek yarıya inmiştir adeta. Diyalogların derinliği, bedenin duruşu ve konumlandırılması, iktidar sahibiyle mesafe, bakışın nesnesi olma ve görülme gibi tüm tahakküm göstergelerini aktaran bu sahnedeki kamera hareketleri de duygulanımın sınıfsal kodlarını ortaya koymada estetik tercihlerin önemini gösterir.

Filme yoksulluğun kamusal alandan itilme hali, zabıta düdüğünün sesiyle tüm seyyarcıların her birinin bir yere dağılıp koşarak kaçışlarını gündelik hayatın olağan mücadelesi olarak resmeder. Tezgâhını kaptırmadan avluya dönenlerin yorgun, bezgin halleri, isyana dönen öfkeleri Hamuş'un “nefes aldırılmazlar adama” serzenişiyile ifade bulur. Yeni geldiği şehirde, bilmediği sokaklar arasında, tezgâhıyla korku ve endişe içinde kaçarken kaybolan Hüseyin ise gece vakti ancak dönebilir. Dizlerine kollarını kavuşturup başını içine gömerek çöktüğü kenarda iki büklüm olur, oğlu Ferhat'ın yüzüne bakamaz, hiçbir şey söylemez, susar.

Beyazıt meydanında bir binanın merdivenlerde otururken güvenlik tarafından durmayın burada diyerek uzaklaştırılan avlu çocuklarının “her yerden kovuluyoruz be”

çıkarmı da son derece yalın fakat bir o kadar derin biçimde bu dışlanma süreci özetler. Toplumsal karşıtlıkların, sınıfsal aidiyetlerin kanıksanma sürecini görünür kılan mezarlık sahnesi de yine çocukların dışlanmanın sistemsel kodlarını öğrenip kendilerine kamusal alanda yer açacak taktikler geliştirme durumunu, edindikleri bu sistematik kenarda bırakılma bilgisiyle davranmalarının tehditkâr bulunmasıyla ötekileştirilme pratiğini daha da pekiştirdiğini ifade eder. Bekçilere görünmeden, etrafı kollayarak, doğru zamanı bekleyerek korunaklı alana sızma hali, gündelik hayatın eşikte, her an tetikte ve hep taktiksel manevra çevikliğinde olma gereksinimini çok erken yaşlarda kanıksattığını gösterir. Para isterken kullanılan “güzel çocuklu abim benim, güzel çocuğunun hatrına” ifadesi üzerine kadının oğlunu arkasına alarak korumaya çalışması, Ahmed’in belirttiği gibi etkilerinden sakınılarak tecrit edilen bedenlerin iğrenme duygusu ile imlenip temasının engellenmesi durumu gösterir (2019, s. 27); aynı yaş grubunda iki çocuk arasında korunması gereken ve tehdit teşkil eden şeklindeki toplumsal ayrımı belirginleştirir. Bekçilerin kovalamacası fiziki olarak mekândan kovmanın yanı sıra esasen ideolojik olarak hiyerarşik bir hizaya getirme, kamusal alanı homojenleştirme edimi olarak işlev görür.

Kaptırdığı tezgâhı geri alıp çalışabilmek için rüşvet vermesi önerilen Hüseyin’in çaresizlikle başvurduğu sistemin çarpık işleyişinde de kabul görmeyip yaka paça dışarı atılarak yere kapaklanması beden üzerindeki tahakkümü görünür kılar. Ayağa kaldırıp yerde tozlanıp kirlenen üstünü temizlemek için yanına koşan oğlu Ferhat’ın elini çeker üstünden Hüseyin, kendi silkeler. Bu refleks, aşağılanmanın bedenine yönelmesine sınır koyamayan konumundan kaynaklanan kirin oğluna da bulaşmasını engelleme yani hor görülmenin/adam olamamanın simgesel tozu, pisiyle temasından sakınmayı gösterir. Aynı zamanda kırılan onurunu derhal örtbas etmeyi ve oğlunun şefkatini reddeden kırılabilirliği ile utancını da içerir. Yaşadığı aşağılanma ve şiddete karşı herhangi bir şey söylemeden, tepki göstermeden, bağırmadan, ağlamadan sadece sessizce kalkıp üstünün

kirini silkeleyen Hüseyin yerle bir olan haysiyetini, saatler süren sessizliğinde telafi etmeye çalışır. Akşama dek sahildeki bir çay bahçesinde yüzünden okunan hıncı, üzüntü ve öfkenin suskunluğu içinde derin nefesler alıp içlenerek, teslim olur gibi geri bırakıp yutkunarak teskin olmaya çalışırken, hissettiklerini bir katman daha artıran Ferhat'ın "köye dönelim baba" isteği, halden anlayan bir telkini andırır. Geçmiş ve geleceğin muhasebesindeki yalın ve çaresiz Hüseyin'e bugünün çıkışsız vaziyetini, sınıfsal konumun aşılamayan sınırlarını vurgulayan bu vazgeçiş çağrısı, karşılık bulmaz. Yapısal koşullara ve otoriteye yöneltilemeyen öfke ve hıncın, sınıf içine haset olarak dönüp kendisi yerine sabit tezgâhta çalışabilenlere doğru yatay yön değiştirmesi, okulu da atı da istemeyip köye dönelim diyen Ferhat'a yönelir. Aşağılanma ve şiddetle tüm alanlardan dışlanıp kentte tutunmayı başaramayan Hüseyin'in bastırılmış tüm duyguları, hiyerarşik karşılaşmalardaki iktidar sahiplerine karşı ifade edilemediği için kendisi yerine bir şekilde çalışıp gelir elde edebilen tezgâh sahibine hasede dönüşür. Şehirdeki bu mücadelenin sonuçsuzluğunu ilan eden Ferhat'ın geri dönmeye dair ısrarı ise Hüseyin'in yenik ve hor görülen halini sonlandırmaya dönük bir teselli gibi baba-oğul rollerini de tersine çevirince, yatay öfke, otorite kurabildiği tek kişi Ferhat'a şiddet uygulamaya döner.

Oğlunu okutma hayallerinin çarptığı duvarlarla sınıfsal kaderini değiştirecek alanı kendisinin açamayacağını kabullenen Hüseyin, yetersizlik, beceriksizlik, utanç, çaresizlik, suçluluk hisleriyle Ferhat'a dair umudunu iktidar sahibi zenginlerin merhametine ve hayırseverliğine teslim etmeye karar vermişken sınıfsal tahakkümün oğlunu pazarlık nesnesi konumuna düşüren boyutunu da deneyimler. Büyük bir konağın merdivenlerinin tepesinden bakan kadının karşısında şaşkın, ürkek beklerken Ferhat babasının bedenine yapışır gibi yaslanır. Mekânda konumlanma ve bakış hiyerarşisi bakımından kamera açılarıyla da desteklenen sahne, sembolik iktidar öğelerinin tamamını ifşa eder. Sınıfsal eşitsizliğin türlü biçimlerine maruz kalan Hüseyin'den oğlunu alınıp satılabilir bir nesne konumunda görüp değer biçmesinin istenmesi, ekonomik ve kültürel

aşağılanmayı varoluşsal bir boyuta taşır. Akıl almaz bir şaşkınlık ve nefret dolu bakışlarından başka hiçbir tepki vermeden Ferhat'ı alıp oradan çıkan Hüseyin, şehrin ortasında bir sel gibi akan iyi giyimli, yiyip içtikleriyle kaygısız görünen tüm insanlara, arabalar, vapurlar arasındaki şehrin keşmekeşine bakarken görünmezliğini, gündelik hayatın içine alınmayan hiçleştirilmiş halini anlamlandıramaz. “Senin ölmüş olman gerek” diyen memurun yerinde Ferhat'ı gördüğü halüsinatif sahnenin ardından, hasetle baktığı tezgâhı gece avludan habersizce çıkarıp sabitlendiği yere götürerek sabaha dek başında bekleyişini görürüz. Bir an kabul göremediği şehrin içinden bir arabanın üstüne bağlanan tabutla sessiz sedasız geçip giden Hüseyin, sınıfsal kaderini oğluna miras bırakmama gayretini, toplumsal olarak görünmeyen varlığını tamamen silip yok ederek nihayetlendirir.

Madunun tanımlayıcı özelliği olan mekânsızlık durumunu tüm boyutlarıyla anlatan *Bir Avuç Cennet*'te Kâmil ilk sahneden son sahneye dek çaresizlik ve endişe içinde resmedilir. Şehre geldikleri andan itibaren başlayan aidiyetsizlik ve her alandan iteklenerek dışarıya doğru itilme süreci, elleri önde birleştirilmiş, başı ve bakışları eğik, sırtı kambur bedeninin küçülmesiyle görülür. Yaşadıkları dışlanma, hor görülme ve kamusal alandan sürülme durumları, direkt sınıfsal hiyerarşiyle karşılaşma şeklinde değil resmî ideolojik araçlar vesilesiyle yani Althusser'in tanımladığı üzere polis, zabıta, bekçi, belediye ekibi gibi “devletin zor kullanarak işleyen baskı aygıtları” (2006, s. 128) dolayısıyla gerçekleşir. Bu bağlamda göz hizasında olma, etrafi dumana boğma şikâyetlerinde ifade edildiği üzere sınıfsal etkileşimlerin tamamen kesildiği, muhataplığın resmî unsurlar aracılığıyla kurulduğu görülür. Sınıfsal tahakkümün arkasına aldığı bu resmi iktidar gücüyle birlikte hiyerarşik ilişkiler Kâmil için “baş üstüne” söyleminde belirttiği üzere boyun eğme, razı gelme, emri yerine getirme, suyuna gitme, makul davranarak dikkat çekmeme gibi tedirginliği itaatle gidermeye çalıştığı bir zeminde kurulur.

Yaşadığı köy-şehir ikilemi, “dönsen bir türlü, dönmesen bir türlü” ile iç çekerek ifade bulurken, sokakta kalmaları, eşyalarını yığdıkları kamusal alandan “beklemek yasak” diyerek çıkarılmaları, şehrin çöplerinin boşaltıldığı bir arazinin kıyısındaki hurdaya sığınmaları “ne hallere düştük” homurdanmasında hem mekânsal hem de duygusal olarak madun konumunun hissiyatını açık eder. Banyosu olmayan iki odalı bir ev için kirayı pahalı bulduğunda duyduğu “işinize gelirse” söylemi, madunun müzakere şansı olmayışı bakımından maruz kaldığı eşitsiz ve mecbur durumların timsalidir. Temel insani ihtiyaçların ve yaşam koşullarının sağlanamadığı hallerde dahi seçme şansı olmayışlarını göstermesi bakımından, şehrin vaat ettiği konumu, sorgusuz kabullenici olma mecburiyetini ilk andan gösterir.

Tüm bu dışlayıcı tahakküm karşısında Kâmil yaşadığı çaresizliği, beceriksizlik ve yerini bilmeme olarak değerlendirip hissettiği kaygı ve pişmanlığı, yapısal koşullara ya da tahakküm edenlere doğru değil, iktidar kurabildiği ailesine karşı yatay şiddet olarak yönlendirip öfke ve aşağılama şeklinde gösterir. Emine’nin hamileliğine karşı çıkarken “kedi milleti gibi doğur babam doğur” şeklinde söylenmesi, suçsuz olduğu için polislerle teslim edilmekten istemeyen Cevat’a “ulan hayvan, polisten kaçılır mı hiç” diyerek kızması, hayvan özdeşliğiyle kurduğu bir aşağılama ve denetim kurma dinamiğine işaret eder. Tahakkümün ilksel pratiği olarak hayvani şemalar, toplumsal normlara ve değer yargılarına göre meşrulaştırılan türsel olarak aşağılık görme halinin sembolik şiddet biçimi olarak işler. Bu söylemin en metaforik kullanımı ise Kâmil’in “her gece kanımızı emiyorlar, Allah’ın belası hayvanlar” sözlerine Emine’nin “önünü almak için yuvalarını kurutmak lazım” diyerek karşılık verdiği sivrisinek bahsinde görülür. İkisinin ağzından sinekler için duyulanlar, modern şehir hayatına tehdit olarak kodlanarak dışlanan yoksulluğun toplumsal normlar kisvesinde yaptığı türsel aşağılamanın hayvanlaştırma söylemini yani karşıdaki apartmanlarda kendileri için düşünülenleri dile getirir.

Emine önlerine duvar ören her durum karşısında bir gedik bulup sızma, kendi alanını açma bakımından anlık fırsatları kendi durumuna göre eğip bükerek değerlendiren madunun hayatta kalma taktiklerinin ve idare etme sanatının uygulayıcısı olarak görünür. Kâmil'in tüm suçlama, kızma ve aşağılamalarına rağmen "ne mızırdanıp duruyorsun be akşam şurada idare ederiz" diyerek geliştirdiği geceyi geçirme fikri, şehirdeki yaşamlarının temel direği olur. Önce çocukların girip kendilerine bir köşe bulduğu, sonra Emine'nin etrafı kolaçan ederek oturduğu, en son ise Kâmil'in kapı eşiğinde tedirgin ve şaşkın bakışlarla durup ne yaptığını bilmez biçimde içeri girdiği hurda otobüse eşyalarını da getirip yerleştiklerinde ilk kez yüzlerini gülerken görürüz.

Raylar, trafolar, çöpler ortasında, şehrin artık alanı olan arazide kurmaya çalıştıkları yaşam, karşı taraftaki lüks kentli hayatın aktığı çiçekli balkonlarda güneşlenen apartmanların bakış mesafesinde olması sebebiyle istenmez. Yetişkin'in ifadesiyle "genelleştirilerek, tektipleştirilerek, uymasalar dahi bir cemaat, tanım ya da grup kimliğinin altına sokularak" (2010, s. 152) tehdit ve tekinsizlik algısını kategorize edecek biçimde, "belediye arsasını işgal edip huzur bozan çingeneler" olarak etnik ve kültürel ötekileştirmeye tanınılanırlar. Burada sınıfsal hiyerarşinin bakış ve temas ilişkisinden muaf olma arzusu belirgindir. Karşılaşmak istemediği yoksulluktan olduğu kadar arsadan apartmana yönelebilen aşağıdan bakıştan, görmek istemedikleri tarafından görülebiliyor olmaktan rahatsız olan apartman balkonundaki kadının tıpkı *At* filmindeki mezarlık sahnesinde olduğu gibi "güzel çocuğunu" Cevat'ın bakışından korumaya çalışması, sınıfsal hiyerarşilerin bakış ilişkisi olarak kurulduğunu gösterir. Keza kazanda çamaşır yıkayan Emine'nin dumanından şikâyet de koku ve bulaşma bakımından temastan kaçınma, tiksinti duygularının sınıfsal niteliği bakımından dikkat çekicidir. Zira yukarıya doğru yükselen duman, etki altında olunduğunu hissettirip yok saymayı imkânsız kılarak sınıfsal sınırları ihlal eder; yakınlık ve temas kaygısı doğurur.

At'ta Delibozuk'un toplumsal düzenin sadece iş bulup çalışmak ve hayatta kalmak için büyük mücadeleler ve bedeller gerektiren halini ifade eden "ekmek aslanın ağzında" söylemi *Bir Avuç Cennet*'te de hurdayı kaldırıp aileyi araziden sürmek için görevlendirilen belediye yıkım ekibindeki işçi tarafından "kolay değil, iş aslanın ağzında" şeklinde dillendirilir. Gündelik hayatın söylemsel kalıplarıyla sınıfsal konumların farkındalığını gösteren bu ifadenin yanı sıra "sizi burada tutmazlar" ile de ait görülmediği için reddedilen varlıklarının yalnızca fiziki mekândan değil şehrin kamusal yaşamından ve toplumsal kabulden de menedileceği ima edilir. En kısa sürede başlarının çaresine bakıp görünmez olacakları bir yol bulmaya zorlanan aile, devasa yıkım araçlarının tozu dumanı ve gürültüsü içinde, polislerin kollarından çekiştirip sürüklemesiyle boşalttıkları hurda otobüsün vinçle kaldırılışına bakakalır. Mekânsal aidiyetsizliğin, kök salamamanın, yarısız ve güvencesiz olmakla daima seyyar kalmanın mecburiyetini ifade eden maduniyeti görsel olarak resmeden bu kenarından çamaşır askıları sarkan, üstünde güvercinler uçuşan havada asılı hurda ev görüntüsü etkili bir metafor olarak dikkat çeker. Aynı alanda yine gece karanlığında yere çakılan bir direk etrafında kurdukları çadırda yeniden başlayan mücadele ne tam olarak ev ne de tam olarak sokak olan bu yerleşemeyen, güvencesiz, geçici çözümünün eşikteki konumunu devam ettirir. Şeffaf duvarlardan seçilen gölgeleriyle maduniyetin mekânsal ifadesi olup yeni ve güçlü bir resim daha verir. Bu resim, Bayat'ın madun için "yaratıcı biçimde farklı, daha esnek şekilde oynamaktan ve sürekli oyunu değiştirmekten başka çaresi yoktur" (2016, s. 54) görüşünün görsel temsilidir adeta.

Çark'ta, her biri mahalledeki bir evden çıkıp yol ağzında birleşerek hızlı adımlarla, yorgun, bezgin halde işe giden işçilerin hayat mücadelesi yüzlerinden okunur. Ali'nin sırtında hastaneye taşıdığı babası için rahatsızlığını dinlemeden prosedürel işlemleri, sigortasını soran doktor, sınıfsal hiyerarşinin en sert işlediği sahnelerden biridir. Sağlık söz konusu olduğunda dahi kendini ifade etmesine müsaade edilmeyen, sözü

kesilen ve derdini değil yalnızca kendisine sorulanı dile getirmesi beklenen Ali, kesik kesik kelimelerle, çekinerek, duraksayarak “babam ameledir, sigortası yok yani” açıklamasını yapar. Açıklamadan çok özür mahiyetindeki ifadesi, sistem dışına itilmelerinin sorumluluğunu hatta suçunu üstlenir haldeki içselleştirmeyi ifade eder. Doktorun halden anlamaz, kibirli ve üstenci tavrı, “uğraşacak vaktimiz yok, alın özel bir hastaneye götürün” şeklinde azarlamaya dönünce herhangi bir itirazda bulunamayıp hemen babasını tekrar sırtına alıp çıkması sessizce boyun eğmeyle karşıladığı değersizlik duygusunu gösterir. Babasının sınıfsal mirasını sırtında taşıyarak temsil eden Ali’nin yüklendiği sorumluluk, bakışında, duruşunda, sesinde ve bedeninde çaresizlik ve mecburiyetle eli kolu bağlı haldeki çırpınısını görünür kılar.

Almanya’dan Türkiye’ye dönerken yolda yaptığı kazada bacağını kaybedip sakat kalan Recep’in dilindeki “al gülüm ver gülüm” söylemi, oradaki çalışma şartlarının güvencesine, hukuki dayanağına ve sigortasına dair sistemsel güveni ifade eder. Yurt dışında göçmen işçi olmanın güvencesizlikten, düşük ve temin edilemeyen ücretlerden, kötü çalışma şartlarından kurtulmak, patronun keyfinden ziyade kurumsallaşmış sisteme tabi olarak ayrıcalıklı bir konum elde etmek olarak görüldüğü durumda, yaşadığı kazanın maddi anlamda sırtını yere getirmeyecek bir güvenceyle telafi edileceğine dair rahatlığı yansıtır. Kazanın izinliyken seyahatte ve ülke sınırları dışında gerçekleşmesi gerekçesiyle tazminat alamayacağını tebliğ eden evrakı öfke, nefret ve hınçla gösterirken, “al gülüm ver gülüm” söylemi “Alman gavuru” olarak değişir. Tazminat için gerekli engel oranını anlatırken organlar, uzuvlar üzerinden yapılan puan hesabını açıklayan Recep’in “sekiz puan eksikim var” söylemi, insan bedeninin çürük ya da sağlam parçalardan oluşan bir nesne gibi parçalanmışlığı, değer biçilerek hesaplanabilir kılınması, metalaştırılması ve bunun doğallaştırılıp içselleştirilmesini yansıtan oldukça çarpıcı bir örnektir. Güzel-çirkin, zengin-fakir gibi sınıfsal ayrımların toplumsal eşitsizlikleri belirlediğinin farkında olsa da bu hiyerarşilerin sistematize kıstaslarla ölçülebilir kategorilere ayrılması

karşısında yaşadığı hayret, Rauf'a “zengin bir parmağını versin ben kolumu vermeye razıyım” karşıtlığını kurdurur. Söz konusu karşıtlık, Erdoğan'ın alt/aşağı ya da üst/yüksek şeklindeki dikey hiyerarşik terimlerden ziyade madun tahayyüllerinde sınıf ilişkilerinin “fakirler ve zenginler şeklinde ikili bir karşıtlık üzerine kurulduğu” (2023, s. 141) görüşünü destekler niteliktedir. Tüm bu puanlamanın getirdiği değersizliğin sınıfsal niteliğini belirten söylem, kurduğu ironiyle sınıfsal ayrıcalıklı bedenlerin bu süreçlere tabi olmayışına karşı duyduğu öfkeyi barındırır.

