



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

**2000'LER TÜRKİYE SİNEMASINDA PARÇALANAN İSTANBUL  
İMGESİ: MEKÂNIN ÜRETTİĞİ İLİŞKİLER VE KİMLİKLER**

Zehra Âzâde SOYSAL

Doktora Tezi

Ankara, 2024



2000'LER TÜRKİYE SİNEMASINDA PARÇALANAN İSTANBUL İMGESİ:  
MEKÂNIN ÜRETTİĞİ İLİŞKİLER VE KİMLİKLER

Zehra Âzâde SOYSAL

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü  
İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

Doktora Tezi

Ankara, 2024

## KABUL VE ONAY

Zehra Âzâde SOYSAL tarafından hazırlanan "2000'ler Türkiye Sinemasında Parçalanmış İstanbul İmgesi: Mekânın Ürettiği İlişkiler ve Kimlikler" başlıklı bu çalışma, 16.01.2024 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

---

Doç. Dr. Burcu ŞİMŞEK (Başkan)

---

Dr. Öğr. Üyesi Çağla KARABAĞ (Danışman)

---

Doç. Dr. Gülsüm DEPELİ SEVİNÇ (Üye)

---

Prof. Dr. Ahmet GÜRATA (Üye)

---

Prof. Dr. Ali KARADOĞAN (Üye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Prof.Dr. Uğur ÖMÜRGÖNÜLŞEN

Enstitü Müdürü

## YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan “**Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge**” kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. <sup>(1)</sup>
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ..... ay ertelenmiştir. <sup>(2)</sup>
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. <sup>(3)</sup>

...../...../.....

**Zehra Âzâde SOYSAL**

<sup>1</sup>“*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*”

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez **danışmanın** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkânı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez **danışmanın** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulunun** gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, **tezin yapıldığı kurum** tarafından verilir \*. Kurum ve kuruluşlarla yapılan iş birliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, **ilgili kurum ve kuruluşun önerisi** ile **enstitü** veya **fakültenin** uygun görüşü üzerine **üniversite yönetim kurulu** tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir. Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

\* Tez **danışmanın** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** tarafından karar verilir.

## ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, **Dr. Öğr. Üyesi ağla KARABAĞ** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığımı beyan ederim.

**Zehra ˆzˆde SOYSAL**

## TEŞEKKÜR

Doktora programına kayıt yaptırdığımda bir arkadaşım “Aaa bu on yıl süren şey değil mi? Dertsiz başına dert alıyorsun, üstelik okumanın prim yapmadığı bir zamanda hiç işine yaramayacak.” diyerek tepki göstermişti. O zamanlar, doktora eğitimi gibi uzun sürece yayılan bir zorluğa katlanmaya gönüllü olarak abesle iştiğal edeceğimi ima ettiği için arkadaşımın bu sözlerine biraz içlerim. Zaten o kadar kendime güveniyordum ki on yıl sürmeyeceğinden de emindim. Önemli olan varılacak yer değil güzergâh boyunca kazanacağım bilgi birikimi ve deneyimlerdi; iş hayatının maaş karşılığında ömrümü ve enerjimi haczettiği rutin çemberini kırıp kendim için bir şeyler yapabilmek ve kendimi gerçekleştirerek tekâmüle erelmektir. Bunlar söz konusu zorlu süreci göze alabilmek için yarattığım gerekçelerdi ama bir de kendime itiraf etmekten imtina ettiğim bir gerekçe daha vardı ki o da doktora sürecinin, yetişkin olmanın yüklediği sorumlulukları askıya alabileceğim, çocuk kalmayı sürdürebileceğim güvenli bir alan açmasıydı. Akranlarım, arkadaş çevrem yetişkin hayatı sürerken ben öğrenci sıfatıyla kendi evimi, sosyal hayatımı bırakıp ebeveynimin kanatları altına girerek yetişkinliği paranteze alabilecek, öğrencilik dışındaki sorumluluklarımı öteleyebilecektim.

Doktora programına başladıktan sonra sürecin zorluklarıyla yüz yüze gelmeye başladım. Sosyal hayata dair her şeyi doktora sonrasına ertelemem gerekti; üstelik yetişkinliğin getirdiği birçok sorumluluktan âzâde olamadığım gibi öğrenciliğin sorumluluklarını da sırtlanmış oldum. Çocuk kalabileyim derken ruhen ve bedenen yıprandım, saçlarıma aklar düştü, gözlerim bozuldu, riskli bir ameliyat bile geçirdim, yaşlandım, yaş aldım. Derken enstitünün pandemi, depresyon gibi çeşitli vesilelerle sunduğu tüm yasal süre uzatma haklarından yararlanarak arkadaşımın dediği gibi 10 yılı geride bıraktım. Odysseus’un Truva’dan Ithaka’ya dönüşünün on yıl sürmesi ve bu süreçte tekâmüle ermesine vesile olan türlü badireler atlatıp, maceralar yaşaması gibi doktora programı da benim için kişisel bir Odyssey, içsel bir keşif yolculuğuna dönüştü. Süreç sonunda ben de ruhen, bedenen ve zihnen değiştim, dönüştüm. Bölümdeki her biri son derece kıymetli hocalardan aldığım derslerle, derslerde değerli sınıf arkadaşlarımla yürütülen beyin fırtınalarıyla, tartışmalarla ve kurulan sinerji ile, gerek ders aşamasında gerekse de tez yazım aşamasında okuduğum sayısız kaynakla çok farklı açılara doğru ufkum genişledi ve entelektüel açıdan ulaşılması imkânsız menzile birazcık yaklaştım.

Söz konusu yolculuk boyunca bana rehberlik eden, tökezlediğimde destek olan, düştüğümde doğrulmamı sağlayan danışmanım, sinema dilinin ne kadar zengin ve büyüleyici olduğunu idrak etmemi sağlayan derslerinden büyük keyif aldığım sevgili hocam, mentorum Dr. Öğr. Üyesi Çağla Karabağ'a minnettarlığımı anlatmaya kelimeler yetersiz kalır. Ayrıca, derslerinden istifade ettiğim, bana emeği geçen tüm bölüm hocalarıma ama bilhassa tez konumu belirlememde bana ilham veren Doç. Dr. Gülsüm Depeli'ye ve onunla birlikte tez izleme komitesinde bana ufuk açıcı, yol gösterici öneriler sunan Prof. Dr. Ahmet Gürata'ya, hemen hemen açtığı her dersi aldığım Prof. Dr. Simten Coşar'a, keşke ondan daha fazla ders ve feyz alsaydım diye hayıflandığım Prof. Dr. Aksu Bora'ya, tez savunma sınavı jürimde bulunarak yapıcı eleştiri ve önerileriyle tezime katkı sunan Doç. Dr. Burcu Şimşek'e ve Prof. Dr. Ali Karadoğan'a ne kadar teşekkür etsem azdır.

Doktora eğitimim boyunca bana koşulsuz destek veren, ellerindeki her türlü maddi ve manevi imkânı bu uğurda seferber eden ve süreci tamamlamama benden çok daha fazla sevinen canım aileme; ücretsiz izne ayrıldığımda iş yükümü omuzlarına yüklediğim mesai arkadaşlarıma, bana karşı sergiledikleri anlayış için amirlerime ve tez yazım sürecinin son bir yılında ansızın hayatıma girerek en yorgun, yılgın, moralsiz anlarımda beni rehabilite eden sevgili kedim Şila'ya da teşekkür etmeyi borç bilirim.



## ÖZET

SOYSAL, Zehra Âzâde. *2000'ler Türkiye Sinemasında Parçalanmış İstanbul İmgesi: Mekânın Ürettiği İlişkiler ve Kimlikler*, Doktora Tezi, Ankara, 2024.

Bu tez çalışmasında, mekân, toplum ve üretim biçimleri arasındaki etkileşimli ilişki nedeniyle mekânların ideolojik değer yüklü toplumsal ürünler ve iktidar aygıtları olduğunu savunan kuramlardan hareket edilmektedir. Bu bağlamda tezde, İstanbul'daki mekânlara içkin toplumsal çelişkilerin filmlerde nasıl temsil edildiği incelenmektedir. Bahse konu kuramsal çerçeveye binaen, İstanbul'un neoliberal politikalarla yeniden yapılandırılan sanayi-sonrası kapitalist üretim biçimleri kapsamında küresel bir kente dönüştürülmek üzere rantiyeci gettolaşma mantığıyla parçalandığı iddia edilmektedir. Bu süreçte toplumsal kesimlerin mekânsal olarak ayrıştırıldıkları; toplumsal kaynakların ve fırsatların yüksek gelir grupları lehine asimetrik şekilde dağıtımı ile toplumsal eşitsizliklerin ve adaletsizliklerin daha da derinleştiği savunulmaktadır. İstanbul'da kentsel rantın yüksek olduğu bölgelerin piyasaların taleplerine ve yüksek gelirli 'normatif' grupların zevkleri ve tercihlerine göre dönüştürülmesi uğruna, ötekileştirilen toplumsal grupların mağdur edildiği ve/veya insana yakışır iş, eğitim, sağlık gibi pek çok kentsel olanaklardan yoksun yaşamak zorunda bırakıldığı bu sürecin yarattığı insani maliyet ve toplumsal hâletiruhiye sinemasal temsillerde de karşılık bulmaktadır. Bu kapsamda incelenen sinemasal temsillerin 2010 yılı sonrasında üretilen filmler arasından seçilmesinin nedeni ise söz konusu dönemde sosyo-mekânsal ayrışmaların ve mekânsal çelişkilerin daha aşikâr hale gelmesidir. Tezde toplumsal cinsiyet, biyo-politika, bellek, yoksulluk, yeni ırkçılık, ayrımcılık gibi alanlardaki çalışmalar ile mekân çalışmaları arasında ilişki kurularak filmler disiplinlerarası bir yaklaşımla analiz edilmektedir. Ayrıca, ele alınan tarihsel ve toplumsal bağlamla ilişkili başka yerli veya yabancı kurmaca filmlerin yanı sıra çeşitli kurgusal edebî metinlere ve kurgu-dışı metinlere de atıfta bulunularak seçilen filmler metinlerarası bir modelle çözümlenmektedir. Böylece mekânsallığa sinema merceğinden farklı bir sosyolojik bir bakış açısı sunularak alanyazına katkı sağlanmaktadır.

### **Anahtar Sözcükler**

Mekânın Üretimi, Kentsel Dönüşüm, Soylulaştırma, Parçalayan Kentleşme, Mekânsal Ayrış(tır)ma, İstanbul, Sinema

## ABSTRACT

SOYSAL, Zehra Âzâde. *The Fragmented Image of Istanbul in Turkish Cinema in the 2000s: Relationships and Identities Produced by Space*, Ph.D. Dissertation, Ankara, 2024.

This thesis is based on theories which argue that spaces are ideological value-laden social products and power apparatuses due to the interactive relation between space, society and modes of production. In this context, the thesis examines how the social contradictions inherent in the spaces in Istanbul are represented in the films. It is claimed that Istanbul is fragmented by the logic of rent-seeking ghettoization to be transformed into a global city within the scope of post-industrial capitalist production modes restructured with neoliberal policies. It is defended that society are spatially segregated and social inequalities and injustices are further deepened by asymmetrical distribution of resources and opportunities in favor of high-income groups in this process. For the sake of transforming the regions with high urban rent in Istanbul according to the demands of the markets and the tastes and preferences of high-income 'normative' groups, marginalized social groups are aggrieved and/or forced to live without many urban opportunities such as decent work, education and health care. The human cost and social state of mind created by this process is also represented in cinema. The reason why the cinematic representations examined in this context were chosen among the films produced after 2010 is that socio-spatial segregations and spatial contradictions have become more obvious in this period. In the thesis, films are analyzed with an interdisciplinary approach by establishing a relation among various fields such as gender, bio-politics, memory, poverty, new racism, discrimination and space studies. In addition, by referring to other local or foreign fictional films as well as literary texts and non-fictional texts related to the historical and social context under discussion, the selected films are analyzed with an intertextual model. Thus a contribution to the literature is made by presenting a sociological perspective through the lens of cinema on the spatiality.

### **Keywords**

Production of Space, Urban Transformation, Gentrification, Fragmenting Urbanization, Spatial Segregation, Istanbul, Cinema

## İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY .....	i
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	ii
ETİK BEYAN.....	iii
TEŞEKKÜR .....	iv
ÖZET.....	vi
ABSTRACT .....	vii
İÇİNDEKİLER .....	viii
GÖRSELLER DİZİNİ.....	x
GİRİŞ .....	1
<b>1. BÖLÜM: BİR YÖNETİM AYGITI OLARAK MEKÂN ÜRETİMİ .....</b>	<b>24</b>
<b>1.1. SİNEMASAL MEKÂN ÜRETİMİ.....</b>	<b>27</b>
<b>1.2. LEFEBVRE’NİN MEKÂN ÇALIŞMALARI LİTERATÜRÜNE     KATKILARI.....</b>	<b>32</b>
<b>1.3. İSTANBUL’UN KÜRESEL KENT OLARAK İNŞASI.....</b>	<b>39</b>
<b>2. BÖLÜM: SOYUT MEKÂNLAR, SOYUTLANAN YAŞAMLAR: İŞÇİ SINIFININ VARLIK MÜCADELESİ.....</b>	<b>50</b>
<b>2.1. ZERRE’DEN İBARET OLMAK .....</b>	<b>59</b>
2.1.1. Adsız Sansız Bir Emekçi .....	60
2.1.2. Eril Kentte ‘Ersiz’ Kadınlar.....	67
2.1.3. Cinsiyetlendirilmiş Yoksulluk ve Yoksulun Bedeni .....	78
<b>2.2. BABAMIN BALMUMUNDAN KANATLARI.....</b>	<b>87</b>
2.2.1. “İhtişama Davetlisiniz”.....	91
2.2.2. “Dünyayı Biz İnşa Ediyoruz, Altında Biz Kalıyoruz!” .....	97
2.2.3. “Bizi Bu Fark Yaraları Öldürür!” .....	108
<b>2.3. TOZ BEZİ, ALIN TERİ: EV İŞÇİSİ KADINLARIN KENTLE     İMTİHANI.....</b>	<b>117</b>
2.3.1. “Biz Kaybolduk! Biz Kaybolduk! Biz Kaybolduk!” .....	120
2.3.2. Kadın Kadının Kurdu Mudur? Yoksa Yurdu Mudur?.....	127
2.3.3. Zamanın Dışında, Şimdiyi Sürükleyen Kadınlar.....	139
<b>3. BÖLÜM: KÂBUS İLE GERÇEK ARASINDAKİ İSTANBUL KURGULARI.....</b>	<b>157</b>

Biyopolitika ve Mekânsal İktidar .....	161
Distopik Kurgulara Kısa Bir Bakış .....	168
<b>3.1. VE NAR ÇATLADI! .....</b>	<b>175</b>
3.1.1. Çatlayan Nardan Saçılanlar .....	180
3.1.2. İstisnai Bir “İstisna Hali” .....	191
3.1.3. Toplumsal Cinsiyetler ve Sınıflar Arası Arena .....	197
<b>3.2. ALEV ALEV KAYGI TUTUŞTURDU DÖRT BİR YANI .....</b>	<b>206</b>
3.2.1. İçsel Bir Keşif Yolculuğu Olarak Kaygı .....	218
3.2.2. Klostrofobik, Tehditkâr Kent .....	221
3.2.3. Bu Sendeki “Madeleine Kokusu” Değil! .....	223
<b>3.3. FİZİKSEL VE ZİHİNSEL BİR KAMP OLARAK ABLUKA .....</b>	<b>241</b>
3.3.1. Ordo Ab Chao .....	250
3.3.2. Ya Dışındasındır Çemberin Ya Da İçinde Yer Alacaksın! .....	252
3.3.3. “Arabesk” Kara Film Olarak Abluka .....	264
<b>SONUÇ .....</b>	<b>279</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>301</b>
<b>EK 1. ORJİNALLİK RAPORU .....</b>	<b>332</b>
<b>EK 2. ETİK KURUL MUAFİYET FORMU .....</b>	<b>333</b>

## GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1: Cebren işten çıkarma	61
Görsel 2: Yoksulun sofrası	69
Görsel 3: Gündüzleri oturma odası, geceleri yatak odası	74
Görsel 4: Çok amaçlı leğen: hem banyo yapmak hem çamaşır yıkamak için	74
Görsel 5: Yıkıntılar arasında yaşam	76
Görsel 6: Çöküntü bölgesi olarak Tarlabası	76
Görsel 7: İşçilerin yatakhane	81
Görsel 8: İşçilerin yemekhanesi	81
Görsel 9: Başkalarının eğlencesine uzaktan bakış	85
Görsel 10: Nefesin kesilene kadar çalışmaya devam	86
Görsel 11: “İhtişama Davetlisiniz”	92
Görsel 12: Beton pornografisi	95
Görsel 13: İbrahim’in çalıştığı şantiye sahası	97
Görsel 14: Kahraman baba tasavvuru	101
Görsel 15: İşçilerin örgütlenme girişimi	102
Görsel 16: ‘İhtişam’ın inşasının riskli koşulları	103
Görsel 17: Ölümün kıyısından ölene son bakış	107
Görsel 18: Havada yas var!	108
Görsel 19: 3+1, 110m <sup>2</sup> ‘güvenli’ gelecek hayali	110
Görsel 20: Kaybedilen yaşamlara değer biçmek	115
Görsel 21: Gecekondu semtinde canlı sosyal hayat	122
Görsel 22: Kentsel dönüşümün kıyısındaki varoşlar	125
Görsel 23: ‘Evin daimî konluğu’na çay servisi	132
Görsel 24: Dişil homososyalleşme alanı	134
Görsel 25: Eril ‘kamusal’ alan	134
Görsel 26: Hâkimiyet alanı bulan Hatun	140
Görsel 27: Kendi evinde göçebe Nesrin	144
Görsel 28: Fiziksel yatay düzlemde aşılması imkânsız simgesel dikey hiyerarşi	149
Görsel 29: Aşılamayan simgesel sınıfsal bariyerler	154
Görsel 30: “Kendilerine gezen” iki kadın	156
Görsel 31: İmgesel boğaz manzarası	180

Görsel 32: Deniz'in fırlattığı nar	181
Görsel 33: Asuman'ın evi	184
Görsel 34: Nar konseptinde döşenmiş burjuva ütopyası	190
Görsel 35: Ütopyada çıkan kriz, kapana dönüşen ev	191
Görsel 36: Asuman'ın ilan ettiği kişisel istisna hali	197
Görsel 37: Mustafa'nın yeniden düzen sağlama çabaları	198
Görsel 38: Deniz'in "işte bu kadarcık" dünyasının sonu	202
Görsel 39: Deniz'in "yalın hayat"a adım atışı	205
Görsel 40: Bu bir rüya ise kimin rüyası?	206
Görsel 41: Madımak katliamı haberinin çarpıtılmış versiyonu	224
Görsel 42: Madımak katliamı sonrasında bir kare	224
Görsel 43: Bellek kayıtlarıyla kuşatılan Hasret	229
Görsel 44: İdeolojik aygıt olarak basın organının sloganları	230
Görsel 45: Basın ve ifade özgürlüğü yokluğunun göstergesi	235
Görsel 46: Bedensel ve zihinsel kamp olarak mekân üretimi	235
Görsel 47: Muzaffer Kardeşlerin inşaat 'zaferleri'	236
Görsel 48: Canlı organizmaya dönüşen ev	240
Görsel 49: Duvarların sakladığı sırrın ortaya çıkışı	240
Görsel 50: Bastırılan hatıraların geri dönüşü	241
Görsel 51: Sis ve otoyolların tahkim ettiği tecrit hissi	255
Görsel 52: Güvenlik noktası ile tecrit edilen mahalle	257
Görsel 53: Abluka altında var olmanın dayanılmaz ağırlığı	261
Görsel 54: İstisna Hali	265
Görsel 55: Zihinsel ve fiziksel abluka altındaki Ahmet	266
Görsel 56: İstihbarat peşindeki Kadir	269
Görsel 57: Hayal mi? Terör eylemi mi?	269
Görsel 58: Beton parmaklıklar ardında tecrit	273
Görsel 59: Ahmet'in ablukadan çıkış yolu arayışı	275
Görsel 60: Kadir'in örgütsel ayin gibi infazı	277
Görsel 61: Kentsel labirentten kaçış çabası	291
Görsel 62: 'Ev'cilleşen, iç mekâna dönüşen halı(lı) saha	293
Görsel 63: Sahiplenilen mekâna evrilen apartman	297

## GİRİŞ

Mekân, boş bir kap değildir. Her zaman hayatımızı biçimlendiren ve bizleri yaşadığımız coğrafya üzerinde hak mücadelelerine angaje olmaya kışkırtan siyaset, ideoloji ve diğer güçlerle doludur<sup>1</sup>

Edward Soja

[K]ente yapılacak her müdahale onun hücrelerine tutunarak yaşayan tek tek insanların maddi/manevi hayatlarına müdahaledir aslında; hayatlarını teker teker ilgilendirir ve değiştirir. ... [K]ent, ... milyonlarca birbirinden görece bağımsız canlının ve artifaktın bir aradalığıdır; madde olduğu kadar ruh, zihin, hafıza ve hayal demektir<sup>2</sup>

İhsan Bilgin

Macar yazar Ferenc Molnár'ın klasik eseri *Pal Sokağı Çocukları*'mı (1984) çocukken okuyup çok etkisi altında kalmıştım. Yıllar sonra 30. Ankara Film Festivali kapsamında, alışveriş merkezlerinde yer alan zincir sinema işletmelerinin ambiyansı ve gelişmiş ses ile görüntü teknolojileri karşısında demode görüldüğünden artık eskisi kadar rağbet edilmeyen ama benim için yaşanmışlıklarla, hatıralarla yüklü nostaljik bir mekân olan Kızılay'daki bir sinemada, Zoltán Fábri'nin 1968 yapımı başarılı film uyarlamasını seyretme imkânı buldum. Eser, Budapeşte'de, varsıl kesim çocuklarının “Kızıl Gömlekliler Çetesi” ile yoksul semtin “Cam Macunu Derneği” mensubu çocuklarının, binalar arasında kalmış, kerestelerin depolandığı bir arsaya oyun sahası olarak “sahip çıkmak”<sup>3</sup> için verdikleri mücadele üzerine kuruluydu. Sanki vatan uğrunaymışçasına yalnızca kaba kuvvet, cephane, taktik ve strateji üstünden değil aynı zamanda erdem, onur, cesaret, dayanışma gibi insanî hasletler üzerinden de yürütülen kıyasıya mücadele Cam Macunu Derneği'nin zaferiyle sonuçlansa da bu süreçte iki kez soğuk sulara maruz kalarak zatürreye yakalanan içlerindeki yaşça en küçük, fiziken en zayıf ama gösterdiği mertlik ve fedakârlık açısından en yüreklilerinden Ernő Nemeček'in hayatına mal olur ve aslında bu mücadelenin bir galibi bulunmadığı ortaya çıkar. Zira arsa, bir apartman inşaatı için çoktan bir emlak simsarının eline geçmiştir.