Sınıfsal tahakkümün görmezden gelme, hor görme ya da dışarıda tutma mekanizmaları *Zerre*'de farklı bir boyuta erişir. Görünmezliğiyle yetinilmez, yalnızca hayatta kalabilmek için her gün katlanarak büyümesi gereken mücadelede Zeynep kanyla, organıyla, bedeniyle de bedel ödemek durumundadır. Kirayı ödeyememesini fırsat bilerek organ ticareti baskı yapan ev sahibi, kapının kilidini kırarak tek sığınaklarını da tehdit altına alır. Tamir ettirip yeni anahtar almaya para ayıramayacaklarını bilen Remzi'nin evdeki ipe, lastikle, kavanoz kapaklarıyla, çatalla kapıya bir kilit düzeneği kurması, “ben çakma bir tane ayarlayana kadar böyle idare edeceğiz” sözlerinde aşikâr olduğu gibi madunlar için hayatı idare etme sanatını, geçici çözümlerle o anı kurtarma becerisini mecburi kılar. Anın koşullarına göre hızlıca bir çözüm bulma mecburiyetini tanımlayan idare etme durumu, o günün yemeğini bulmaktan, kırılan kapıyı onarmaktan, sela okununca cami önünde bohça satmaktan, nereye ne kadar süreliğine, hangi koşullarda gideceğini bilemeden şehir dışındaki işe girmeye kadar geniş bir yelpazede işler filinde; öyle ki Zeynep işi “belediyeye girene kadar, idarelik” diyerek açıklar. Benzer şekilde *Toz Bezi*'nde elektrikleri kesilen Nesrin kaçak kullanma yoluyla durumu idare eder, sigortalı düzenli bir iş çıkana kadar “idare etmek” üzere yine bir temizlik işi ayarlanır. Yoksulluğun bir gün geçeceğine, rahat kaygısız bir nefes alacağına dair bireysel bir çıkış umudu taşıyan bu idare etme çözümleri, günü kurtarmanın, o anlık ayakta kalmanın, seçimleri yarının beklentisi olarak yeniden kurarken katlanma sabrının

göstergesidir. Diğer filmlerde madunun hayatta kalma stratejileri olarak karşımıza çıkan idare etme hali, *Babamın Kanatları*'nda Resul'ün ve Levent'in söylemlerinde yer alır. İdare etmenin, siyasal ve kültürel bir kod olarak toplumun bilinçdışında işlemesiyle içe göçme hali arasında bir “suç ortaklığı” ilişkisi kuran Erdoğan'ın “sermayenin hükmüne [...] yol verdiği ölçüde toplumu bir arada tutan şey” (2023, s. 85) olarak değerlendirdiği bu dinamik, filmde hayatta kalma stratejisi olarak madunların uyguladığı açıklardan yararlanma hamlelerinden ziyade sermayenin çıkarı için açıkları kapatma anlamı kazanır. Resul ve Levent, eksik eleman açığını İbrahim'in, İbrahim'in son dönemdeki halini Yusuf'un, Fırat'ın ölümünü Resul'ün, birikmiş paraları almamayı tüm işçilerin idare etmesini ister.

Toz Bezi'nde Hatun'un Ayten'in karşısında kısık sesi, kelimeleri seçerek aralarda nefes alarak utana çekine adeta küçülerek zam istemesi, madun konumunun rica, minnet, lütuf gibi işleyen emek sürecinin bedensel yansımaları olarak okunabilir. Herkesten daha az ücret ödemesine rağmen Ayten'in sert tavrı, gözlerini dikerek üstenci bakışlarıyla zammı kabul etmeyip geldiği günleri düşürmek şeklindeki pazarlığı, Hatun'da hiçbir şey söylemeden şaşkınlıkla bakmaktan başka bir reflekse yol açmaz. “Haftada üç defa temizlik yapılıyor, ev zaten temiz” diyen Ayten'e karşı o temizliği sağlayan kendisi değilmiş gibi görünmez kılınan, hakkı olanı alamayıp boşalan gününü Ayten'in çalışmasına örtük biçimde ket koyduğu gelinin evine giderek doldurmayı deneyen Hatun, tehdit eder tondaki “laf taşıma yeter” uyarısına maruz kalır. Ayten'in evine girdiği an ifadesinde takındığı yerleşik tebessüm, kısık sesli yumuşak ses tonu ve uysal karakter, bu olaydan sonra iş yükünü arttırma, yüzüne bakmadan buyruklar halinde konuşma, cevap vermeme, azarlama gibi maruz kaldığı ters, aşağılayıcı tavırlar karşısında daha da küçülüp öğretmeninden azar işiten bir çocuk gibi sesini çıkaramayıp başı önünde suskunluk içinde öylece bekleyişine dönüşür. Madunun “hissetme yapılarının, ikili bir zamansallık sergilediğini” öne süren Erdoğan'ın, tahakküm altında kalman bakışın

saniyelik de olsa bitmek bilmez bir uzunluğa sahip olduğunu, durduğu yerde çok şey yaşatan bir “yerinde sayma” olarak deneyimlendiğini (2023, s. 163) açıkladığı üzere buradaki bakıştan kaçınma, görünmez olma gayreti etkisi uzun sürüp önceki yaralara eklenilecek bir duygulanım anından uzak durma gayreti olarak değerlendirilebilir. Yaşadığı hor görülmeyi, ikili benliği arasında sessiz ve düşünceli geçiş mekânı olan eve dönüş yolunda sindirmeye çalıştığını görürüz. Sennett’in “dış benlik” (2011), Goffman’ın “kamusal benlik, yüz kurtarma pratikleri” (2021) ve Erdoğan’ın “oynayan kendilik” (2023) kavramlarıyla ifade ettiği üzere Hatun’un itaatkâr kamusal rolünün ağırlığı, bu yalnız yolculuk anlarındaki bedensel ve duygusal reflekslerinin donduğu düşünceli hallerinde görünür hale gelir. İçine sindiremediği kabullenemediği muamelelerle büyüyen sınıfsal öfke ve hıncı ile kendiyi barışık, işini, yoksulluğunu, toplumsal konumu kabullenen hali, içinde bulunduğu duruma göre farklı benlik sunumları ortaya koyar. Öfkelenildiği anlardaki sözleri ve yalnız kalıp düşündüğü anlardaki sessizliğinde açığa çıkan halinden memnuniyetsizlik, dışarıya karşı özgüvenli, güçlü, kendi belirlediği beceriklilik zemininde başkalarını beğenmeyip kendini üstün görme şeklinde telafi edilir. Çalışırken yaşadığı gurur kırıcı olayları, aşağılanmaları düşündüğü sessiz metro sahneleri, mutfak ya da balkondaki sigara içme sahneleri bu duyguların bastırılıp özel alanındaki hiyerarşiyi ele almaya hazırlanılan anlar olarak nitelendirilebilir. Ayten’in uyguladığı baskı ve tahakkümün dozunu artırarak cezalandırmaya çalışması Hatun’un halinde tavrında hep takındığı tebessüm ve çekingenliğin giderek silinmesine yol açarken, söylediklerini dinlemez bir tavırda ona değil kendi işine bakması, eskisi gibi makul sözlerle hoş tutar halini bir kenara bırakması, kendisi olabildiği bir karşılaşmayı ilk kılar. Bu tutum değişikliği, Erdoğan’ın kavramlarıyla “oynayan kendiliğe” son vererek “gerçek kendiliğin” (2023, s. 155) serbest bırakılması olarak değerlendirilebilir. Evin anahtarlarını bırakıp çıkarken kapıya sıkışan eteğini sinirle kurtaran Hatun, buradaki sınırlarından,

dışlayıcı sınıfsal tahakkümden ve ona boyun eğerken büründüğü sessiz kamusal rolünden çıkışını kararlı bir kurtuluş olarak simgeler.

Nesrin'in ise kendisinden beklenmeyeni de yaptığını gösterme çabası, alt kat komşusunun şikâyetçi olmasından endişelenen Aslı için “aman gerçi kendisi temizlemiyor” denilerek önemsizdir. Karşısındaki Nesrin de aynı emeği verip aynı işi yapmıyormuş gibi açığa çıkan bu umursamama hali, bir başkası üzerinden sınıfsal tahakkümün açığa çıktığı sembolik sahnelerden biridir. Nitekim alt komşusunun işe gidip gitmediğini kontrol edip yapmasını söylediği cam yıkama işi için daha sonra şikâyet gelince “ben çalışıyorum haberim yok, temizlikçi yapmış dedim geçiştirdim” diyerek bu yok sayma tavrını büyütür. Nesrin'in yüzünde hayal kırıklığı, üzüntü hâkim olur, başını yana eğerek “doğru abla” der, yalanını onaylar. Nesrin'in bu evde desteklenen, samimi ve halden anlar davranışlarıyla Aslı karşısındaki konumu yine de koltuğun ucunda, yerleşmeden, her an yeni bir işi hemen yapmaya hazır halinde görünürlik kazanır. Gül'ün evinde yetişemediği işler bahane edilerek kovulduğunda çok daha hızlı yapacağını söyleyerek kendini affettirmeye çalışması “yüz verince böyle oluyor, iyi niyetli değilsin sen” denilerek görmezden gelince, mecburiyetten, belki yeniden iş verilir diye kocasının gittiğini de söylemek zorunda kalan Nesrin'in karşılaştığı muamele, iş ilişkisinden çok cezalandırma maksadıyla bir yardımın kesilmesini ifade eder gibidir. “Yüz verince böyle oluyor” söylemi esasen lütfedilmiş bir iyiliğin suistimal edildiğine kanaat getirip, verilen şans için yeterince minnettar kalmayan Nesrin'in yaptığı işi, karakteri üzerinden değerlendirip niyet çıkarımı yapar. İş ilişkisini bu şekilde ahlaki bir sorumluluğun ihlaline dayandırılması, Önderman'ın ülkenin toplumsal kültüründe çoğunlukla “ilişkisel ve tekilci” biçimde ortaya çıkan utanç duygusunun “önemli ötekilerle ilişkilerde bir yaptırım mekanizması” (2020, s. 53) olarak kullanılmasını örnekler. İşin kendisi mesele edilmez, bahsedilen fırsatın ahlaki bir zeminde hak edilip edilmediğine hükmetme yetkisi devreye girer.

Babamın Kanatları'nda Yusuf'un şantiyedeki üniversiteli işçi Fırat üzerinde kurmak istediği iktidarı sembolize eden "bana bak, bu iş okula gitmeye benzemiyor" sözleri kendi tahakküm alanında geçer akçe olanın deneyimi, becerisi olduğunu biraz alayla vurgular. İş yapış biçiminden deneyimi olduğunu fark etse de bozulan makineyi çalıştırmaya uğraşan Fırat'a "profesör, bu iş kitap okumaya benzemez" söylemi sınıf içi eğitim düzeyine dair üstünlük karşısında yaşadığı yetersizlik hissinin gerilimini yansıtır. Eğitim ve kültür bakımından yaşanan yoksunluğun yarattığı sınıfsal yara, Yusuf için yeni bir hiyerarşik yarış anlamına gelir zira aynı sınıftan olsa da Fırat'ın bilgi ve kültürünün aralarında yarattığı ayırım, farklı bir konumlandırma kıstası ortaya koyar. Fırat'ın okullu oluşunu kültürel sermaye bakımından üstünlük olarak kabul edip fırsata çevirmeye çalışırken karşılaştığı manidar tebessüme alınan Yusuf'un içsel çelişkisi "ne yani ben şiirle ilgilenemez miyim", "fırsatımız yoktu vallahi olsa" sözleriyle açığa çıkarken, "ben sana iki saattir burada şiirin kralını yazıyorum, sen bir tane şiiri yazamadın ya" , "sen okulunu okumuşsun, güzel okursun ne de olsa" söylemlerinde de yetersizlik ve değersizlik hissinin telafi etmek için aldığı savunma gardı belirginleşir. "Biz de çok taşıdık zamanında" ile edindiği mertebeyi vurgularken onun iktidar alanında okulun kâr etmediğini, Fırat'ın sahip olduğu eğitim etiketinin kendisini değersiz kılmasına müsaade etmeyeceğini göstermek ister. Alaycı imalarına rağmen makineyi çalıştıran Fırat'ın işte mahir olması, Yusuf'un tecrübesinin önüne geçerek kazandığı takdir, tehdit olarak görülüp ekarte etmeye çalışılır. Fırat'ı Resul'ün gözünden düşürme amacıyla işçilerin birlik olma konuşmasını rapor etme hamlesiyle Yusuf aynı zamanda kendini patroneye yana konumlandırarak Resul'ün onayına dayalı varlığını güçlendirmeye yönelir. "Gerçi o sıkıntı değil, ben hallederim yani" sözleriyle Resul için işleri yoluna koyan, çıkarına engel teşkil eden durumları gözletip kontrol eden bir role bürünen Yusuf, sınıf içi çatışmaların ve mikro iktidarların dinamiklerine dair neoliberal dönemin anlayışını örneklendiren bir karakterdir. Madunun tek bir konumda sabitlenemeyeceğini ifade eden

Yetişkin'in iktidar sahibiyle iş birliği yaparak geçici hegemonik güçler elde edilebileceğini belirttiği üzere (2010, s. 18) Yusuf, Resul'den aldığı destekle kendi egemenlik sahasını deneyimler. Sonraki inşaatta kendisine yine iş vereceğini söyleyip sınıf atlama hırsını kendi yararına kullanan Resul'ün desteğini umut olarak sevinçle karşılayan Yusuf'un filmin başında eğlencelerine katıldığı işçileri bu defa iktidar alanında hükmedeceği grup olarak değerlendirip “size maymunluk yapın diye mi para veriyorlar” diye aşağılayarak azarlaması; artacak tahakkümünün provasıdır. Hakaret ve değersizleştirmede sembolik hayvanlaştırma şeması burada da dikkat çeker.

4.2.6. Söylem ve Sessizliklerin Retoriği

Sınıfsal duyguya ait sözel kodlar ile söylenmeyenlerin derin anlamını yansıtan boşluklarda sessizliklerin ifade ettikleri, karşılaşmalardaki hiyerarşik izlerin esas göstereni olarak belirir; bu bağlamda söylemlerin analizi suskunlukları da dâhil etmeyi gerektirir. “Madun konuşabilir mi” (Spivak, 2020) sorusunun bu denli etki uyandırmasından da anlaşılacağı üzere sesi duyulmaya değer görülmeyen madun için sessizlik bilinen tek yol olur. Erdoğan'ın “yoksulun dili dilsizliğin dilidir ve bir o kadar da dile getirme sancısının dilidir” şeklinde belirttiği bu ses/sessizlik meselesi, anlatmaktan kaçınmaktan ziyade ezilip hor görülmekle yaşanan sınıfsal yarayı aktarabilecek kelimeler bulamamanın zorluğu ve sıkıntısına işaret eder (2023, s. 88). Bu bağlamda *At* filminde yoksulluğun bedene ve duygusal hale yansıyan direkt etkisi sessizlik olarak ifade edilebilir. Sessizlik anları hem Hüseyin hem Ferhat için çok fazla şey anlatır. Bastırılmanın içe çekilmeye, eğilip bükülmeye, yutkunmaya ve illaki sessizliğe çıktığı bu durumun karşıtı olarak tahakküm kuranın özgüvenli, kayıtsız, kaygısız, rahat tavırları, genişçe var olmanın, gür sesin, anlık pervasız sözlerin, serbest duruşuyla büyüyen bedenin özelinde sembolleşir. Kirli, tozlu, eski, yırtık ve hep aynı giysilerle terlikler birbirinden ayırt edilemez görünenlere karşı temiz, parlak, yeni, rengârenk kıyafetler sınıfsal tezadı vurgular.

Filmin en ikonik söylemi, “adam olma/etme”, başkalarının karşısında sürünme me, ezilmeme anlamında toplumsal statünün iktidar sahipliğini ifade eder. İçinde bulundukları şehir düzeninin bireyci yapısını “kimse kendi ekmeğinden koklatmaz” sözleriyle ifade eden *At*’taki Remzi, adam sayılmayanların payına düşen mekânsızlığı oldukça net biçimde kavrar; “Hiçbir yerde durmak yok, kök salmak yasak, hep dolaşacaksın” şeklinde açıkladığı kent madunluğunun kaderi, aidiyetten yoksunluğun, her an tetikte ve tam olarak ne orada ne burada, hep ara bir mekânda var olma koşullarını kollama mecburiyetinin göstergesidir.

Avluda Delibozuk olarak tanınan adamın, kendi kendine ya da avludakilere sesleniş gibi yaptığı konuşmalar, adeta filmin dış sesi gibi tıratlar atar. Söylemsel alt metinleri dillendiren Delibozuk, içinde yaşanan hengâmenin, yaşam kavgasının genel perspektiften bir bakışını, ıskalanan gerçekliğini soyutlayarak bildirir adeta. Şehrin kalabalığında birden fazla kez rastlanılan kendi kendine konuşan kadın ise filmin toplumun sessizliğine yönelttiği eleştirilerin sesidir. “Sizler koşarak geçersiniz, hep koşarak hep, duymazsınız, görmezsiniz” sözlerinde açığa çıkan toplumsal dışlama ve damgalamaların kanıksanmış görmezden gelme halini oldukça iyi resmeder. Yaşanan kolektif travma olarak darbe sürecinin toplumsal yapıda yarattığı duyarsızlaşma, içe çekilme ve bireyselleşme durumları, toplumsal hafızada bastırılan, görmezden gelinen, kamusal alandan dışlanarak karşılaşma ve etkileşimleri kısıtlananları yok hükmünde görme eğilimini arttırmıştır. Halbwachs’ın “belleğin toplumsal çerçeveleri” (2022) kavramıyla temellendirdiği üzere toplumsal travmanın yasını tutacak sosyokültürel zeminin ortadan kaldırılması sebebiyle kamusal alanın iliklerine işleyen suskunluk ve körlük hali, kişisel alanında bireysel sorun ve çözümlerinden kendisi sorumlu kılınan insanların yaşadığı donuklaşmış duyarsızlığı getirirken, yanından koşarak geçilen bu kadın, ötekileştirilmiş bir ses ve bedende toplumsal bilincin duyulmayan çığılığı halinde resmedilir.

Şehrin hengâmesi içinde, etrafından gelip geçen arabaların arasında kesik kesik görünen yol ortasına devrilmiş haldeki ölü beyaz atın, hayatın akışında hiçbir duraksama yaratmaması filmin sessizliği retorik olarak kullandığı sahnelerden biridir. Kamusal alanın bu kayıtsızlığı, yolun ortasında sere serpe duran kocaman bir bedeni görünmez kılacak ölçüde bir değersizlik üretir; karşılaşmalardan dışlanan, kenara itilen yaşamların sessiz bir imgesi olarak görünür. Sınıfsal hiyerarşilerin söylem düzeyinde ifadeleri; *At* filminde doğrudan tahkirle şiddete varır. Hüseyin tezgâhını sürerken yoldaki bir araca değmenin eşiğinden dönünce, arabanın sahibi sinirle hakaretler yağdırarak iner. “Allah’ın ayısı ite bak be”, “sülaleni satsan ödeyemezsin” sözleri filmin başında hiyerarşik üstünlüğün ritüel düzeyde kuruluşunu sergileyen sahneyi, Hüseyin’in yaşadığı kamusal karşılaşmayla gündelik hayatın sıradanlığında yeniden üretilir bir halde yansıtır. İteklenerak yalpalayan Hüseyin, dengesini yeniden bulunca boynunu yana düşürür, bakışlarını ve başını öne eğer, hiçbir şey söylemeden Ferhat’ın yanına, arabasını ittirmeye döner. Toplumsal dışlanma ve damgalama süreçlerinin işleminde harekete geçirilen temel duygu olarak utanç devrededir. Öyle ki yoksulluğun değersiz ve aşağılık görüldüğü bu hor görme hali, arkaik bir tahakküm mekanizması olarak sembolik hayvanlaştırma şemaları kullanır. Sınıfsal tahakkümün sembolik ve fiziksel şiddete döndüğü bu damgalama biçimi, filmin açılış sahnesine referansla tarihsel süreklilik taşıyan yapısal bir form olarak kendini gösterir. Nitekim kimsesiz yoksul ölülerini kadavra olarak satan, “ölü avcısı” denen adam aracılığıyla uğruna her şeyinden vazgeçtiği Ferhat için “ne kadar istersin” denerek Hüseyin’in pazarlığa tutulması da maddi değer ölçütünün en ağır biçimde deneyimlendiği sahnedir.

Çocukların kovalandığı bakımlı, düzenli, korunaklı mezarlık ile Deliboşuk’un “aç tepeyi göm fukarayı” sözleriyle defnedildiği çorak, ücra, tepelik alanın karşıtlığı, sınıfsal aidiyetin ölüm halinde dahi dışlayıcılığını muhafaza ettiğini gösterir. Kamusal alanda yaşam, temsil ve ifade hakkı bulamayıp yaşayan madunların ölümlerinde de değersiz

kılındığını, ölü bedenlerin dahi mekânsız ve aidiyetsiz kaldığını ifade eder. Bu bağlamda ölüm de toplumsal eşitlenmeyi tesis etmeye yetmez; “dirisi kaç para etti ki ölüsü para etsin” söyleminde anlam bulduğu üzere temsiliyetten, saygınlıktan mahrum sınıfsal değersizlik ve görünmezliğin ölüm halindeki sürekliliği mezarlık tezadıyla da yeniden üretilir.

Çark’ta Rauf’un “çalışırsan, ağız kokusu çekmeye başlarsan sen de anlarsın” söyleminde çalışmanın bedensel yorgunluğun yanında hiyerarşik ilişkilerden doğan aşağılanma ve itibar kaybı ile sınıfın hissi deneyimi olarak sessizce içselleştirilen değersizlik duygusu ifade edilir. Aynı söylemi *Toz Bezi*’de Şero, yeni iş beklentisini dikış tutturamama, sebatsızlık olarak gören Hatun’a karşı “sabahtan akşama kadar milletin ağız kokusunu çekiyorum” şeklinde dile getirir. Temasa sınır çeken, mesafe koyucu bir unsur olarak kokudan muaf olamama konumunu yani tahakküme tabi olmayı ifade eden deyimın metaforik anlamı, hiyerarşik ilişkinin ezilen tarafı olarak katlanılan tüm duygusal yükü, iktidar karşısında takınılan kamusal benlik gereği tahammül edilen tüm haysiyet kırıcı halleri kapsar.

Grev kırıcı olarak kullanılıp evrakta sahtecilikle kaçak çalıştırıldıklarını öğrendiği gün tam da annesinin söylediği üzere “yorgun, yenik gibi” olan Rauf, yaşanan haksızlıkları, çevrilen dolapları, yoksullukla cebelleşen insanların birbiriyle rekabet edip birbirinin işine, ekmeğine göz diker hale getirilişini, kendinden menkul, yanı başındakini düşünmez bir anlayışa hapsedilişini anlamlandıramaz. Şaşkınlığıyla öfkesi, hayretiyle ‘keşke’ si birbirine karıştır: “Herkes birbirinin kuyusunu kazmakta, iki lokma ekmek için birbirimize girmektediriz. Kim haklı kim haksız şaşırır oldum, atölyeyi arar oldum, cehennem ateşini özler oldum” sözleriyle Rauf, cam atölyesinde zorlu şartlara rağmen hep birlikte emek verdikleri düzenin artık değiştiğini, geri dönülmez bir eşikte olduklarını hissederek. Goffman’ın damgalanma halinde aniden hissedilen ıstırapı gerekçelendirirken belirttiği gibi Rauf da “kimliğine ilişkin bir muğlaklık hissettiğinden değil, tersine,

dönüştüğü veya benzediği şeyi çok iyi bildiğinden” (2022b, s. 184) derin bir yabancılaşımla utanç içindedir.

At'ta Hüseyin'in kendisini hor gören iktidar sahiplerinin yerinde oğlu Ferhat'ı canlandırarak kurduğu hayal/rüyalar *Çark*'ta Rauf'un kâbusu şeklinde cereyan eder. Leman'a baktığında kendisini tersaneden yaka paça dışarı atan polisleri gören Rauf'un gözünde olay anındaki polislerin yerine Leman geçer. Hüseyin'in oğlunun ezen tarafta olması hayaliyle telafi etmeye çalıştığı aşağılanma, Rauf'un sınıfsal öfkesini, kin ve nefretini Leman'ın da bir parçası olduğu iktidara yönlendirir. Göğsü kabarrır, gözleri ateş saçar, dişlerini sıkar, nefesi sıklaşır, bedeni öfkesini kuser adeta. Polisler karşısında ifade bulamayan tüm duygularının bastırılmış hiddeti, Leman karşısında açığa çıkıp ona yönelir. Leman, “işçilerin sevdiğini patron sevmez, daha öğrenemedin mi kimin sevgisi hayır kimin sevgisi şer” derken kendinden emin, yüzüne yerleşen katı ve nötr ifadeyle sınıfsal ayrımlara dayalı sistemin iktidarı temsil eden tarafından konuşur. Sistemin çıkarlarına hizmet edecek şekilde itaatkâr, uyumlu ve bireysel davranarak güvence ve toplumsal kabul sağlayacak mertebeye erişileceğini içselleştiren bakışı, sınıf atlama hamlesinin mikro iktidarına yaslanır.

Deri atölyesindeki ilk günü ardından dalgın, çökkün, perişan, umutsuz, dağılmış halde oturan Rauf, ayakkabı tamircisine doğru bakarken, yıkanan, üst üste dizilen, üstünden dumanlar çıkan deriler gözünde canlanır. “Gözümün önü deri kaplı, gökyüzü deri kaplı” sözlerinde açığa çıkan kuşatılmışlık ve boğulma hali, fiziksel, zihinsel ve duygusal yabancılaşımların ifadesi olup çalışma koşullarının kendine ait zamanı, özel alanı, bedeni ve ruhu sürüklediği çıkışsızlık halini duygulanımsal açıdan aktarır. Emeğin, ürettiği karşısındaki değersizliğini ifade eden “bir deri ceket yüz bin lira, bizim maaş yarısı bile etmez” söylemi de emeğin, var ettiğine erişemez oluşu bakımından yabancılaşımların bir başka boyutunu temsil eder. Bu bağlamda yaşadığı mahalleye, uzaktan görünen evlerine ve tepedeki mezarlara bakan Rauf'un sessiz yürüyüşü, sınıfsal

aidiyetlerinin yolun karşı tarafına geçmeye müsaade etmeyeceğini, hareket alanının yalnızca tepedeki mezarlığa doğru olduğunu düşündürür.

Çalışırken yanlışlıkla birbirine çarpan işçilerin tartışırken birbirlerine hayvan diyerek hakaret etmesi, “adamlığın mı kalmış senin”, “insanlıktan çıkmış bunlar”, “hak yok hukuk yok, hayvan gibi çalış”, “hayvan bağlasan durmaz burada” söylemleri, *At ve Bir Avuç Cennet*’le değersizlik ve aşağılama zemininde ortaklaşsa da öfke ve isyan duygularının yatay şiddet olarak sınıf içine yönelimi, başkalarının da ses çıkarması sonucu esas muhatabına yani insani sınırları zorlayan çalışma koşullarına, maruz kaldıkları muamelenin onur kırıcılığına doğru döner.

“Sen yarım, bu çocuk, ikinize bir maaş” diyerek Remzi ve Kerim’e yarım maaş verilmesi gibi, babasının Almanya’daki tazminat hakkı için “bir bacak yetmiyor bir de kol lazım” dediği eksik kalan sekiz puanı da sistem Kerim’in makineye kaptırdığı koluyla tamamlar. Sınıfsal kaderini Almanya’ya giderek değiştirme umudundaki Kerim’in çocuk işçi olarak çalışırken parçalanmış bedeni, tabutsuz bir cenaze olarak işçilerin omzunda taşınır.

At’ta Hüseyin’den Ferhat’a, *Çark*’ta Remzi’den Kerim’e aktarılan yoksulluk, *Zerre*’de Zeynep’ten Gülçin’e de yine bedenin kurban olduğu bir yol izler. Yoksulluğun insan hayatını değersizleştiren konumu *At*’ta, ölçülebilir metalaştırılan konumu *Çark*’ta işlenirken, *Zerre*’de bedenin alınır satılır biçimde parçalanması söz konusudur. Zeynep’in annesine işten atıldığını, haftalığını alamadığını, şehir dışında bir iş bulduğunu söylerken suçlu gibi mahcup hali, mırıltı, fısıltı halinde çıkan belli belirsiz zor anlaşılır sesi, ağzının içinde geri çekilir adeta. Çıkmayan sesine karşı bedeninin kanayarak tepki gösterdiği haller içinde hep bir koşturmaca, hep bir arayışla kendisi ve ailesi için daima hayatta kalma savaşı veren Zeynep’in durabildiği sayılı dakikalar öylece dalıp gittiği boşluklar içinde kaybolur. Zeynep’in kızı Gülçin de bu sınıfsal sessizliğin vücut bulmuş hali olarak

konuşamaz, yürüyemez. Konuşulan hiçbir şeye tepki vermeyen bir suskunluk içindedir. Sesi yalnızca kapı kilidinin kırıldığı sahnede korkudan çığlık atıp ağlayışında duyulur.

Gündelik hayatın anlık fırsatlarını değerlendirme örneği olarak okunabilecek olan cenaze namazı sonrası cami önünde yaptığı bohçaları satma işinde de sesi çıkmaz; varlığını, elindeki ürünleri görünür kılacak hale bürünemez. Satıcı olarak bağırıp seslenememesi, çekingen halde sadece camiden çıkan insanların yüzlerine doğru bakıp fark edilmek için beklemesi karşılık bulmaz. İnsanlar orada olduğunu bile görmez halde yönlerini dönmeyizler, kamusal alanda bakış vesilesiyle tanınma halinin dahi gerçekleşmediği bu görünmez konumu, sessizliğini daha da yoğunlaştıran toplumsal zeminde yok hükmünde olmakla pekiştirilir. Zeynep'in sessizliği, evdeki gece sahnelerinde yalnızca kendinden ibaret kalmayıp büyür. Televizyon ya da pencereden görünenlerle başka dünyalara açılan çerçeveler hem her anını farklı biçimlerde hep çalışarak geçirdiği hayatının sıkışıp kaldığı cendereyi, el ayak çekilmiş gece sessizliği içinde apaçık ortaya çıkan yalnızlığını gösterir hem de bu yalıtılmış yalnızlıkla yaşanan hayatın sadece Zeynep'e ait olmadığını, görülmeyen, tanınmayan binlercesinin sessizliğiyle çoğaltır. Tüm bu kaosu içine alan sessizliğinin hangi sözleri yuttuğunu, neler hissettiğini yalnızca bakışları ve ifadesi üzerinden okuyabildiğimiz Zeynep'in kırık ayna karşısında, aklına bir şey gelmiş gibi, bir yabancıyı tanımak için tartar gibi kendine baktığı ve sonra bakışlarının öne düştüğü sahne, çaresizliğinin, sıkışmışlığının suskun ifadesi olarak öne çıkar. Bakışlarındaki ifadeleri yakalayıp anlamlandırmak için adeta kamera aracılığıyla konuşturulmaya çalışıldığını söylemek mümkündür.

Filme ücretlerin düşüklüğüne dair “yarısını verseler bile herkes çalışır” sözleri, emek sömürüsünün boyutunu ve toplumsal koşulların meydana getirdiği mecburiyet, kabullenme ve kayıtsızlık haliyle birlikte yoksulluğun seçeneksizliğini yalın bir gerçeklik olarak taşır. Gündelik hayatın temel ihtiyaçları karşılayarak hayatta kalmak için sürdürülen işsizlik ve çalışma mücadelesi, koşulların sorgulanamayışını meşrulaştırır

neoliberal sistem tarafından emeğin ve kişisel değerin daimî olarak baskılandığı bir süreç işler. Yoksulluğun toplumsal diline de yansarak içselleştirilen bu süreç, sessizlik içinde duygusal bir kanıksama meydana getirir. Öyle ki “gıt kendini sat bana ne, babanın oteli mi burası” gibi tehdit ve hakaretlere rağmen Zeynep’in bakışlarının sertleştiği, yüzünde öfke ve nefretin yer bulduğu, tepki gösterebildiği nadir anlar yalnızca organ ticareti için kan vermeye zorlanması, kızına da bu bakımdan göz dikilmesi, cinsel saldırıya uğraması gibi fiziksel tehdit durumlarında görünür.

Belediyedeki sigortalı iş için aracı olacak kişiye para vermesi gereği karşısında yüzünde usanmış, hatta yer yer tiksindir gibi bir ifade görünür. Duymazlıktan gelir şekilde bakışını başka yerlere yöneltir. Hep olmayan paranın her gün yeniden bulunup yetiştirilmesi gereği, çıkışsız bir döngü olarak yaşanır; para gerektiren her şeyden bıkkın kaçıışı bu anlamda önem kazanır. Bakkalda akşam yemeği niyetine aldığı kahvaltılık malzemelerin yanında gözünün iliştiği çikolataya bakmaya çekinir örneğin, görmezden gelemeyişinin tedirginliği yansır yüzüne. Remzi’den “para” kelimesini kullanmadan “var mı üstünde biraz” diyerek istediği borç da gereksinimini duymaktan, görmekten kaçındığı paranın dillendirilmesinde de yoksulluğun utanarak, dolaylı ve baskılanarak deneyimlenen duygulanımsal yükünü ifade eder.

Çaresizliğini bilerek organ satışına zorladığı Zeynep’in kızını da bu iş için kullanmak isteyen ev sahibi “onlardan çok var kızım, olmadı yine yaparsın” diyerek filmin üzerine kurulu olduğu toz zerresi metaforunu somutlaştıran söylemi yeniden üretir. Birbirinden farksız, değersiz, fark edilmeyen, görünmeyen, varlığı ile yokluğu bir kabul edilen, yerine yenisinin geleceği hayatların, parçalanarak alınıp satılabilir, pazarlanabilir bedenlere dönüştürüldüğü sistematik eşitsizlik düzenini özetler. Bedeni satılabilir parçalar halinde görülen Zeynep’in üzerinde pazarlık eder hale gelecek denli değersizleşen varoluşu, penceresinden görünen gökyüzündeki havai fişekler ile simgesel bir sınıfsal karşıtlık kurar. Feda ettiğiyle sürdürülecek olan yaşam arasındaki uçurum,

toplumsal düzenin eşitsizliğini, Zeynep'in sessiz penceresine yansıyan gürültülü ve ışıltılı bir kutlama ile sembolize eder.

Zerre'nin Zeynep'ine benzer biçimde *Toz Bezi*'nin Nesrin'i de kalabalık caddelerde koşar adım yürüyüşü, anlaşılmayan dili, duyulmayan sesi, ağlarken de çıkmasını istediği sesi, yüzüne bastırıldığı mindere gizlediği hıçkırıklarıyla sessizliğin retorikleriyle konuşur. Umutsuz ve perişan uyanışlarının ardından başka evlerdeki temizlik sahnelerinin peş peşeliği, duygularına müsaade etmeyen yaşam koşullarını görünür kılar. Sigortalı güvenceli sabit maaşlı bir işle Nesrin'e hayatını yeniden kurabileceğine dair telkinde bulunan Aslı'nın "neden olmasın, olanın nasıl oluyor" söylemi, sınıfsal ayrıcalıkların ve toplumsal eşitsizliklerin yeniden üretimini imleyen önemli bir referans noktasıdır. Samimiyetle ilgilense de Aslı'nın yapısal koşulları dikkate almayan bireysel çaba öncelikli bakışı, sahip olduğu ayrıcalıklı konumun temellerine dair fikir sahibi olmayışını özetler. *Bir Avuç Cennet*'teki Kâmil'in "adam olanların ya parası vardır ya da adamları, ne bileyim ben" şeklinde sahip olmadığına dair varsayımıyla benzer şekilde Aslı sahip olduğunun kaynağını tam olarak bilmez. Çalışarak elde edilebilecek, doğal bir yaşam standardı olarak herkes için mümkün olduğunu düşündüğü toplumsal statü, iyi niyetli ve yardımsever bir tonda da olsa "olanın nasıl oluyor" söylemiyle sahip olmadıkları açısından Nesrin'in kişisel başarısızlığına dair inancını açığa vuran dışlayıcı bir imaya sahiptir. Nesrin'in dünyasına yabancı oluşu ve kendi konumunun anlam dünyası içinden bakışı sebebiyle toplumsal eşitsizlikleri göz ardı eden Aslı'nın umuduna karşı Nesrin'in durumu gerçeklik penceresinden değerlendirerek algılaması da sınıfsal temasın farklı boyutlarda kurulduğunu gösterir. Hizmetin özel alanda, evde oluşunun hiyerarşik "ilişkiyi yapılandıran statü ve sınıf farklarını örtmek ve idare edilebilir hale getirmek için" samimiyeti bir araç olarak kullandığını öne süren Özyeğin'in (2022, s. 74) belirttiği gibi samimi bir tavırla durumuna şahit olmasına rağmen psikolog Aslı, Nesrin'in yaşam koşullarını kendi penceresinden anlamlandırmanın ötesine geçemez; öyle ki

verdiği teselli ve umut nihayetinde Nesrin için başa döndüğü bir yüzleşmeyle tekrar bildiği somut gerçekler zeminine çekilir. Aslı'nın durumun mahiyetini yani “olanın nasıl olduğunu” anladığında, eğitim almak gibi sil baştan bir öneriyle sorumluluğu yine bireysel alanda tutması, Nesrin'i şaşkınlık ve hayal kırıklığı içinde olduğu yerde çakılır. Uzun süre bakışlarını ayırmadığı, içinde bulunduğu ekonomik, sosyal ve duygusal güvencesizlikte simgesel olarak hem toplumsal düzende kendisine biçilen rolün en somut göstergesi hem de tutunacak tek dayanağı olan temizlik kovaına eğilerek doğrulur, tek çaresi odur. Aslı'ya ve yaşadığı çaresizlik çıkmazına söyleyemediği her şeyi, derin bir sessizlikle dibe çöken umudunu, sembolik bir öge üzerinden sınıfsal duvarlara çarparak ifade eden bir sahnedir. Öyle ki Nesrin'in hayat koşullarını düzeltme, kendine değer verme, yaşadığı yalnızlık ve çaresizliği alt etme çabası, “gerçekten yaşamayı başaramama” (Sennett, 2008, s. 125) duygusuna yenik düşerek onu da Cefo gibi aniden yok eder.

Filme toplumsal eşitsizliklerin görev paylaşımı gibi içselleştirilmesine dair Hatun'un “siz kirleteceksiniz biz temizleyeceğiz, işimiz bu” söylemi, sınıfsal rollerin doğalllaştırılmasına dair son derece etkili bir kamusal performans olarak işlev görür. Kirletmek ve temizlemek sınıfsal konumlara özgü eylemler şeklinde siz-biz ile kodlandığında makul bir kabullenme ile normalin doğası zeminine çekilmiş olur. Kirleten ve hizmet alma hakkına sahip olan sınıfın kamusal alana katılmak üzere çıktığı evi temizleyen ve hizmet etme sorumluluğunu üstlenen sınıf, özel alandaki emeğiyle görünmezliğini sürdürür. Bu sahne söylemsel açıdan içselleştirilmiş bir kabul gibiyse de Hatun'un hiyerarşik ilişkiler bağlamında sergilediği kamusal benliğin performansı olarak görünür. Zira aynı günün akşamı Nesrin'le yaptığı balkon sohbetinde “hazır yemek karısıdır o, bir gör evini bok içinde” söylemiyle açığa çıkan, kendisini iktidar sahibi işvereniyle kıyasladığı ve üstün kıldığı düşüncelerde esasen içselleştirme değil zaruri bir kamusal rol sergilediğidir. Özel hayatı gizleme gereği duyulmamasının ayplanması, ev

içi düzene dair beceriksizlik gibi kıstaslarla kendilik algısındaki biz-onlar ayrımını ortaya döktüğünü izleriz. Aynı mahallede oturan komşularla kıyasla da sürdürülen biz-onlar ayrımının dışlayıcılığı sınıf içi düzleme taşınır. Nesrin'in bu ikilik için inancı ise "millet şanslı işte abla, bizim gibi mi sanki" söylemiyle kimilerine lütfedilmiş varoluşsal talihe, bahşedilen nasibe ve bir nevi kadere işaret eder. Bu bağlamda Bourdieu'nün, sınıfsal kategorilerin biz-onlar ayrımını dolduran anlamların, ortak çıkarların çok ötesinde, toplumsal varlığı belirleyen, "dışlama (bize göre değil) ve içeri katmaların temelinde yer alan en temel ve zımni sözleşme" (2015b, s. 692) olduğu ifadesi, sahnede karşılık bulur.