<sup>1</sup> Edward Soja (2010) *Seeking Spatial Justice*. Minneapolis: University of Minnesota Press, s.19.

<sup>2</sup> İhsan Bilgin (2013) “Kentsel Dönüşümün Doğası: Akış mı Zorlama mı?”, Tanıl Bora (der.). *Milyonluk Manzara: Kentsel Dönüşüm Resimleri* içinde. İstanbul: İletişim Yayınları, ss.23-4.

<sup>3</sup> Sahiplenilen, sahip çıkılan mekân ile tahakküm mekânı arasındaki ideolojik, iktisadi ve politik ayrım daha sonra irdelenecektir.

Milliyetçiliğin, militarizmin, patriarkanın ve sınıflararası çatışmanın alegorisi olarak, yani çeşitli toplumsal çelişkiler düzeyinde yorumlanabilecek söz konusu eser, içerisinde çeşitli ritüeller ve/veya gündelik hayat pratikleri gerçekleştirilmesi suretiyle birtakım anlamlar yüklenen bir mekânın nasıl öznelerin mekânı haline getirilerek sahiplenildiğini de anlatmaktadır. Eser ayrıca, mekânlar üzerinden kentsel rant elde etmek isteyen egemen güçlerin, bir mekândaki yaşanmışlıkları, mekânsal belleği yok sayıp, o mekânı kullananların ya da kullanacakların ihtiyaçlarını, arzularını, gündelik hayat pratiklerini gözetmeden kendi çıkarları veya amaçları doğrultusunda dönüştürme tasarruflarını da örneklendirir. Üstelik, sınıf ve toplumsal cinsiyet temelli çelişkiler gibi çeşitli toplumsal çelişkilerin mekânlarda tezahür ediş biçimlerini de başarıyla betimler. Dahası, bir mekânın, içinde yaşanan acı-tatlı hatıralarıyla birlikte nasıl hafızalarımızda ve gönüllerimizde de vücut bulduğunu ve anılarla, yaşanmışlıklarla yüklü bir mekânın fiziksel düzlemde yıkımının, ortadan kaldırılmasının, yerine bambaşka bir mekânın inşa edilmesinin ya da hem fiziksel hem de işlevsel açılardan tanıyamacağımız ölçüde değiştirilmesinin, ruhumuzda tanımlanamayan “muğlak bir kayıp” (Boss, 2021) ve asla yeri doldurulamayan bir boşluk duygusuna yol açtığını da eserde özdeşleşme kurduğumuz çocuk karakterler üzerinden hissettirir.

İşte İstanbul’un başına gelenler de bu minvaldedir. 1980 darbesiyle hayata geçirilmeye başlanan ama en kapsamlı, sistematik ve kurumsal şeklini 2000’lerden günümüze kadarki dönemde alan neoliberal kentleşme politikaları doğrultusunda İstanbul’da, kenti küresel piyasalarla bütünleştirme, kentin yıpranmış konut stoklarını deprem riskine karşı yenileme ve kent merkezindeki tekinsiz ‘çöküntü alanları’ nı güvenli hale getirme gibi mazeretlerle meşrulaştırılmaya çalışılan geniş çaplı kentsel dönüşümlere girişilmiştir. Öte yandan söz konusu kentsel dönüşüm aslen varsılların, sermayedarların lehine işleyen sınıfsal ve rantsal bir dönüşümdür; İstanbul’u sınıfsallıkla iç içe geçmiş toplumsal cinsiyet, inanç, etnisite temelli toplumsal ayrımların okunabileceği şekilde parçalara, parsellere bölen sınıfsal bir haritalama sürecidir (Çavuşoğlu, 2021a: 88; 2021b: 139). Dolayısıyla İstanbul özellikle son yirmi yıldır, ekonomik büyüme hedeflerini inşaata endeksleyen bir yönetimin ve bu anlayıştan nemalanarak zenginleşen, “mücahitken müteahhite”<sup>4</sup> evrilen kesimlerin ilan ettiği ve kentsel ranttan

<sup>4</sup> Söz konusu ifade, muhalefet partilerinin milletvekillerinden gazetecilere kadar çeşitli kişilerce, muhtelif vesilelerle kullanılmıştır. Anılan ifadelerin geçtiği meclis oturumu kayıtları veya gazetelerde yayımlanmış



elde edilen payların ganimet addedilip bu uğurdaki her yolun mubah sayıldığı -deyim yerindeyse- ‘inşaat cihadı’nın savaş alanı haline gelmiştir. *Pal Sokağı Çocukları*’ndaki (1968) oyun sahası uğruna verilen mücadelede olduğu gibi, inşaata açılarak dönüştürülen her kentsel alan yüzünden mağdurların ve mağlupların yaratıldığı bir savaş söz konusudur. Kıt bir kaynak olduğundan spekülasyon değeri sürekli yükselen kentsel arsaları “kentsel dönüşüm” ya da “kentsel yenileme” kisvesi altında ele geçirilerek varsıllara ve etnisite, toplumsal cinsiyet, inanç temelinde hegemonik açıdan normatif olanlara arz edilecek lüks konutlar, alışveriş merkezleri, rekreasyon alanları, iş merkezleri, turistik tesisler gibi tüketimi teşvik eden ve böylece mütemadiyen artı-değer üreten mekânlar inşa etmek için yoksulları ve/veya ‘norm dışı’ görülen toplumsal grupları mağdur eden güçler; diğer bir deyişle, İstanbul’u devasa bir şantiyeye çevirerek yağmalayan rantiyeciler ise bu savaşın kazananlarıdır. Kazananlar zaviyesinden bakınca, kentsel mekân üretimi, “*sermaye için vergilendirme dışı olağanüstü kârlar üreten, hükümet için ekonomik büyüme ve istihdam sağlayan, toplum için mülk sahibi kesimlere sermaye birikimi sağlayan, toplumun genelinin modernleşme tahayyüllerine*” (Çavuşoğlu, 2021a: 85- İtalik vurgular bana ait) hitap eden bir can simidi adeta.

Bu bağlamda, kapitalizmin günümüzde kentsel mekân üretimi dolayısıyla bekasını sağladığını ileri sürerek kent sosyolojisinde “mekânsal dönüş” (Ghulyan, 2017: 2-3) olarak anılan paradigmatic değişime öncülük eden Henri Lefebvre’in *Mekânın Üretimi* (2014a) adlı eserinde sunduğu çığır açıcı kavramlar, İstanbul’daki kentsel dönüşümler ve bu dönüşümlere bağlı olarak değişen toplumsal ilişkilerin özgül tarihsel ve toplumsal bağlamını irdelemek üzere kullanışlı bir çatı kuramsal çerçeve sağlamaktadır. Zira Lefebvre’e göre mekân, “içerenin, içeriğe ilgisiz kaldığı” (2014a: 21) nötr, boş bir kap değildir; bilakis mekân, üretim tarzı paralelinde örgütlenirken içerisindeki toplumsal ilişkileri de etkilemektedir ve bundan ötürü de mekân toplumsal bir üründür (2014a: 27-8, 56-7). Üstelik, Lefebvre “bu şekilde üretilen mekân[ın], ...*bir denetim, dolayısıyla tahakküm ve güç aracı*” (2014a: 56- italik vurgular bana ait) işlevi gördüğünü savunarak

---

olan köşe yazılarına şu web adreslerinden erişilebilir: Türkiye Büyük Millet Meclisi. (2010, 15 Nisan). Genel Kurul Tutanağı: 23. Dönem 4. Yasama Yılı, 87. Birleşim. TBMM. [https://www5.tbmm.gov.tr/develop/owa/tutanak\\_g.birlesim\\_baslangic?P4=20629&P5=H&page1=72&page2=72.](https://www5.tbmm.gov.tr/develop/owa/tutanak_g.birlesim_baslangic?P4=20629&P5=H&page1=72&page2=72.;); Mahmut Övür (2007, 11 Ocak). Önce mücahit, sonra müşahit, şimdi müteahhit. Sabah. [https://www.sabah.com.tr/yazarlar/ovur/2007/01/11/once\\_mucahit\\_sonra\\_musahit\\_simdi\\_muteahhit.](https://www.sabah.com.tr/yazarlar/ovur/2007/01/11/once_mucahit_sonra_musahit_simdi_muteahhit.); Ahmet Hakan. (2008, 22 Ekim). Şiirden anlayan danışman ihtiyacı. Hürriyet Gazetesi. <https://www.hurriyet.com.tr/siirden-anlayan-danisman-ihhtiyaci-10177004>

iktidarın ve çevresindeki çıkar gruplarının kentsel mekân üzerindeki rolünü tartışmaya açmaktadır. Diğer bir deyişle, kentsel mekânlara yapılacak her türlü düzenleme toplumsal ilişkilere ve yaşam biçimlerine de müdahale anlamına gelmektedir (Kurtuluş, 2017: 187-8). Lefebvre, neo-kapitalizm dönemindeki üretim tarzının ürettiği mekân biçiminin ise “*hegemonik olan dışındaki çeşitli tabakaları ve toplumsal sınıfları birbirinden ayırarak, temaslarını yasakla[yan]*” (Lefebvre, 2014a: 376- italik vurgular bana ait) bir sınıflandırma stratejisi çerçevesinde kurgulandığını belirtmektedir. Dolayısıyla neoliberal kentleşme politikalarıyla İstanbul’un da rantçı gettolaşma mantığında parçalandığını ve böylece mekânların kabaca tabirle “böl-yönet” stratejisi üzerinden araçsallaştırılarak toplumsal ayrışmayı ve izolasyonu körükleyen bir iktidar aygıtı haline getirildiklerini söyleyebiliriz. Öte yandan, kentin piyasaların taleplerine ve yüksek gelirli ‘normatif’ grupların zevkleri ve tercihlerine göre dönüştürüldüğü bu süreçte, toplumsal kaynakların ve fırsatların ötekileştirilen kesimlerin aleyhine asimetrik şekilde dağıtımı ile toplumsal eşitsizlikler ve adaletsizlikler daha da şiddetlenmekte ve var olan toplumsal çelişkiler daha da derinleşmektedir.

Ortalama insan ömrünün dörtte birine tekabül edecek kadar kısa bir vadede büyük çaplı dönüşümlere uğrayan, devasa beton bloklarla ufuk çizgileri karartılan, yaya değil araç trafiğine göre düzenlenerek yürünebilir dokusu ortadan kaldırılan, belli bir yaşam tarzını dikte eden, zihinsel olarak haritalandırılmayacak boyutlara ulaşan, hemen her açıdan sermaye ilişkilerine vakfedilen, yani “insani ölçüklerin” (Connerton, 2014: 39) dışına taşan bir kentte, kentle ve birbirleriyle ilişkilenemeyen, bağ kuramayan, aidiyet geliştiremeyen, hem fiziksel hem de duygusal düzlemde nirengi noktasını kaybeden bireylerin geçmişe dair anılarını ve geleceğe yönelik hayallerini, tasavvurlarını ve motivasyonlarını da kaybederek günü kurtarmaya, günü birlik yaşamaya çabalayıp adeta akıntıda sürüklenir hale geldiklerini de söyleyebiliriz. Başka bir deyişle, mesele yalnızca kentin olanaklarına erişimdeki eşitsizlikler, kaynaklarının dağıtımındaki adaletsizlikler değildir ama aynı zamanda bir kentte yaşayanların, kimlik kurulumu açısından önem arz eden geçmişle mekânsal bağlarını, sosyal ilişkilerini, gündelik hayat pratiklerini ve yaşam biçimlerini etkileyen kentsel mekânları kendilerini gerçekleştirebilecekleri şekilde dönüştürebilme hakkından yoksun bırakılmalarıdır.

Dolayısıyla bu tez çalışmasında, toplumu mekânsal olarak ayrıştırarak toplumsal kutuplaşmayı körükleyen bahse konu mekân üretiminin yarattığı beşerî maliyetin, toplumsal ruh halinin ve mekânlarda tezahür eden toplumsal cinsiyet, etnisite, inanç ve bunlarla iç içe geçen sınıf temelli çelişkilerin Yeni Türkiye Sineması örnekleri aracılığıyla incelenmesi amaçlanmaktadır. Bu doğrultuda, sinema merceği dolayısıyla, farklı toplumsal “konumsallık”lardan ve “mevkilenmişlik”lerden (Harvey, 2008b: 290) bu ahval ve şerait içerisindeki İstanbul’a nasıl bir bakış sunulduğu anlaşılmaya çalışılacaktır. Diğer bir deyişle, İstanbul gibi doğu-batı, kuzey-güney akslarında mütemadiyen genişleyerek azmanlaşan, gözle veya zihnen algılanamayacak kadar insani ölçekleri ezerek aşan ve neoliberal kentleşme politikalarıyla fiziksel ve/veya simgesel sınırlar çekilerek mekânsal olarak ayrıştırılıp parçalanmış bir kentte tek, bütünsel ve büyüleyici bir İstanbul’dan söz etmek imkânsızlaştığından filmlerde kimin İstanbul’una, kimin konumundan, hangi sosyo-ekonomik ve kültürel bakış açısından ve hangi psiko-sosyal duygusal çerçeveden bakıldığı göz önünde bulundurulacaktır.

Tez çalışmasında, neoliberalizmin hakimiyetindeki tarihsel momentte üretilen mekânlara iktidar ilişkileri ile milliyet/etnisite, toplumsal cinsiyet, inanç ve sınıf temelli toplumsal çelişkilerin gömülü olduğu ve bu nedenle mekânı “saf, apolitik, nesnel, yansız, bilimsel ve masum bir çalışma nesnesi” (Alkan ve Duru, 2007: 87) addeden klasik kent planlaması yaklaşımının tersine, Lefebvre’in ileri sürdüğü gibi, iktidar ve çevresindeki çıkar grupları, yani “tarihsel blok” (Gramsci, 1999: 690-1) tarafından mekânların ekonomi-politik, biyopolitik, sosyo-kültürel ve psiko-sosyal boyutları ve etkileri bulunan ideolojik değer yüklü toplumsal mühendislik araçları haline getirildikleri iddia edilmektedir. Bu iddiayı desteklemek üzere tarihsel materyalizme mekânsal boyut kazandıran Henri Lefebvre (1976, 2014a, 2014b), David Harvey (2008a, 2008b, 2013a, 2013b, 2014), Michel Foucault (1992, 1993, 2006) gibi “postmodern coğrafyacılara” (Soja, 2017:17), neoliberal kentleşme biçimlerini nedensellik ilişkisi içerisinde çözümleyen Stephen Graham (2018) ve Mike Davis (1992) gibi araştırmacıların yanı sıra kentsel mekânlarda vuku bulan toplumsal çelişkilere dayalı sosyolojik meseleleri veya meselenin duygusal boyutunu irdeleyen Giorgio Agamben (2017, 2018), Zygmunt Bauman (1999, 2019), Richard Sennett (2013, 2018) gibi düşünürlerin geliştirdikleri kuramlar ya da kavram setlerinden yararlanılacaktır. Nitekim Lefebvre’in sunduğu kuramsal çerçeve, içerimleri dolayısıyla

mekânlardaki çelişkileri ele alan diğer düşünürlerin kuramlarını ve kavramlarını kapsayıcı bir çatı oluşturmaktadır. Bu doğrultuda gerek kuramsal çerçeveyi açımlayan bölüm içerisinde gerek film çözümlemelerinin yapıldığı bölümlerde Lefebvreci mekân anlayışıyla örtüşen hususları tartışan çeşitli kuramlara ve kavramlara atıfta bulunulmuştur. Örneğin iktidarın hegemonik ve normatif görülen kesimler ile norm-dışı telakki edilen kesimleri birbirinden ayırtırmayı şiar edinen mekânsal düzenlemelerinin uç noktası olarak Agamben'in "kamp" (2017) analojisinden ve Foucault'nun "disiplin kurumları" (1992) dolayısıyla toplumun kapalı mekânlar üzerinden denetlenip içselleştirilen davranış kodlarıyla disipline edildiği biyo-politik iktidar tekniklerine ilişkin kavramlarından yararlanılmıştır. Keza, mekân meselesine içkin olan mekânsal bellek ve mekânlar dolayısıyla toplumsal hafızanın manipüle edilme ihtimali konusunda çeşitli kavramlar (Assmann, 2015; Boym, 2009; Connerton, 2014; Huyssen, 1999, 2003), Lefebvre'in ilgili kavramlarıyla bağlantılandırılarak kullanılmıştır. Lefebvre'in, içinde bulunduğumuz tarihsel dönemde kapitalizmin bizzat kentsel mekânların metalaştırılıp ilkel birikim aracı haline getirilmesiyle varlığını sürdürdüğüne ilişkin iddiasını genişleten ve sanayi-sonrası şehirlerdeki kentleşme örnekleri üzerinden somutlaştıran David Harvey'in "mülksüzleştirme yoluyla birikim" (2008a: 34) "yaratıcı yıkım" (Harvey, 2014: 29) gibi çeşitli kavramlarından da istifade edilmiştir. Yaratıcı yıkımların yalnızca fiziksel yıkımı değil ama aynı zamanda bireylerin yaşamlarında da simgesel bir yıkım sürecini içerdiğini kişisel anekdotları ve edebi eserler üzerinden serimleyen Marshall Berman'ın (2013) yanı sıra kentsel dönüşümlere aynı minvalde eleştirel bakış getiren Emine Uşaklıgil'e (2014) ve Jane Jacobs'a (2011) da atıfta bulunmaktadır.<sup>5</sup> Farklılıklarından dolayı ötekileştirilip mekânsal olarak ayrıştırılan ve sanayi-sonrası üretim biçimlerine göre üretilen kentsel mekânlar yüzünden mağduriyet yaşayan kesimlerin hissettikleri travmaya ve değersizleştirilmeye ilişkin yoksulluk çalışmaları alanındaki eserlere de (Bauman, 1999, 2019; Erdoğan, 2011; Erdoğan ve

---

<sup>5</sup> Bu bağlamda, Sulukule'de gerçekleştirilen kentsel dönüşüme küçük yaşta tanık olan bir çocuğun söyledikleri de, yıkımların yalnızca fiziksel mekânları değil aynı zamanda toplumsal ilişkileri ve etkileşimleri ve bireylerin anılarını, hayallerini, umutlarını ve dolayısıyla iç dünyalarını da tahrip ettiğini açığa vurmaktadır: "Mahallem insanların fakir ama bir o kadar da mutlu olduğu; aile, komşu, düğün, eğlence kültürünün hâkim olduğu bir Roman mahallesi idi. Sabah işe giderken yolda herkes birbirine selam verirdi, konuşmaya dalıp işe geç kalanlar bile olurdu. Dostluk çok önemliydi, Roman kültürüne sahip çıkan bir mahalleydi. ... Eski Sulukule çok farklıydı. Dediğim gibi; *kültürü, insan sevgisi, beraberlik içinde yaşayan güzel mahallede yıkım başladığında çocuktum. Bir sabah uyandım, bir dozerin çocukluğumu tek tek nasıl sildiğini gördüm. Mahallemdeki her bina darbesinde hayallerim bir bir yok olmuştur*" (BirGün, 2019 - İtalik vurgular bana ait).

Bora, 2005, 2021; Sennett ve Cobb, 2018; Standing, 2017) başvurulmuştur. Yine mekânsal ayrımcılıklarda rol oynayan temel toplumsal çelişkilerden biri olan ırk ve etnisite bağlamında yeni ırkçılık ve ayrımcılık alanındaki çalışmalara da (Ahmed, 2014; Anderson, 2014; Çoban Keneş, 2011, 2014, 2015; Doğanay, 2018; Fanon, 2016; Saraçoğlu, 2014; Ünlü, 2012, 2018) yer verilmiştir. Mekânların düzenleniş şekliyle pekiştirilen temel toplumsal çelişkilerden bir diğeri olan toplumsal cinsiyet alanına dair önemli çalışmalarla da (Atay, 2017; Alkan, 2009; Bora, 2009, 2018a, 2018b; Pateman, 2011; Sancar, 2016, 2017) tezin kuramsal çerçevesi güçlendirilmiştir. Tümelde kent sosyolojisi alanına giren meseleleri ve tikelde İstanbul'daki kentsel dönüşümlerin teşkil ettiği yeni kentsel bağlamları irdeleyen Yeni İstanbul Çalışmaları alanına değerli katkılar sunan birçok araştırmacının çalışmaları da (Aslan, 2022; Aslan ve Erman, 2016; Bora, 2021; Çavuşoğlu, 2016, 2021a, 2021b; Dinçer, 2002; Enlil, 2000, 2003; Erman, 2016; Keyder, 2011; Kurtuluş, 2003, 2013; Yılmaz, 2006, 2007, 2008; Yonucu, 2014) tezin kavramsal çerçevesinin zenginleştirilmesini sağlamıştır.

Dolayısıyla tezde, mekân çalışmalarının çatısında toplanan yukarıda anılan alanlardaki çalışmalar ile sinema alanı arasında bağlantı kurulması suretiyle seçkideki filmlerin içinde bulunduğumuz tarihsel momentin toplumsal bağlamlarıyla ilişkilendirilerek analiz edilmesi ve böylelikle disiplinlerarası bir çözümleme modeli kurulması denenmiştir. Sinemasal mekânlara dair tartışmalar (Suner, 2006; Çiçekoğlu, 2014, 2015, 2019; Öztürk, 2014) ile Bülent Diken ve Carsten Bagge Laustsen'in filmler üzerinden sosyolojik çözümleme modeli (2014), tezin kuramsal çerçevesine uyarlanmaya çalışılmıştır. Tezin kapsamının yalnızca akademik çalışmalarla ve kuramsal çerçevelerle sınırlı tutulmamasına; basılı veya çevrimiçi mecralarda yayımlanan haberler, raporlar, bildiriler, meclis tutanakları gibi çeşitli aktüalite kaynakları üzerinden kuramsal ve kurgusal düzlemlerde değinilen konuların gerçek hayattaki karşılıklarına da temas edilmesine çabalanmıştır. Ayrıca seçilen filmlerin bağlantılı olduğu evrensel metinler dizgesinde yer alan diğer yerli veya yabancı kurmaca filmlerin yanı sıra çeşitli kurgusal edebi metinlere ve kurgu-dışı metinlere de atıfta bulunularak metinlerarası bir çözümleme modeli de sunulmaya çalışılmıştır. Disiplinlerarası ve metinlerarası yaklaşımla geliştirilmeye çalışılan yorumlama çerçevesi kullanılarak filmler analiz edilmiştir.

Bununla birlikte, sokak filmleri, kent senfonileri gibi sinema tarihinin başlangıcından günümüze kadarki kent sineması ya da sinemasal kent örnekleri araştırmanın kapsamı dışında bırakılmıştır. Keza Türkiye sinema tarihi boyunca İstanbul'da çekilen filmlerdeki kent imgesinin dönüşümü de çalışmanın ele aldığı konular arasında yer almamaktadır. İstanbul'daki kentsel sorunları irdeleyen daha önceki dönemlere ait filmler analiz edilmemiş, yeri geldikçe bu filmlere atıfta bulunulmuştur. Diğer bir deyişle tezin kapsamı, 2010 yılından sonra kentin fiziksel ve toplumsal topoğrafyasındaki etkileri iyice belirgin hale gelen neoliberal kentleşme politikalarının körüklediği sosyo-mekânsal ayrışma ve buna bağlı olarak derinleşen eşitsizlikler ve adaletsizliklerin yol açtığı toplumsal kutuplaşma, mekânlarda tezahür eden toplumsal çelişkiler ve bütün bunların yarattığı toplumsal ruh halinin tartışmaya açılacağı Türkiye sinemasından kurgusal filmlerle sınırlandırılmıştır.

Bu kapsamda 2010 yılından sonra İstanbul'da çekilen filmler taranarak mekânlarda tezahür eden toplumsal çelişkileri görünür kılan örnekler seçilmiştir. Zamansal çerçevenin 2010 yılından sonraki filmlerle sınırlandırılmasının nedeni ise toplumsal kesimleri ayırıştırarak, kent topoğrafyasını hem sosyal hem fiziksel açılardan parçalayan kentleşme politikalarının söz konusu dönemde iyice görünürlük kazanmış olmasıdır. Ayrıntılı bir biçimde analiz edilmek üzere seçilen filmler, gösterime giriş tarihlerine göre kronolojik sıralamayla *Nar* (Ümit Ünal, 2011), *Zerre* (Erdem Tepegöz, 2012), *Toz Bezi* (Ahu Öztürk, 2015), *Abluka* (Emin Alper, 2015), *Babamın Kanatları* (Kıvanç Sezer, 2016) ve *Kaygı* (Ceylan Özgün Özçelik, 2017) şeklindedir. *Kurtuluş Son Durak* (Yusuf Pirhasan, 2012), *Takım: Mahalle Aşkına* (Emre Şahin, 2015) ve *Son Çıkış* (Rami Matin, 2018) adlı filmlere ise sonuç bölümünde ümitvar veya mizahi temsiller sunmaları bağlamında değinilmiştir. İstanbul'u, bir turistin bakış açısına göre "sahnelenmiş otantiklik" (Urry, 2015: 209)<sup>6</sup> içerisinde tüketilecek bir meta, bir arzu

<sup>6</sup> John Urry, *Mekânları Tüketmek* (2015) adlı eserinde, destinasyonların "turist bakışı"na hitap edecek biçimde kurgulanıp "sahnelenmiş otantiklik" çevresinde örgütlendiklerini; turist bakışının ise göstergeler dolayısıyla kurulduğunu, turizmin de "bu göstergelerin koleksiyonuyla ilgili" olduğunu ileri sürer (2015:199, 209). Urry'nin göstergelerin peşinde iz süren semiyotikçiler ordusu olarak nitelediği turistlerin bakışları, destinasyon küratörlerinin, tur operatörlerinin, tur rehberlerinin ya da turistik müessese işletmecilerinin kurguladıkları "sahnelenmiş otantiklik" kapsamında hangi göstergelerin bakılmaya layık olduğu ve hangilerinin olmadığını belirleyen işaretlerle yönlendirilip manipüle edilir (Urry, 2015:208). Bu bağlamda, "üç bin yıllık geçmişi olan, üç imparatorluğun başkenti, iki büyük dinin başlıca odağı, Doğu'yla Batı'nın kavşağındaki bir kültür ve sanat başkenti" (Koçak ve Koçak, 2016: 17) şeklinde turistik destinasyon olarak pazarlanmaya çalışılan İstanbul temsillerine yer veren reklam filmleri, tanıtım görselleri ya da bu amaca gizli-aşikâr hizmet eden sinema filmlerinde de turist bakışına yönelik gerçeğin

nesnesi olarak sunmakla toplumu ayırıştırıran mekânsal politikaları zımnen olumlayan ana akım, popüler, ticari sinemasal temsiller tez kapsamının dışında tutulmuştur. Bunun yerine, kente ‘içeriden bakan’ ama onu bütünselliği ve/veya büyüleyiciliğiyle algılayabilecek “konumsallık”ta (Harvey, 2008b: 290) bulunmayanların bakış açılarından İstanbul’u fragmantal biçimde temsil ederek anılan mekânsal politikalara karşı eleştirel, muhalif tavır sergileyen, mekânlarda tezahür eden toplumsal çelişkileri sorgulayıp tartışmaya açan filmlerin çözümlenmesi amaçlanmıştır. Böylelikle kimin İstanbul’unu gördüğümüz, kaç İstanbul olduğu, zihnimizde nasıl bir kent imgesi oluştuğu, bu imgenin ne derece İstanbul’a özgü sayılabileceği ve parçasal İstanbullarda yaşanan mekânsal çelişkiler anlaşılmasına çalışılmıştır.

Çalışmada irdelenmesi öngörülen sinemasal İstanbul’a “içeriden bakış”ın ise ne İbrahim Altınsay’ın, modernleşme sürecinde Batı kültürüne özenen ve Batı kültüründen beslenen İstanbullu kahramanların kentin tam orta yerinden başlayan öykülerindeki “içeriden Batılı gözle bakış” (1996: 74) olarak tanımladığı bakış ile ne de Asuman Suner’in, sinema seyircisi için adeta iç mekâna dönüşecek kadar aşına hale gelen İstanbul temsillerine İstanbul’un yerlisinin gözünden, “evcil, içerden bakış” (2006: 221) şeklinde nitelendirdiği bakış ile bir benzerliği bulunmaktadır. Hatta tez çalışmasında ele alınacak bakış, Suner’in, “kente dışarıdan bakan bir yabancıнын perspektifi”, “kente henüz varmış yabancıнын, yeni göçmenin bakışı” (2006: 221) şeklinde tarif ettiği dışarıklı bakışından da farklıdır. Söz konusu bakış, tıpkı bakışın nesnesi İstanbul gibi, arafta kalmış bir bakış olacaktır.<sup>7</sup> Ne tam olarak Batılı ne de Doğulu, ne modern ne de post-modern, ne tam manasıyla “evcil, içerden” ne de “dışarıklı” kahramanların, arada

---

modelleriyle oluşturulan bir sahnelenmiş otantiklikten söz edebiliriz. İstanbul’u ziyaret etmek isteyen birçok kişinin de bu temsillerdeki Kız Kulesi, Boğaziçi Köprüsü, Topkapı Sarayı, Ayasofya Camii (Müzesi), Dolmabahçe Sarayı, yalılar, Tarihi Yarımada silüeti gibi simgesel mekân göstergelerini bizzat görüp Sultanahmet Meydanı’nda güvercin beslemek, Tophane’de nargile tütürmek, tarihi Kapalıçarşı ve Mısır Çarşısı’ndan alışveriş yapmak gibi klişeleşmiş ‘otantik’ deneyimleri yaşayarak fotoğraf makineleri gibi teknolojik mekanik yeniden üretim olanaklarıyla bu göstergelerin koleksiyonunu yapmak için motive edildikleri söylenebilir.

<sup>7</sup> İstanbul’u arada kalmışlığı üzerinden olumlayan, bu niteliğini övünç vesilesi sayan bir anlayış söz konusudur. Bu anlayış, Asya ve Avrupa kıtaları arasındaki coğrafi köprü olması özelliği üzerinden analogi kurarak İstanbul’u, Doğu ve Batı kültürleri arasında da bir köprü; farklı inançlar, medeniyetler, kültürler arasında bir bağlantı noktası ve bir geçiş mevki olarak tanımlama eğilimi gösterir (Koçak ve Koçak, 2016: 16-7). Oysaki böyle bir özelliği öne çıkarmak, odak noktasını Doğu ve Batı’ya ait olan özgün niteliklerde tutarken İstanbul’u bunların birbirine kaynaştığı bir eklektizme veya zıtlıkların düğümlendiği bir keşmekeşe, aslolanlar arasındaki arafta bir konuma mahkûm kılarak kentin değerini, -genellikle doğudan batı yönüne doğru olmak üzere- niyet edilen asıl nihai menzile ulaştıracak güzergâh üzerindeki geçiş noktasına, ara bir mekâna indirgemektedir.

kalmış bakış açısını öneriyorum. Zira tezde incelenecek filmlerin hiçbiri “kenti yenmek” üzere İstanbul’a sonradan gelip tutunmayı başaran ya da mağlup bir şekilde kenti terk etmek zorunda kalan bir yabancıнын öyküsünü anlatmamaktadır.<sup>8</sup> Seçkideki filmlerin hiçbiri klasik anlatılardakilerdeki gibi katarsis yaratıp seyirciyi rahatlatarak konfor alanında tutacak bir sonuca da bağlanmamakta; bunun yerine karakterlerin akıbeti açık uçlu bırakılmaktadır. Gündelik hayat akışından bir kesit şeklinde sunulan hikâyelerdeki karakterler, kente gören gözlerle bakıp onun büyüüne kapılmak, hayranlık duymak, kent hayatından keyif almak şöyle dursun; kendi mikro kozmoslarındaki dertlerine, meselelerine kapanıp kente karşı kayıtsızlık, yılgınlık, bıkkınlık geliştirmekteler. Kendilerinden çeşitli yönlerden farklılık gösteren gruplardan ayrıştırılıp benzerlik taşıyanlarla bir arada tutuldukları İstanbul parçacığında hapsedilmiş, gündelik hayatın kısır döngüsünde adeta kapana kısılmış, betondan bloklarla ufku kapatılıp ruhu daraltılmış, anıları ve gelecek hayalleri çalınmış, çıkışsız kalmış bireyler, İstanbul il sınırlarında yaşayıp da İstanbul’u yaşayamadan günü kurtarmaya, kısa vadeli planlarla hayatta kalmaya çabalamaktalar. Başka bir ifadeyle, neoliberal kentsel politikaların esiri bir şehrin, esir insanların<sup>9</sup> bakış açısını temel alıyorum.

Bu bakışın İstanbul’a panoramik değil sıradan insanların küçük dünyalarının, küçük anlatıları içerisinden parçalara ayrılmış (*fragmented*) bir bakış olması amaçlanmaktadır. Söz konusu bakış, İstanbul’u betondan bir deniz gibi kaplayan yüzbinlerce hane içinden, yüzbinlerce hayat hikâyesi içinden enstantaneler, kesitler dolayısıyla bu kadar kalabalık bir kentte, toplumsal birlik söylemlerinin havada uçtuğu bir zamanda,

<sup>8</sup> İstanbul’a iç göç akınının baş gösterdiği 1960’lı yılların ortalarından itibaren, İstanbullu kahramanların kentin içinde başlayan öykülerindeki içeriden bakış açılarından sunulan İstanbul temsillerinin yerini, kente yeni gelen göçmenlerin Haydarpaşa Garı gibi kente giriş noktalarında başlayan öykülerindeki yabancı bakış açılarından temsiller almıştır (Suner, 2006: 219-221). Halit Refiğ’in *Gurbet Kuşları* (1964) adlı yapıtı bu anlatılardan biridir. Söz konusu anlatıda taşradan İstanbul’a büyük umutlarla gelen aile fertleri büyük badireler yaşayıp kayıplar verdikten sonra memleketlerine dönerler (Çiçekoğlu, 2014: 83-5). Oysa 1980’lere damgasını vuran birçok arabesk filmde “taşı toprağı altın” vaatler kenti İstanbul’a gelerek zalim feleğin onlardan esirgediği nüfuz, zenginlik, şöret, saygınlık fırsatlarını elde etmeye azmeden dışarılıkların isyankârlık ve rövanşist bireysel çilecilik dolu feryatları ve yakarışları köşe dönmece zihniyetle arzulanalara kavuşulunca yerlerini dünyevi zevklere bırakır (Narlı ve Kotaman, 2008: 212-3; Öztürk, 2014: 280; Özbek, 1999: 168-187).

<sup>9</sup> Kemal Tahir’in *Esir Şehir Üçlemesi*’nin birinci kitabı olan, ilk kez 1956 yılında yayımlanan *Esir Şehrin İnsanları*, mütareke dönemi İstanbul’undan hem kentin hem kentlinin çelişkiler içerisindeki ahvaline ilişkin çarpıcı enstantaneler sunar. Söz konusu esaretin ekseriyetle işgalci yabancı güçler karşısında basiretsiz kalan yönetimin yaptığı hatalar ve aldığı yanlış kararlardan kaynaklanmasını hatırlatır biçimde küresel piyasalara entegrasyon uğruna yabancı piyasaların dayattığı ekonomik model olan neoliberalizme kenti esir eden rantçı zihniyetin kentin özgül koşullarıyla uyumsuz kentleşme politikasının, kentlileri de ayrıştırıp benzer niteliklerdeki grupları homojen parçacıklarda bir araya hapsederek adeta esir hale getirdiği iddiasıyla böyle bir benzetme kullandım.



insanların mekânsal olarak ne kadar ayrıştırılıp yalıtıldıklarını, birbirlerinden soyutlanarak yalnızlaştırıldıklarını görebilme çabası olarak da okunabilir. Diğer bir deyişle, kent haklarından yani kendilerini geliştirebilecekleri ve gerçekleştirebilecekleri olanaklardan ya da motivasyondan yoksun bırakılmış, yalıtılmış, yalnızlaştırılmış, geçmiş ve geleceği haczedildiğinden daimî bir “şimdiki zaman”da<sup>10</sup> takılıp kalmış bireylerin bakış açılarından fragmental bir kente fragmental bir bakış öneriyor ve böyle bir bakışı içeren filmleri analiz ediyorum. Bu bakış, egemen güçlerin kendi siyasal, ideolojik, ekonomik çıkarları ve ülküleri doğrultusunda kurguladıkları mekânlarla ayrıştırdıkları toplulukların nasıl kendi içlerine kapandıklarını ve hangi toplumsal çelişkilerle cebelleştiklerini anlama çabası aynı zamanda. Esasında bu bakışın, zihinsel bir kent imgesinden ziyade ayrıştırılan, parçalanmış bir kentin yarattığı toplumsal çelişkilerin yol açtığı “zamanın ruhu” diyebileceğimiz duygusal imgeyi yakalama girişimi olması da amaçlanmaktadır. Bundan ötürü kent ve kentsel mekânların sinemasal mizansen içerisindeki izdüşümlerinin uzun, ayrıntılı betimlemelerinden ziyade bu mekânlarda ortaya çıkan ya da aşikâr hale gelen sınıfsal çelişkilerin ve sınıfsallıkla iç içe geçen inanç, toplumsal cinsiyet ve etnisite düzlemlerindeki diğer toplumsal çelişkilerin analizine ağırlık verilecektir.

Neoliberal kentleşme politikalarına göre üretilen kentsel mekânların bireyler üzerinde yarattığı döneme özgü ruh halinin ise Asuman Suner’in “topluluk ve yerle ilişkili olarak kurulan ‘kendini evinde hissetme’ duygusu” (2006: 28) şeklinde tanımladığı aidiyet hissini kayıyla ilişkili olduğunu söyleyebiliriz. Nitekim gelir ve refah dağılımı, kamusal hizmetlere erişim gibi alanlardaki eşitsizlikler, asimetrikler, adaletsizlikler ve ayrımcılıklar mekânsal ayrışmalarla körüklenerek toplumu bir arada tutan harçta çatlaklara yol açmaktadır. Üstelik aşına olunan, zihinsel ve duygusal bağlar kurulan kentsel mekânlar ile kolektiviteye, sosyal dayanışmaya ve paylaşımaya dayalı gündelik hayat pratikleri kentsel dönüşümlerle erozyona uğramakta ve kent giderek yaşanmaz ve tanınmaz bir hale gelmektedir. Buna karşılık bireylerin kent hakkı talepleri ise baskılanmakta ve bastırılmaktadır. Söz konusu durum ise İstanbul’da yaşayan insanlarda yabancılaşma, çaresizlik, kapana kısılmışlık, boğulma gibi hislere neden

<sup>10</sup> Belmin Söylemez’in 2013 yapımı *Şimdiki Zaman* adlı filmi de tam da böyle bulanık bir geçmiş ile müphem bir gelecek arasında şimdiki zamana sıkışmış Mina’nın İstanbul’un vaat edemediği güvenli hayatı, bilinmezliklerle dolu Amerika Birleşik Devletleri’nde bulabileceğine dair temelsiz bir kanaatle nasıl arafta kaldığını anlatır.

olmaktadır. Bu şartlar altında, sayıca azınlıkta bulunan ayrıcalıklı kesimlerin dışındaki İstanbullular artık aidiyet duyamadıkları, kendilerini evde ve güvende hissedemedikleri kentin bir türlü dışı vuramadıkları, ifade edemedikleri kaybının yasıyla duygusal açıdan malul kalmaktadır.<sup>11</sup> Kendi başlarına üstesinden gelemeyecekleri büyüklükteki dışsal etkenlerden kaynaklanan bu muğlak kayıp nedeniyle de bireylerin kente karşı hislerinin donduğunu ve bir yılgınlık, kayıtsızlık, bezginlik haline kapıldıklarını ileri sürüyorum.

Yukarıda anılan “kendini evinde hissetme” duygusunun kaybı ile sinemasal İstanbul imgesindeki dönüşüm bağlantılıdır. Suner, eski Yeşilçam filmlerinde İstanbul mekân temsillerinin görsel ve tematik açılardan büyük önem taşıdığına ve bu temsiller sayesinde sinema seyircilerinin zihinlerinde kendi evleriymiş, iç mekanlarıymiş kadar tanıdık bir İstanbul imgesi kurulduğuna dikkat çeker (2006: 46, 221). Nitekim, İpek Türel de zihinlerimizdeki kent imgelerinin büyük ölçüde medya temsilleri dolayısıyla oluştuğunu; İstanbul imgesinin de gerek kent sakinlerinin gerek diğer kentlerde ve yurtdışında yaşayanların dimağlarında biçimlenmesinde sinemanın özel bir rol oynadığını belirterek siyah-beyaz filmlerdeki İstanbul temsillerinin günümüzde nostaljik bellek kayıtları ve görsel arşive dönüştüğünü ileri sürer (2018: 50-3). Yeşilçam sinemasının altın çağında İstanbul imgesinin vaatler kenti olarak kurulmasında ve buna istinaden kentin yoğun göç almasında kuşkusuz bu temsillerin etkisi olmuştur. Oysa kentsel mekânları doğal fon olarak kullanan Yeşilçam filmlerinde, homojen bir bütünsellik içerisinde, pitoresk niteliklerle temsil edilen İstanbul imgesinin içinde bulunduğumuz tarihsel momentteki filmlerde gitgide kaotik, klostrofobik ve parçalanmış bir imgeye dönüştüğü söylenebilir. Klasik Yeşilçam filmlerinde klişeleşmiş

<sup>11</sup> Gazeteci, yazar ve kent hakkı aktivisti Jane Jacobs, 1960’lı yıllarda, New York, Boston gibi kentlerde, şehir plancıları marifetiyle gerçekleştirilen radikal kentsel dönüşümlerin toplumsal hayattaki yıkıcı sonuçlarına ilişkin alan araştırmalarını ve gözlemlerini serimlediği *Büyük Amerikan Şehirlerinin Ölümü ve Yaşamı* (2011) başlıklı kült eserinde, eserin adından da anlaşılacağı üzere kentleri yaşayan ve dolayısıyla ölebilmek, öldürülebilme potansiyeli bulunan organik metabolizmalar şeklinde tasavvur etmektedir. Jacobs, rant uğruna girilen kentsel dönüşümlerle insanların yerlerinden edilmelerini, eski tarz mahallelerin ticari, sosyal ve kültürel dokularının yok edilmesini, kentin işlevsel uzuvlarının kesilmesine benzetir ve bu gidişatın önünde sonunda topyekûn kangrene yol açacağı uyarısında bulunur (2011: 24-5). Jacobs, “şehrin talan edilmesi” için inşa edilen toplu konutlar, alış-veriş merkezleri, lüks konut projeleri gibi “yavanlık ve tekdüzelik kuyuları olan” mekânlarla toplumun ayrıştırılarak kent hayatının canlılığı ve neşesinden eser bırakılmadığını savunur ve kentlerin bir nevi ölüme sürüklendiklerini ima eder (2011: 24). İstanbul’da da bu minvalde sürdürülen dönüşümler neticesinde kentin giderek canlılığını kaybettiği ve bu durumun kentlilerde muğlak kayıp hissi yarattığını söyleyebiliriz. Bu bağlamda, 2013 Baharında Gezi Parkı’nda ateşlenip ülkenin dört bir yanına sirayet eden isyan dalgasını da bu bastırılmış duyguların geri dönüşü ve insanların kent haklarını savunarak kentsel mekânlarına sahip çıkma girişimi şeklinde yorumlayabiliriz.

bir şekilde kullanılan İstanbul'un panoramik görüntüleri, tarihi yarımada silueti, Kız Kulesi gibi simgesel mekânları seçkideki filmlerde neredeyse hiç görülmez. Seçkideki bazı filmlerin İstanbul'da geçtiği ise ancak araç plakaları ya da diyaloglardaki referanslardan anlaşılır. Böyle referanslara yer verilmese bu filmlerdeki İstanbul'u taşradan ayırmak mümkün olmaz. Bir başka deyişle neoliberal mekân politikaları neticesinde fiziki çevresiyle birlikte demografik, kültürel yapısı da hızlı dönüşümler geçiren, ayrıştırılıp parçalanmış İstanbul'a dair kolaylıkla tanınabilir referans noktaları gitgide filmlerdeki temsillerden kaybolmaktadır. Keza, Yeşilçam filmlerinde iç mekân aşinalığı ve evindeymiş gibi içerilme hissi yaratan, vaatler kenti olarak kurgulanan İstanbul imgesi de kentin olanaklarından yararlanma, kenti kendilerinin kılma ihtimali kalmayan karakterleri dışlayan, kentsel mitin çöktüğü, açık havada klostrofobi hissi yaratan, ayrımcı ve ayrıştırıcı kayıp vaatler kentine doğru evrilmektedir (Köksal, 2011: 6-7).