Hatun'un sessizlikleri ise aleni aşağılanma durumlarında ve maruz kaldığı muameleyi kendi kendine sindirmeye çalıştığı yalnızlık anlarında öne çıkar. Temizlikle sınırlı kalmayan çalışmasının bir parçası olarak Ayten ve komşusu Fatma'ya kahve servis eden Hatun'un lütfkâr bir biçimde "e sen de otur, hadi gel" denilerek sohbete dâhil edildiği sahne, sınıfsal tahakküm karşısındaki sessizliğinin en belirgin olduğu andır. Sohbet görüntüsünde kültürel kodlarla örülen örtük hiyerarşilerin dışlayıcı bir mekanizma olarak işlediği bu sahnede Hatun, şaşkın ve nasıl konumlanacağını bilemeyen endişeli oturuşuyla, yere, sağa sola bakarak kendisini tahakküm sahibinin bakışlarından korumak ister gibidir. Köklü ve itibarlı bir geçmişin ortak hafızaya işlenerek toplumsal mertebe aracı şeklinde kullanılmasının örneği olarak Fatma'nın yaptığı Çerkezlilik vurgusu, Halbwachs'ın "birtakım koşulların ünlü kıldığı isimlere dayalı, yeni bir soylu sınıfının embriyosu" (2022, s. 309) şeklinde ifade ettiği etnik ve kültürel bir üstünlük göstergesi olarak kullanılır. Fatma tarafından Hatun'a dış görüntüsü üzerinden atfedilen Çerkez kimliğinin "bizden" denilen bir ortaklık sağlaması, Ayten'in alaylı gülüşü ve yeni taşınan komşudan bahsederken "hiç Kürt demezsin" aşağılamasıyla karşılaşılır; ki bu esasen huzura kabul ettiği Hatun'a yerini bildirme hamlesidir. Goffman'ın "maskeleye" (2021, s. 40) olarak kavramsallaştırdığı bu imalı iletişim diliyle Ayten, kamusal yüzüne zarar vermeden Hatun'a sınırlarını unutmaması gerektiğine dair üstü kapalı bir ikazda bulunur.

Sessizce başını eğip o an Ayten'in yüzündeki ifadeyi yutkunup sindirmek zorunda kalan Hatun'un metrodaki düşünceli suskun hali, madun sessizliğinin içe çöken, toplumsal konumunun yol açtığı yaranın üstüne binen boyutunu, sınıfsal, kültürel ve etnik tahakkümün gündelik hayatın damarlarına sızarak derinleşen özelliğini oldukça çarpıcı biçimde görünür kılar. Bu denklemde ortaya çıkarılan utanç, Önderman'ın ifade ettiği üzere “olumsuz sosyal değerlendirmelere ve sosyal dışlamalara dayanan bir tür sosyal bir kontrol mekanizması” (2019, s. 386) olarak deneyimlenir. Muhatabına yönelemeyen öfke ve hıncı ise evde oğlu Oktay'ın saçına verdiği şekle, dinlediği müziğe, yemek yeme biçimine kızmak, banyo lavabosunu tamir etmeyip televizyon karşısında uzanan Şero'ya söylenmek şeklinde yatay yön değiştirmeye uğrar.

Lavaboya borusuna bez dolayıp altına kova koyarak, gelmeyen otobüse rağmen taksiye binilmesine müsaade etmeyerek geliştirdiği idare etme yolları, Hatun'un kendi kontrol alanındaki baskın ve yer yer acımasız yapısıyla kamusal alandaki sessiz performansının telafisini yapar gibidir. Daha iyi koşullara erişme bakımından etrafındaki herkesle bir kıyas ve rekabet halindeki Hatun, Şero ve Oktay'da göremediği desteği ve ortak inancı bireysel olarak sürdürme gayretindedir. Sennett'in “başkasına zarar verme zevkinden değil fakat [...] kendilerini saygı duyulabilir yeteneklere sahip, kendine özgü biri olarak meşrulaştırmak için” (2018, s. 76) şeklinde açıkladığı durum, Hatun'un hayata karşı savunmacı tavrını yer yer saldırgan bir tutuma da dönüştürebilen eşitsizlikle mücadele halinde, özellikle Nesrin'e karşı acımasız sözlerinde, borç vermeyişinde açığa çıkar. *Toz Bezi*'nde Hatun'un iktidar sahibi olduğu alanda kendinden güçsüz olan Nesrin'e karşı uyguladığı tahakküm, *Babamın Kanatları*'nda da Resul ve Yusuf'un farklı hiyerarşik ilişkilerde sahip oldukları konuma göre geçici ve duruma has kamusal benlik performanslarında görünür hale gelir. Bir sonraki işi bağlayabilmek için ana firmadan Levent'le samimi bir ilişki kurma gayretindeki Resul, şirket kurma işini halletmezse işi alamamakla tehdit edilince otoriteyle kurduğu stratejik temasın altındaki hiyerarşik yapı

gün yüzüne çıkar. Hikâyelerle, fıkralarla ortamı yumuşatarak zemin hazırlama gayretindeki Resul'ün bu kamusal benlik performansını boşa çıkaran Levent, dik bakışlı sert tonlu uyarısının ardından “sen kazan diye ben şey yapıyorum” diyerek düşünceli, iyi niyetli ve destekçi bir role bürünerek karşılaşmanın tonunu Resul'ün başta tutmaya çalıştığı yumuşak doza çeker. Kendi çıkarları doğrultusunda durması gereken yeri bildiren tahakküm sahibi pozisyonuna geçen Levent'in tehdidi ardına sakladığı korumacı rol, Resul'ün gülen yüzünün aniden düşmesine neden olurken, çıkar ilişkisinin somutlaşması sonrası tahsil edilmeyen ödemeyi sormasına da vesile olur. Kulağına fısıldar gibi yaklaşarak “onu ayarlayacağım ben, aklın kalmasın” deyip sırtını sıvazlaması, hiyerarşik üstünlüğünü ortaya koyan jestlerle oyalayıp geçiştirmesi menfaat ilişkisinde gücün belirleyiciliğini resmeder. İkili arasında anlayış ve tehdit, samimiyet ve azarlama şeklinde kurulan karşılıklı menfaat temelindeki iktidar ilişkisi benzer şekilde Fırat'ın ölümü sonrasında da yansıtılır. Yüksek sesle azarlanıp susturulan Resul'ün yalnızca işe yarayacağı konuda konuşturulmasına içerlemiş halde Fırat'ın ailesinin sorun çıkarmayacağına dair söylediği “zaten cahil insanlar, fakir fukaralar, olmaz bir sıkıntı” sözleri, yoksulluğun, hukuki ve sosyal süreçlerden dışlanmışlığın mecbur kıldığı razı gelme durumunu da özetler. Neoliberal düzende hak arayıp tepki gösterme yolları tıkanan madunların, ekonomik olduğu kadar kültürel, hukuki, ahlaki sömürüye açık hale getirildiğinin göstergesidir. Levent'in geçiştirmelerine, yalnızca kendi çıkarına meseleleri gündem etmesine karşı öfkelense de hiçbir şey söyleyemeden arkasından ters ters bakmakla yetinen Resul, neoliberal düzende hem tahakküme tabi hem de hükmeden şeklindeki geçişken konumuyla kısıtlı gücüne karşı sorumluluğu üstlenen aracı bir iktidar unsurudur. Tahakkümün esas uygulayıcısının tabi olanlarla temasını kesen bu konum, hiyerarşik ilişkilerin dinamiklerine göre gördüğü muameleyi uygulayan ikili bir kamusal rol ve benlik sunumu ortaya çıkarır. Öyle ki Resul, Levent'le yaşadığı karşılaşmayı, ödemesinin akıbetini soran İbrahim'e karşı Levent'in rolünü üstlenip bire bir biçimde

sergileyerek karřıt konumda tekrar canlandırır. Bir bařka sahnede, merdivende dūřunceli halde otururken gōrdūđū İbrahim'e herhangi bir řey sormadan "ay sōyleyeyim mi İbrahim Bey" sōylemiyle yaptđđ yerini bildirme azarlaması da kendi iktidar alanındaki Levent rolünü giyinerek alaycı ve kūümseyici tahakkümünü uygular.

Zerre ile birlikte sessizliğin en çok konuştuğu film olan *Babamın Kanatları*, çaresizliğin ve mahcubiyetin diliyle İbrahim'in sınıfsal kabulünü bedeninde, duruşunda, sesinde yerleşiklik kazanan sessizliği, rahatsızlık vermeme, alan kaplamama, gōrünmeme halleriyle birleştirir. Gōz temasından kaçınarak, ince yumuşak ses tonuyla, doktor karşısındaki mahcup ve endişeli haliyle İbrahim, "vallahı çalışıyorum, izin almak da her zaman kolay olmuyor" gerekçesiyle geç gelmesini sanki ayıp ettiği ya da eksik yaptđđ bir řey için özür dilemek gibi açıklar. Kanser tanısını duyduğunda bakışları boşluğa dōnup dalgalanır, gōzleri kısılr, kısa bir sūre sessiz kalır. Kesik kesik "hālbuki, yani, ksürüyordum falan da, gerçi" gibi kelimeleri ağzında dolaştırırken durumu tam olarak idrak etmek, doktora daha fazla řey sōyletmek ya da yalnızca durumun ađırlđđını anlamlandırmak niyetleri birbirine karışır. Doktor moralini yūksək tutmasını telkin edince, İbrahim'in yutkunduğu binlerce kelime yūzündeki ifadeden okunur adeta. De Certau'nun "Ölmek ūzere olan sansūrlenmiřtir, dilde yoksun edilmiştir ve bir sessizlik kefenine sarmalanmıştır: Adsızlık örtüsüne" (2008, s. 309) ifadesi, İbrahim'i bakışı nde, kesik nefesi, kısık sesiyle ağzından zorla çıkan tek bir "tamam" ile bire bir örtūřür. Hemen ardından "tedavi olurken çalışsam olmaz mı" sorusu ise ölümün önüne geçen yoksulluğundan, hastalığının bu denli ilerlemesine sebep olan aralıksız çalışma halinden öte bir gerçekliğinin bulunmayışını, sınıfsal çıkmazının acımasızlığını ifade eder. Doktorun önündeki deftere dōnen bakışları ve bir sonraki hastayı çağıran butonun sesi İbrahim'i gōrünmezliđiyle bař bařa bırakır. Sigorta kurumunda da durumunun emekli olmayı sađlamadıđđını sōyleyen gōrevlinin adeta duvar ardına set çekilmiş haldeki mekānsal ayrımı, aynı kadraj içine alınmayan oldukça sembolik bir bağlama yerleştirir.

Veznenin küçük penceresinden derdini anlatmaya çalışan İbrahim'in en öfkeli hali "kızım biz buraya hasta olduğumuz için geldik, sen diyorsun ki git çalış, nasıl çalışacağım şimdi?" sorusundaki çaresiz sabır çekme hali kadardır. Tıpkı hastanede olduğu gibi durumun çıkışsızlığı, İbrahim vezneden ayrılmadan duyulan butonun sesiyle, sistemsel işleyişi "sıradaki" üzerinden mekanikleştirip bireysel alanda kendi başının çaresine bakmak üzere susturularak gönderilmesi şeklinde ifade edilir.

Ailesinin evsiz kalışına, hastalığına, sigortasının eksik yatırılmasına, emekli olamayışına, emeğinin karşılığı olan paranın bir türlü ödenmemesine, ne yapacağını bilemeyeşine dair İbrahim'in tüm çaresizliği, derin iç çekişlerinde, yere dönük sönük bakışlarında, çökkün bedeninde, düşük omuzlarında, duvar diplerinde, eşiklerde iki büklüm halinde tek kelimesiz devasa sessizliğinde, nefesini kursağında tuttuğu içine doğru ağlayışında yankılanır. Erdoğan'ın "yoksul-madunun gizli yarası ve aynı zamanda siyasal teolojisi" (2023, s. 148) olarak değerlendirdiği iç çekme, İbrahim'in yaşamı boyunca taşıdığı yoksulluk yüküne sabretme biçimi olarak tecelli eder. Fırat'ın ölümüyle tüm şantiyenin şok, korku, endişe, üzüntü, keder, yas içinde donup kaldığı sessizlik, İbrahim'in bedeninde, yüzünde, ifadesinde, bakışında hep sabit halde durur. Sesini gür duyduğumuz, yüzünde çaresizlikten başka, hırs, hınç, heyecan okunan tek sahne "belki de bugün senin şanslı günündür" denildiğinde ikna olduğu horoz dövüşü sahnesidir. Acı çeker gibi yenilgiyi izlediği bu metaforik sahne, 'İbrahim'in şanslı günü var mıdır' sorusunu sordurur adeta.

At'ta Deliboşuk'un cenazesindekine benzer biçimde İbrahim'in inşaattan düşerek sakat kalan arkadaşı Şehmuz'un "ne dirim para ediyor ne ölüm" söylemi de yoksullukla belirlenen yaşamının değersizliğini, varlığı yokluğu bir sayılan, yerine ikame edilerek görünmezleştirilen sınıfsal hissi ifade eder. Ailesini emanet ettiği Yusuf'a söyledikleri, İbrahim'in sınıfsal hissiyatını dolduran tüm suskunluğunu birkaç cümleye sığdırmaya yeter: "Karnıcalar, içlerinden bir tanesi ölse bile hiçbir şey fark etmez var güçleriyle

çalışmaya devam ederler, binlerce milyonlarca karmca, kimse ölenin farkına bile varmaz.” Hayatın kalanlar için daha iyi devam etmesi için ölümünü meşrulaştıran İbrahim’in yüzündeki acı ve kederli kabulleniş, birbirlerinin yüzüne bakamadan durumun ağırlığı ve çaresizliği karşısında yeniden sessizliğe gömülür. İnşaatın yüksek bir katında sessizce, yalnızca gün ışığının kararmasıyla görünen ölümü, Sennett’in “fedakârlık, utanç ile başa çıkma çabasıdır” (2018, s. 132) ifadesini bire bir olarak karşılar.

Fırat’ın ailesiyle görüşülen yerde aynı masaya oturulması, İbrahim’in karmcılar metaforunu görselleştirir biçimde ölüm karşısında takılan duyarsızlığın, bir prosedür gibi üstü kapatılarak yerine yenilerinin geleceğini sembolize eder. Lefebvre’in yasaları bilmeyenin suçlu sayıldığı, suçlu hissettiği “terörist toplum” (2007, s. 175) kavramsallaştırmasının bir prototipi olan masada, bir an önce en az zararla halletmek istediği bir iş için tedirgin ve neredeyse heyecanlı görünen Levent’in her yolu deneyişine tanık oluruz. “Yusuf sen de işçiymişsin, ben de işçilikten geldim buralara” söylemiyle sınıfsal bir ortaklık kurma girişimi karşılık bulmayınca, Levent “işçiler yapmamaları gereken şeyi çoğu zaman böyle inadına inadına yaparlar” söylemiyle ölümün kabahatini ölene yıkan iktidar sahibi rolüne geçer. Verecekleri parayı artıran, jest olarak sigorta yapan şirket için “biz kimseyi açıkta bırakmayız” söylemi öne çıkarken, kabul görmeyince “biz bütün iyi niyetimizi gösterdik, kimse bizden daha fazlasını beklemesin” azarı gelir. *Toz Bezi*’ndeki Nesrin gibi İbrahim ve ailesi de iyi niyeti suistimal eden, sunulan lütfâ, “kalkıp oraya kadar gelmelerine” minnet göstermeyenler olarak azarlanıp cezalandırılır. Sembolik şiddetin türlü biçimlerini sergileyen Levent karşısında hatırı sorulmayan, acısı paylaşılmayan madunların sadece dinleyen konumu, ölümün yas değil zarar hesabı üzerinden konuşulduğu toplumsal eşitsizliği gözler önüne serer.

4.2.7. Duyguların Sinemasal Dili

Anlatı ve söylem düzeyinde anlamlandırılan madun tezahürleri, aynı zamanda sinematografik öğeler aracılığıyla madun duygusunun öne çıkarılmasına, hissedilir

kılınmasına aracılık eder. Bu bakımdan sinemanın görsel ve teknik kodlarının filmin anlatısına eklemlenen özelliklerini irdelemek önem arz eder. Kamera hareketleri, kadraj düzeni, kurgu, ışık, renk, ses, müzik ve mekân kullanımı ile film isimlerine ve imgelerine dair tüm tercihler, görsel anlatımın duyguyu nasıl sahnelediği üzerine estetik bir yapı ortaya koyarak, madun hissiyatının aktarımında belirleyici rol oynar.

Film isimleri bağlamsal olarak değerlendirildiğinde *At* filmi maduniyeti somut ve soyut anlamlarıyla kavramsallaştıran çoklu metaforik atıflara sahiptir. Açılış sahnesinde at, insanlığın mülk edinme sürecini ve dolayısıyla birbiri üzerinde egemenlik kurma mücadelesini başlatan mitolojik bir öge olarak simgeleştirilir. Hiyerarşik ilişkilerin itibarsızlaştırarak aşağılama mekanizması ise beden üzerinden kurulur. Bu tiyatral eğlence sahnesinde, ata ve toprağa sahiplik elde ederek galip gelenin diğerini itekleyip yere sererek üzerine işemesi; insani eşitlik statüsünden dışlanarak hayvani unsurlarla özdeşleştiren bedenin değersizleştirilmesi ve bu aşağılamayla topluca eğlenilmesi bakımından tahakkümün mülkiyet iktidarının çok ötesinde işleyen duygulanımsal ve sembolik boyutlarını gösterir. Bu bakımdan filmin adında, Ferhat'ın en büyük arzusu olan at, Hüseyin'in ona eğitimle sağlamaya çalıştığı tahakküm sahibi hayatın muradı olarak sembolize edilir. Hüseyin'in soyut Ferhat'ın somut olarak muradı olan at, sınıfsal duvarları aşmanın metaforuna dönüşür. Deliboşuk'un ata dair mitsel bir yaratılış öyküsü anlatırken Tanrı'nın kelamı olarak kullandığı “ganimetleri senin arkanda kıldım”, “sen kovalamak içinsin” ifadeleri de kaçan değil kovalayan olmanın arzusunu simgesel bir derinlikle pekiştirir.

Geçim imkânlarının tükenmesiyle köyün yaşam alanı olarak zorlaşan koşulları kente göçü tercihten ziyade mecbur kalman bir çözüm olarak getirdiği için yaşadıkları sorunlara göğüs gerip mücadele halinde bir yol tutturmaya çalışan Kâmil ve ailesinin kente kabul edilmeme, yerleşememe, dışlanma karşısındaki halini ironiyle ifade eden

filmi ismi, *Bir Avuç Cennet*, aşlamayan sınıfsal sınırların mecbur bıraktığı konuma razı gelme zorunluluğunu, kırıntısıyla avunulacak cennet yanılsamasına dayandırır.

Çark, yoksulların bedenini, zamanını, yaşamını sirkülasyona dâhil edip öğretürken, toplumsal hayatın döngüsünü sınıfsal eşitsizliklerin yeniden üretildiği düzeneğe bağlaması bakımından maduniyetin yapısal karakterine vurgu yapan bir isimdir.

Madunun şehirde bin bir parçaya bölünen, dağılan ve görünmezleşen varoluşunu güçlü bir metafor olarak isimlendiren *Zerre*, birbirinden farksız biçimde her yere sinerken fark edilmeyen, en ufak bir hareketle havada dönüp duran toz zerrelere ile Zeynep'in yalnız hikayesi üzerinden milyonlarca yoksulun sınıfsal sistemdeki yerini inler.

Toz Bezi, yoksulluğun, değersizleştirilen emeğin ve görünmezliğin somut bir sembolü olarak, geçici, fark edilmeden sinip biriken, silinip yok edilirken de yerine yenisi gelen toz zerrelereinin ortadan kaldırılmasındaki aracı olarak gündelik temizlik işçisi kadınların hem yaptıkları işle emek gücünü hem de sınıfsal konumlarıyla kendilerini önemsizleştiren, aşağı gören hiyerarşik düzenin bir ifadesidir.

Babamın Kanatları ismi ise metrelerce yüksekte hiçbir güvenlik önlemi olmadan çalışan inşaat işçilerinin rüzgârla savrulup uçsan bir kâğıt parçası gibi görülen hayatlarının ifadesidir. Film, güvencesiz emeğin bedene yüklediği sorumluluk ve sınıfsal görünmezlikle ağır çalışma koşulları ve hemen yerine yenisinin ikame edildiği ölümler karşısında düşüşü doğallastırıp kader saydıran yapısal işleyişin içinde var olmanın imkânsızlığını kanat metaforuyla ifade eder.

Filmlerin sinematografisine kamera kullanımı özelinde bakıldığında dönemin teknolojisinin de etkisiyle 1980'lerde yaygın olan sabit kamera kullanımı, özellikle *Bir Avuç Cennet* ve *Çark* filmlerinde kendini gösterir. Kamera hareketlerinin yoğunluklu olarak sabit ve geniş planlardan oluştuğu bu iki filmdeki kadrajlar, tekil bir odaktan ziyade yaşam koşullarını ön plana çıkarmaya yönelik estetik bir tercihe işaret eder. *Bir*

Avuç Cennet'te ailenin yerleşmeye çalıştığı arazideki emanet varlığı üst açılarla, geniş planlarla semtten ve çevreden kopuk, köksüz bir ifadeyi vurgular niteliktedir. *Çark* ise yakın planlarla Rauf'a odaklanmak yerine, tüm işçileri kadraja dâhil edip çevresiyle bir arada göstererek sınıfsal durum ve duyguların ortaklığını toplumsal bir anlatım yaratarak ifade eder. *At*, açılış sahnesindeki hafif sallantılı, elde çekim havası taşıyan planlarıyla aksiyon kamerasını andıran bir tarz benimseyerek, dönemin durağan kamera alışkanlığına kıyasla yer yer yenilikçi bir görünüm sergiler. Kamera hareketleri açısından uygulanan bu teknik, film anlatısına hareket katarak gerçekliği pekiştirir. Çoğunlukla geniş planlarla ilerleyen filmde mekânsal genişlik vurgulanırken, kamera açıları özellikle Hüseyin'in duygusal yoğunluğunu hissettirmek adına yer yer yakın planlara başvurarak çaresizliğinin ve sıkışmışlığının altını çizer.