Nitekim araştırmanın zamansal çerçevesini 2010 sonrası filmlerin oluşturmasının temel gerekçesi de söz konusu dönemin neoliberal kentsel politika uygulamalarının ve toplumsal düzlemdeki sonuçlarının görünürlüğünün zirve yaptığı; yani, refah dağılımı açısından varsıl kesimlerle yoksul kesimler arasındaki makasın radikal biçimde açılarak toplumsal eşitsizliklerin, asimetrilerin kutuplaşmaların ve çelişkilerin iyice aşikâr hale geldiği; iktidar söylemleri ve eylemlerinin ise gitgide daha otokratik, baskıcı ve güvenlikçi bir havaya büründüğü aşamaya tekabül etmesidir. Bu dönemde üretilen filmlerin önceki dönemlerde üretilen filmlerden radikal bir kopuşu ya da bir dönüşümün eşliğini teşkil ettiğini söyleyemeyiz. Ancak, İstanbul'u neoliberal küresel piyasalara entegre olacak marka bir kente dönüştürme şiarının bizzat devletin kentsel ranttan pay alan temel aktörlerden biri olduğu bir yapılanma<sup>12</sup> içerisinde sürdürülmesinin kentsel

<sup>12</sup> Rantı yüksek alanların kentsel dönüşüm kapsamına alınabilmesi için deyim yerindeyse 'hukuki kılıf' hükmünde olan yasal dayanaklardan biri Koruma Kurullarının iznine tabi olmaktan kurtaracak bir baypas şeklinde çıkarılan 5366 sayılı Yıpranan Tarihi ve Kültürel Taşınmaz Varlıkların Yenilenerek Korunması ve Yaşatılarak Kullanılması Hakkında Kanun'dur. Bir diğer 'yasal kılıf' ise Meclis Genel Kurulu'nda onaylanarak 9 Kasım 2023 tarihli Resmî Gazete'de yayımlanan "Afet Riski Altındaki Alanların Dönüştürülmesi Hakkında Kanun ile Bazı Kanunlarda ve 375 sayılı Kanun Hükmünde Kararnamede Değişiklik Yapılmasına Dair Kanun"dur. Anılan kanun, Çevre, Şehircilik ve İklim Değişikliği Bakanlığı bünyesinde kurulan Kentsel Dönüşüm Başkanlığı'nı, özel kişi mülkiyetindeki yerleri kentsel dönüşüm için rezerv yapı alanı ilan etmekte tek yetkili merci kılmaktadır. Bunun ise vatandaşların mülkiyet haklarının gasp edilerek mülksüzleştirilebilmelerinin ilgili bakanlığın tasarrufuna bağlanması ve dava açabilme olanaklarına set çekilmesi anlamına geldiği gerekçesiyle söz konusu kanun kamuoyunda endişe ile karşılanmıştır. Konuya ilişkin haber için Emre Alım (2023, 8 Kasım) "Rantsal dönüşümün önündeki engeller kaldırıldı: 'Yoksullar kentin daha da çeperine itilecek'". *soL Haber*.

politikalarda yarattığı sürekliliğin, bu dönemde çekilen filmlere tarihsel, toplumsal ve mekânsal bağlam oluşturduğunu ve kentsel mekânlara içkin toplumsal çelişkilerin sinemasal temsillere dolaylı ya da doğrudan, kastî veya tesadüfî olarak sirayet ettiğini belirtebiliriz.

Ayrıca, daha önceki dönemlerde, televizyon ve video gibi teknolojik olanakların yaygınlaşmasını müteakip Yeşilçam sinema sektörünün iflasıyla ortaya çıkan seks filmleri furyası, 1980 Darbesinin yarattığı baskı ortamı ve duygusal travmalar gibi nedenlerle düşüş kaydeden yapım sayısına kıyasla 2000’li yıllardan itibaren hem Kültür ve Turizm Bakanlığı teşvikleri gibi kamusal fonlandırma kaynaklarının hem Eurimages gibi uluslararası film fonlarının sağladığı finansal destek, hem de sinema salonlarının baskısından muaf biçimde yönetmenlerin görece daha bağımsız koşullarda çalışma imkânına kavuşmaları sayesinde üretilen filmlerde de önemli sayılara ulaşılmıştır. Diğer bir deyişle, teknolojik ve finansal olanakların artışıyla doğru orantılı biçimde artan film üretimi nedeniyle tezin amaçlarıyla örtüşen filmler de geniş bir repertuar oluşturmaktadır. Araştırmanın zamansal çerçevesinde 2010 yılının başlangıç alınması ise film seçkisinin belirlenmesindeki niceliksel zorluğu bir nebze hafifletebilmiştir. Bir doktora tezinin okunabilir bir hacimde olması, araştırma sahasının daraltılması, mükerrer konu başlıklarından kaçınılması gibi teknik gerekliliklerden ötürü incelenen film sayısı altıyla sınırlı tutulmuştur. Filmler arasında seçim yapmak ise bir seçeneği tercih ederken öbürlerinden vazgeçebilmeyi gerektiren zorlu bir değerlendirme, eleme ve karar sürecine neden olmuştur. Dolayısıyla benzer içeriği haiz filmler arasından tezin ele almayı amaçladığı sorunsalların en güçlü, en etkileyici temsillerini sunanlar belirlenerek bu filmler tezin kuramsal çerçevesi ışığında ayrıntılı biçimde çözümlenmiştir.

Velhasıl, İstanbul’u sanayi kenti niteliklerinden arındırıp sanayi-sonrası bilgi, turizm, finans ve medya odaklı küresel bir cazibe merkezi ve marka şehir haline getirme ülküleriyle girişilen neoliberal kentleşme projelerinin toplumsal yapıda yarattığı değişimler; kentin boyutlarının insanî ölçekleri aşarak genişlemesi; kentsel dönüşümün beraberinde getirdiği toplumsal ayrış(tır)ma, ayıklama, tahliye, tasfiye süreçlerinin yanı

sıra sermaye ve mülkiyet devri süreçlerinin oluşturduğu kentsel, tarihsel, kültürel, toplumsal bağlamlar ve duygusal iklim arka plan şeklinde ele alınarak toplumsal cinsiyet, etnisite, inanç ve sınıf temelli mevcut toplumsal çelişkilerin bu bağlamlarda nasıl tezahür ettiğine ilişkin temsiller sunan 2010 sonrası Türkiye sineması filmlerinden bir seçki oluşturulmuştur. Bu seçkide, Lefebvre'in, egemen güçlerin toplumsal ilişkileri düzenlemek üzere bir yönetim aygıtı olarak kullandığı mekânsal düzenlemelere ve bu mekânlarda vuku bulan toplumsal çelişkilere atfen ortaya attığı “soyut mekân” ve “çelişkili mekân” gibi kavramların İstanbul özelindeki izdüşümleri saptanmaya çalışılacaktır.

Bu amaçla, incelenecek filmlerin sınıf, etnisite, inanç ve toplumsal cinsiyet bazlı çelişkilerin mekânlardaki ve bu mekânlarda gerçekleşen gündelik hayat pratiklerindeki temsil biçimlerinin temel olarak Lefebvre'in sunduğu kuramsal çerçeve ve önerdiği “diferansiyel analiz” aracılığıyla irdelenmesi denenecektir. Zira Lefebvre'e göre, muktedirlerin çıkarlarına hizmet eden soyut mekânlar yanılsamalara ve yanlış bilince yol açar. Benzer niteliklerdeki toplumsal grupları bir araya getirip farklı grupları birbirinden ayırtırmak üzere tasarlanan söz konusu mekânlara gömülü “uyuşmazlıkları, eşitsizlikleri, çatışma ve çelişkileri” maskeleyen yanlış bilinci ortaya çıkarıp deşifre etmek ise diferansiyel analiz yoluyla mümkün olur (Lefebvre, 2014a: 408). Yukarıda da belirtildiği üzere çalışma kapsamında seçilen filmler, ihtiyaç duyuldukça kent sosyolojisi, duygular sosyolojisi, biyo-politika, toplumsal cinsiyet çalışmaları, yeni ırkçılık çalışmaları, yoksulluk çalışmaları, bellek çalışmaları gibi mekânla bağlantılı farklı disiplinler ve çalışma alanlarının yanı sıra sinema alanındaki uygun kavram setleri ve kuramsal çerçeveler ışığında da incelenecek; Diken ve Laustsen'in *Filmlerle Sosyoloji* (2014) adlı çalışmalarında sundukları filmler üzerinden toplumsal tahlil modeli örnek alınarak sinemadaki temsiller dolayısıyla mekânlarda ortaya çıkan toplumsal çelişkilerin analiz edilmesi girişiminde bulunulacaktır. Böylece filmsel metinlerin çözümlenmesinde disiplinlerarası ve metinlerarası bir yaklaşım geliştirilerek, eleştirel bir model ya da yorumlama çerçevesi inşa edilecektir.

Tez metni boyunca sıklıkla dipnot kullanıldığı görülecektir. Bunun gerekçelerinden birini, yukarıda anılan metinlerarası model geliştirme çabası oluşturmaktadır. Bu amaçla, ele alınan konularla bağlantılı metinler dizgesindeki çeşitli kurgusal veya

kurgu-dışı metinlere ve sinemasal anlatılar, edebi eserler, gazeteler, dergiler, internet sayfaları gibi çeşitli medya biçimlerine atıfta bulunmaya, çapraz başvuru kaynakları göstermeye çalıştım. Varsayılan okuyucu (*hypothetical reader*) ile diyalog kurma, etkileşimde bulunma isteği, dipnotlara yer verilme gerekçelerinden bir diğerini teşkil etmektedir. Varsayılan okuyucunun zihninde uyanabilecek sorulara cevap verme, ilgi duyabileceği hususlarda ek kaynaklara yönlendirme, tatmin olmadığı hususlarda ilave açıklamalar, gerekçeler sunma amaçlarıyla da dipnotlara başvurulduğu görülecektir. Ayrıca, daha önce çözümleme aracı olarak faydalanılmış bazı kavramlara yeniden başvurulduğunda okuyucuları geri dönüp kavramların içeriğine bakma zahmetinden kurtarmak üzere hatırlatma notları şeklinde veya daha önce farklı bağlamlarda yararlanılan kavramların yeniden hangi bağlamda ya da hangi açıdan kullanıldıklarını açıklamak üzere de dipnotlara başvurulmuştur. Dipnotların okuyucular tarafından dikkat dağıtan, metnin akışını sabote eden ya da metnin sürekliliğini ihlal eden ayrıntılar şeklinde görülme ihtimali yüksek olduğundan bazı sayfalarda ana metinden fazla yer kaplayan ve adeta paralel bir metin daha oluşturan dipnotları, okunmamaları halinde ana metnin anlamında hiçbir eksilme olmayacak ama okunurlarsa metnin anlamını zenginleştirip genişletecek biçimde kurgulamaya çalıştığımı belirtmek isterim. Dipnotların yanı sıra, ana metin gövdesinde epigraf kullanımı veya roman, şiir, hikâye, anı, şarkı sözü, haber metni gibi farklı türlerdeki anlatılardan blok alıntılar dolayısıyla da içinde bulunduğumuz tarihsel momentte hâkim olan neoliberal kentleşmenin yarattığı hissiyatı yakalamaya, incelenen filmlerdeki başat duygu iklimini tezin varsayılan, zımnî okuruna iletmeye çalıştım. Tez metnine ilişkin belirtilmesi gereken bir başka husus ise, bölümlerin hem birbirlerini destekleyerek aralarında bir anlam bütünlüğü arz edecek hem de münferit olarak okunmaları halinde kendi içlerinde anlamsal bütünlük taşıyacak biçimde tasarlandıklarıdır.

Elbette bu tezin kapsamındaki konular da incelenen filmler de kullanılan yöntem, kuramsal çerçeveler ve kavramlar da daha önce başka araştırmalarda kullanılmıştır ve bu tezden sonraki araştırmalarda da kullanılmaya devam edecektir. Bu bağlamda, daha önce hiç bahsedilmemiş, irdelenmemiş meseleleri ele alacağımı iddia etmiyorum ama konuya kişisel duruş noktandan, kendi müktesebatımdan yani Harveyci deyişle kendi “konumsallığımdan” (2008b: 290) farklı bir bakış açısı getirerek farklı bir üslupla yaklaşacağım, çeşitli disiplinler ve çalışma alanlarından müteşekkil farklı bir

disiplinlerarası kombinasyondan faydalanacağım ve filmler üzerinden metinlerarası bir sosyolojik çözümlene modeli sunmayı deneyeceğim için var olan literatüre yeni katkılarda bulunabileceğime ve yeni tartışma alanları açabileceğime inanıyorum.

Neoliberal dönemde üretilen mekânlarda aşikâr hale gelip şiddetlenen sınıfsal çelişkilerin, toplumsal cinsiyet, etnisite, inanç gibi parametrelerle farklı biçimlerde iç içe geçmesinin nasıl farklılaşan deneyimlere, algılara, duygulanımlara ve çatışmalara gebe olduğunun ve bu bağlamda Lefebvreci deyişle soyut mekânların toplumsal homojenlik maskesi ardında aslında nasıl gizli toplumsal çelişkileri barındırdığının açığa çıkarılarak çözümlenmesinde sinema aygıtının sağladığı avantajlardan da kısaca bahsetmekte yarar vardır. Sinema-kent-toplum ilişkiseliliğinin boyutlarına 1. Bölüm’de değinileceğinden burada sadece öne çıkan hususların altını çizmek yeterlidir. Öncelikle, başlangıcından günümüze sinemanın gerek kentsel eğlence biçimlerinden biri olagelmesi, gerek kentsel hayat ve mekânların temsillerine yer vermesi bakımından kent ve sinema arasında etkileşimli bir ilişki bulunduğunu vurgulamak gerekir (Clarke, 1997: 3; Shiel, 2001:1). Sinema anlatıları ne kadar kurmaca, fantezi, farazi olurlarsa olsunlar “daima ‘gerçekliğin’ içinden geçerler” (Diken ve Laustsen, 2014: 26) ve gerçeklikleri kasten çarpıtıp izleyenleri ideolojik bir yalana iknaya çabalarken bile aslında örtmeye çalıştıkları toplumsal gerçekliğe satır aralarında parmak basmış olurlar (Žižek, 2014: 15). Ayrıca, sinema içinden çıktığı toplumun muhayyilesini, kültürünü, haletiruhiyesini temsil etmekle kalmaz; bu temsillerle sosyo-kültürel inşa sürecinde kilit rol da oynar (Ryan ve Kellner, 2010: 37). Diğer bir deyişle, toplum ve sinema arasında karşılıklı birbirini inşa eden bir ilişkisellik söz konusudur; ki bu ilişkiselliği Diken ve Laustsen “toplumsal gerçeklik ile sinema arasındaki etkileşimli yüzey” (2014, 22) şeklinde tanımlarlar. Tam da bu etkileşimli ilişkisellikten ötürü sinema, belli bir tarihsel momentteki “sosyal, siyasal ve ruhsal yaşam zihniyetlerini” (Öztürk, 2014: 32) kaydederek bir nevi *prostatik* toplumsal *bellek*<sup>13</sup> işlevi üstlenmenin yanı sıra tarihsel belge niteliği de arz eder. Nitekim Siegfried Kracauer (2010) belli bir dönemdeki bir ulusun toplumsal psikolojik tarihinin o dönemde üretilen filmler üzerinden

<sup>13</sup> Hafıza melekelerinin dışsal aygıtlara devredilmesi yoluyla çeşitli teknolojik cihazların insan belleğinin prostatik uzantılarına, yani protez-belleğe dönüşmelerine ilişkin tartışmalar için Alison Landsberg’in “Prosthetic memory: the ethics and politics of memory in an age of mass culture” (2003) başlıklı makalesine ve Douwe Draaisma’nın *Bellek Metaforları: Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi* (2014) adlı çalışmasına başvurulabilir.

okunabileceğini savunurken; Marc Ferro (2017) da filmlerin, toplumların zihinsel yapılarının karşı-çözümlemelerinin yapılabileceği tarihsel belgeler olduklarını ileri sürer. Başka bir deyişle sinemasal anlatılar, içinde bulunulan tarihsel momentte cereyan eden olayların, dolaşımında olan söylemlerin, anlam haritalarının, kültürel örüntülerin toplumda nasıl bir zihniyet yapısı ve ruh hali yarattığına ilişkin karşı-tarihsel belgeler niteliğine bürünmektedir. Dolayısıyla, belli bir dönemde geçerli olan hegemonik anlam haritaları yani hâkim anlam evreni, anlamın kurulmasında belirleyici rol oynadığı için tarihsel bağlam, filmlerin alımlanmalarında, anlamlandırılmalarında ve çözümlenmelerinde önemli bir faktörü teşkil etmekte ve “filmler farklı bağlamlarda farklı etkiler yaratmaktadır” (Ryan ve Kellner, 2010: 19). Bu bakımdan, İstanbul’un özellikle son yirmi yılda maruz kaldığı neoliberal kentleşme politikaları kapsamındaki dönüşümlerin fizikî ve beşerî maliyeti ile neticelerinin teşkil ettiği kentsel ve tarihsel bağlamlar, 2010 sonrasında İstanbul’da çekilen filmlerin çözümlenmelerinde etkili olacaktır.

Öte yandan, sinemanın üretildiği döneme pasifçe tanıklık edip, dönemin toplumsal, politik, ideolojik koşullarını olumlayarak yeniden üretme potansiyeline mukabil dönemin hegemonik söylemlerine, eylemlerine ve ideolojisine karşı mücadele, müdahale ve direniş için gereken platformu temin etme potansiyeli de taşıdığını söyleyebiliriz (Suner, 2006: 16). Böylelikle, içinde bulunduğumuz dönemin tarihsel bağlamında, İstanbul tikelinde geçerli olan kentsel, toplumsal, kültürel, siyasal, zihinsel ve ruhsal yapıların teşkil ettiği arka plana dayanarak toplumsal cinsiyet, etnisite, inanç ve sınıf temelli mevcut toplumsal eşitsizliklerin filmlerde nasıl temsil edildiklerini ve tartışmaya açıldıklarını tespit etmenin karşı-söylem geliştirilmesine, olası mücadele ve direniş imkânlarının sorgulanmasına katkı sağlayabileceğini düşünebiliriz.

Her ne kadar son zamanlarda taşra temsillerine yer veren sinemasal anlatılarda bir artış kaydedilse de İstanbul, Türkiye sineması tarihi boyunca hem film üretiminin merkezinde bulunmuş hem de en fazla temsil edilen kent olmuştur (Suner, 2006: 46). Ayrıca, Türkiye’de birçok konuda “İstanbul-merkezli bakış açısı” söz konusudur ve bu nedenle sosyal, ekonomik, politik veya kültürel bir husus genellikle İstanbul üzerinden ölçüye vurularak değerlendirilmeye tabi tutulmaktadır. Dolayısıyla sinema merceği de bu İstanbul-merkezli bakış açısından nasibini almakta; yurt genelindeki sorunların,



meselelerin temsillerine genellikle İstanbul üzerinden odaklanılmaktadır. Bu haliyle de “İstanbul, stüdyosuz bir ‘Hollywood’ konumundadır. Efsanevi bir şehir olan ve ‘şehirleştikçe köylüleşen’ İstanbul, inşaatçılar gibi, sinemacılar için de büyük bir pazardır” (Öztürk, 2014:26). Bu bağlamda, İstanbul’un fiziksel gerçekliği bulunan bir kent olmasının yanı sıra Türkiye’nin üzerine en fazla anlam yüklenen muhayyel ve kurmaca kenti olma vasfını da taşıdığını söyleyebiliriz.

Ayrıca sinema, farklı toplumsal gruplar arasında bir karşılaşma ve müzakere mevzi, yani bir tür kamusal alan işlevi de gösterir. Zira, sinema seyircinin “başkalarının yaşamlarına katılmasını ve onlarla özdeşleşmesini ...[ve] kendisinden ayrılıp bir başkası olmasını mümkün kılar” (Diken ve Laustsen, 2014: 28, 19). Bahse konu olanak ise, kendi konumsallığımızdan, yani duruş noktamızdan gündelik hayatta karşılaşmadığımız, görmediğimiz ya da görüş alanımızda bulunsalar da gözümüzden kaçan, farkına varamadığımız “ötekileri”, kurgusal düzlemde görmemizi, tanıyıp anlamamızı ve empati kurarak onların konumsallığından onların deneyimlediği İstanbul’u görmemizi sağlayabilir. Film anlatılarındaki kurgusal “ötekiler” olarak karakterlerin bakış açısından kente ve mekânlarda tezahür eden toplumsal çelişkilere nasıl bakıldığı kadar bu bakışı çerçevlendiren, duruş noktasını tayin eden, perspektifini belirleyerek görüş alanına yani kadraja nelerin girip nelerin çerçeve dışında bırakılacağına karar veren, anlatıda yaşanan toplumsal çelişkilere sahne olacak mizansenin düzenleyen yönetmenin de varsayımsal muhatabı olarak seyircilere sinematografik olanaklarla nasıl bir İstanbul göstermeye çalıştığını keşfedebiliriz. Ne de olsa Paul Klee’nin de belirttiği gibi sanat zaten görülebilir durumda olanı yansıttığı için değil görünmeyeni görünür kıldığı için sanattır (İsmail Tunali’da aktaran Öztürk, 2014: 30) ve bu bağlamda sinemanın da sanatsal değerini “toplumsal bilinçdışı” (Diken ve Laustsen, 2014: 24) ya da Walter Benjamin’in deyişiyle “optik bilinçdışı” (2017: 12, 82-4) olma niteliğinden aldığı söylenebilir. Psikanalizin bilinçdışına itilen dürtüleri, anıları ortaya çıkarması gibi sinemanın da toplumsal olarak bastırılan, görmezden gelinen, algılanamayan meseleleri kameranın yakın çekim, ağır çekim gibi teknik olanaklarıyla ve sinemasal kodların kullanımıyla deşifre ederek gözlerimizin önüne serdiği çıkarımında bulunabiliriz. Üstelik sinema yalnızca mevcut dış gerçekliklere mercek tutmaz ama aynı zamanda gerçekleşmesi mümkün olan veya gerçekleşmesinde fayda bulunan olasılıkları da sunarak toplumsal dönüşümler, devrimler için ilham

kaynağı teşkil edebilir ve bir nevi toplumsal deney laboratuvarı haline gelebilir (Diken ve Laustsen, 2014: 24). Keza, sinemanın mevcut toplumsal sorunların farklı zaman ve mekânlardaki abartılı izdüşümlerine dayalı distopik temsilleri üzerinden, gerçekleşmesi halinde korkunç sonuçlara mal olacak ihtimallere karşı toplumu uyararak gerekli tedbirleri almaları için teşvik etme kapasitesi de bulunmaktadır.