2010'lara gelindiğinde genişleyen çerçeve oranlarına tezat oluşturan kamera kullanımları dikkat çeker. *Zerre*'nin yakın kamera planları, fiziksel ve duygusal sıkışmışlığı hissettirmeye yönelir. Sabit kamera hareketlerinin yerine daima sallanan hareketli omuz ve el kamerası tercihi, Zeynep'in koşturmacasını, mücadelesini, telaşını, güvencesizliğini ve anlık değişen belirsizliklerle çerçevelenen yaşamını görselleştirmede güçlü bir öğe olarak öne çıkar. Özellikle sokaklarda koşar adım yürüdüğü sahnelerde izleyiciyi adeta Zeynep'in ardına düşüp yürüyen bir göz kılan kameranın aynı tempodaki hareketleri, içinde bulunulan koşturmaca ve kaosa eşlik eder. Kamera açılarının da benzer şekilde geniş planlardan ziyade daha dar ve yakın planlarla şekillendirildiği filmde sıkışmışlık ve çaresizlik duyguları dar açılardan rahatsız edici etkisiyle pekiştirilir. Kamera kullanımı bakımından benzer tercihlerin görüldüğü *Toz Bezi* de özellikle yürüyüş planlarındaki hareketli elde çekim tercihiyle çaresizliğin ve bilinmezliğin yansıtılmasında etkili bir yapı ortaya koyar. Nesrin'in Asmin'le birlikte Cefo'ya benzettiği birinin ardından koştuğu sahnede, izleyiciyi bu koşturmaca, umut, heyecan ve çaresizliğe dâhil etme misyonu üstlenir. Sınıfsal hiyerarşileri mekânlar üzerinden vurgulamak üzere

kamera açıları çoğunlukla, Nesrin ve Hatun'un evlerinde karanlık, sıkışıklık ve geçicilik timsali dar planlarla; temizliğe gittikleri evlerde ise ferah, aydınlık ve aidiyet hissi veren geniş açılarla kullanılır. *Babamın Kanatları* ise içinde geçtiği dikey mekânları daha fazla yatay alan kullanımı sağlayan çerçeve tercihiyle vurgularken, çoğunlukla elde kamera kullanımıyla, yakın ve hareketli planlarla duygulara daha yakından bakma imkânı sağlar. Kullanılan geniş planlarla ise beton ve demir yığınları ortasındaki şantiyede görünmez hale gelme ve bir var bir yok halde kaybolma duygusu görünür kılınır. Çok katlı inşaatlar ve vinçlerle tüm şantiye alanlarını farklı açılardan çerçeveye dâhil eden pek çok geniş plana yer verilerek, işçilerin devasa yapılar içinde birer nokta gibi konumlandırılması, mekânın aidiyetsizliğini ifade etmekte etkilidir. Filmin geneline hâkim olan sıkışmışlık, çaresizlik ve suskunluğun görsel temsili ise derinliğin tersine konumlandırılan kamera açılarıyla da desteklenir.

Kurgu yapısı bakımından 1980'lerdeki her üç film de genel olarak doğrusal bir akışta, plan geçişleri ve sahne ritmi olarak durağan bir tempoda ilerler. Herhangi bir zaman sıçraması ya da atlaması tekniğinin yer almadığı filmlerde olayların kronolojik olarak ileriye doğru akışı, karakterlerin yaşadığı süreci kesintisiz biçimde deneyimleme imkânı sağlar. Yalnızca *At'ta Hüseyin'in*, *Çark'ta* ise Rauf'un gördüğü hayal-rüya sahnelerinde gerçek zaman akışından kısa süreli kopuşlar yer alır. 2010'daki filmlerde ise kurgu yapısı ile ön plana çıkan *Zerre*'de görsel anlatım kısa planlar, hızlı plan kesmelerle karakterize olur. Kurgu ritmindeki hız, klasik anlamda aksiyon yaratmaktan ziyade, Zeynep'in hayatta kalma çabasının, her an tetikte ve sürekli hareket halinde oluşunun görsel karşılığı olarak işlev görür. Daima yeni bir yol bulma zorunluluğu, gündelik hayatın kendisine kapalı olan tüm kapıları karşısında daima bir gedik açarak tutunma uğraşıyla Zeynep'in durup bir nefes alacak vakti olmayışına paralel bir kurgu tekniği kullanılır. *Toz Bezi* ve *Babamın Kanatları* ise kurgu teknikleri, orta uzunlukta planları ve gerçek zaman duygusunu koruyan durağana yakın bir tempoda ilerleyip gerçekçi bir

anlatım dili kullanır. *Toz Bezi*'nde Nesrin ve Hatun'un çalışma vakitlerinin birbiri ardına verilmesi, her ikisinin iktidar karşısındaki konumlarını karşılaştırma imkânı oluşturur. *Babamın Kanatları*'nda İbrahim için sayılı olan zamanın belirsizlik içinde bir çıkmaza dönüşmesi, düşüncelere dalarak, kederle, endişeyle, çaresizlikle sessizliğe gömüldüğü anlar, daha durgun planlarla akan kurgu ritmiyle desteklenir.

1980'lerde geçen üç filmde de aydınlatma, dönemin sinema alışkanlığına uygun şekilde genel olarak gün ışında geçen dış mekân sahnelerinin tercih edilmesine paralel olarak büyük oranda doğal ışık kaynaklıdır. Doğal gün ışığıyla aydınlatılan gündüz sahnelerinde ışık tasarımı genellikle dramatik bir unsur olarak öne çıkmazken, *Bir Avuç Cennet*'te gece sahnelerinde sokak lambalarından faydalanılarak yer yer dramatik bir atmosfer oluşturulmuştur. Şehre geldikleri ilk geceyi sokakta geçirmek zorunda kalan ailenin karanlık meydandaki çaresiz görüntüsü, geniş planda üzerlerine düşen sokak lambasının ışığıyla sembolik bir işaret edilme hali ortaya koyar. Şehre yabancılığın, aidiyetsizliğin, güvensizliğin altını çizip görünür kılan bu aydınlatma, kamusal alana çıkışlarının ilk anında mekânsızlığı damgalayıp teşhir eden bir görünürlük haresi yaratır. 2010'larda da doğal ışık kullanımı devam ederken, iç mekânlardaki ışık kullanımında seçici öğeler devreye girer. *Zerre*'de karanlık ve düşük ışıklı iç mekânlar madun karakterlerin ruh halini, yaşam standartlarını yansıtırken, ışığın zaman zaman sert gölgelerle kırılması da mekânın boğuculuğunu artırmaya hizmet eder. Gün ışında dahi pencerelerden belli belirsiz biçimde içeriye ulaşır ve Zeynep'in evi tam olarak aydınlanmaz, ışığın düştüğü yerlerde kısmi aydınlık görünürken diğer alanlar neredeyse akşam karanlığındadır. Güneş almayan, kör cepheli, küçük pencereli evlerin sınıfsallığı göz önünde bulundurulduğunda filmdeki ışık kullanımı, yoksulluğun etkileyici bir unsuru olarak öne çıkar. Akşamları sokağın ve televizyonunun ışığının yanı sıra tek parça sarı lamba aydınlatma olarak görünür. *Toz Bezi*'nde ışık kullanımı, toplumsal hiyerarşileri vurgulamak üzere mekânları iyi hissettiren bir unsur olarak devreye girer. Temizliği

gidilen Aslı, Gül, Ferda ve Ayten'in evleri geniş açılarla da altı çizilerek geniş ve büyük pencerelerle ferah, aydınlık ve canlı bir görünüme sahipken, Nesrin ve Hatun'un evlerinde ise ışık kullanımı oldukça kısıtlıdır. Özellikle Nesrin'in evindeki elektrik kesintisi gece sahnelerinde iç mekân aydınlatmasını neredeyse yok kılar; yalnızca dışarıdan gelen belli belirsiz sokak lambası ya da ay ışığı kullanılır. Bu düşük aydınlatma, yoksullukla birlikte Nesrin'in karamsarlığını ve çaresizliğini etkili bir biçimde ifade eder. Öyle ki Asmin'in bir köşede battaniye altına girerek oynadığı ve Nesrin'i de dâhil ettiği "biz kaybolduk" oyunu, evin karanlığını katmerleyerek ışığı tamamen kesen metaforik bir sahne olarak dikkat çekicidir. *Babamın Kanatları*'nda da ranzalarda toplu halde kalınan ve yalnızca uyumak için kullanılan geçici mekânlar olarak şantiye alanındaki barakalar, sokak lambaları, ay ışığı, küçük aplıklar ya da masa lambalarının düşük ışığıyla aydınlatılır.

Tüm filmler için ortaklaşan bir estetik tercih olarak renk kullanımı, mat ve soluk tonlardan oluşur. Filmlerin genel atmosferine umutsuz bir hava katan renk paleti, *At*'ta gri, toprak ve mavi; *Zerre*'de grimsi, *Toz Bezi*'nde neredeyse renksiz sayılabilecek pastel bej ve griye çalan mavi; *Babamın Kanatları*'nda ise inşaat ve beton yığınlarının etkisiyle yine gri ve soğuk tonlardadır. Eşya ve kıyafet renkleri de sınıfsal hiyerarşileri benzer şekilde ifade eder. Karakterlerin görünmezliğini vurgulayan bu estetik öğeyle, mahkûm olunan koşullar ve sınıfın duygusal resmi keskinleştirilir.

Filmlerdeki ses ve müzik kullanımı ise farklılık gösterir. 1980'lerdeki *Bir Avuç Cennet* ve *Çark*, genel olarak müzik kullanımının yoğun olduğu filmlerdir. Sahnelerin duygusal yoğunluğunu artırmak, gerilimi vurgulamak üzere dramatik açıdan destekleyici bir unsur olarak müzik, bu iki filmde aynı zamanda dönemin sessiz çekim üzerine dublaj tekniğinin de bir sonucu olarak görülebilir. Söz konusu çekim tekniği gereği filmlerde ortam ve arka plan seslerinin bulunmayışı, bu boşluğu telafi etmek üzere müziği atmosfer sağlayıcı bir araç haline getirir. Aynı zamanda doğal atmosfer yapısını bozarak filmlerde

sesin mekanik bir karakter taşımasına neden olur. At ise dönem filmlerinden farklı olarak müzik kullanımında sahici ve doğal atmosfer yaratmaya dair bilinçli bir tercihte bulunur. Dramatik yapının müzikle desteklendiği yaygın anlayıştan farklı olarak film, dönemin kalıplarını aşan ses yaklaşımıyla yenilikçi bir sinema dili oluşturur. Sessiz planları kapatmaktan ziyade, gerçek zamanlı bir atmosfer sesi olarak kullanılan arabesk müzik kullanımı, dönemin kültürel iklimini ve filmin tematik öğelerini destekleyici bir tercih olarak dikkat çekicidir. İçlenerek suskunluğa dönüşen öfkenin, sessizce içe atılan hıncın büyüttüğü çaresizliğin ifadesi olarak yer bulur. Remzi'nin radyosunda, satış yapılan, dolaşan kalabalık şehir meydanlarında, seyyar kasetçilerin önünde belli belirsiz diğer uğultuya katılarak var olan, تنها bir tepelikteki klip çekiminde, nezarete atılan çocukların dilinde belirgin olarak duyulan arabesk şarkılar, toplumsal atmosferin bir parçası olarak madunun beğeni tercihlerine ve duygu dünyasının içerdiği anlamlara dair etkili bir unsur olarak kullanılır. Altun'un geleneksel kodlarla madunlaştırılan kültürel ürünleri “madunun sesini kaydettiği ortamlar” şeklinde tanımlayıp “yeni güçlenme ve konuşma olanakları” (2013, s. 745) olarak değerlendirmesi bu bağlamda arabesk ve türkünün, filmde madunun suskunluğunu dillendirdiğini söylemek mümkündür. Özellikle Ferhat'ın iki büklüm uyurken gördüğü, köyün çorak genişliğinde annesiyle yan yana durdukları, Hüseyin'in etraflarında döndüğü, sahipsiz bir atın dört nala koştuğu rüya, nezaretteki çocuklardan birinin *Başına Döndüğüm* türküsüyle filmin hikâyesini tek planda özetlemeye muktedir bir güç kazanır.

2010'larda müzik kullanımının oldukça sınırlı oluşu dikkat çeker. Zerre ve *Babamın Kanatları*'nda duyguyu pekiştirmek ve duygusal yoğunluğun altını çizmek için yer yer enstrümantal müzikler sınırlı düzeyde, yerinde kullanılan bir anlatım ögesi olarak yer alır. Büyük oranda genel ortam seslerinin hâkim olduğu *Zerre*'de sokak, atölye ve fabrikaların hengâmesi, curcunalı sesleri ile sürekli bir gürültü duyulur. Zeynep'in koşturmacasını vurgulamak üzere kurgulanan bu ses kompozisyonu, evde geçen

sahnelerde sessizliği de gürültü kadar yoğun bir derinlikle vererek ses kullanımındaki kontrastla özel alan-kamusal alan karşıtlığını vurgular. *Babamın Kanatları*'nda da şantiye alanının, sokakların ve gündelik hayatın akışının doğal sesleri ağırlıktadır. İnşaattaki tüm faaliyetlerin sesi bir arada verilip adeta saat tık takları gibi işemesi, hayatın ritmini çalışmanın üstüne kuran bir atmosfer kurulmasına yardımcı olur. Filmin bu doğrudan ve filtresiz inşaat gürültüsü tercihi, çalışsa da çalışmasa da şantiyede yaşayan işçilerin nefes almasına fırsat tanımayan yaşam koşullarının sesli yansıması gibi tınlar. Doğal ses kullanımının yanı sıra filmlerde esas öne çıkan sessizliğin etkili kullanımı, duygusal derinliği artıran, gündelik gerçekliğe yaklaştıran güçlü bir atmosfer yaratılmasına vesile olur. Filmlerin sahicilik duygusunu önemli ölçüde artıran bu tercih, tıpkı Zeynep'te olduğu gibi İbrahim için de sessizliğin konuştuğu sahnelerde çok daha etkili hale gelir. Hiç müzik kullanılmayan tüm ses kompozisyonunu hayatın olağan akışındaki gerçek sesler üzerine kuran *Toz Bezi*'nde de sessizlik, Nesrin'in evinin yakarışı olarak duyulur. İki sınıf arasındaki farklılığı mekânın atmosfer sesleriyle verildiği filmde, sabah evden çıkan Nesrin ve Hatun'un mahallesinde horoz sesleri, temizliğe gidilen Moda ve civarı semtlerde martı sesleri duyulur. Bu bağlamda 2010'lar filmlerinde ses ve müzik tercihleri, madunun sessizliğini duyulur hale getirebilecek doğrudan ve filtresiz bir boşluk alanı tanır.

SONUÇ

Modern dünyada makineleşmenin getirdiği nitelik ve anlam kaybıyla birlikte emeğin biçim değiştirmesi, yoksulluk kapsamını da yalnızca ekonomik değil kültürel ve sosyal sermayeden dışlanma şeklinde derinleştirmiştir. Küreselleşen kapitalizmin neoliberal iktisadi politikaları öne çıkardığı yıllar, yoksulluğun toplumsal bir öteki olarak kodlanarak kamusal alandan dışlandığı, şehrin çeperlerine itildiği bir görünmezleştirme mekanizmasını ortaya çıkarmıştır. Sistemin yarattığı barınma, beslenme, sağlık, eğitim gibi temel haklarından yoksunluk, gelir adaletsizliği, güvencesiz çalışma koşulları gibi eşitsizlikler, tembellik, yetersizlik, beceriksizlik gerekçeleriyle bireysel sorumluluğa indirgenerek yapısal bağlamından koparılmıştır. Tüm bu yapısal sorunların bireyin omuzlarına yıkılması, toplumsal bağları ve dayanışma zeminlerini aşındırdığı gibi sistemi meşrulaştırma işlevi görmüştür. Sınıfsal aidiyeti mekânsal ayrımlarla belirginleştirip toplumsal temasını kesen bu düzenin sistematik olarak uyguladığı damgalama, dışlama, kenara itme ve görünmezleştirme politikaları, yoksulluğu kişisel yetersizliklerin ardına gizleyerek doğallaştıran bir anlayışı hâkim kılmıştır. Kamusal karşılaşmaları, toplumsal ilişkileri mümkün mertebe sınıflar arası etkileşimi azaltmaya yönelik mekânsal düzenlemelerin de katkısıyla iktidarın tahakkümü çok daha sembolik sınırlar ardında bir düzeye taşınmıştır. Bu sebeple bu çalışmada, maddi tanımının ötesine geçerek toplumsal ve kültürel alanlarda bütünsel bir yoksunluğu ifade eder haldeki neoliberal dönem yoksulluğunun kapsamını madun kavramının karşıladığı öne sürülmüştür.

En genel anlamıyla kendini ifade imkânlarından yoksun olan yoksulların ekonomik kategorileri aşan toplumsal konumunu ifade eden maduniyet, bu çalışmada, yoksulluğun sınıfsal aidiyetinin hiyerarşik ilişkilerinde, tahakküm altında, gündelik hayatın değişken pozisyonlarında deneyimlenen toplumsal bağlamını da içeren bir kavram olarak kullanılmıştır. Madun olmak, yoksulluğun maddi parametrelerinin ötesinde hissedilen eksikliklere, bastırılan dile gelmeyen duygulara, mekânsızlığa,

aidiyetsizliğe, sessizliğe, adı konulamayan yaralara işaret eden bir varoluş olarak kavramsallaştırılmıştır. Dolayısıyla sınıfsal aidiyetin bireyin iç dünyasında, toplumsal karşılaşmalarda, ilişkisel alanlarda nasıl tezahür ettiğini anlamlandırabilmek için maduniyet, duygularla örülen bir hal olarak değerlendirilmiştir. Buradan hareketle, maduniyete, gündelik hayatla, mekânla, toplumsal etkileşimlerle ve içselleştirilen sınıfsal kodlarla birlikte çok yönlü bir duygusal perspektif getirmek amaçlanmıştır.

Toplumsal sınıfların gündelik hayatın akışına sızan içselleştirilmiş davranış ve his kalıplarının madunlar özelinde konu edildiği çalışmada, iktidar ilişkilerindeki prototiplerin, temsillerin ötesine geçerek maduniyeti duyguların karmaşık yapısı çerçevesinde anlamlandırmak üzere sinemanın tezahür gücünden yararlanılmıştır. Duyguların toplumsallıkla bezeli karmaşık yapısını gösterebilme gücü bakımından sinemanın, madunun mutlak kılınan yalnızlığına sızacak çatlaklar açma potansiyeline sahip olduğu savı öne sürülmüştür. Duyguyu görünür kılmaya çalışarak, içe geçen karışıklıklar ve çelişkiler ağı şeklindeki duygu dünyasının kişiye ait ve içsel olduğuna dair algıyı kıran iyi sinemacıları, “En bize ait sandığımız yerde, en mahrem, en hakiki şeyimizin olması gerektiği yerde toplumsal olanın ayak izlerini keşfettiler” şeklinde ifade eden Arslan’ın (2021, s. 12) da belirttiği gibi sinema, duygunun toplumsallığını kavrama potansiyeliyle madunun görülmesi, duyulması için elverişli bir zemin olarak değerlendirilmiştir. Bu bakımdan Gürbilek’in, güçlü romanların ancak türlü duygusal şiddet mekanizmalarıyla tahakküm edenleri yargılayanlar arasından çıktığı, “onları aynı zamanda kendinde, kendi yapıtında kıştırmasına imkân tanıdığı için güçlü olduğu” (2015, s. 17) görüşüyle örtüşür biçimde sinema da toplumsal tahakkümlerin içselleştirilen yanlarını, yapısal eşitsizlikleri meşrulaştıran bakış, söylem ve pratiklerdeki kişisel doğallaştırmaları sorgulatma gücüne sahiptir. Üstelik Gürbilek’in ‘onları kendinde kıştırabilmek’ olarak kavramsallaştırdığı misyonu yerine getirirken sinema, Arslan’ın belirttiği üzere bakış ve ses evrenlerine sahipliği sebebiyle hem gerçekliğe tam hâkimiyet

düşüncesi ile özdeşleşme arzusu hem de varoluşun ötekini bakışına ve sesine muhtaçlığı ile eş zamanlı bir mesafelenme gereksinimini yani “bütünlüklü imge ile aşılamaz sınırları birlikte sunar” (2021, s. 13). Bu bağlamda çalışmada, tahakkümün düşünce ve davranış kalıplarına işleyen yapısına, görünmez kılınan yoksulluğun boyutlarına, madunun çalışma ve yaşama koşullarına tanıklık inkârı sağlayarak perdeyi adeta bir kamusal karşılaşma alanı olarak kullanma potansiyeline sahip olduğu iddia edilen sinemanın, hem zayıflatılan kamusal alan mefhumuna dair bir telafi işlevi hem de toplumsal eşitsizliklerin ve hiyerarşik ilişkilerin işleyişindeki kişisel payı sorgulatan bir çaba ortaya koyan örnekleri analiz edilmiştir. Araştırma evreni madunun duygusal haritasını çıkarma niyetiyle kavramın heterojen ve sabit olmayan konumunu içeren altı film ile yapılandırılmıştır. Örneklemi dönemsel olarak neoliberal politikaların uygulanmaya başladığı 1980’li yıllar ile yerleşiklik kazandığı 2010’lu yıllar; kavram kapsamını ise iktisadi bağlamda yoksulluk çemberindeki maduniyet olarak sınırlandıran çalışma dâhilindeki *At, Bir Avuç Cennet, Çark, Zerre, Toz Bezi* ve *Babamın Kanatları* filmleri üzerinden, maduniyetin duygusal atmosferi, toplumsal karşılaşmalardaki sınıfsal karşıtlıkları ortaya döken kamusal roller, tahakkümün mekânsal ve bedensel tezahürleri değerlendirilmiştir. Mekânda kaplanan yer, mesafe, duruş, bakış, yüz ifadesi, söylem, sessizlik gibi beden üzerinde toplanan sınıfsal bakiye neoliberal politikaların uygulanmaya başladığı ve yerleşiklik kazandığı iki döneme ait filmler üzerinden karşılaştırmalı olarak analiz edilerek maduniyetin his dünyasındaki süreklilik ve dönüşümlere odaklanılmıştır.