Sonuç olarak, mekânın sinemanın önemli bileşenlerinden birini teşkil etmesine rağmen mekân çalışmaları alanındaki kuramlardan ve kavramlardan yararlanarak sinemasal mekânlarda tezahür eden toplumsal meselelere odaklanan çalışmaların yetersiz olduğu söylenebilir. Batılı ülkelerde 1970'lerden itibaren yaygınlaşan eleştirel mekân çalışmalarına ülkemizde de son yıllarda büyük ilgi gösterilmiş olup hâlihazırda bu alanda hatırı sayılır bir eser hacmi oluşturulmuştur. Ancak bu külliyat ekseriyetle şehircilik, mimarlık ve kent sosyolojisi alanlarında ortaya çıkmıştır. Sinema incelemeleri alanında da sinemada mekân kullanımı üzerine çalışmalar yapılmış olsa da kentsel dönüşümün şiddetlendirerek yeniden ürettiği toplumsal çelişkilerin sinemadaki temsil biçimlerine henüz hak ettiği ilgi gösterilmemiştir. Ayrıca tarihsel materyalizm, zamansallığı öne çıkarıp mekânsallığı ikincileştirdiği; sınıfları ekonomik belirlemci ve homojen biçimde tahayyül edip sınıf içlerindeki çeşitli toplumsal çelişkilerden kaynaklanan farklılıkları gözden kaçırdığı ve sınıflararası mücadeleye odaklanıp sınıf içindeki sürtüşmeler, uzlaşmalar, ittifaklar ya da itilafları yadsıdığı için eleştirilmektedir (Çoban Keneş, 2014: 64 ve Çoban Keneş, 2018: 44; Soja, 2017: 19-27). Bu tez çalışmasının ise başta Lefebvre'ninki olmak üzere tarihsel materyalizme mekânsal boyut kazandırmak suretiyle söz konusu zaafı aşan eleştirel mekân çalışmaları ile sinema alanı arasında bir temas ve ilişki kurarak alandaki boşluğu telafi etmesi umulmaktadır. Toplumda halihazırda var olan çelişkilerin, hegemonik güçlerin kent planlamalarıyla iyice derinleştirilip çözümsüzlüğe itildiği gerçeğinin sinema anlatılarındaki izdüşümlerini İstanbul'un yeni kentsel bağlamları kapsamında ve eleştirel mekân kuramları ile sinema çalışmaları bileşkesinde çözümlemeyi hedefleyen bu araştırmanın, hem alanyazındaki eksikliği azaltacağı hem de konuyu çok katmanlı olarak ve farklı bileşenler arasında etkileşim kurarak ele almak suretiyle alanyazına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Bu doğrultuda ilk bölümde, sinema-temsil-gerçeklik ilişkisine ve kentsel film örneklerine değinildikten sonra İstanbul'un 1980 Darbesi'nden günümüze süren neoliberal kentsel politikalar kapsamındaki dönüşümünün çevresel ve toplumsal bilançosu göz önünde tutularak mekân çalışmalarının böyle dönüşümlerin etkilerinin analizi açısından önemi vurgulanmaya çalışılacak ve tarihsel materyalizme mekânsal boyut kazandıran Lefebvre'in literatüre katkıları ve ortaya attığı kavramlar açıklanarak incelenen filmlerin çözümlenmelerinde istifade edilecek kuramsal çerçeve çizilmiş olacaktır.

Öte yandan, tez boyunca bölümlerde ele alınacak konuların kendi iç dinamikleri, Harvey, Soja, Foucault, Agamben, Graham gibi diğer post-coğrafyacı düşünürlerin geliştirdikleri kuramları ya da kavramları da gerektireceği için bu kuram ve/veya kavram setleri kullanılacakları bölümlerin metin akışlarında çatı kuramsal çerçeve ile ilişkilendirilerek ilaveten açıklanacaktır. Ayrıca analiz bölümlerinde, çeşitli toplumsal çelişkilerin çözümlenmelerinde faydalanılan farklı disiplinler veya alanlardan çalışmalara da atıfta bulunulacaktır. Böylelikle incelenecek filmlerin çözümlenmelerinde istifade edilecek kavramsal çerçeve, çatı kuramsal çerçeveye eklenilecek şekilde tez metni boyunca kurulmaya devam edecektir.

Analiz bölümlerinde filmlerin ele alınışlarında da standart bir yöntem kullanılmadığı; incelenen filmlerin içeriğine bağlı olarak örneğin üçüncü bölümde neredeyse kare kare çözümleme tekniği kullanılırken; ikinci bölümde, irdelenen filmleri ortak kesen temalar, önem arz eden hususlar veya meseleler temelinde karşılaştırmalı inceleme yönteminin benimsendiği görülecektir. Dolayısıyla bölümler birbirine denk hacimde değildir. Bir başka deyişle, kentsel politikalarla toplumsal açıdan ayrıştırılan, fiziksel olarak parçalanmış İstanbul imgesine filmler üzerinden sunulan fragmantal bakış gibi tezdeki metin analizi yöntemi de parçalılık göstermektedir. Bahse konu biçimsel durum metodolojik açıdan sorunlu görülebilir. Ancak daha önce de ifade edildiği üzere, bu tezin hem farklı disiplinlerarası hem de metinlerarası bir yaklaşım geliştirerek filmler üzerinden toplumsal tahlil yapma gibi değişik bir eleştirel model ya da yorumlama çerçevesi sunma girişiminde bulunmasının yanı sıra ana metne eşlik eden paralel metin olarak yoğun dipnot kullanması açılarından deneysel bir niteliği bulunmakta ve bu deneysel yaklaşım tezin biçimsel formatına ve metnin kuruluşuna da etki etmektedir.

Hülasa, tezin ikinci bölümünde, neoliberal politikaların yarattığı yeni toplumsal sınıf yapılanmalarına odaklanılarak “yeni orta sınıf” ve “kent yoksulları” ya da “çalışan yoksullar” arasındaki mekânsal ayrışmalar başta olmak üzere çeşitli düzeylerdeki toplumsal ayrışma, kutuplaşma ve ayrımcılık pratikleri ele alınacak; sanayisizleşme döneminde (post-fordist veya sanayi-sonrası dönemde) iş güvencesi ve iş güvenliği nosyonlarının erozyona uğramasıyla ortaya çıkan prekarizasyon, taşeronlaşma, güvencesizleşme, sendikasılaşma, esnek çalışma durumlarının diğer toplumsal çelişkilerle farklı biçimlerde kaynaşmasının yarattığı “prekarizasyonun etnikleşmesi”, “yoksulluğun kriminalleştirilmesi”, “prekarizasyonun cinsiyetlendirilmesi” gibi olguların temsilini içeren *Zerre* (Erdem Tepegöz-2012), *Toz Bezi* (Ahu Öztürk, 2015) ve *Babamın Kanatları* (Kıvanç Sezer, 2016) adlı filmler “sınıfın gizli yaraları” (Sennett ve Cobb, 2018), “fark yaraları” (Erdoğan, 2011), “kusurlu tüketici” (Bauman, 2019) gibi kavramlar ışığında çözümlenecektir.

Üçüncü bölümde, içinde yaşadığımız tarihsel momentte baskın olan kapana kısılmışlık hissini karamsar bir üslupla yansıtan distopik filmsel anlatı örnekleri olarak *Nar* (Ümit Ünal, 2011), *Abluka* (Emin Alper, 2015) ve *Kaygı* (Ceylan Özgün Özçelik, 2017) filmleri, ilk bölümde çizilen çatı kuramsal çerçeveye bağlantılandırılarak biyo-politika, bellek çalışmaları, beyazlık çalışmaları, yeni ırkçılık çalışmaları, toplumsal cinsiyet çalışmaları gibi çeşitli alanlara ait kavramlar kapsamında ayrıntılı bir şekilde irdelenecektir. Analiz için bilhassa Agamben’in “kamp” analogisi ve “istisna hali”, “kutsal insan”, “çıplak hayat” (2017) gibi kavramlarından ve bu minvaldeki Diken ve Laustsen’in “iyicil kamp” (2005), Harvey’in “burjuva ütopyası” (2011) gibi ilintili kavramlarından yararlanılacaktır.

Sonuç bölümünde, insanların geçmişleri, yaşanmışlıkları ve birbirleriyle olan bağlarını kopartıp ufuklarını karartan, yer-yön duygularını köreltip boğulma hissi yaratan, geleceğe dair hayallerini ve umutlarını gasp ederek daimî bir şimdiki zamanın fasit dairesinde kapana kısılmış gibi hissetmelerine yol açan bir kente dönüşen İstanbul’un dışına çıkabilmenin, daha insanca hayat koşulları sunan başka bir kente kaçabilmenin ya da kent hakkını müdafaa edip İstanbul’a sahip çıkarak yaşam alanlarını tek tipleştirilmiş, homojenize edilmiş sınıfsal hegemonyadan kurtarmanın, farklı toplumsal grupların bir arada uyumlu bir şekilde var olmalarına imkân sağlayacak ve alternatif

yaşam pratiklerini tolere edebilecek şekilde yeniden dönüştürmenin mümkün olup olmadığı meselesi de çerçeveye dâhil edilecektir. Bunu yaparken, *Kurtuluş Son Durak* (Yusuf Pirhasan-2012), *Takım: Mahalle Aşkına* (Emre Şahin-2015), ve *Son Çıkış* (Ramin Matin-2018) filmlerine Lefebvre'in "diferansiyel alan", "sahip çıkma" (2014) gibi kavramları ve işgal eylemine yüklediği anlam çerçevesinde değinilecektir.

## 1. BÖLÜM: BİR YÖNETİM AYGITI OLARAK MEKÂN ÜRETİMİ

*İçinde bulunduğumuz çağ belki de her şeyden önce mekân çağı. Eşzamanlılık çağı içindeyiz: üst üste çakışmaların, uzak ve yakının, yan yananın, kopuk kopuğun çağı bu çağ.*<sup>14</sup>

Michel Foucault

Büyük jeopolitik stratejilerden, konut, kurumsal mimari, sınıf ya da hastane düzenlemesindeki küçük taktiklere kadar, ekonomik, siyasi tesisleri de unutmadan, *uzamların tarihini* de tümüyle yazmak gerekir: Bu aynı zamanda *iktidarların* da tarihi olacaktır.<sup>15</sup>

Michel Foucault

Belki de İstanbul, gerçeğin kendisi değildir de ... pek çok kurmaca kentin üst üste gelip oluşturduğu koyu bir silüettir<sup>16</sup>

Dilek Özhan Koçak ve Orhan Koçak

Kentler yalnızca çeşitli fiziksel yapıları çevreler bütününe ifade etmez ama aynı zamanda bu yapılara gömülü karmaşık toplumsal ilişki ağlarını da kapsar. Metaforik olarak düşünüldüğünde kentler onu alımlayan herkes için farklı anlamlar taşıyan bir metin gibidir; kentler, “mekân eğrilerinin ve başkalaşımalarının fragmanlarından müteşekkil, çok katmanlı bir öykü oluşturan devingen, kesişen yazı ağlarından” (Walton, 2011: 144) meydana gelmektedir. Bu metnin oluşumu da alımlanması da toplumsal süreçlerle gerçekleşmektedir. Dolayısıyla Henri Lefebvre’in kent çalışmalarında sıklıkla atıfta bulunulan önermesinde belirttiği gibi, mekân toplumsal bir üründür (2014a:56) ve toplumsal çelişkiler ile güç mücadelelerinden münezzehtir.

İstanbul söz konusu olduğunda durum karmaşık bir hal almaktadır çünkü tıpkı China Mieville’in, iki ayrı kent devletinin aynı coğrafyayı paylaşmalarına rağmen görünmez, gayrimaddi sınırlarla ayrılarak birbirinden yalıtılmış biçimde var olmalarını konu eden *Şehir ve Şehir* (2012) adlı fantastik polisiye romanındaki gibi İstanbul, içinde yaşayan

<sup>14</sup> Michel Foucault (1988). “Öteki Mekânlara Dair”. Çev. Burak Boysan, Deniz Erksan. *DeFTER*. Sayı 4 Nisan – Mayıs. İstanbul: Metis Yay., ss. 7-15 (italik vurgular bana ait.)

<sup>15</sup> Michel Foucault, 2007, “İktidarın Gözü”, *İktidarın Gözü, Seçme Yazılar 4*, Çev. Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, s. 88 (italik vurgular bana ait.)

<sup>16</sup> Koçak, Dilek Özhan ve Orhan Koçak (2016) *İstanbul Kimin Şehri?: Kültür, Tasarım ve Sermaye*, İstanbul: Metis Yay., s.19

insanların birbirine çok yakın alanlarda buldukları halde fiziksel veya simgesel duvarlarla ayrıştıkları ve *her birinin farklı bir İstanbul'u deneyimlediği* bir yapı arz eder. Bu yüzden “kentin tek bir boyutunun, onun aynı cepheden görünen ve herkes için aynı anlamları ifade eden tek bir yüzünün olduğunu söylemek ... hiçbir zaman mümkün olma[z]” (Koçak ve Koçak, 2016: 14, 18).

Michel Foucault'nun “Öteki Mekânlara Dair” başlıklı ders notunda önerdiği şekilde İstanbul'un, “tek bir gerçek yer üzerinde aslında bir araya gelmesi imkânsız birkaç mekânı ve mahalli üst üste bindi[ren]” (1988: 12) heterotopik yapısı, 19. yüzyıldan bu yana devam eden modernleşme sürecinin kentsel alanın her sathında dengeli ve eşzamanlı bir seyir izlememiş olmasından kaynaklanmaktadır. Bu eşitsiz gelişim seyrine bağlı olarak “premodern, modern ve postmodern görünüşlü” anakronik bir İstanbul imgesi ortaya çıkmakta ve İstanbul'u “küresel ve yerel arasında” (Koçak ve Koçak, 2016: 16), arafta kalmış bir kent olarak konumlandırmaktadır. Zaten İstanbul'u küresel bir kent ve marka şehir olarak pazarlama çalışmalarında kullanılan “Doğu ile Batı'nın kesiştiği yer”, “medeniyetler arası köprü”, “iki kıta arasındaki köprü” gibi klişeleşmiş söylemler ve yaratılmaya çalışılan imgeler de aslında bu arada kalmışlığı vurgulamaktadır (Koçak ve Koçak, 2016: 16-7; Göktürk, 2011: 237-9). Belki de İstanbul'un bu halini, kenti karakterize eden, onu diğer metropollerden farklı kılan, kentin nevi şahsına münhasır durumu olarak olumlamak gerekmektedir.

Kent çalışmalarında sinemaya duyulan ilginin nedeni ise, karmaşık toplumsal ilişkilere içkin toplumsal çelişkiler ve iktidar mücadeleleriyle örülü bir metin olarak kentlerin alımlanmasına sinemanın alternatif perspektifler sağlayarak aracılık etmesidir (Türel 2011:197). Bu bağlamda, İstanbul için temsiller ve söylemler aracılığıyla inşa edilen bir kurgusalıktan da söz etmek mümkündür. Nitekim sinemasal kentleşme argümanında, sinema perdesiyle gerçeklik arasında, birbirlerini karşılıklı olarak kuran bir etkileşim olduğu savunulmaktadır (Göktürk vd., 2011: 171). İstanbul'un edebiyat, sinema ve televizyondaki temsilleri, “İstanbul'u her defasında tekrar tekrar kurgulayarak ya da yeniden bir düşe dönüştürerek nasıl bir '*kurgu kent*'in kuruluşuna aracılık” ediyor ve “İstanbul'u *kültürel bir metin* olarak” (Koçak ve Koçak, 2016: 19-italik vurgular bana ait) nasıl yeniden üretiyorsa iktidarın da kenti, kentsel planlarla, paftalarla, ölçeklerle, mimari çizimler, projeler ve düzenlemelerle kurguladığı söylenebilir.

Öte yandan, bütün temsil araçları içerisinde kent ile ilişkisi en köklü olanı belki de sinemadır. Zira sinema, Lumiere Kardeşler'in Lyon les Cordeliers Meydanı'nda çektikleri gündelik kent hayatı kesiti filmiyle (*La Place des Cordeliers à Lyon*, 1895) başlayan serüveninde, günümüze değin hem kentsel bir eğlence biçimi olarak, hem de belirli kentsel mekânların, gündelik hayat biçimlerinin ve insanlık durumlarının temsilleri düzleminde hep kent ile ilişkili olagelmıştır (Clarke, 1997: 3; Shiel, 2001:1). Nitekim Jean Baudrillard, sinema özelinde görsel temsillerin yarattığı gerçeklik hissi ile gerçekliğin sinemasal niteliği arasındaki tuhaf etkileşimi bilhassa Hollywood filmlerindeki “ekran peyzajı”na (Clark, 1997: 1) dönüşen kent temsilleri üzerinden şöyle yorumlamaktadır:

Amerikan gerçekliği ekrandan önce de vardı; ama bugünkü durumuna bakılırsa, insan ister istemez bu gerçekliğin ekrana bağlı olarak ortaya çıktığını ve dev gibi bir ekranın yansıması olduğunu düşünüyor. ... Sinema salonlarının dışında bile bütün ülkenin sinemasal olması Amerika'nın en az çekici yanı değil. Çözü bir kovboy filmi dekoru, metropollerini bir gösterge ve formüller ekranı izler gibi dolaşıyorsunuz. Bir İtalyan ya da Hollanda müzesinden çıkıp da gördüğünüz resimlere sanki tam olarak benzeyen bir kente girme duygusu gibi bir duygu bu; sanki bu kent bu resimlere bakılarak yapılmış, tersi olmamış gibi. *Amerikan kenti de tam tamına sinemadan kaynaklanmışa benziyor. Gizini anlayabilmek için kentten ekrana değil, ekrandan kente gitmek gerek.* Sinemanın olağanüstü bir biçim almadığı, ancak sokakları, bütün kenti efsanevi bir havayla sardığı bir yer burası; sinema burada gerçekten sürükleyici, coşturucu bir şey (Baudrillard, 2003: 68, 69-70- italik vurgular bana ait).

Sinemanın zihinlerde kentlere ilişkin imgelerin kurulmasında öyle güçlü bir etkisi bulunmaktadır ki Barbara Mennel, Steven Spielberg'in *Schindler'in Listesi* (1993) filmini seyreden insanların Auschwitz Toplama Kampını ziyarete gittiklerinde, kampın giriş kapısının filmde tutarlı bir şekilde temsil edildiğini düşünmek yerine, kapının tıpkı filmdeki gibi göründüğünü düşünmelerini, gerçek ile dolayımlanan arasındaki ayrımı bulandıran söz konusu etkiye örnek olarak gösterir (2008:14). Hatta özellikle otuz yaşlarındaki kadınlar başta olmak üzere Japon turistlerin, Hollywood sinemasındaki Paris'in romantize edilmiş temsillerinden ayrışan gerçek Paris ile ilk defa karşılaştıklarında şok geçirerek nefes darlığı, baş dönmesi, taşikardi gibi fiziksel etkileri olan bir tür sinir krizi yaşamalarının, tıp literatürüne “Paris Sendromu” olarak girdiğini belirterek sinemanın yarattığı gerçeklik algısının alabileceği boyutlara dikkat çeker (2008: 62). Keza David Clark da Baudrillard'ın kendi bağlamından taşıp çeşitli alanlara ve özellikle kente saçıldığını savunduğu kent ile sinema arasındaki bahse konu karmaşık gerçeklik-temsil ilişkisinin gündelik hayat deneyimlerimize kadar sızdığını şöyle ifade



eder: “Şayet çoğumuz ... şehirde yürürken o tuhaf, sanki bir film setinden geçiyormuşuz hissini aniden yaşadıysak, bu sinemanın inkâr edilemez bir parçasıdır” (1997: 3).

Clark’ın değindiği hissin, Jean-Louis Baudry’nin sinemanın gerçeklik izlenimini yaratmak için kullandığını savunduğu Rönesans resimlerindeki perspektif tekniği ile de ilişkili olduğu söylenebilir. Baudry, söz konusu perspektif tekniği ile her şey onun bakış açısından veriliyormuş intibayı oluşturulan izleyicide özdeşleşme sürecinin tetiklendiğini, böylelikle sinema aygıtının kendi vücudunun eksiklerini tamamlayan uzantıları olduğu kanısının yanı sıra evrenin merkezindeki aşkın özne, her şeyi gören ve duyan tanrısal konum hissini de pekiştirildiğini ileri sürer (2004: 355-365). Kameranın bakış açısıyla özdeşleşme durumunun ortaya çıkardığı bu hissi, Z. Tül Akbal Süalp da David Clark’ın yukarıda belirtilen tespitine benzer biçimde şöyle dile getirir:

[B]akışınızın bir kamera objektifi gibi kafanızın içindeki kameradan baktığını ... fark ettiğiniz oldu mu? ... Evde otururken, sokakta ve istediğiniz yerlerde olmayı düşlerken, düşününüzdeki imgelerin kenti yukarıdan yalayarak geçen bir kameradan geldiğini caddelerden bir araba hızıyla geçip tekrar bakışınızı yükselterek, ışığı görünen bir pencereden içeri girdiğine şahit oldunuz mu? ... [B]akışlarımızı bazen hareket halindeki kameranın ardındaki gözle bir tutuşumuzun, yani bakan göz oluşumuzun kameravariliği ve bazen de görünmeyen fakat oralarda bir yerlerde olduğunu düşündüğümüz [...] bir kameranın teklifsizliğine oynuyor ... oluşumuz bize ne söyler? (Akbal Süalp, 2004: 11-12).

Sinemadaki temsillerin yarattığı gerçeklik hissi ile gerçekliğin sinemasal mahiyeti arasındaki etkileşime ilişkin mezkûr yorumları ortak kesen nokta, hepsinin kentlere ve mekânlara atıfta bulunmasıdır. Bu da mekânın, sinemanın temel bileşeni olması; bir başka deyişle, sinemanın hassaten mekânsal bir kültür biçimi olmasından kaynaklanmaktadır.

### 1.1. SİNEMASAL MEKÂN ÜRETİMİ

Mekân, 1974 yılında yayımlanan *Mekânın Üretimi* (2014a) adlı eseriyle mekân tartışmalarına Marksist perspektif getirerek kendinden sonraki araştırmacılara yeni bir ufuk açan ve “mekânsal dönüş” olarak anılan döneme damgasını vuran Henri Lefebvre’in savunduğu üzere, içerisindeki insani faaliyetlerden ve durumlardan ayrık, nötr, boş kaplar değil; kapitalist toplumun iktidar ve disiplin ilişkileri ile toplumsal çelişkilerinin gömülü olduğu, ideoloji ve siyasi değer yüklü toplumsal ürünlerdir (Ghulyan, 2017: 2-3). Sinemada mekân ise:

[Ö]ncelikle sinemasal eylemin platformudur; olaylar, olgular ve karakterler mekânda yer alır ve sinemasal eylem sinemasal mekân üzerinde devinir; sinemasal mekân temsil ve gerçeklik bağlamında önemli bir işlev görür; sinemasal eyleme bir platform oluşturmakla kalmaz, etkin bir biçimde anlatıya dâhil olur; *sinema ve mekân karşılıklı etkileşim içinde ekonomik, politik, kültürel, toplumsal, ideolojik ve benzeri iktidar ve mücadele ilişkilerinin bir alanı ve aracıdır. Üstelik mekân, sinemayı bu bağlamda jeopolitik bir alana dönüştürür* (Çam, 2016: 31- italik vurgular bana ait).