Neoliberal politikalarla birlikte üretim faaliyetlerinin yerini hizmet ve finans sektörleriyle dışa açılma ve küreselleşme yoğunluklu bir düzene teslim etmesi, yeni yaşam tarzları ve tüketim alışkanlıkları meydana getirerek buna paralel yeni yerleşim alanlarıyla şehrin mekânsal dizaynını da dönüştürmüştür. Kamusal karşıtlıklardan azade, merkezden uzak ve korunaklı yerleşimlerin kendi içine çekilmesi süreci sınıfsal

eşitsizlikleri mekân üzerinde cisimleştirip yoksul semtlerinin hizmetten mahrumiyetle daha da yoksullaşmasına yol açarken, yoksulluğa çözüm bulmak yerine yoksulluk mekânlarını ortadan kaldıran kentsel dönüşüm projeleri, neoliberal dönemin alametifarikası olarak öne çıkmıştır. Rant üretiminin genel olarak inşaat odaklı ve kentsel dönüşümlerle sürdürülen mahiyeti, neoliberalizmin yerleşiklik kazandığı 2010'lu yılların filmlerinde mekânın metalaşması süreci olarak belirgin bir yer edinmiştir. Bu bağlamda incelenen filmlerde yerleşikliğin adeta yasak olduğu maduniyetin en belirgin ifadesi durmaksızın hareket halinde, her fırsatı değerlendirmek üzere her an her yerde olup hiçbir yere tam olarak kurulamama halinde emanet mekânlarda kendini göstermiştir.

Mekânsal bağlamda maduniyetin tecridi her iki dönemde de görülmesine rağmen, 1980'lerin avlu, sahipsiz arsa, gecekondı mahallesi şeklinde açık, geniş ve yatay uzamları, kamusal alandan dışlanan fakat geleneksel dayanışma öğelerine sahip yerleşimleri, 2010'lara gelindiğinde bulunan ilk çatı altına sığınma şeklinde küçük, dar, basık alanlarda kısırılmış kalabalıkların güvensiz, temassız yalnızlığına dönüşür. Öyle ki 80'li yıllarda geçen üç film, geniş düzlüklerin, kesintisiz ufuk çizgisinin görüldüğü mekânsal bir açıklık sunarken, 2010'ların filmlerinde tek göz odaların, çok katlı binaların kapalı sıkışmışlığı dikkat çeker. Bu bağlamda yatay düzlemin zamanla dikey sıralanışa evrildiği, mekânsal yapının bakışın yönünü de belirlediği tespit edilmiştir. 80'li yılların aile, akrabalık, komşuluk gibi geleneksel bağlarla temas sağlama, bağ kurma, dertleşme, dayanışma gösterme, ortaklık kurma imkânları, 2010'larda iş yerlerinin uzaklığı ve çalışma kapsamının belirsizliği gereği hem zamansal ve mekânsal mecburiyetlerle kısıtlanmıştır. Emeğin neoliberal dönüşümüyle iş tanımının ve saatlerinin muğlaklığı, güvencesiz ve geçici işlerin yarısızlığı, tek işin geçim sağlamaya yetmemesi gibi yapısal koşullar, kapanın elinde kalan ekmeğin peşinde dayanışma ve sosyal bağlardan mahrum bir tek başnalığı ortaya çıkarmıştır.

1980'lerdeki göç durumunun getirisi olarak mekânsal aidiyetsizlik, köksüzlük, şehirde kendine yer açmaya çalışma, sınıfsal kaderini yoksulluğun pençesinden kurtularak kirmaya çalışma, düzenli bir iş peşinde tüm çalışma şartlarına, işsizliğe, güvencesizliğe rağmen ailenin geleceği için mücadele etme öğeleri öne çıkarken; 2010'larda ise göç mefhumu bir tercihten ziyade kendini orada buluverme gibi koşulların bir sonucu şeklinde işlenmiştir. Şehrin ücra bir köşesine sıkışıp kalmışlığın, yalnızca müsaade edilen yerde müsaade edildiği kadar durabilen, çeperlere itildikçe kamusal hayatla bağları kesilmiş, günü kurtarma derdinde bir emanetlik içine yerleştirilmiştir. Mekânsal dönüşümle paralel biçimde neoliberal politikaların yerleşiklik kazanmasıyla birlikte gelecek yarınları kurtarma umudunun günü çıkarma telaşına evrildiği görülmüştür.

Filmlerde dönemsel olarak farklılık göstermeyip süreklilik arz eden unsurlardan biri, madunların gündelik hayatının çalışmaya dair faaliyetlerden ibaret olmasıdır. Çalışma koşullarının ağırlaşması, saatlerinin ve kapsamının genişleyerek belirsizleşmesi, çalışma hayatının giderek özel alanı kuşatan bir boyut kazanarak yaşamın tümünü ele geçirmesi unsurları belirginleşirken, gündelik hayatın özel alan ve boş zaman mefhumlarının hiçleştiği izlenmiştir. Her iki dönemde de çalışarak, iş arayarak, ikinci bir iş yaparak, geçim yollarını çeşitlendirerek geçirilen günün boş zamanı, yok denecek kadar az resmedilmiştir. Benzer şekilde beslenme, barınma gibi temel yaşam ihtiyaçlarının mücadelesiyle şekillenen madunun gündelik ritmi devamlılık gösterirken, 1980'lerde görülen ilişkisellik ve sosyalleşme mefhumu 2010'larda çok daha sınırlı bir hal almıştır. Ayrıca çalışma mekânlarının gündelik hayatın tamamını işten ibaret kılan örgütlenişinin hem boş zaman hem de özel alanı işgal ederek olası toplumsal bağları da engellediği izlenmiştir. Öyle ki 1980'lerde aile, akrabalık ve sınıfsal dayanışma anlamında geleneksel bağların yaşam mücadelesi karşısındaki rolü modern şehir hayatının dönüştürücü gücüne

rağmen etkiliyken, 2010’larda çok daha sert bir yalnızlık ve bir başnalık iklimi hasıl olmuştur.

Kamusal alan ve toplumsal karşılaşmalar bağlamında filmlerde farklı kültürel, etnik, dini aidiyetlerin kamusal karşılaşmalarla etkileşim içinde birbirine dâhil olma, gündelik hayatın pratiklerinde, kolektif hafızada etkili olma durumunun neredeyse sıfırlandığı bir dönemsel seyirle karşılaşılır. 1980’lerin filmlerinde şehrin kamusal alanlarına, meydanlarına, farklı sınıfsal karşılaşmalara, mekânsal tezatlarla kısıtlı da olsa temas ettiği görülen madun karakterler, toplumsal eşitsizlikleri göç ettikleri şehirlerde hem fiziki mekânlar hem de hiyerarşik ilişkiler üzerinden deneyimlerken; 2010’ların filmlerinde şehrin siluet olarak dahi görünmediği, izole bölgelerde kamusal alanların sınıfsal sınırlarına yalnızca zorunlu gidiş gelişlerdeki geçişlerle temas edildiği bir tablo ortaya çıkmıştır. Her iki dönem filmlerinde kurumlarla temas ise çok kısıtlı; eğitim, sağlık, sosyal güvence gibi temel haklardan mahrumiyet belirtir halde süreklilik göstermiştir. Fakat kamusal alandan tecritte resmî iktidar denetiminin farklılaşması dikkat çekicidir. 1980’lerde sokakta, arazide, bina önünde, şehir meydanında, mezarlıkta, iş yerinde, fabrikada, tersanede iktidarın zor gücü olarak polis, zabıta, bekçi, madunların kamusal alanlardan uzaklaştırılmasını bizzat uygular halde yer alırken; 2010’larda devletin zor kullanma aygıtlarına rastlanmaz. Neoliberal düzenin yarattığı ihlal edilemez sınırların da bir işareti olan bu durum, mekânın ideolojik bölünmüşlüğüyle gündelik hayat akışını toplumsal dışarda bırakmalara göre örgütleyen devletin, görünür olmayan bir tahakküm biçimi işlettiğini ifade eder. Devletin denetim ve müdahale şeklinin bu silikleşerek derinleşmeye dayalı değişimi, tahakkümün de mikro alanlarda bireyselleşerek çok daha sembolik düzeyde yaşandığını göstermektedir.

Madunlar için toplumsal karşıtlıkların ve hiyerarşik ilişkilerin deneyimlenmesi, iki dönem arasında yine mekân bakımından bir değişime uğramıştır. 1980’lerdeki her üç filmde de madunun kentteki varlığına dair çatışma, Gramsci’nin belirttiği gibi kentin

kırsala karşı tiksinti ve aşağı görme ile oluşturduğu cepheye karşı kırsalın da kente duyduğu hınç üzerinden (1986, s. 57-58) özetlenebilir. 2010 filmlerinde ise toplumsal çatışma işverenler ile ev sahipleri gibi muhataplarıyla çok daha bireysel bir zemin üzerine kuruludur. Bu bağlamda azalan toplumsal karşılaşmalara karşı kamusal rollere dayalı bellek sunumlarının artışı dikkat çekerken kolektif belleğe işlenen kodlarla, belli duruş, bakış ve söylemlerin sınıfın duygusal tezahürleri olarak içselleştirilip sosyokültürel evrende ortak kabule dönüşümünün, toplumsal içerilme ve dışlanma pratikleriyle birlikte işlediği gözlenmiştir. Öyle ki 1980’lerde şehrin kamusal kabulünün zorlayıcılığı, sistematik dışlayıcılığı, türlü zorluklarla tutunmayı gerektiren, kendine has, hızlı, hırslı ve acımasız kurallarına yabancılığı atıp alıştıktan sonra kendi yolunu tutturmanın, düzenin açıklarını bulup yer edinmenin kıvrak, becerikli, metanetli ve sebatkâr ölçütlere sahip sınavı gibiyken; 2000’lerde ise tutunma beklentisi yerini hayatta kalmaya bırakmış görünmektedir. Zira yapısal eşitsizlikleri, sebat edememe, yeterince çaba göstermeme, beceriksizlik ve yanlış tercihler bakımından kişisel başarısızlıkların ardına gizleyen neoliberalizm, yoksulluğun toplumsal dışlanmasını meşrulaştırmaya yaradığı gibi maduniyeti de yetersizliğin pençesinde kendini suçlama, utanç ve çaresizlik duygularına mahkûm kılmiştir.

Yeşilçam değerlerinin mutlak galip gelen kutsallığı, toplumsal gerçekliğe kör değilse de sessiz kalma mecburiyetini yaşatan 80’lerin ağır yüküyle hakikatin nesnel niteliğini sarsan, tüm yapısal çerçevelerden soyutlanmış bireyci tutumu dayatarak toplumu sesi gibi bakışından da menetmiştir. Bu bakımdan dönemin filmlerinde sınıfsal kaderini değiştirmek için ne gerekiyorsa yapmaya hazır, tutunma çabası içinde karakterler öne çıkarken; 2010’larla birlikte gerçekliğin flulaşması, hayatta kalmanın, kendine bir yer edinmenin, bulduğu yere tutunmanın daima diğerlerini saf dışı bırakmayı gerektiren çıkarıcı ve rekabetçi yapısı, yaşanan sorunların toplumsal bağlamını, iktisadi, siyasi, kültürel, ideolojik yapılarla ilişkisini kuramadan, kaynağı daima tekil yetersizlik ya da

yetinmezlikler içindeki yalnız mücadele eden karakterlerle ifade edilmiştir. Dolayısıyla rekabetçi, güvencesiz, bireyselleştirici, yalıtıcı etkileriyle neoliberal düzenin, madunlar için temastan soyutlanmış, kendi varoluş mücadelesine hapsedilmiş derin bir yalnızlaşma yarattığını söylemek mümkündür.

Kamusal benliğin altında ezilse de haysiyetin moral değerlerle kurulduğu “bedenime sahip olabilirsin ama ruhuma asla” repliğiyle özdeşleşen “fakir ama gururlu” Yeşilçam karakterlerinin ekonomik gücü kıymetsizleştiren geleneksel söylemi, neoliberal dönemle birlikte zaman içinde tam aksine ahlaki erdemlerin üstünlüğünü tüm kapıları açan paranın egemenliğine teslim etmeye dönmüştür. Varlığı anlamlı kılan değerlerin toplumsal kümeden çıkarılmasıyla birlikte niteliksizleştirilip tekil bir hiçliğe hapsolan madunların her şeyi var edebilen paranın tahakkümünü bireysel kurtuluşa aramaya yönelmesi de bu bakımdan dikkat çekicidir. Öyle ki geçmişte teslim edilmeyen ruh, hayatta kalma mücadelesi altında donuk, mekanik bir mecburiyetler halesi olarak hiçleşmeyle, temizlerken kirlenmeye mahkûm bir bez parçası, biri gidince yerine yenisi gelen yokluğu boşluk yaratmayan milyonlarca karıncadan biri, havada asılı uçuşan toz zerresi gibi değersizleşmeyle parçalanmış ya da imha edilmiştir.

Erdoğan, yoksulluğun “duyguların değil de hislerim hâkim olduğu bir ruh halinin” yani “dışa doğru patlama yerine içe göçme” şeklinde yaşandığını belirtirken, duygunun ifade bulduğu eylemsel niyetlerden ziyade kendi kendine sindirmeye yönelik hal bildirimlerini tarif eder (2023, s. 42). Söz konusu çıkarımın, çalışma kapsamındaki filmlerde geçerli olup madunun haysiyetine dokunan hallere dair gücenme, kırılma, içe atma, içleme, ağına gitme, gururuna yedirememe şeklindeki burukluk hislerinin kendi içinde birikerek sınıfsal yarayı katmerlediği ve derinleşen sessizlikle ifade bulduğu görülmüştür. Bu bağlamda tek bir söz ya da bakışın geçmek bilmez bir ana dönüşmesiyle, boğazında düğümlenen, omzuna çöken, yüzünü düşüren hallerin yutkunup sindirilmesi, bastırılıp içe gömülmesi madunun sınıfsal hissiyatının en belirgin özelliğidir.

Karakterlerin dirayet ve bıkkınlık, umut ve yılgınlık, heves ve hayal kırıklığı arasında gidip gelen duygu geçişleri, madunun hayatta kalma mücadelesinin her an devam etmesinden kaynaklı olarak içe atılarak o anlık hazmedilen fakat birikerek ağırlaşan bir kisveye bürünmüştür. Öyle ki *Çark*'ta ve *Babamın Kanatları*'nda iş cinayeti olarak yaşanan iki ölüm, 1980'lerde işçilerin öfke ve isyanıyla büyüyen kalabalığını resmederken, 2010'da derin bir sessizlikle baş başa donup kalmayı ve yaşanan kaybı daha çok çalışarak sermaye lehine telafi etmeyi gerektirir; yani madun açısından ölüm dahi zarar görmeyi değil zarar vermeyi imleyen bir değersizliğe tekabül etmiştir.

İyilerin kötüler karşısında galip geldiği, zalimin zulmünün bir biçimde kendine döndüğü intikam yahut ilahi adalet temalarıyla kadere ve tanrıya isyan temalarıyla özdeşleşen Yeşilçam'ın muktedirin karşısına dikilen fakir ama gururlu karakterleri yerini, neoliberalizmle birlikte dışlanmış olmaktan kaynaklanan hislerini dahi toplumun geri kalanının vicdanını rahatsız etmeyecek mesafede durarak kendi içinde yaşamak zorunda bırakılan, tahakküm karşısında konumunun gerektirdiği kamusal rolün dışına çıkmaması beklenen, derin bir sessizlik içindeki karakterlere bırakmıştır. Öyle ki neoliberal dönemin başlangıcı ve yerleştiği dönem arasındaki filmlerde dahi tahakküm altında ezilip hor görülmenin biçimleri de bunun duygusal yansımaları da hızla dönüşmüştür. Madunun dışlanma ve tecrit edilme hali sürekliliğini korusa da filmlerde bunun duygusal etkisinin yoğunlaştığı, umudun giderek sönmüştüğü, gündelik hayatın anlık neşesinin hiçleştiği, aşağılanma ve hor görülme karşısında içe dönen hislerin karamsarlığının arttığı görülmüştür. Yoksulluğun bedensel diyeti belirgin şekilde varlığını sürdürürken, varoluşa ve toplumsal konuma dair donuklaşmış bir kabul hali dikkat çekmektedir.

Madunun iktidar karşısında başı öne eğik, bakışları yerde, sırtı kambur, omuzları düşük, mekânda yer kaplamaktan çekinerek ufaldıkça ufalan, eğilen, iki büklüm haldeki beden görüntüsü, tepki uyandırmaktan çekinen kısık ses tonu, mahcup ürkek biçimde ağzının içinde kesik kesik kelimelerle kabul görecektir söylemleri, tüm filmler özelinde ön

plandadır. Maduniyetin hem görünmek hem de görünmemek istemekle ilgili ikilemleri, bakışın hiyerarşisi karşısında varlığını silikleştiren duruş ve halleri, özellikle sessizliğin vücut bulduğu anlarda ifade edilir. Tüm filmler dâhilinde çalışma gününün yorgunluğu kadar kamusal benliğin performansı altında incinip kırılan gerçek/iç benliğin harap halinin de bedene çöktüğü görülür. Jest, mimik ve ifadeleriyle, duruş ve konumuyla beden, toplumsal normların hizasında tutularak kamusal benliğin denetiminde teslim alınsa da benliğin kendi olduğu esas hal, özel alanında açığa çıkmayı bekler.

Yine tüm filmlerde madunlar tarafından toplumsal öteki konumunun, değer görmemenin kanıksandığından söz edilebilirse de dönemsel olarak değersizlik hissinde kimi nüanslar dikkat çekicidir. 1980'lerdeki üç filmde de toplumsal konum çoğunlukla içselleştirilmiş, kabullenilmiş ve doğallaştırılmış bir kader olarak işlense de sonraki kuşak için itibar mücadelesinin, onurlu bir yaşam beklentisinin var olduğu görülür. Bu bağlamda tahakküm altında ve koşullar karşısında ezilip hor görülse de içinde bulunulan eşitsizliğe dayalı yapıya eğitim umuduyla, boş araziye yerleşmeye direterek, kötü çalışma koşullarına rağmen dayanışma ve adalet duygusundan taviz vermeyerek direnç göstermeleri bakımından 1980'lerin filmlerinde özdeğer algısından söz edilebilir. Neoliberal iklimin kişisel beceriksizlik, bireysel başarısızlık ile toplumsal konumun sorumluluğunu üstlenme yüküyle birlikte ise değersizlik hissi, reva görülen muamelelere karşı şaşkınlığı dahi ortadan kaldırıp hayatı tamamen bir katlanma duygusuna indirgemiş görünmektedir. Değişen koşullarla birlikte madunun duygusal atmosferinin çocuklarına sınıfsal bir kader miras bırakmamak, onların toplumsal saygınlığı üzerinden haysiyetini onarmak şeklindeki yorgun, çaresiz fakat bir umut mücadele edip tutunma gayretinden, yemek, barınma, sağlık gibi en temel insani ihtiyaçları günlük olarak temin edebilme derdinde bedensel çökkünlüğün, manevi beklentisizliğin hâkim olduğu bir seyir izlediği tespit edilmiştir. Dolayısıyla 1980'lerde fiziki koşulların zorluğu ve maddi imkânsızlıklar bir yana asıl ağır olan maruz kalınan sınıfsal yarayı deşen duygusal şiddetken; 2010'lar

yoksulluğun somut ağırlığını baskın kılmış görünmektedir. Özsaygının, haysiyetin zedelendiği anların yarattığı hasar, direkt fiziksel şiddet ve yok olma ile bedenin tehdit altında olduğu bir hal alır. Dolayısıyla benlik mücadelesinden ziyade varlık savaşına dönüşen bir seyirden söz etmek mümkündür.

Temsilin ötesinde duygularla ilişki kurma, onlara temas etme ve duygularla yankı uyandırma olanağını gözetken bu çalışmada, sinemasal anlatının izleyiciye madun duygularını geçirme gücü de değerlendirilmiştir. Teknik açıdan bakıldığında kamera kullanımları, kadrajlar, ışık, ses ve kurgu tercihleriyle 1980’lerdeki filmlerde görsel tarzın, estetik yaratıcılıktan çok ikili karşıtlıklarla toplumsal gerçekliği vurgulamaya hizmet ettiği görülürken, 2010’larda sinematografik unsurların, bağlamı destekleyen bilinçli tercihlerle daha bütünlüklü bir anlatı estetiği ortaya koyduğunu söylemek mümkündür. 2010’ların filmlerinde daha belirgin biçimde izleyiciye sınıfsal karşılaşmalarda tarafsızlık konumuyla tüm gerçekliğe hâkim bir bakış iktidarı yanılsaması yaratmaktan ziyade aksine parçalı, bazı kesitleri tamamlanmak üzere açıkta bırakılmış yahut gösterilmemiş, özdeşleştirme çabasından ziyade kurduğu tanıklık zeminiyle toplumsal iktidarın bir parçası olmakla yüzleşme ve dolayısıyla rahatsızlık uyandırma hali ön plandadır. Estetik tercihlerde kamera hareketlerinden, hissi atmosfere, karakterlerin davranış örüntülerinden söylemlerine kadar filmlerin, duyguların karmaşık yapısını, sınıfsal stereotiplere sıkıştırmadan aksine bunları sorgular pozisyona çekme gayretini dönemsel olarak arttırdığı görülmüştür. Fidan’ın “sınıfsal karşılaşmaların temsiline yönelik etik tavır” (2022) şeklinde nitelendirdiği Türkiye sinemasının son yıllardaki bu eğilimi, neoliberal dönüşüm ve siyasi otoriterleşme süreçlerine karşı madunu görme-duyma çabası olarak değerlendirilebilir. Benzer şekilde 2010’ların filmlerinde maduniyeti dilsel, etnik katmanlarla açan unsurların yer buluşu da bu bağlamda dikkate değerdir. Dil kullanımında etnik kimliğe dair belirgin vurguların olması, yer yer Kürtçe ve Zazaca konuşmaların geçmesi, 1980’lerden farklı olarak

maduniyetin heterojenliğinin göstereni olarak öne çıkar. Dile dair görünürlük kazanan bu dönemsel tercih, madunun konuşması meselesinde kendi ifade pratiğini dâhil eden, toplumsal hiyerarşilerde dil ve söylem dinamiklerinin önemini göz ardı etmeyen bir dinleme niyeti olarak da okunabilir.

Kamusal karşılaşmaları mümkünsüz kılan şehir planlamaları ve toplumsal bölünmeleriyle neoliberal toplum düzeninde yoksulluğun boyutlarından, nasıl yaşam koşulları getirdiğinden genel manada bihaber olunması, dağınık ve tekil biçimlerde dışlanan maduniyetin tespitini ve anlamlandırmasını da zorlaştırır bir hal almıştır. Bu bağlamda çalışma kapsamındaki filmlerle “insanın kendisinden ayrılıp bir başkası olmasını mümkün” kılarak “olduğu yerde göçebeye dönüşmesine olanak” (Diken ve Laustsen, 2011, s. 19) sağlayan sinemanın, mevcudiyetinin sağlaması olmayan, hikâyesi, yaşantısı, koşulları görmezden gelinen ve konuşma, anlatma imkânı bulunmayan, bulunsa da makul-makbul bir dilden mahrum olduğu kanaatiyle sesi “bir bilene” emanet edilmiş madunların yanına sızma potansiyeli taşıdığı görülmüştür. Kolektif bilinç arz etmekten ziyade kendi durumuna has, tecrübeyle sabit haller ifade eden maduniyetin parçalı ve heterojen doğası, kişisel yaşantı ve anlatıların odağında analizleri gerekli kıldığından, filmler çerçevesindeki madun tezahürleri bu çalışmanın duygusal boyuta odaklı yapısı ile doğrudan örtüşmüştür. Duyguların bu noktadaki önemi, her bir hikâyenin tekilliğini, kendine ve koşullarına özgü doğasını ortaya koyarken yapısal bir mecburiyetin parçası olduğunu da göz ardı etmeyen bir değerlendirme imkânı sağlamasıdır. Bu bakımdan madunun görünür, dinlenir ve hissedilir kılınmasına olanak sağlayan bir araç olması beklentisiyle sinemanın madunlarını inceleyen çalışmanın yaklaşımı, filmleri temsil teşkil etmenin ötesinde madun yaşantısında deneyimlenen duygulanımların birer tezahürü olarak değerlendirmeye yöneliktir. Sabit imgelerin, kategorize edilerek genelleştirilmiş tipolojilerin yerine doğrudan dile gelmeyen, beden ve duygular dâhilinde sezilebilen hallerin varoluşunu, duruma ve ana özgü oluş biçimlerini incelemeye dair bir

yol geliştirme denemesi olarak bu tezahür yaklaşımıyla çalışmanın, güç hiyerarşilerinin duygulanımsal boyutlarını sinema evreninde araştırmaya yönelik yeni çalışmalara kapı aralaması umulmaktadır.



KAYNAKÇA

Acar-Savran, G. (2011). ‘Öz’lerin Reddinden Sınıf Politikasının Reddine. M. N. Süalp, A. Güneş & Z. T. Akbal Süalp (Ed.), *Sınıf İlişkileri: Sureti Soldurulmuş Bir Resim mi?* (32-72). Bağlam Yayıncılık.

Afacan, S. (2011). Devletle Yazışmak: Türkiye ve İran Sosyal Tarihçiliğinde Dilekçeler. *Journal of Turkology*, 21(1), 1-29.

Ahmed, S. (2019). *Duyguların Kültürel Politikası* (3. Baskı). (Çev. S. Komut). Sel Yayıncılık.

Akay, A. (2010). Önsöz. *Toplumbilim*, 25, 5-8.

Akbal Süalp, Z. T. (2011). Mutlu Sınıf Yoktur; Söyle Bunları. M. N. Süalp, A. Güneş & Z. T. Akbal Süalp (Ed.), *Sınıf İlişkileri: Sureti Soldurulmuş Bir Resim mi?* (129-162). Bağlam Yayıncılık.

Akbal Süalp, Z. T. & Altıntaş, G. (2024). Toplumsal Yapı, Sinemada Zamanmekan ve Arabesk Noir. C. Özatalay (Ed.), *Toplumsal Yapı: Türkiye’de Eşitsizlik, Tahakküm, Değişim* (s. 521-539). İletişim Yayınları.

Akbulut, Ö. & Aşkan, H. (2022). Ötekiliğin Hiyerarşik Hâlleri: Korku Ruhu Kemirir Filminde Madunların Direnişi. *İNİF E- Dergi*, 7(2), 220-234.

Aker, H. (2019). Türk Sinemasında Yoksul-Madun Öznenin Direniş Pratikleri. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Selçuk Üniversitesi, Konya.

Akyüz, S. & Dabak, B. (2017). Erkekliğin Yol Hali: “Sarı Mercedes” ve “Otobüs” Filmlerinde Erkeklik Kurguları. *Fe Dergi*, 9(1), 80-91.

Alper, E. (Yönetmen). (2015). *Abluka* [Film]. Liman Film.

Alper, E. (Yönetmen). (2019). *Kız Kardeşler* [Film]. Komplizen Film.

Althusser, L. (2006). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. (Çev. A. Tümerterkin & I. Ergüden). İthaki Yayınları.

Altun, H. (2013). Kültürel Grameri Yeniden Dizmek: Madunun (Kadının) Güçlenme Pratiği Olarak Seyirlik Oyunlar. 2. Uluslararası Dil ve İletişim Sempozyumu: Yenilikleri Keşif (735-748).

Arslan, U. T. (2021). *Mazi Kabrinin Hortlakları: Türklük, Melankoli ve Sinema* (2. Baskı). Metis Yayınları.

Assmann, J. (2022). *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik* (4. Baskı). (Çev. A. Tekin). Ayrıntı Yayınları. (Orijinal yayın tarihi 1997)

Ayata, B. (2024). Duygulanımsal Yurttaşlık (Çev. A. Bora). J. Slaby & C. von Scheve (Ed.), *Duygulanım Toplumlari: Anahtar Kavramlar* (s. 369-278). İletişim Yayınları.

Aytaç, Ö. (2013). Yoksulluk, Kentsel Sınıfaltı ve Sosyal Dışlanma: Modern Kentlerde Sınıfsal/Mekânsal Yarıлма ve Suçlaştırılma Mekanizmaları. Ö. Aytaç & S. İlhan (Ed.), *Kentsel Yoksulluğu Yeniden Düşünmek*. Birleşik Yayınevi.

Baker, U. (2010). *Kanaatlerden İmajlara: Duygular Sosyolojisine Doğru*. (Çev. H. Abuşoğlu). Birikim Yayınları.

Balı, R. N. (2020). *Tarz-ı Hayat'tan Life Style'a: Yeni Seçkinler, Yeni Mekanlar, Yeni Yaşamlar* (13. Baskı). İletişim Yayınları. (Orijinal yayın tarihi 2002)

Barın Egrik, E. (2011). Dinmeyen Öfke: Her Öldüğünde Yeniden Dirilen "Fakir Ama Gururlu". M. N. Süalp, A. Güneş & Z. T. Akbal Süalp (Ed.), *Sınıf İlişkileri: Sureti Soldurulmuş Bir Resim mi?* (212-242). Bağlam Yayıncılık.

Baştürk, E. (2012). Michel Foucault'da Liberalizm Eleştirisi: İktidar, Yönetimsellik ve Güvenlik. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 14, 65-78.

Bayat, A. (2006). *Ortadoğu'da Maduniyet Toplumsal Hareketler ve Siyaset*. (Çev. Ö. Gökmen & S. Deren). İletişim Yayınları.

Bayat, A. (2016). *Siyaset Olarak Hayat: Sıradan İnsanlar Ortadoğu'yu Nasıl Değiştiriyor?* (Çev. Ö. Gökmen). Metis Yayınları.

Birdal, S. C. (2013). Madunu Dinlemek. *Kaos GL*, 129, 30-33.

Bora, A. (2010). *Kadınların Sınıfı: Ücretli Ev Emeği ve Kadın Öznelliğinin İnşası* (3. Baskı). İletişim Yayınları.

Bora, A. (2017). Oyunbozan Feminist: Sara Ahmed, *Moment Dergi*, 4(1), 271-278.

Bourdieu, P., vd. (2015a). *Dünyanın Sefaleti*. (Çev. L. Ünsaldı, A. Sümer, H. E. Mescioğlu, Ö. İlyas, L. Tutalar, B. Öztürk, Z. Baykal & Ö. Akkaya) Heretik Yayınları. (Orijinal yayın tarihi 1993)

Bourdieu, P. (2015b). *Ayırım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*, (Çev. D. Fırat Şannan & A. G. Berkkurt). Heretik Yayınları. (Orijinal yayın tarihi 1979)

Buğra, A. (2013). *Kapitalizm, Yoksulluk ve Türkiye'de Sosyal Politika* (6. Baskı). İletişim Yayınları.

Buğra, A. & Savaşkan, O. (2015). *Türkiye'de Yeni Kapitalizm: Siyaset, Din ve İş Dünyası* (2. Baskı). İletişim Yayınları.

Butler, J. (2005). *İktidarın Psikik Yaşamı: Tabiyet Üzerinde Teoriler*. (Çev. F. Tütüncü). Ayrıntı Yayınları.

Chatterjee, P. (2016). *Mağdurların Siyaseti*. (Çev. V. F. Bozçalı). İletişim Yayınları.

Chibber, V. (2016). *Post-Kolonyal Teori ve Kapitalizmin Hayaleti*. (Çev. A. Y. Yılmaz). İletişim Yayınları.

Collins, R. (2004). *Interaction Ritual Chains*. Princeton University Press.

Czirak, A. vd. (2024). Yeniden (Ön)Sahneleme (Çev. A. Bora). J. Slaby & C. von Scheve (Ed.), *Duygulanım Toplumlari: Anahtar Kavramlar* (s. 225-236). İletişim Yayınları.

- Çavuşoğlu, E. (2014). *Türkiye Kentleşmesinin Toplumsal Arkeolojisi*. Ayrıntı Yayınları.
- Çeğin, G. & Göker, E. (2015). Araştırmasından 50 yıl, Kitabından 35 yıl Sonra Ayrım. *Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi* (s. 9-21). Heretik Yayınları.
- Çetin, A. (2017). Türk Sinemasında Yoksulluk Temsilleri: 1960-1975 Dönemi. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Mersin Üniversitesi, Mersin.
- Danış, D. (2024). Nüfusun Değişimleri ve Toplumsal Yapı. C. Özatalay (Ed.), *Toplumsal Yapı: Türkiye’de Eşitsizlik, Tahakküm, Değişim* (s. 125-155). İletişim Yayınları.
- Dastarlı, E. (2020). Kimlik, Madun, Öteki... Postkolonyal Teoriler Bağlamında Çağdaş Sanatı Tartışmak. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, 5(8), 85-104.
- De Certeau, M. (2008). *Gündelik Hayatın Keşfi I: Eylem, Uygulama, Üretim Sanatları*. (Çev. L. Arslan Özcan). Dost Kitabevi Yayınları. (Orijinal yayın tarihi 1980)
- De Certeau, M., Giard, L. & Mayol, P. (2009). *Gündelik Hayatın Keşfi II: Konut, Mutfak İşleri*. (Çev. Ç. Eroğlu & E. Ataçay). Dost Kitabevi Yayınları. (Orijinal yayın tarihi 1980)
- Demir, T. (2014). Utanç ve Suçluluk. *Utanç ve Haset: Görünüm Kaygısı ve Kem Göz* (s. 239-242). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Diken, B. & Laustsen, C. B. (2011). *Filmlerle Sosyoloji* (2. Baskı). (Çev. S. Ertekin). Metis Yayınları.
- Doğanay, G. (2022). Küresel Çağda Postkolonyallik ve Postkolonyalizm. *Mülkiye Dergisi*, 46(3), 745-766.
- Ege, Ö. (2020). Deniz Gamze Ergüven Filmlerinde Maduniyet ve Ötekileştirme. *İstanbul Arel Üniversitesi İletişim Çalışmaları Dergisi*, 17, 43-68.
- Er, M. B. (Yönetmen). (2009). *Kara Köpekler Havlarken* [Film]. Karakırmızı Film.

Erdoğan, N. (2000). Devleti 'İdare Etmek': Maduniyet ve Düzenbazlık. *Toplum ve Bilim*, 83, 8-31.

Erdoğan, N. (2016). *Yoksulluk Halleri: Türkiye'de Kent Yoksulluğunun Toplumsal Görünümleri* (3. Baskı). İletişim Yayınları.

Erdoğan, N. (2023). *Kayıp Halk: Günümüzde Yoksulluk Halleri*. İletişim Yayınları.

Ergene, B. (2000). Maduniyet Okulu, Post-Kolonyal Eleştiri ve Tarihte Bilgi-Özne Sorunu: Osmanlı Tarihçiliği İçin Yeni Dersler mi? *Toplum ve Bilim*, 83, 32-46.

Ergüç, V. (2020). Kız Kardeşler Filminde Öznenin Durumu: Judith Butler Perspektifinden Bir Okuma. *SineCine*, 11(1), 81-103.

Farr, P. M. (2019). Subalternity as Margin and Center of Anachronistic Discourse. *Cankaya University Journal of Humanities and Social Sciences*, 13(1), 62-78.

Fassbinder, R. W. (Yönetmen). (1974). *Korku Ruhu Kemirir (Angst Essen Seele Auf)* [Film]. New Yorker Films.

Fidan, R. (2022). The Representation of Inter-Class Encounters in the Art-House Cinema of Turkey. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul.

Foucault, M. (2011), *Özne ve İktidar* (3. Baskı). (Çev. I. Ergüden, O. Akınhay & F. Keskin). Ayrıntı Yayınları. (Orijinal yayın tarihi 1994)

Frisby, D. (2006). Sunuş: Georg Simmel-Modernitenin İlk Sosyoloğu (4. Baskı). (Çev. T. Bora, N. Kalaycı & E. Gen). *Modern Kültürde Çatışma* (s. 9-53). İletişim Yayınları.

Gardiner, M. (2016). *Gündelik Hayat Eleştirileri*. (Çev. D. Özçetin, B. Taşdemir & B. Özçetin). Heretik Yayınları.

Garfinkel, H. (2006). Başarılı Bir İtibarsızlaştırma Töreninin Koşulları (Çev. B. Mengü). L. Ünsaldı (Ed.), *Yabancı: Bir İlişki Biçimi Olarak Ötekilik* (s. 107-117). Heretik Yayınları. (Orijinal yayın tarihi 1956).

Geçer, M. Ç. (1 Mayıs 2021). 12 Eylül Sonrası İlk İşçi Filmimiz “Çark” ve Bir Direniş Etkileri. BantMag. Erişim adresi: <https://bantmag.com/kaptan-zaman-12-eylul-sonrasi-ilk-isci-filmimiz-cark-ve-bir-direnise-etkileri/>

Geçgin, E. (2019). Sunuş & Sapma ve Suç Sosyolojisinde Teorik Güzergahlar. E. Geçgin (Ed.), *Kenardakiler: Teoriden Uygulamaya Suç ve Sapma Üzerine Sosyolojik Araştırmalar* (s. 7-84). Heretik Yayınları.

Genç, S. (2011). Sinemada İşçi ve İşçi Görünümlerine Dair. M. N. Süalp, A. Güneş & Z. T. Akbal Süalp (Ed.), *Sınıf İlişkileri: Sureti Soldurulmuş Bir Resim mi?* (s. 163-192). Bağlam Yayıncılık.

Ghanim, J. (2019). Son Dönem Filistin Sinemasında Anlatının Post-Kolonyal ve Madun Çalışmaları Grubu Bağlamında İncelenmesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Giard, L. (2008). Bir Araştırma Hikayesi (Çev. L. Arslan Özcan). *Gündelik Hayatın Keşfi I: Eylem, Uygulama, Üretim Sanatları* (s. 9-37). Dost Kitabevi Yayınları. (Orijinal yayın tarihi 1980)

Goffman, E. (2021). *Etkileşim Ritüelleri: Yüz Yüze Davranış Üzerine Denemeler* (3. Baskı). (Çev. A. Bölükbaşı). Heretik Yayınları. (Orijinal yayın tarihi 1967)

Goffman, E. (2022a). *Toplum İçinde Davranmak: Etkileşimlerin Sosyal Düzenine Dair Açıklamalar* (3. Baskı). (Çev. A. Bölükbaşı). Heretik Yayınları. (Orijinal yayın tarihi 1963)

Goffman, E. (2022b). *Damga: Örselenmiş Kimliğin İdare Edilişi Üzerine Notlar* (8. Baskı). (Çev. Ş. Geniş, L. Ünsaldı, S. N. Ağırnaslı). Heretik Yayınları. (Orijinal yayın tarihi 1963)

Gökçe, B. (2017). 1950 Sonrası Kuzey Afrika Sineması'nın Postkolonyal Teoriler Çerçevesinde İncelenmesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Gelişim Üniversitesi, İstanbul.

Gökçek, Y. Z. (2023). Adana Sosyalizmi'nden Los Adanas'a Madunluğun Popüler Görünümleri: Sıfır Bir Dizisi. *Medya ve Kültür*, 3(1), 68-88.

Gramsci, A. (1971). *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci*. International Publishers.

Gramsci, A. (1986). *Hapishane Defterleri*. (Çev. K. Somer). Onur Yayınları.

Guha, R. (2006). *Dünya-Tarihinin Sınırında Tarih*. (Çev. E. Ünal), Metis Yayınları.

Güney, Y. (Yönetmen). (1982). *Yol* [Film]. Güney Film.

Gürbilek, N. (2015). *Mağdurun Dili* (3. Baskı). Metis Yayınları.