Sinemasal kent ve mekân temsilleri ister stüdyoda ister gerçek mekânlarda çekilsin, isterse de tamamen bilgisayar tabanlı sanal düzlemde yaratılmış, gerçek dünyada maddi gösterileni bulunmayan “saf simuklakra” (Baudrillard, 2008: 13-14) olsun; distopik, fütüristik ya da fantastik kent ve mekân kurguları bile, kapitalist toplumların mekânsal pratiklerinden ve bu pratiklere içkin ideolojiler, politikalar ve güç mücadelelerinden büsbütün bağımsız değildir. Çünkü, “film bir amaca hizmet eder. Saf bir estetik nesne olarak sadece kendisi için var olmaz; etrafındaki dünya bağlamında var olur. Gerçeklikten türediği için tekrar ona dönmesi gerekir” (Monaco, 2000: 400). Film anlatıları belli bir toplumsal sınıf veya gruba gönderme yapacak mekânlar kurgularken izleyicilerin gerçek mekânlara ilişkin bilgilerine ve aşinalıklarına yaslanırlar (Mennel, 2008:15). İzleyicide yabancılaştırma efekti yaratmak gibi amaçlarla bu mekânsal dizgenin dışına kasten çıkılsa bile, izleyicinin sinemasal mekânları anlamlandırabilmesi, gerçek mekânlara dair bilgilerine, fikirlerine, önyargılarına, hislerine ve deneyimlerine bağlıdır. İtalyan Yeni Gerçekçiliği akımındaki veya İngiliz Belgesel Film Hareketindeki gibi gerçek kentsel mekânlarda geçen filmlerde bile gerçeklik olduğu gibi aktarılamaz, her zaman için yönetmenin manipülasyonuna tabi, dolayımlanan, kurgulanan ve yalnızca kendi yarattığı evren içerisinde kurgusal bir gerçeklik taşıyan temsil olma özelliği taşır. Belgesel ve kurmaca filmler bu bağlamda zıt kutuplarda yer almazlar, her hâlükârda film anlatıları belli bir bakış açısı kullanımı ve konunun belli bir mizansen içerisinde sahnelenmesi yoluyla kadraj içinde neyin nasıl görüneceği üzerinde hâkimiyet kurarlar (Gold ve Ward, 1997: 62, 63). Zira;

Gözümüzle algıladığımız dünya ile sinematografik ve fotoğrafik imgelerden bize yansıyan dünya arasındaki fark, sinematografik ve fotoğrafik imge ve imajların “-mı” gibi yapmalarıdır. Sadece gerçekliğin imajlarını kullanarak farklı bir gerçeklik kurgularlar. Bizim dünyayı ve gerçeği algılamamız bir kadraj sınırlamasının ötesindedir. Oysa onlar, seçer, ayıklar, dönüştürür, ekler ve çıkarırlar... Kadrajın dışı ve önu bilinmezliktir ve bize sunduğu, hep sunmadığının, sunmadığının merakını taşır (Gök, 2007: 115).

Diğer bir deyişle, mekânların sinemada nasıl temsil edildiği, nasıl bir imge kurulduğu, mekânlara hangi anlamların atfedileceğini tayin eden bir seçim ve tercih meselesidir.

“Temsil etme [ise] aktif bir seçme ve sunma, yapılandırma ve biçimlendirme işini ima eder” (Hall, 1994: 88). Tıpkı kentsel mekânların üretiminin, ötekileştirmeyi, içerme ve dışlama pratiğini, toplumsal ayrıştırmayı kapsaması gibi film anlatıları da film karesinde içerdikleri kadar dışarıda bıraktıklarıyla da anlam kurar. Var olan mekânların temsilinin ötesinde, filmlerde uzamsal ilişkiler, aygıtın olanakları aracılığıyla yaratılır. Dolayısıyla, film anlatıları da bir bakıma, mekânsal olarak düzenlenmiş toplumsal ilişkilere içkin sınıfsal, etnik, dini ve/veya toplumsal cinsiyet temelli toplumsal çelişkileri olumlayarak yeniden üretir ya da bunlara ilişkin eleştirel bakış açısı sunar. Bu şekilde film anlatıları bir bakıma söz konusu toplumsal çelişkilerin doğallaştırılması için ideolojik bir aygıt veya doğallaştırılmasına karşı mücadele ve müzakere mevzi işlevi de görürler. Mekânlarda tezahür eden toplumsal çelişkilere kamera merceği tutan sinemasal anlatılar, egemen güçlerin amaçlarına hizmet eden mekânsal düzenlemeleri kanıksayıp içselleştirmemizi veya eleştirip sorgulamamızı sağlarlar. Nitekim *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu* (2015) adlı eserinde Siegfried Kracauer de sinemanın mütemadiyen görmeye alışkın olduğumuzdan artık körleştiğimiz ve hakkında yanlış kanılar taşıdığımız gerçeklikleri “görmemizi sağlama” (2015: 527) işlevine özel bir önem atfetmekte ve filmlerin ancak fiziksel dünyaya ilişkin kavramları, olguları, vb olumsuzlayıp sorgulayarak toplumsal adaletsizliklere ve bundan kaynaklanan ideolojilere karşı farkındalık yaratırlarsa fiziksel gerçekliğin kurtuluşunu mümkün kılacaklarını ileri sürmektedir (2015: 523, 526, 527). Sinemanın, gündelik hayat ve toplumsal çelişkiler gibi tüm içerimleriyle birlikte mekânlara karşı farkındalık yaratma gücü ise bu hususta büyük rol oynamaktadır: “Filmler, kompozisyonu mekâna, kişiye ve zamana göre değişen gündelik hayatın ... dokusunu keşfetmeye meylederler. Dolayısıyla hem verili maddi çevremizi takdir etmemizi hem de bu çevreyi dört bir yana doğru genişletmemizi sağlarlar. Dünyayı bilfiil evimiz yaparlar” (Kracauer, 2015: 523). Bundan dolayı, bir kentin sinemasal temsilinin çözümlemesi, o kentin belli bir tarihsel momentte geçerli olan özgül koşulları bağlamında nasıl temsil edildiğini, film anlatısının bu koşulları nasıl inşa edip yorumladığını gözlemlemekle başlamaktadır (Mennel, 2008:16).

Nitekim, sinema tarihi boyunca kent temsillerinde dönemin teknik olanaklarının sunduğu imkânlar kadar; tarihsel momentte dolaşımda olan ideolojik söylemlerin, kentleşme politikaları ile iktisadi üretim ilişkileri ekseninde üretilen kentsel mekânların

ve bunların toplum üzerinde yarattığı ruh halinin de etkileri görülebilmektedir. Örneğin savaş sonrası dönemde ortaya çıkan toplumsal ayrışmaların, *film noir* türüne *femme fatale* kadın ile iktidar krizi yaşayan erkekten oluşan stereotip temsilleri ve karanlık, tekinsiz, suçun ve yozlaşmanın hüküm sürdüğü kentsel mekân temsilleri dolayısıyla sirayet ettiği görülmektedir (Mennel, 2008: 46-7). Keza İtalyan Yeni Gerçekçi filmleri, II. Dünya Savaşı akabinde savaştan harap olmuş kentin saçaklarında gerçekleştirilen modern konut projelerinin gölgesinde hayata tutunmaya çalışan yoksulların durumunu gerçek mekânlarda çekim yaparak temsil etmişlerdir (Mennel,2008: 167; Nowell-Smith, 2001: 104). Bu filmlerdeki gerçek mekân kullanımı ve kentsel yapılaşmanın bireyler üzerinde yarattığı ruh halinin temsili ise Fransız Yeni Dalga'sına ilham vermiş ve François Truffaut, Eric Rohmer, Jacques Rivette ve Jean-Luc Godard gibi sinema tutkunu gençlerin geleneksel Fransız sinemasındaki stüdyo çekimleri yerine sokaklarda ve gerçek mekânlarda film çekmelerinde büyük etkisi olmuştur (Nowell-Smith, 2001: 105). Bu genç eleştirmenlerin sineması olan Yeni Dalga, bugün İstanbul'da deneyimlemekte olduğumuz işçi mahallelerinin soylulaştırılması, varsıllara özel alt-kentlerin ve yoksullara yönelik kasvetli sosyal konutların inşası gibi kentsel dönüşüm projelerinin, tüketim kültürünün ve küreselleşme süreçlerinin yarattığı baskı ve travma hissiyatını 1960'lar Paris'indeki gerçek kentsel mekânlarda yaptıkları çekimlerle temsil etmişlerdir (Mennel, 2008: 63). Keza, İngiliz Toplumsal Gerçekçi filmleri de neoliberal ekonomi politikalarının ve buna bağlı küreselleşme trendinin temellerini atan Thatcher'ın piyasaların serbestleştirilmesinin genel refah seviyesini artıracığı iddiasına yaslanan 'serbest piyasa devriminin' başarısızlığına gerçek mekân çekimleri üzerinden sınıfsal ayrımları sorunsallaştırarak eleştirel bakış sunarlar (Fitzmaurice, 2001: 27).

Türkiye'de, 1980 Askeri Darbesi sonrasında serbest piyasa ekonomisine geçişle birlikte İstanbul'da da benzer bir kentsel dönüşüm süreci tedricen başlamıştır. Kenti küresel piyasalarla bütünleştirmek, sanayi-sonrası üretim tarzının ve yükselen toplumsal sınıfların mekân taleplerine göre biçimlendirmek gibi amaçlarla girişilen dönüşümler 2000'lerden itibaren hem hızlandırılmış hem de bunların uygulama kapsamı genişletilmiştir. Dolayısıyla bu dönemde İstanbul'da gerçek mekânlarda çekilen bazı filmlerde de bu hummalı kentsel dönüşümün hem fiziksel çevrede hem de toplumsal yapıda ve toplumsal ruh halinde yarattığı etkileri gözlemlemek mümkündür. Söz konusu filmlerin çözümlenmesinde ise Henri Lefebvre güçlü bir kuramsal çerçeve

sağlamaktadır. Lefebvre'in önemi, kapitalist üretim biçimleri ile mekân üretimi arasındaki diyalektik ilişkiyi ortaya çıkararak iktidarın mekânı toplumsal denetim ve yönetim biçimi olarak araçsallaştırmasını tartışmaya açmasıdır (Kurtuluş, 2017: 187-8). Lefebvre'ye göre mekân, "bir paket gibi içine çeşitli maddeler doldurulmuş bir boşluktan ibaret" (2014a: 57) nötr bir kavram değildir. Mekânların kimler tarafından, ne amaçla ve nasıl kullanılacağını belirleyen sınırlamalar, mekânlara yüklenen ideolojik işlevler, atfedilen simgeler, yüklenen anlamlar onları toplumsal süreçlerde inşa edilen toplumsal ürün haline getirmektedir. Buna göre mekânlara yapılan her müdahale onları kullanacak olan kişilerin gündelik hayat pratiklerini ve yaşam tarzlarını etkileyeceği için esasında toplumsal yaşama müdahale anlamına gelmektedir. Bu nedenle, Lefebvre'in ufuk açıcı kuramsal çerçevesi 1970'lerden beri güncelliğini korumakta ve kentsel mekân tasarımlarının, kent planlamalarının ve kentsel dönüşümlerin, iktidarın ve çevresindeki güç odaklarının çıkarlarına hizmet etmek üzere nasıl araçsallaştırılarak hak gasplarına, toplumsal adaletsizliklere ve eşitsizliklere yol açabildiklerinin ve toplumsal çelişkileri nasıl derinleştirdiklerinin anlaşılabilmesinde elverişli bir kavramlar seti sağlamaktadır.

Nitekim bu araştırmanın kuramsal çerçevesinin özünü de Lefebvre'in *Mekânın Üretimi* (2014a) adlı eserinde sunduğu mekân kuramı ve anahtar kavramları oluşturmaktadır. Geç kapitalizm döneminde, yani neoliberal dönemde mekân üretim stratejilerinin ve bu stratejiler sonucunda iyice keskinleşen toplumsal çelişkilerin sinemasal anlatılardaki temsillerinin, söz konusu kuramsal çerçeve ve bazı anahtar kavramlar temel alınarak irdelenmesi amaçlanmaktadır. Bu bağlamda önce Lefebvre'in mekân triyalektiği (mekânsal üçlü yapı), mekân dönemselleştirmesi içinde geç kapitalizm dönemine denk gelen çelişkili mekân türü ve bu mekâna içkin çelişkiler kısaca açıklanacak, daha sonra Lefebvre'in sağladığı eleştirel perspektiften kentsel alanlara yapılan müdahalelerin ürettiği ya da derinleştirerek yeniden ürettiği sınıf, toplumsal cinsiyet, etnisite ve inanç temelli toplumsal çelişkilerin sinemasal temsilleri, çeşitli düşünürlerin sunduğu kavramlarla da desteklenerek irdelenecek ve son olarak yine Lefebvre'in önerdiği kentsel direniş ve muhalefet alternatifleri ele alınacaktır.

## 1.2. LEFEBVRE’NİN MEKÂN ÇALIŞMALARI LİTERATÜRÜNE KATKILARI

Lefebvre, kapitalizmin Keynezyen Sosyal Refah Devleti döneminde girdiği krizi sanayi kaynaklı kapitalist üretimden kent kaynaklı kapitalist üretime geçmek suretiyle aştığını tespit ederek mekân tartışmalarına Marksist bakış açısı getirirken; mekânı yalnızca fiziksel bir gerçeklik, geometrik bir form, nötr bir ortam şeklinde ele alan ve tarihsel dönemin toplumsal üretim ilişkileri üzerindeki etkisine odaklanarak mekânın bu ilişkilerdeki diyalojik rolünü yadsıyan tarihsel materyalizme de “mekânsal aş” (Torlak, 2014a: 15) yapmıştır. Lefebvre, özellikle 1974 yılında yayımlanan *Mekânın Üretimi* (2014a) adlı eseriyle kent sosyolojisinde “mekânsal dönüş” olarak anılan paradigmatik değişime önderlik etmiştir (Ghulyan, 2017: 2-3). Lefebvre, “kentsel devrim” olarak tanımladığı üretim tarzındaki dönüşümü (Pınarcıoğlu vd., 2017: 92) ise şu sözlerle ifade eder:

[O]rtaya çıkan şey, kapitalizmin yüz yıldır kendi iç çelişkilerini (çözemesene bile) hafifletebilmenin yolunu bulmuş ve sonuç olarak *Kapital*’in yazılışından beri geçen yüzyıllık süre içinde “büyümeyi” başarmış olduğudur. Bunun neye mal olduğunu hesaplayamayız ama gerçekleştiği araçları biliyoruz: *mekân işgal ederek, mekân üreterek*. (Lefebvre, 1976: 21-italik vurgular yazara ait).

Lefebvre, Marx’ın *Kapital*’de kapitalist üretim tarzını sermaye-emek, burjuvazi-proletarya ve kâr-ücret arasındaki karşıtlıklar üzerinden diyalektik bir şemaya göre çözümlediğini; bununla birlikte bitmemiş eserin sonlarına doğru bu şemaya toprak rantına dayalı “rantlar kuramı”nı da dâhil ettiğini belirtir. Toprak-sermaye-emek, yani rantlar-kâr-ücret şeklinde ortaya çıkan bu üçlü şemada toprak, hem maden, mineral, su havzaları, orman arazisi gibi yeraltı ve yerüstü doğal zenginlikleriyle hem de gayrimenkul değeriyle rant elde edilen bir kaynak olarak değerlendirilmektedir. *Kapital*, tamamlanmamış bir eser olduğundan ayrıntılar açılmadan bırakılmıştır. Öte yandan Lefebvre, günümüzde kapitalizmin ancak mekâna yayılarak bekasını sağlayabildiği cihetiyle eserin bıraktığı yerden analizi sürdürmek gerektiğini savunur (2014a: 329-30).

Avrupa’daki birçok kent, II. Dünya Savaşı sonrasında 1970’lerin başlarına kadar devam eden büyük kamusal yatırımlarla hem banliyölerle dışa doğru genişlemiş hem de kent merkezlerindeki yapıların yenilenmesiyle sonuçlanan geniş ölçekli bir dönüşüm geçirmiştir. Chicago Okulu’nun kentsel ekolojik kuramı ve Neo-klasik denge

yaklaşımları gibi Lefebvre'den önceki kent çalışmalarına hâkim olan paradigmalardan öngördükleri gelişim seyrinin dışında gerçekleşen bu kuralsız genişlemeyi ilk kez Lefebvre, içine ve dışına doğru patlamalarla oluşan kentsel form olarak analiz etmiş ve bu tarz kentsel genişlemeyi, iktidarın soyut mekânını üreterek kapitalist devletin varlığını güvence altına alma işlevi gördüğü gerekçesiyle eleştirmiştir (Kurtuluş, 2017: 186-7). Lefebvre, kentleşme sorunlarının 1970'lere doğru aşikâr bir şekilde ortaya çıktığını belirterek bu durumun vahameti için şöyle serzenişte bulunur: “Kârların azamileştirilmesinden başka stratejisi olmayan, yaratıcı özgünlükten ya da rasyonaliteden yoksun, kütleli ve **‘vahşi’ kentleşme ve inşaatlar**, her yanda saptanabilen ve gözlenebilen felaket etkilerini daha o dönemde ‘modernite’ kisvesi altında doğuruyordu” (2014a: 23-vurgular bana ait).

Lefebvre'ye göre, kapitalizm, “mekânın içinde şeylerin üretiminin yerine mekânın üretimini geçir[erek]” varlığını teminat altına almıştır (2014a: 90). Bunun anlamı, mekânın içinde üretime son verildiği değil, mekân üretimi ile mekânda üretim arasında karşılıklı bir ilişkinin ortaya çıktığıdır. Nitekim Lefebvre, kentleşmeyle kapitalizm arasında içsel bir bağlantı bulunduğunu ileri sürer. Kapitalizm, doğası gereği sürekli bir kâr arayışında olduğundan artı ürün üretmek zorundadır ve dolayısıyla mütemediyen kentleşmenin gereksindiği artı ürünü üretmektedir. Öte yandan devamlı üretilen bu artı ürünün soğrulması için de kentleşmeye ihtiyacı vardır (Harvey, 2013a: 45). Lefebvre bu durumu sermayenin birinci ve ikinci döngüleri şeklinde açıklar. Nitekim “Lefebvre'ye göre bütün sanayi mallarının üretimi, sermayenin birinci döngüsünde gerçekleşmektedir. Ancak sermaye, gayrimenkul alanında yaptığı yatırımlarla ‘ikinci döngüyü’ gerçekleştirmektedir” (Kurtuluş, 2017: 187). Mekân üretiminin sermayenin ikinci döngüsü olması ise onun hiyerarşik olarak birinci döngü karşısında geri planda kaldığı manasına gelmemektedir. Bilakis kent merkezlerindeki mekân kıtlığının çoğu kez kasti olarak örgütlenmesiyle gayrimenkul ve inşaat sektörü, sanayi ve finans kapitalizminin gölgesinden sıyrılarak kâr oranı en yüksek yatırım alanı haline gelmiş, “mekânın menkule dönüştürülmesi çılgınca bir hal alarak eski ve yeni mekânların öz-yıkımına dek var[mış]”, *yaratıcı yıkımla*, yani yıkarak yapmakla sürdürülen bu kısır döngü içerisinde mekânsal yatırımlar ve spekülasyonlar en sürdürülebilir, gözde kâr araçlarından biri haline gelmiştir (Lefebvre, 2014a: 338-41-italik vurgular bana ait).

Lefebvre, *Mekânın Üretimi* (2014a) adlı kitabının temel tezini ise şu şekilde ifade eder: “üretim tarzı, bazı toplumsal ilişkilerle birlikte kendi mekânını (ve zamanını) örgütler, üretir. ... Üretim tarzı bu ilişkileri alana yansıtır, bu ilişkiler üzerinde etkide bulunur” (2014a:28). Bu önermenin içerimlerinden biri doğanın geri dönüşsüz biçimde ortadan kaybolduğu; yalnızca bir arka fon, bir sahne dekoru olarak varlığını sürdürdüğü ve mekânın üretilmesinde kullanılan hammaddeye indirgendiği, yani doğanın da artık yapılabildiği bir form arz ettiği ve düzenlemelere tabi kılındığıdır. Diğer içerim ise her toplum ve o toplumdaki üretim tarzının kendi mekânını ürettiği; dolayısıyla mekânın toplumsal bir ürün olduğudur. Lefebvre, kapitalist üretim tarzının yarattığı mekânın ise, biyolojik yeniden üretim (aile), iş gücünün yeniden üretimi (işçi sınıfı) ve toplumsal üretim ilişkilerinin yeniden üretimi (kapitalist toplumu oluşturan ilişkiler) olmak üzere üretim ilişkilerinin üç düzeyinin iç içe geçtiği karmaşık bir yapı olduğunu belirtir (Lefebvre, 2014a: 28, 60-2).

Mekân, toplumsal ilişkilerin bu iç içe geçmiş yeniden üretim düzeylerinin temsillerini içermektedir: 1) *mekânsal pratik* yani *algılanan mekân*; 2) *mekân temsilleri* yani *tasarlanan*, “*soyut mekân*”; 3) *temsil mekânları* yani *yaşanan*, *somut mekân*. Bu üçlü mekânsal yapı içerisinde, mekânsal pratik/algılanan mekân, gündelik gerçeklik ile kentsel gerçekliğin, özel yaşam, boş vakit ile çalışma hayatının birleştiği, toplum fertlerinin ampirik olarak gözlenebilen belli bir performans ve yeterlilik göstermesinin gerektiği mekânla ilişkilenebilir biçimindedir. Mekân temsilleri/tasarlanmış mekân/“*soyut mekân*”, teknokratların, şehir plancılarının, bilim insanlarının, mimarların, bilimselliğe yakın bazı sanatçıların planlarla, paftalarla, ölçeklerle, eskizlerle vb. kavramsallaştırıp tasarladıkları ve böylece mekânın içerisindeki toplumsal ilişkilere müdahale edip düzenledikleri egemen mekânıdır. Temsil mekânları ise, “mekâna eşlik eden imgeler ve semboller aracılığıyla yaşanan mekân, yani ‘oturanların’, ‘kullananların’ mekânları[dır]” ve bu haliyle “[y]etkililerin (mimarlar, şehirciler, planlamacıların) soyut mekânı karşısında, kullanıcıların her günü edimlerinin mekânı somut bir mekândır. Yani öznedir. Hesapçıların değil, ‘öznelerin’ mekânı[dır]” (Lefebvre, 2014a: 62-3, 67-9, 364).