Halbwachs, M. (2019). *Toplumsal Sınıfların Psikolojisi*. (Çev. Z. Karagöz). Pinhan Yayıncılık. (Orijinal yayın tarihi 1938)

Halbwachs, M. (2022). *Hafızanın Toplumsal Çerçevesi* (3. Baskı). (Çev. B. Uçar). Heretik Yayınları.

Hiçdurmaz, M. (Yönetmen). (1985). *Çark* [Film]. Burak Film.

Hirsch, T. (2022). Önsöz. (Çev. B. Uçar). *Hafızanın Toplumsal Çerçevesi* (s. 9-14). Heretik Yayınları.

Hocaoğlu, M. (Yönetmen). (2021). *Arabeskin Aşık Kadınları* [Belgesel]. Exxen.

İlhan, S. (2013). Kentsel Yoksulluğun Anlam Dünyası. Ö. Aytaç & S. İlhan (Ed.), *Kentsel Yoksulluğu Yeniden Düşünmek*. Birleşik Yayınevi.

İnalıoğlu, E. (2023). Madun-Maduniyet Kavramları Çerçevesinde Feminist Hareketin İran Sineması Bağlamında İncelenmesi. *Marmara Üniversitesi Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Araştırmaları Dergisi*, 7(1), 1-21.

Jourdain, A. & Naulin, S. (2020). *Pierre Bourdieu'nün Kuramı ve Sosyolojik Kullanımları* (2. Baskı). (Çev. Ö. Elitez). İletişim Yayınları. (Orijinal yayın tarihi 2011)

Karaçelik, T. (Yönetmen). (2015). *Sarmaşık* [Film]. Insignia, Kala Film.

Karadoğan, A. (2018). *Modernist Estetik: Türkiye'de Sanat Sineması Tarihine Giriş (1896-2000)*. De Ki Yayınları.

Kautzer, C. & Harvey, D. (2011). Sınıf, Kriz ve Şehir: David Harvey ile Bir Söyleşi. M. N. Süalp, A. Güneş & Z. T. Akbal Süalp (Ed.), *Sınıf İlişkileri: Sureti Soldurulmuş Bir Resim mi?* (s. 118-128). Bağlam Yayıncılık.

Kaymal, C. (2020). Türk Sinemasında Solun Soluğu. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 21(2), 383-395.

Keyder, Ç. (2004). *Türkiye'de Devlet ve Sınıflar* (10. Baskı). İletişim Yayınları.

Kılborne, B. (2014). *Utanç ve Haset: Görünüm Kaygısı ve Kem Göz*. (Çev. B. Erdal). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Koçak Kurt, Ş. (2021). Duyguların Tarihsel Serüveni ve Tarihte Duygular, *OPUS Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, 18(40), 2821-2852.

Koray, M. (2001). Gerçekliklerin “Stilize” Edildiği Bir Dünyada “Ötekileşen” Yoksulluk. *Toplum ve Bilim*, 89, 218-241.

Korkut, Y. O. (Yönetmen). (2023-2025). *Magarsus* [Dijital Dizi]. BluTV.

Köse, E. (2015). “Yoksulluk” Kavramının Cinsiyetlenmesine Dair Kısıt ve Olanaklar. *İdealkent*, 6(16), 258-282.

Köse, H. & İpek, Ö. (Ed.). (2015). *Gözdeki Kıymık: Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet İmgeleri*. Metis Yayınları.

Kutlar, O. (Yönetmen). (1982). *Hakkari'de Bir Mevsim* [Film]. Kentel Film.

Laçiner, Ö. (2016). Bir Süreç ve Durum Olarak Yoksullaşmayı Sorgulamak. N. Erdoğan (Ed.), *Yoksulluk Halleri: Türkiye’de Kent Yoksulluğunun Toplumsal Görünümleri* (s. 313-324). İletişim Yayınları.

Lefebvre, H. (2007). *Modern Dünyada Gündelik Hayat* (2. Baskı). (Çev. I. Gürbüz). Metis Yayınları. (Orijinal yayın tarihi 1968)

Lefebvre, H. (2010a). *Gündelik Hayatın Eleştirisi I*. (Çev. I. Ergüden). Sel Yayıncılık. (Orijinal yayın tarihi 1958)

Lefebvre, H. (2010b). *Gündelik Hayatın Eleştirisi II: Gündelik Hayat Sosyolojisinin Temelleri*. (Çev. I. Ergüden). Sel Yayıncılık. (Orijinal yayın tarihi 1961)

Lefebvre, H. (2015). *Gündelik Hayatın Eleştirisi III: Moderniteden Modernizme (Gündelik Hayatın Meta-Felsefesi)*. (Çev. I. Ergüden). Sel Yayıncılık. (Orijinal yayın tarihi 1981)

Lefebvre, H. (2017) *Ritimanaliz: Mekân, Zaman ve Gündelik Hayat*. (Çev. A. L. Batur). Sel Yayıncılık. (Orijinal yayın tarihi 1992)

Lehmann, H. vd. (2024). Duygulanımsal Ekonomi (Çev. A. Bora). J. Slaby & C. von Scheve (Ed.), *Duygulanım Toplamları: Anahtar Kavramlar* (s. 159-172). İletişim Yayınları.

Lewis, Oscar (2018). Yoksulluk Kültürü (Çev. Z. A. Kılınç). *PESA Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4(1), 209-215. (Orijinal yayın tarihi 1966)

Lünenborg, M. (2024). Duygulanımsal Kamular (Çev. A. Bora). J. Slaby & C. von Scheve (Ed.), *Duygulanım Toplamları: Anahtar Kavramlar* (s. 357-368). İletişim Yayınları.

Mattes, D. vd. (2024). Aidiyet (Çev. A. Bora). J. Slaby & C. von Scheve (Ed.), *Duygulanım Toplamları: Anahtar Kavramlar* (s. 335-346). İletişim Yayınları.

Mutman, M. (2010). Postkolonyalizm: Ölü Bir Disiplinin Hatıra Defteri, *Toplumbilim*, 25, 117-128.

Mühlhoff, R. (2024). Duygulanımsal Yatkınlık (Çev. A. Bora). J. Slaby & C. von Scheve (Ed.), *Duygulanım Toplamları: Anahtar Kavramlar* (137-148). İletişim Yayınları.

Ökten, Z. (Yönetmen). (1986). *Yoksul* [Film]. Şeref Film.

Ökten, Z. (Yönetmen). (1988). *Düştürü Dünya* [Film]. Şeref Film.

Önderman, M. (2019). *Türkiye’de Paranoid Ethos* (2. Baskı). VakıfBank Kültür Yayınları.

Önderman, M. (2020). *Utanç: Sosyo-Kültürel Bir Fenomen*. VakıfBank Kültür Yayınları.

Özatalay, C. (2024). Türkiye’de Sermaye Birikimi, Sınıflar ve Kùltürler. C. Özatalay (Ed.), *Toplumsal Yapı: Türkiye’de Eşitsizlik, Tahakküm, Değişim* (s. 85-124). İletişim Yayınları.

Özcan, E. (2017). Popüler Kültüre Bakarken Gündelik Hayatı & Mikro Direnç Pratiklerini Görmek. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakùltesi Dergisi* (28), 162-183.

Özdemir, G. (2020). Türkiye’de Değişen Madun Siyaseti ve AK Parti’nin İktidar Oluşuna İlişkin Bir Değerlendirme. *Akademik Araştırmalar ve Çalışmalar Dergisi*, 12(23), 474-492.

Özer, M. (Yönetmen). (1985). *Bir Avuç Cennet* [Film]. Mine Film, Devkino, Belge Film.

Özgentürk, A. (Yönetmen). (1981). *At* [Film]. Kentel Film, Asya Film.

Özkazanç, A. (2011). *Neo-liberal Tezahürler: Vatandaşlık, Suç, Eğitim*. Dipnot Yayınları.

Özkazanç, A. & Ağtaş, Ö. (2006). Kaçak Hayatlar ve Sokak Siyaseti: Asef Bayat Üzerine Bir Değerlendirme, *Birikim*, 208, 13-26.

Özmkas, U. (2010). Ranajit Guha / Dünya-Tarihinin Sınırlarında Tarih, *Tarih Okulu*, 8, 173-178.

Öztürk, A. (Yönetmen). (2015). *Toz Bezi* [Film]. Ret Film.

Öztürk, E. (2013). 2000 Sonrası Türk Sinemasında Yoksulluk. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi, Ankara.

Özyeğin, G. (2022). Kapıcılar, Gündelikçiler ve Ev Sahipleri: Türk Kent Yaşamında Sorunlu Karşılaşmalar (5. Baskı). D. Kandiyoti & A. Saktanber (Ed.), *Kültür Fragmanları: Türkiye’de Gündelik Hayat* (s. 57-82). Metis Yayınları.

Pérouse, J. F. (2024). Kentler ve Toplumsal Yapı. C. Özatalay (Ed.), *Toplumsal Yapı: Türkiye’de Eşitsizlik, Tahakküm, Değişim* (s. 227-245). İletişim Yayınları.

Rosenwein, B. H. ve Chistiani, R. (2019). *Duygular Tarihi Nedir?* (Çev. K. Özdil). Isık Yayınları.

Said, E. (2013). *Şarkiyatçılık: Batı’nın Şark Anlayışları* (7. Baskı). (Çev. B. Ülner). Metis Yayınları. (Orijinal yayın tarihi 1978)

Sarkar, S. (2010). Madun Çalışmaları’nda Madunun Düşüşü. (Çev. T. Doğan). *Toplumbilim*, 25, 39-53.

Savcı Köroğlu, İ. (2022). Yeni Yoksulluk Türleri ve Sosyal Dışlanma. *19 Mayıs Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(2), 100-116.

Scheler, M. (2015). *Hınç*. (Çev. A. Yılmaz). Alfa Yayınları. (Orijinal yayın tarihi 1915)

Scott, J. C. (1985). *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance*. Yale University Press.

Sennett, R. (1999). *Gözün Vicdanı: Kentin Tasarımı ve Toplumsal Yaşam*. (Çev. S. Sertabıboğlu & C. Kurultay). Ayrıntı Yayınları.

Sennett, R. (2008). *Karakter Aşınması: Yeni Kapitalizmde İşin Kişilik Üzerindeki Etkileri* (3. Baskı). (Çev. B. Yıldırım). Ayrıntı Yayınları. (Orijinal yayın tarihi 1998)

Sennett, R. (2010). *Kamusal İnsanın Çöküşü* (3. Baskı). (Çev. S. Durak & A. Yılmaz). Ayrıntı Yayınları. (Orijinal yayın tarihi 1977)

Sennett, R. (2011). *Otorite* (3. Baskı). (Çev. K. Durand). Ayrıntı Yayınları. (Orijinal yayın tarihi 1980)

Sennett, R. & Cobb, J. (2018). *Sınıfın Gizli Yaraları* (2. Baskı). (Çev. M. K. Coşkun). Heretik Yayıncılık. (Orijinal yayın tarihi 1972)

Sezer, K. (Yönetmen). (2016). *Babamın Kanatları* [Film]. Nar Film.

Simmel, G. (2006). *Modern Kültürde Çatışma* (4. Baskı). (Çev. T. Bora, N. Kalaycı & E. Gen). İletişim Yayınları.

Simmel, G. (2009). *Bireysellik ve Kültür*. (Çev. T. Birkan). Metis Yayınları.

Slaby, J. & von Scheve, C. (2024). Giriş (Çev. A. Bora). J. Slaby & C. von Scheve (Ed.), *Duygulanım Toplumlari: Anahtar Kavramlar* (s. 11-36). İletişim Yayınları.

Somay, B. (2008). Madunun Küstahlığı. *Çok Bilmiş Özne* (s. 155-190). Metis Yayınları.

Spivak, G. (2010). Yeni Madun: Sessiz Bir Mülakat. (Çev. E. Yetişkin). *Toplumbilim*, 25, 55-67.

Spivak, G. (2020). *Madun Konuşabilir mi?* (Çev. E. Koyuncu). Dipnot Yayınları.

Stodulka, T. (2024). His Düzenleri (Çev. A. Bora). J. Slaby, & C. von Scheve (Ed.), *Duygulanım Toplumlari: Anahtar Kavramlar* (s. 347-356). İletişim Yayınları.

Stonequist, E. V. (2016). Marjinal İnsan Meselesi (Çev. E. Arıcan). L. Ünsaldı (Ed.), *Yabancı: Bir İlişki Biçimi Olarak Ötekilik* (s. 83-96). Heretik Yayınları. (Orijinal yayın tarihi 1935)

Sunat, H. (2011). Sınıfta Kalmamak İçin “Psikanalitik Duyarlılıkla” İdeolojik İkmal, M. N. Süalp, A. Güneş & Z. T. Akbal Süalp (Ed.), *Sınıf İlişkileri: Sureti Soldurulmuş Bir Resim mi?* (s. 282-301). Bağlam Yayıncılık.

Sustam, E. (2010a). Postkolonyalizmden Biyopolitiğe: Temsilin Krizinden Güvensizlik Topluma mı? *Toplumbilim*, 25, 129-140.

Tanrıvermiş, Ş. (2022). Sinema ve Televizyonda Yeni Bir Kadın Hareketi; Arabeskin Âşık Kadınları. *Uluslararası Sosyal Bilimler ve Sanat Araştırmaları*, 1(2), 46-54.

Taş Öz, P. & Yiğit, Z. (2021). Madunun Kentteki Gölgesi: Zerre. *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*, 38, 174-187.

Taşkın, K. B. (Yönetmen). (2016-2019). *Sıfır Bir* [Dijital Dizi]. BluTV.

Tepegöz, E. (Yönetmen). (2012). *Zerre* [Film]. Kule Film.

Thonhauser, G. (2024). His (Çev. A. Bora). J. Slaby & C. von Scheve (Ed.), *Duygulanım Toplamları: Anahtar Kavramlar* (s. 65-74). İletişim Yayınları.

Timur, T. (2011). Toplumsal Sınıflar, Küresel Kapitalizm ve Türkiye. M. N. Süalp, A. Güneş & Z. T. Akbal Süalp (Ed.), *Sınıf İlişkileri: Sureti Soldurulmuş Bir Resim mi?* (s. 97-117). Bağlam Yayıncılık.

Total, N. (2001). Fransız Düşünürlerden Ötekilik Yaklaşımları. *Kültür ve İletişim*, 4(1), 7, 29-46.

Uçar, A. K. (2020). Toplumsal Atmosfer Bağlamında Türk Sinemasında Yoksulluk ve Hayaller. *Journal of Institute of Economic Development and Social Researches*, 6(21), 10-19.

Üçer, M. B. (2016). Sınıflar ve Duyguları: Tabakalaşma Çalışmalarında Duygulara Yer Açmak. *Sosyoloji Dergisi*, 36, 227-247.

Ünsaldı, L. (2016). Takdim. L. Ünsaldı (Ed.), *Yabancı: Bir İlişki Biçimi Olarak Ötekilik* (s. 7-16). Heretik Yayınları.

Ünsaldı, L. (2022). Takdim ve Heretik'in Onuncu Kitabı Vesilesiyle (8. Baskı). *Damga: Örselenmiş Kimliğin İdare Edilişi Üzerine Notlar* (s. 9-19). Heretik Yayınları.

von Poser, A. vd. (2024). Duygu Repertuvarları (Çev. A. Bora). J. Slaby & C. von Scheve (Ed.), *Duygulanım Toplumlari: Anahtar Kavramlar* (s. 271-282). İletişim Yayınları.

von Scheve, C. & Slaby, J. (2024). Duygu, Duygulanım Kavramı (Çev. A. Bora). J. Slaby & C. von Scheve (Ed.), *Duygulanım Toplumlari: Anahtar Kavramlar* (s. 55-64). İletişim Yayınları.

Wacquant, L. (2014). Pierre Bourdieu: Hayatı, Eserleri ve Entelektüel Gelişimi (3. Baskı). G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı, & Ü. Tartlıcan (Ed). *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi* (s. 53-76). İletişim Yayınları.

Yaylagül, L. (2018). Türkiye'de Sinema Toplum ve Siyaset. *Sinema Toplum Siyaset*. Dipnot Yayınları.

Yetişkin E. (2010). Tarde'nin Toplum Yaklaşımı Açısından Kamuoyu ve Maduniyet. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 31, 1-28.

Yıldırım, T. (2022). Gündelik Hayat ve Milliyetçi Öznenin İnşası. *Moment Dergi*, 9(2), 511-531.

Yıldız, E. (2007). İnsan Duygularına Yeni Bir Yaklaşım: Duygu Sosyolojisi. *Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yeni Düşünceler Hakemli E-Dergisi* (2), 235-253.

Yılmaz, Z. (2012). *Yoksulları Ne Yapmalı? Sosyal Sorunun Yönetimi, Belirsizliğin Keşfi ve Yarınsızlık*. Dipnot Yayınları.

Yiğit, Z. (2024). Televizyon Dizilerinde Çeşitlenen ve Farklılaşan Erkeklikler: Magarsus (2023) Örneklemini. *Akdeniz Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Dergisi*, 7(1), 107-122.

Yüce, S. (Yönetmen). (2010). *Çoğunluk* [Film]. Özen Film.

Yüce, S. (Yönetmen). (2016). *Rüzgârda Salınan Nihifer* [Film]. Motiva Film.

Zaim, D. (Yönetmen). (1996). *Tabutta Rövaşata* [Film]. İFR.

Zengin, H. S. (2015). Takdim. *İdealkent* (16), 5-7.

Zink, V. (2024). Duygulanımsal Topluluklar (Çev. A. Bora). J. Slaby & C. von Scheve (Ed.), *Duygulanım Toplulukları: Anahtar Kavramlar* (s. 323-334). İletişim Yayınları.



ÖZET

Bir anlatı aracı olarak sinema, hikâyeler, düşünceler, duygular ile yarattığı kurmaca gerçeklikte ‘madunun görülmesine/duyulmasına vesile olabilir mi?’ sorusundan hareketle bu çalışmada Türkiye sinemasında maduniyet kavrayışı duygular aracılığıyla sorunsallaştırılmıştır. Türkiye toplumunun neoliberal dönüşüm çerçevesindeki tahakküm ilişkileri ile sinemada maduniyetin duygusal seyri arasındaki bağ, madun çalışmaları, duygu sosyolojisi ve gündelik hayat literatürünün kavramsal birikimine dayanarak analiz edilmiştir. Sınıfsal konumların duygusal etkileri, acı, utanç, öfke, nefret, haset, hınç gibi duygular ve bunları oluşturan bakış, dokunma ve koku gibi duygular dolayımıyla izlenerek, neoliberal dönemin başladığı 1980’ler ve yerleşiklik kazandığı 2010’lu yıllardan seçilen altı film üzerinden madunun sınıfsal duyguları incelenmiştir. Çalışmanın sinemasal evrenine *At* (Özgentürk, 1982), *Bir Avuç Cennet* (Özer, 1985), *Çark* (Hiçdurmaz, 1987), *Zerre* (Tepegöz, 2012), *Toz Bezi* (Öztürk, 2015) ve *Babamın Kanatları* (Sezer, 2016) filmleri dâhil edilmiştir. Karşıtlıkların ilişkiselliğini ve tezahürü yöntemsel bir kıstas olarak alıp tematik çözümleme, nitel içerik analizi ve göstergebilim metotlarından yararlanılarak incelenen filmlerde, toplumsal yapının ve tahakküm ilişkilerinin madun duyguları bağlamındaki süreklilik ve dönüşümleri değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: maduniyet, yoksulluk, duygu sosyolojisi, sınıfsal tahakküm, Türkiye sineması

ABSTRACT

In this study, cinema as a narrative medium is approached through the question: “Can cinema, through the fictional reality it creates with stories, thoughts, and emotions, enable the subaltern to be seen or heard?” Building on this question, the concept of subalternity in Turkish cinema is problematized through emotions. The study analyzes the link between the emotional trajectory of subalternity in cinema and the relations of domination shaped by Turkey’s neoliberal transformation. This analysis is grounded in the conceptual frameworks of subaltern studies, the sociology of emotions, and everyday life literature. The emotional effects of class positions—such as pain, shame, anger, hatred, envy, and resentment—are examined through the mediating senses of gaze, touch, and smell. The class-based emotions of the subaltern are analyzed through six selected films from the 1980s, when the neoliberal era began, and the 2010s, when it became firmly established. The films included in the cinematic universe of the study are: *At* (Özgentürk, 1982), *Bir Avuç Cennet* (Özer, 1985), *Çark* (Hiçdurmaz, 1987), *Zerre* (Tepegöz, 2012), *Toz Bezi* (Öztürk, 2015), and *Babamın Kanatları* (Sezer, 2016). Taking the relationality and manifestation of oppositions as a methodological criterion, the study evaluates the continuities and transformations of subaltern emotions in the context of social structures and power relations depicted in the analyzed films, using thematic analysis, qualitative content analysis, and semiotic methods.

Keywords: subalternity, poverty, sociology of emotions, class domination, Turkish cinema