Mekânsal üçlü yapı, Lefebvre’nin *Mekânın Üretimi*’nde (2014a) sunduğu kuramsal çerçevenin önemli bir bileşenini oluştururken bir diğerini ise mekân dönemselleştirmesi



teşkil eder. Lefebvre'in mekânın tarihsel gelişim seyrini dönemselleştirerek vermesi, aslında onun kitabında izlediği metodolojiye işaret etmektedir. Lefebvre, Marx'tan ödünç aldığı "gerileme-ilerleme" yöntemi üzerinden, şimdiki zamanda geçerli olan mekânlar dolayısıyla yeniden üretilen toplumsal çelişkileri anlamak üzere geçmişe yönelir. Güncel momentteki koşullar ışığında geçmişin örtük kalmış yanları ve momentleri ortaya çıkar. Farklı bir şekilde aydınlanan geçmişin bilgileriyle ise güncel durum ve geleceğe ilişkin projeksiyonlar da farklı anlamlar kazanır (Hess, 2014: 18; Lefebvre, 2014a: 27, 92-3). Söz konusu dönemselleştirme, her toplumdaki üretim tarzının kendi mekânını ürettiği önermesine binaen belli bir tarihsel momentte geçerli olan üretim tarzına koşul olarak üretilen mekânların zamandizinsel sıralamasıyla yapılmaktadır. Marksist kuramdaki üretim biçimleri dönemselleştirmesi ile örtüşen mekân üretimi tarihçesinde, Avrupa-merkezli bir yaklaşımla, avcılık-toplayıcılık döneminden tarımsal üretim dönemine, şehir devletleri döneminden feodalizme ve erken kapitalizmden geç kapitalizme uzanan tarihsel seyir içinde, sırasıyla mutlak mekân, kutsal mekân, tarihsel mekân, soyut mekân ve çelişkili mekân ele alınmaktadır. Bu kronolojide soyut mekân kapitalizmin ürettiği mekâna denk gelirken; çelişkili mekân, geç kapitalizmde çok daha aşikâr ve derin çelişkiler silsilesi özelliği kazanan soyut mekâna atıfta bulunmaktadır (Ghulyan, 2017: 4-17).

Lefebvre'in tanımladığı soyut mekâna içkin çelişkiler ise şu şekilde sıralanabilir:

- **Nicelik-nitelik çelişkisi:** Lefebvre, soyut mekânın geometrik, istatistiki, vb. niceliksel ölçümlere ve manipülasyonlara tabi tutulduğunu; öte yandan, insanların "katı bir şekilde nicelendirilmiş mekânla örtüşen *tüketim mekânını* belli bir momentte terk eder[ek] ... *mekânı tüketmeye* (üretici olmayan tüketime) doğru" (2014a: 355) gittiklerini yani güneş, kar, deniz, kumsal, tarihi mekânlar gibi doğal ya da taklit nitelikler sunan niteliksel mekân arayışına girdiklerini ileri sürer. Nicelik-nitelik çelişkisi, "çalışmadan çalışma olmayana", "gündelik olandan gündelik olmayana", "tüketim mekânından boş vakit mekânı içinde mekânın tüketimine" götüren üç terimli hareket dizgesini içerir (2014a: 357).
- **Mekânı küresel ölçekte tahayyül edip mikro düzeyde parselleyerek parçalamak arasındaki çelişki.** *Homojen-parçalı ikiliği* ve buna bağlı *içerisi-dışarısi, merkez-periferi, genel-parsel çelişkileri*: "Dağılmış, parçalanmış olan, homojen olanın içindeki birliği [böylelikle de] *iktidar mekânını korur*" (2014a: 357-8).
- **Mübadele değeri ile kullanım değeri arasındaki diyalektik ve buna bağlı ortaya çıkan mülkiyet ile sahiplenme arasındaki çelişki** (2014a: 358-9)
- Temel çelişki olarak **üretici güçler ile üretimin ve mülkiyetin toplumsal ilişkileri arasındaki çelişki**: "(Mekân içinde) şeylerin üretimi düzeyinde hafifleyen bu çelişki üst düzeyde, yani mekânın üretimi düzeyinde derinleşir" (2014a: 359)

- Mekâna içkin bilgi ve mekâna içkin şiddetin çatışması: İktidar, çıkarlarına göre kimi mekânları ayrıştırır kimilerini ise birleştirir, bilgi ise bu edimleri onaylar, meşrulaştırır (2014a: 360)
- Otoyollar gibi **artı-değer üretici mekânın tüketimi ile** kent içi yeşil alanlar gibi topluluğa yalnızca hoşluklar sağlayan ama **artı-değer yaratmayan mekânların tüketimi arasındaki çelişki**: Otoyol gişe ücretleri, park alanı ücretleri, benzin ücretleri, araba alım veya bakım ücretleri sayesinde kapitalist üretim ilişkilerinin yeniden üretimini sağlayan otomobil sahipleri gibi **kapitalist kullanıcılar ile** kent içi park ve bahçelerde hiçbir ücret ödmeden vakit geçiren **“yararlanma hakkı sahipleri” arasındaki çelişki** (2014a: 361-2).
- Hızlı büyüme, kalkınma hesapları uğrunda **tarihi mekânların yıkılıp** hızlandırılmış büyümenin sonlarına doğru bu tarz mekânların boş vakit, turizm ve kültürel miras kapsamında kullanımındaki getirisinin keşfiyle **yıkılanın büyük masraflarla yeniden inşa edilmesi**, renovasyon yapılması, ya da **tarihi tarza uygun kopyalarının yapılmasıyla ortaya çıkan çelişki**: neo-feşmekânın (“neo-this and neo-that”) icadı (2014a: 362).
- **Soyut mekânı kullananların, tasarlayanlar karşısındaki madunluğu**: “Mekâna ilişkin en derin çelişkilerden biri, bu ‘yaşanan mekânın’ çatışmaları ifade etmeyi engellemesidir. ...Toplumsal-siyasal çelişkiler mekânsal olarak gerçekleşir. Sonuçta, mekânın çelişkileri toplumsal ilişkilerin çelişkilerini fiili kılar. Başka deyişle, mekânın çelişkileri, çıkarların ve toplumsal-siyasal güçlerin çatışmasını ‘ifade eder’: fakat bu çatışmalar ancak mekân içinde etkilidir, burada vuku bulurlar ve mekânın çelişkileri halini alırlar” (2014a: vurgular yazara ait).

Lefebvre, yukarıda mezkûr mekân çelişkilerini serimledikten sonra mekânın “kendinde” hiçbir gücü bulunmadığına ve dolayısıyla söz konusu çelişkilerin mekân tarafından belirlenmiş olmadıklarına ama toplumda var olan çelişkilerin mekân içinde ve düzleminde açığa çıkarak mekân çelişkilerini doğurduğuna hassaten dikkat çeker (2014a: 361).

Lefebvre’nin mekânsal üçlü yapı ve mekân dönemselleştirmesi modelleriyle kent sosyolojisine yaptığı en büyük katkılarında biri, “devletin ve siyasi iktidarın kentsel mekân üzerindeki rolü”nü (Kurtuluş, 2017: 187) tartışmaya açmasıdır. Lefebvre’ye göre devlet, kentin çeperlerinde ya da merkezinde yapılacak kamusal veya özel yatırımlar için yaptığı yasal düzenlemeler, planlamalar ve imar kararlarıyla tasarladığı “soyut mekân”lar dolayısıyla o mekân içinde yer alacak toplumsal ilişkileri yani “toplumsal mekânı” da düzenlemekte ve mekânı toplumsal bir kontrol aracı olarak kullanmaktadır. Lefebvre için bu toplumsal sınıfların yaşamına müdahaleyi içerdiğinden soyut mekânla toplumsal mekân arasındaki çatışma, sınıf çatışmasıyla bağlantılı temel bir toplumsal çatışmadır (Kurtuluş, 2017: 187-8).

Lefebvre, iktidarın mekânsal yönetim aygıtı olan soyut mekânın temel özelliğinin benzer toplulukları ve işlevleri bir araya getirip farklı olanlardan ayırıştırarak idari birimlere bölmesi ve bunu yaparken de belli bir hiyerarşi içinde ayrımcılık uygulayarak baskı kurması olduğunu ifade eder (2014a: 322-3). Bu bağlamda, Lefebvre, eserinde defaatle soyut mekânın görünürde homojenleştirici ama esasında *parçalayıcı* bir nitelik arz ettiğine ve fiziksel ya da sembolik şiddetin ise söz konusu mekâna içkin olduğuna dikkat çeker: “[H]er devlet şiddetten doğar ve devlet iktidarı ancak bir mekân üzerinde uygulanan şiddetle varlık sürdürür” (Lefebvre, 2014a: 288). ‘Meşru’ şiddet tekeline elinde bulunduran devlet, varlığının bekasına tehdit oluşturabilecek her farklılığı bertaraf edip homojenleştirerek tahakkümü altına almaktadır:

[Soyut mekân] ilk bakışta homojen gözüktür; gerçekten de direnen ve tehdit eden her şeyi, kısaca söylersek farklılıkları yerle bir eden güçlere alet olur. Bu güçler geçtikleri her yeri un ufak ederler, ezerler; homojen mekân bir marangoz rendesi, bir buldozer ya da savaş arabası olarak onlara hizmet eder. Bu araçsal homojenlik yanılısama yaratır ve mekânın ampirik tarifi, araçsallığı -bu haliyle kabul ederek- kutsar. [Nitekim] soyut mekân homojen değildir; amacı, anlamı, ‘hedefi’ homojenliktir. Bunu dayatır. Kendi içinde çok birimlidir (Lefebvre, 2014a: 292, 294).

Soyut mekânın benzer olanları bir araya getirip farklı olanlardan ayırıştırarak yarattığı homojenliğin yani *izotopi* mekânlarının ardındaki amaç ise diferansiyel alanlarda farklılıkların bir araya gelmesinin, ilişkilenesinin önlenerek herkesin ait olduğu dikte edilen kimliğin homojen adacığına hapsedilmesi, sınıf ya da kimlikler üzerinden grupların ayırıştırılması ve böylece ortak mücadele imkânlarının engellenmesidir. Nitekim Lefebvre, “kapitalizmin devamlılığını sağlayan egemenlik ilişkilerinin, toplumsal mekânların gettolar toplamına dönüştürülerek yeniden üretildiğini vurgular” (Yonucu, 2014: 96). Söz konusu gettolaşmanın amacının toplumsal dışlama ve ayırıştırma olduğunu Lefebvre şöyle ifade eder: “Plansız, projersiz homojenlik. *Sahte ‘toplu’ konutlar*, ki aslında bunlar *toplumsal izolasyondur*. Çünkü... paradoksal olarak, bu homojen olması için planlanan mekân parçalanır: paylara, parsellere ayrılır. ... Bu da gettolar, *yalıtılmış alanlar*, mahalle grupları, etrafla ve çeşitli merkezlerle doğru düzgün birleşmemiş *sözde-topluluklar* üretir” (Lefebvre, 2014a: 26- italik vurgular bana ait).

Lefebvre’ye göre, burjuvazinin ve kapitalizmin mekânı olan soyut mekân, mülkiyet ilişkilerini ve mekân iktisadını muhafaza etmek üzere örtük bir uzlaş, “zımnî bir anlaşma”, “bir saldırmazlık paktı”, “kısmi bir şiddetsizlik anlaşması” içerir. Medeniyetin parçası sayılan bu uzlaş gereğince başkalarının mülkiyetindeki

mekânlardan uzak durularak ‘saygın’, fiziksel mesafeler bırakılır. Söz konusu ‘uygar’ saldırmazlık paktına, zımnî anlaşmaya prensipte herkesin erişimine ve kullanımına açık olan -David Harvey’in Louis Marin’den ödünç aldığı kavramla söylersek- kafeler, sinemalar, mağazalar gibi “dejenere ütopyalar”<sup>17</sup> (2008b: 207) da dâhildir. Öte yandan bu tür mekânlar yazılı olmayan kurullarla, örfi bir hukukla korunmakta ve “yararlanma hakkı sahiplerinin” değil yalnızca mülkiyet hakkı veya maddi gücü bulunan “kapitalist kullanıcılar”ın (Lefebvre, 2014a: 361-2) erişimine ve hizmetine sunulmaktadır. Bu durum, ‘uygarlığın’ parçası şeklinde görüldüğünden sınıfsal çelişkileri maskeleyerek sınıf mücadelesini sönmülemektedir. Bununla birlikte, bu tarz mekânlara her an patlamaya hazır gizil şiddet ile görünüşteki güvenlik arasındaki çelişki içkindir (Lefebvre, 2014a: 84-5).<sup>18</sup>

Lefebvre’in soyut mekân üretimine ilişkin şu yorumu ise adeta 1980’lerden sonra İstanbul’un çehresini değiştiren, kentin alametifarikası olan tarihi silüetinin bozulması pahasına sürdürülen küresel kentleşme politikasını özetlemektedir:

Kapitalizm ve neo-kapitalizm, ‘meta dünyasını’, o dünyanın ‘mantığını’ ve dünya ölçeğindeki stratejilerini, aynı zamanda da paranın ve politik devletin gücünü kapsayan soyut mekânı üretti. Bu soyut mekân, *bankaların, iş merkezlerinin, büyük üretim birimlerinin devasa ağlarına* dayanır. Keza *otoyolların, havaalanlarının, enformasyon ağlarının mekânını* da kapsar (2014a: 81).

İstanbul’un bugün geldiği noktanın özeti olarak okunabilecek bu yorumda çizilen tabloya hangi süreçlerden geçilerek ulaşıldığına, sinemasal anlatılarda sunulan mekân temsillerinin anlamlandırılacağı özgül toplumsal, coğrafi ve tarihi bağlamı teşkil etmesi açısından kısaca bakmakta yarar vardır.

<sup>17</sup>David Harvey, aslen Disneyland’e atfen geliştirilen “Dejenere ütopya” kavramını, Louis Marin’den ödünç alarak anlam çerçevesini alışveriş merkezleri, müzeler, kültürel miras vakıfları, gösteri arenaları ve sergi alanları gibi birçok mekânı kapsayacak şekilde genişleterek kullanır. David Harvey (2008b) *Umut Mekânları*, İstanbul: Metis Yayınları, s.207

<sup>18</sup>Anılan tarzda, sınıflar arası çatışmaya gebe mekân çelişkisinin su yüzüne çıktığı bir vaka güvencesiz, kayıt dışı çalıştırılan emekçilerin İstanbul’un gözde “dejenere ütopyalar”ından Akmerkez Alışveriş Merkezi önünde yaptıkları protestodur. Bahse konu AVM içerisine alınmayan protestocular, “demek ki bizlerin buraları gezme hakkı bile yok” diyerek isyan ederlerken tam da soyut mekâna içkin sözüm ona uygar zımnî anlaşmanın sadece burjuvaziye ve kapitalizmi teminat almak üzere tasarlandığına işaret etmişlerdir. Protestocuların taşıdıkları döviz ve pankartlarda yazan “yoksuluz çünkü siz varsınız”, “üreten biziz, tüketen sizsiniz” gibi sloganlar da neoliberal dönemin yarattığı sınıfsal eşitsizliklere parmak basmaktadır. Protestocu grubun yaptığı basın açıklaması ise Lefebvre’in serimlediği mekân çelişkisine dikkat çekmektedir: “Son yıllarda uygulanan ekonomi politikaları ve yaşanan krizler emekçileri, çalışanları vurdu. Bu açıklamayı burada yapmayı tercih ettik, çünkü *biz içine itildiğimiz sefaletin böyle ışıltılı, gürlütlü, pahalı mekanlarda yaşayanlar çılgınca tüketebilsin diye sürdürüğüne inanıyoruz. Böyle yerlerin ışıltısı, parıltısı bizlerin yoksulluğundan besleniyor*” (Sendika.org., 2004).

### 1.3. İSTANBUL'UN KÜRESEL KENT OLARAK İNŞASI

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan günümüze kadar geçen süre zarfında 80'lerin önemli bir eşik ya da kırılma noktası olduğunu söyleyebiliriz. Söz konusu döneme damgasını vuran askeri darbe sonrasında kurulan hükûmetten itibaren benimsenen neoliberal ekonomi modelinin ve küresel piyasalarla bütünleşme girişimlerinin en aşikâr görünürlük kazandığı alan hiç kuşkusuz kentsel mekânlardır ve İstanbul, ekonomik, kültürel ve beşerî sermaye açısından ülkenin lokomotif olması bağlamında kentsel dönüşümlerin de pilot bölgesine dönüştürülmüştür (Bartu Candan ve Özbay, 2014: 13).

İstanbul'u küresel bir marka kent haline getirme sevdasıyla girişilen kentsel dönüşümler, yalnızca metaların ve sermayenin değil aynı zamanda insan kaynakları, kültür, sanat ve modanın da dolaşıma gireceği serbest piyasalara hitap edecek, ulusaşırı finans ve hizmet sektörlerini cezbedecek mekânları üretmekle kalmamış yeni toplumsal hayat biçimlerini ve toplumsal sınıfları da ortaya çıkarmıştır (Enlil, 2000: 46). Özellikle 2000'ler sonrasında İstanbul'da uzunca bir süre yerel yönetimin ve merkezi yönetimin yani iktidarın aynı siyasal partinin elinde olması, İstanbul'u küresel bir marka kent haline getirme amacına yönelik kentsel dönüşümleri mümkün kılacak gerekli yasal ve yapısal düzenlemeler ile yetki paylaşımını kolaylaştırmış, sivil toplumun kentsel muhalefetinin çoğunlukla es geçilerek şehrin belli bir muhayyileye göre tasarlanmasına ve ürünlerin üretildiği mekân anlayışının yerini artı-değer elde edilen kıt bir kaynak olarak metalaşan mekânın üretimi anlayışının almasına yol açmıştır (Özbay, 2014: 188; Aksoy, 2014: 31; Kuyucu ve Ünsal, 2011: 90-2). Diğer bir deyişle neoliberal kentleşme stratejileri 2000'lerden itibaren devletin resmi kentleşme politikası haline gelmiş, inşaat ve kentsel ranta dayalı hızlı ekonomik büyüme hedeflenmiştir. Böylelikle İstanbul, Lefebvre'nin, sanayi kapitalizminden sanayi-sonrası kent kaynaklı kapitalist üretim biçimine geçişi tanımlamada kullandığı deyimle "kentsel devrim"i (Lefebvre, 2014b; Pınarcıoğlu, vd., 2017:92) deneyimlemiştir.

1980 sonrası uygulamaya konulan neoliberal ekonomi politikaları, gelir dağılımı ve istihdam rejimlerini etkileyerek alt ve üst gelir seviyesindeki sınıflar arası eşitsizlikleri muazzam derecede derinleştirip kutuplaşmaya neden olmuştur. Finans ve hizmet sektörlerinin yükselişe geçip, imalat ve sanayi sektörlerinin kent dışına taşınmasıyla birlikte geleneksel toplumsal sınıf yapıları da değişime uğramış; yükselen sektörlerdeki

çokuluslu veya ulusaşırı şirketlerde çalışan yöneticiler ve üst düzey genç profesyonellerin oluşturduğu yeni üst ve orta sınıflar yalnızca gelir seviyeleriyle değil aynı zamanda tüketim biçimleri, zevkleri, eğitim durumları ile de eski tarz kamu ve özel sektörlerde çalışan personel ile fordist üretim biçimlerinde yer alan işçi sınıfından müteşekkil geleneksel orta sınıftan farklılaşan bir kentli kimliği ortaya çıkarmıştır. İstanbul’da son zamanlarda iyice belirginleşen sosyo-mekânsal ayrışmaların hem nedeni hem de sonucu işte bu yeni toplumsal tabakalaşma biçimi ve kentsel kimliklerdir (Kurtuluş, 2003: 76, 87-88). Sözün özü, Lefebvre’in kent sosyolojisi alanında çığır açan kült eseri *Mekânın Üretimi*’de savunduğu üzere, her toplum ve o toplumdaki üretim tarzı, toplumsal bir ürün olarak kendi mekânını üretmektedir (2014a:28). Neoliberal politikalar ve küreselleşme eğiliminin ortaya çıkardığı sanayi-sonrası üretim biçimi ise, hem yeni bir toplumsal tabakalaşma yaratmış hem de bu tabakaların ekonomik sermayeleri, kültürel zevkleri ve tüketim alışkanlıklarına yönelik mekân taleplerini karşılayacak mekânlar üretmiştir. Deniz Kandiyoti bu durumu şöyle yorumlar:

*[H]er yerde olduğu gibi Türkiye’de de liberalleşme politikalarının etkilerinden biri orta sınıflar arasında daha önce benzeri görülmemiş bir bölünme ve kutuplaşma sürecini harekete geçirmek olmuştur. Bu süreç dâhilinde ücretli kesimler ve özellikle kamu çalışanlarının durumu giderek bozulurken, çokuluslu şirketlerin bazı çalışanlarıyla özel ve mali sektörlerde çalışanlar dünya standardında gelirleri garantileyebilmişlerdir. Bu yeni farkların ifadeleri hali vakti yerinde kesimlerin yerleşim ve konut tercihlerinden ... okunabilir (2012: 19-italik vurgular bana ait).*

Söz konusu yeni toplumsal sınıf hiyerarşisinin en altında ise yeni kent yoksulları yer almaktadır. Yeni kent yoksulları, göçle gelip kent çeperlerine yerleşen ve enformel iş ve konut piyasalarına eklemlenip dayanışma ağları sayesinde hayata tutunmayı ve hatta kentsel ranttan pay almayı başararak gelir ve toplumsal statü seviyelerini yükseltip yoksulluk nöbetini kente yeni göç edenlere devreden kesimden farklı olarak; İstanbul’un eski kent merkezlerindeki köhnemiş ucuz konut stokunda ikamet eden, formel ya da enformel ilişki ağları ile dayanışma mekanizmalarının dışında kalan, sosyal güvencesi bulunmayan, kamu hizmetlerinden yararlanamayan, kentsel ranttan nasiplenemeyen ve dolayısıyla yoksulluktan kurtulma ümidi olmayan kesime göndermede bulunmaktadır. İclal Dinçer ve Zeynep Merey Enlil, bahse konu kesimin durumunu “mekânsal olarak merkezde ..., ilişki ağları açısından marjinde kalmak” şeklinde ifade ederler (2002: 421). Kentsel sosyoloji çalışmalarında yukarıda mezkûr özellikleri taşıyan kesime atfen kullanılan bir diğer terim olan “sınıf-altı” ise, “ekonomik sistemin sömürülmeye dahi

değer görülmeyen kurbanlarını” tanımlamaktadır (Yılmaz, 2008: 128). Başka bir deyişle, postfordist (sanayi-sonrası/sanayisizleşme) dönemde yükselen hizmet ve finans sektörlerinin kafa emeği ihtiyacını yüksek eğitilmiş ve vasıflı profesyonellerden müteşekkil yeni orta sınıfın karşılaması nedeniyle Fordist dönemde (imalat ve sanayi dönemi) vasıfsız kol emeğine dayalı iş gücü stoğu olarak sömürülen yoksul kesim, deyim yerindeyse iskartaya çıkarılmıştır (Yılmaz, 2008: 135).

Tarih boyunca toplumsal çelişkilere, eşitsizliklere ve hiyerarşilere bağlı çeşitli mekânsal ayrışmalar kentlerin yapısına içkin olagelmıştır. Söz konusu ayrışmalar dönemin üretim biçimi ve toplumsal yapısına koşul olarak bazı dönemlerde toplumsal kastlara veya sınıflara göre biçimlenirken bazı dönemlerde dini cemaatlere ya da etnik kimliklere göre ortaya çıkmıştır (Kurtuluş, 2003: 75, 77-80). Öte yandan, bugün İstanbul’da geçerli olan sosyo-mekânsal ayrışmaları, daha önceki devirlerdekilere ayıran yönü, toplumsal eşitsizliklerin keskin sınırlarla, sembolik veya gerçek duvarlarla mekânsal olarak parçalanıp ayrıştırılması, “parçalayan kentleşme” (Göktürk vd., 2011: 32) modeli arz etmesidir. Ayrıca, yoksulluğun toplumsal dayanışma ağları ve kamu kaynaklarının tahsisi ile çözümlenmesi gereken bir mesele değil; toplumun arındırılması gereken kirlilik, cerrahi müdahale ile ortadan kaldırılması gereken habis bir hastalık, tecrit edilmesi veya abluka altına alınması gereken bir kötülük kaynağı ve suç yuvası olarak kabul edilmeye başlanması da daha önceki dönemlerden farklılık göstermektedir. Bu bakış açısıyla yoksulluk “insanın topluma diğer insanlar gibi katılabilmesini engelleyen sosyal bir dışlama sorunu” (Çavuşoğlu, 2016: 83) haline gelmekte; toplumsal, ekonomik, kültürel ve siyasal alanların dışına itilen yoksulların Arendtçi söyleyişle “hakka sahip olma hakkı” kısıtlanmaktadır (aktaran Benhabib, 2006:60). Hatta yoksul kesim insanlıklarından soyundurulup çıplak bırakılmak suretiyle Agamben’in kavramsallaştırmasıyla “*homo sacer*” muamelesi görmektedir (Agamben, 2017). Üst sınıflar ise, “kentin gürültüsünden, **pisliğinden**, karmaşasından, istenmeyen unsurlarla ve ‘**öteki**’ addedilen kesimlerle dolu kalabalığından uzakta, **kendi gibilerin** yaşadığı hem fiziksel hem de sosyal açıdan **temiz**, ...dış dünya ile ilişki kurma gereksiniminin minimize edildiği kendine yeterli yaşam çevreleri”ne çekilmektedir (Enlil, 2003: 84, 86-vurgular bana ait).

İçinde bulunduğumuz dönemde, İstanbul’da hâkim olan bu sosyo-mekânsal ayrışma deseni, kentteki farklı sınıf ve toplumsal grupların yer seçim eğilimleri ve stratejilerindeki farklılığı dışa vurmaktadır. Kentin yeni üst sınıfları “kendileri gibiler” ile bir arada olacakları ve “kirli ötekilere”<sup>19</sup> karşı bir kale gibi korunan “saklı cennetlere” kaçmakta; yeni orta sınıflar ise ya yüksek katlı apartman bloklarından oluşan ve çeşitli spor ve sosyal tesisleri içeren “hijyenik”, “kapalı” siteleri ya da yoksulların yerlerinden edilmesiyle soylulaştırılarak “burjuva oyun alanları”na<sup>20</sup> dönüştürülen Cihangir gibi eski kentiçi semtleri mesken edinmektelerdir. Yoksul kesimler geriye kalan “varoşlar” ve “gettolar” kapatılmaktadır (Enlil, 2000 ve 2003; Kurtuluş, 2003: 87). Başka deyişle, varıl kesimler için yaşama alanları ayrıcalıklı bir tercih, prestij ve keyfiyet meselesi iken yoksul kesimler için bir zaruret, mecburiyet ve varlık mücadelesi meselesidir. Her hâlükârda, “*ayrıcalıklı altkentler, lüks konut siteleri, kapalı refah adacıkları ve soylulaştırılan mekânlar*” (Kurtuluş, 2003: 87- vurgular yazara ait) ile gecekondular, varoş semtleri veya gettolaşan kentiçi çöküntü alanları yan yana, iç içe ama aynı zamanda gerçek veya sembolik keskin sınırlarla ayrılmış halde “fiziksel yakınlığın toplumsal uzaklığı”nı (Yılmaz, 2008: 140) yansıtmaktadır. İstanbul’un “adeta bir yamalı bohça; hem kentin çeperlerinde hem de kent merkezinde bir çelişkiler yumağı, dipsiz bir çatışma mekânı” (Enlil 2003: 89) görünümü sergilemesi, Foucault’nun “tek bir gerçek yer üzerinde aslında bir araya gelmesi imkânsız birkaç mekânı ve mahali üst üste bindi[rebildiğini]” (1988: 12) belirttiği heterotopik mekân<sup>21</sup> ilkesini akıllara getirmektedir. Bu durum aynı zamanda Lefebvre’nin mekânın zamandizinsel gelişim seyrini serimlemede kullandığı

<sup>19</sup> Hatice Çoban Keneş “kirli ötekiler” kavramsallaştırmasını, sıradan insanların gündelik hayatları içerisinde ırk, etnisite, inanç ve toplumsal cinsiyet farklılıkları üzerinden fantezi bir tahayyülle ürettikleri ayrımcı pratikleri ve söylemlerini yönelttikleri ötekileştirilmiş gruplara, topluluklara atfen kullanır. Hatice Çoban Keneş (2015) *Yeni İrkçiliğin Kirli Ötekileri: Kürtler, Aleviler, Ermeniler*, Ankara: Dipnot Yayınları, ss. 9-18; 103-4.

<sup>20</sup> İfadeyi aktaran Zeynep Merey Enlil (2003) “1980 Sonrası İstanbul’da Toplumsal Ayrışmanın Mekânsal İzdüşümleri” *mimar.ist* 3(8), Bahar 2003, s. 86. İfadenin aslı şu kaynakta geçmektedir: Neil Smith (1986) “Gentrification, the Frontier and the Restructuring of Urban Space”, Smith, N. ve P. Williams (der.) *Gentrification of the City* içinde. Boston: Unwin Hyman, s.32

<sup>21</sup> Foucault’nun “Öteki Mekânlara Dair” başlıklı ders notunda yer alan heterotopik mekân kavramı, Lefebvre’nin “heterotopik” kavramından farklıdır. Lefebvre, “heterotopiyi veya heterotopik mekânları, gecekondular gibi ya fiziksel ya da simgesel olarak dışlanmış, periferide kalmış, farklı ve düzen dışı olanların direniş potansiyeli taşıyan spontane mekânları şeklinde kutsarken; Foucault içinde bulunduğumuz dönemde üst üste, yan yana dizildikleri halde birbiriyle uyumsuz, fiziksel düzlemdeki yakınlığa karşın simgesel düzlemde uzak olan mekânsallığa atıfta bulunur.



dönemselleştirmede geç kapitalizm dönemine denk gelen “çelişkili mekân” kavramı ile de örtüşmektedir.

İstanbul’daki sosyo-mekânsal ayrışma her ne kadar üst sınıfların alt sınıfları dışlayıcı bir yer seçme davranışı ekseninde yapılan sınıfsal bir proje görünümü arz etse de söz konusu sınıfların oluşumu ekonomik gelir seviyesinden başka dinamikleri ve çok katmanlı toplumsal çelişkileri içermektedir. Ne de olsa, “kent içine karmaşık ilişkilerin gömülü olduğu bir toplumsal mekândır. ... Etnisite, inanç, toplumsal cinsiyet ve sınıfa dayalı ayrımcılık sorunları kent meselesinin de merkezinde yer alır” (Çavuşoğlu, 2016: 12-13). Kent sosyolojisi alanında ve özellikle İstanbul tikelinde yapılan saha çalışmalarının da doğruladığı üzere (Zengin, 2009; Öz, 2009; Yonucu, 2014; Yılmaz, 2008); sınıf, toplumsal cinsiyet, etnisite ve inanç temelli toplumsal çelişkiler, toplumsal hiyerarşi içinde dikey ve buna mukabil kentsel mekânlar arasında yatay düzlemde hareketlilikleri kolaylaştıran veya zorlaştıran faktörleri oluşturmaktadır. Başka ifadeyle, toplumsal sınıflar, özellikle de kent yoksulluğu, etnik, dini, toplumsal cinsiyet ayrımlarıyla da iç içe örülmüş durumdadır. Bu şartlar altında yoksulluk; etnik, dini, toplumsal cinsiyet ayrımlarıyla kaynaşmış bir dışlanma, ötekileştirilme ve yoksunluk sarmalına dönüşmüştür. Bu sarmaldan kurtulabilme ve toplumsal seviyeyi hem ekonomik sermaye hem de kültürel sermaye bağlamında yükseltip varlık koşullarını iyileştirebilme umudu ise çoğu kez kentsel altyapı gibi kamusal kaynaklar ile eğitim ve sağlık gibi kamusal hizmetlere erişim eşitsizliği ve formel ya da enformel iş ve dayanışma ağlarının sunduğu olanaklardan mahrumiyet gibi yoksunluk koşulları altında ezilip öğütölmektedir. Etik yollarla bu kısır döngüyü kırarak sınıf atlamayı becerebilmek ise artık neredeyse imkânsızdır. Michael Zweig’in da belirttiği gibi sınıf atlamak bir Amerikan ‘rüya’sıdır; yani sınıf atlamanın artık ancak bir rüya kadar gerçekleşme ihtimali bulunmaktadır. Nitekim Zweig, genellikle kişilerin bu yükselme rüyasını gerçekleştiremeyen ezici çoğunluk yerine, yalnızca gerçekleştirebilen istisnai birkaç kişiye odaklanarak dikey sınıfsal yükselişi mite dönüştürdüklerine dikkat çeker (Zweig, 2012: 81).

Bununla birlikte, farklı toplumsal çelişkilerle katmerlenip sarmalanmış durumdaki sosyo-mekânsal ayrışmalar, küreselleşme çağının ve neoliberal piyasaların ortaya çıkardığı bir yan etki olarak dünyanın birçok metropolünde, örneğin Fransa’daki işçi

sınıfı banliyöleri ile Amerika'daki kentiçi gettolarında, Latin Amerika ülkelerindeki favelalarda ve barriolarda ve diğer Üçüncü Dünya ülkelerindeki teneke mahallelerde gözlemlenebileceği üzere (Wacquant, 2015: 16) benzer şekillerde cereyan etmektedir. Bununla birlikte, sosyo-mekânsal ayrışmaların İstanbul tikelindeki tezahürlerini bu ülkenin özgül tarihsel koşulları çerçevesinde yorumlamak gerekmektedir.

Cumhuriyet tarihinde bir kırılma noktası, bir eşik şeklinde nitelenebilecek 12 Eylül 1980 askeri darbesi devletin en büyük baskı aygıtı olan ordunun, demokratik siyasi yaşama şedit bir müdahalesidir. Bununla birlikte; darbe sonrasında daha önce ideolojik açıdan kutuplaşan toplumdaki bastırılanların geri dönüşü, farklı kimliklerin kendilerini kamusal alanda ifade etmeleri ve hak talepleri söz konusu olmuştur. Darbe akabinde ortaya çıkmaya başlayan liberalleşme, artan yoksulluk, dejenere olan toplumsal adalet, yükselen siyasi İslam, Kürt ve Ermeni meseleleri, Türk milliyetçiliği, toplumsal cinsiyet kimliklerindeki çeşitliliklerin dışavurumu gibi konular 80'lerden günümüze tartışılabilen gündem maddelerini teşkil etmeye başlamıştır (Suner, 2006: 20; Çavuşoğlu, 2016: 13). Postmodernitenin getirdiği üst-anlatılara karşı kuşku ve çoğulculuk iklimi sayesinde bir üst-anlatı olarak Kemalist ideolojinin dayattığı, "etnik kimliği militarist bir Türk milliyetçiliği, sekülerliği uslu bir Sünni İslam inancı, cinselliği hegemonik heteroseksüel erkeklik ve itidalli bir haz rejimi, sınıfsal konumu ise korporatist bir anlayış" çerçevesinde kurgulanan hegemonik üst kimlik tanımı sorgulanmaya başlamış; etnik, dini, ideolojik ve cinsel açıdan çeşitlilik gösteren kimlikler toplumsal çimento çatlaklarından sızarak kentsel mekânsal ayrışmalarda "billurlaşmaya" başlamıştır (Çavuşoğlu, 2016: 27; Kurtuluş 2003).

Öte yandan kimlik tartışmaları toplumsal cinsiyet, etnisite, inanç ve ideoloji temelli farklı kimliklerin hak mücadelelerini mümkün kılmışsa da söz konusu farklı kimlik mücadeleleri sınıfsal bölünmelere de yol açarak sınıf bilincinin aşınmasına da neden olmuştur. Nitekim Alev Erkilet'in Süleymaniye-Küçükpazar'da ve Tahire Erman'ın Bezirganbahçe TOKİ konutlarında yaptığı alan çalışmaları; aynı muhitte ikamet ettikleri, benzer iş kollarında çalıştıkları, benzer eğitim seviyesine ve tüketim alışkanlıklarına sahip oldukları halde, yani aynı toplumsal sınıfa mensup olmalarına karşın, birey ve grupların anılan toplumsal çelişkiler üzerinden nasıl ayrışabildiklerini, birbirlerini nasıl dışlayıp, ötekileştirebildiklerini göstermektedir (Erkilet, 2013; Erman,

2016). Söz konusu ayrışmalar ise mikro-cemaatleşmelere, içe kapanmaya ve mekân içinde gettolaşmalara neden olarak benzer eşitsizlik, tahakküm ve sömürü sorunlarından mustarip bireyler ve grupların ortak varoluş mücadelesini ketlemekte, sınıf mücadelesini sönmülemektedir. Nitekim Lefebvre, kapitalist tahakküm ilişkilerinin toplumun gettolar halinde ayrıştırılmasıyla korunduğunu savunmaktadır (Yonucu, 2014: 96). Söz konusu duruma ilişkin Karl Marx da “Yahudi Sorunu Üzerine” başlıklı makalesinde, kapitalizmin bekasının sağlanmasını mümkün kılan iktidar tekniklerinden birinin insanın insandan kimlik farklılıkları üzerinden ayrıştırılması olduğu yorumunu yapar:

Marx’a göre etnik, dini ve ırksal kimliklere yapılan vurgu bir yandan insanları kimliksel bir zeminde birleştirirken diğer yandan farklı üst kimliklere sahip insanların ortak deneyimlerinden ve dertlerinden kaynaklanacak insani ortaklaşma alanını bulandırır [ve böylece] kapitalist sömürü ilişkileri gündelik yaşam deneyimleri birbirine benzeyen insanları ... birbirine yabancılaştırabilirdiği oranda kendisini üretebilme gücüne sahip olur (Yonucu, 2014: 93).

Bu bağlamda, Barış Ünlü’nün, Carole Pateman’ın modern sivil toplumun nasıl patriyarkal olarak biçimlendirildiğini serimlediği *The Sexual Contract* (1988) ve Charles W. Mills’in beyazların ırki üstünlüklerine ilişkin kendi aralarında vardıkları mutabakatlar bütününe irdelediği *The Racial Contract* (1997) eserlerinden ilham alarak yazdığı çalışmasındaki “Türklük Sözleşmesi” (2018) kavramsallaştırması da Türkiye’nin ulus devletleşme sürecinde Anadolu’daki diğer birçok etnisite içinde ayrıcalıklı ve üstün konum hasredilen Türklüğün, hegemonik kimliğin asal unsuru olarak belirlendiği zımni toplumsal sözleşmeye atıfta bulunmaktadır. Söz konusu kavramsallaştırmaya göre Türklük, çeşitli toplumsal kurumlardaki sosyalleşme süreçleri içinde edinilen ve içselleştirilerek doğallaştırılan, hem sınıflar-üstü hem de ideolojiler-üstü işleyerek farklı toplumsal sınıflar ve ideolojik aidiyetler arasında ortaklıklar kuran, “belli görme, duyma, bilme, ilgilenme, *duygulanma hâlleri* olduğu kadar, aynı zamanda belli görmeme, duymama, bilmeme, ilgilenmeme, *duygulanmama hâlleri*dir” ve yalnızca sözleşmenin kapsamına alınan bireylerin değil, dışında tutulanların da varoluş mücadelelerinde taktiksel olarak kullandıkları tutum ve davranış biçimlerini şekillendirmektedir (2018: 13, 16, 25-italik vurgular bana ait).

Toplumsal sınıflar içinde ve arasında, farklı kimliklere yapııştırılan önyargılara eşlik eden korku, endişe, nefret, hınç, aşağılama, imrenme, hayranlık, haset, kıskançlık, iğrenme, hoşgörüsüzlük, tahammülsüzlük, fanatizm gibi bir duygular repertuarı

bulunması ve “Türklük Sözleşmesi”nin de belli duygulanım hallerini içermesi, konuyu duygular sosyolojisi kapsamında da değerlendirme gerekliliği doğurmaktadır. Özellikle “biz ve onlar” mantığı ile işleyen ayrıştırıcı kimlik siyasetinde hangi duyguların manipüle edildiği ve “pisliğin nasıl düzene karşı bir saldırı olduğunu ve kiri yok etmenin aslında toplumsal bir düzeni ya da sistemi sürdürmek için girişilen bir hareket olduğu” (Zengin, 2009: 271) algısına hangi duyguların eşlik ettiği; kirlilik, ahlaksızlık, tekinsizlik, bilgisizlik, görgüsüzlük gibi pejoratif nitelikler atfedilen marjinalleştirilmiş kimliklerden kaçarak kapalı yerleşimlerde “kendi gibiler” ile konforlu bir yaşam sürme eğilimi gösteren kesimlerin anlaşılmasında yararlı olacaktır. Diğer bir deyişle, marjinalleştirilmiş kimliklerdeki bireylerin maruz kaldıkları sosyo-mekânsal damgalanmada hangi duyguların iş başında olduğunun idrak edilmesi önem taşımaktadır. Bu bağlamda, “klasik oryantalizmin self-kolonizasyona dayalı bir adaptasyonu” (Yıldız, 2016: 296) olarak Kemalist kimlik kurulumunun hangi duygulanımları içerdiğinin anlaşılması kadar, Türklüğü ve çoğu kez Türklükle eş tutulan Müslümanlığı, şanlı, mitsel bir geçmiş anlatısı içinde kurup Batılılaşma da dâhil her türlü iç ve dış mihrakların yarattığı tehlike ve kumpastan korunması gereken saf, bozulmamış bir töz olarak gören kimlik telakkisini sarmalayan duygu dağarcığının açılmanması da mühimdir. Mühimdir çünkü daha önce kendilerini Kemalist ideolojinin gadrine uğramışlıktan, ayrımcılığa ve küçük görülmeye maruz kalmışlıktan yani maduniyetten kaynaklanan bir mağduriyet anlatısı içinde sunmak suretiyle seçmenlerin duygularını galeyana getirerek desteklerini elde eden iktidarın, şimdi tam da mustarip olduklarını savundukları ayrımcılığı intikamcı bir ruh haliyle başka toplumsal kimliklere karşı, gerek söylemlerinde gerek kentleşme politikalarında, yine duygular siyaseti üzerinden meşrulaştırmaya çalışarak uyguladıkları görülmektedir (Tokdoğan, 2018: 98-100; Çavuşoğlu, 2016: 61-2).

Toplumsal cinsiyet meselesi de İstanbul’daki sosyo-mekânsal ayrışmada rol oynayan bir diğer kimlik unsurunu teşkil etmektedir. Bu meselenin arka planında, hegemonik ulusal kimliğin cinsiyetlendirilerek kurulması ve buna koşut olarak kentsel mekânların, kamusal alanların, istihdam alanlarının ve gündelik hayat pratiklerinin de cinsiyetlendirilmesi bulunmaktadır: “Türkiye kentleri... cinsiyetlendirilmiş eril kentlerdir. Sadece planlaması ve tasarımıyla değil, toplumsal hayatın deneyimlenmesi ve gündelik pratikler anlamında da cinsiyetlendirilmiş, eril, erkekliği sürekli test eden,

kadınlığı ise denetleyen bir mekânsallık üretmiştir” (Çavuşoğlu, 2016: 73). Dolayısıyla toplumsal mühendislik aracı olarak hegemonik ulusal kimlik dolayımıyla meşru kılınan cinsiyetlerin ve cinselliklerin yanı sıra dışlanan, marjinalleştirilerek sapkın, norm dışı veya tıbbi anomali ilan edilen cinselliklerin ve cinsel kimliklerin de onlara zımnen tahsis edilen veya yasaklanan yaşam mekânları, istihdam alanları ile mekânları, sosyalleşme olanakları, gündelik hayatta sergilemeleri beklenen davranış kodları ve üstlenmeleri dikte edilen toplumsal rolleri çerçevesinde açıklanması gerekmektedir.

Sonuç olarak İstanbul’daki mekânsal ayrışmada önemli bir bileşen olarak sınıf, etnisite, toplumsal cinsiyet, inanç temelli toplumsal çelişkiler sorunsalının, ritüeller ve simgeler yoluyla gündelik hayat söylemlerinde, pratiklerinde ve mekânlarında nasıl tezahür ettiği; saklı cennetlere ve kapalı sitelere çekilen imtiyazlı kimlik sahibi üst sınıfları oluşturan gruplar ile varoşlarda, kentsel dönüşüme henüz alınmamış kentsel çöküntü alanlarında veya gecekondu bölgelerinde kalan ya da TOKİ’nin “toplu konut” adı altında inşa ettiği gettolara borçlandırılarak yerleştirilen ötekileştirilmiş alt sınıfları teşkil eden grupların hangileri olduğu; ötekileştirilenlere hangi duyguların yapıştı(rıl)ığı ve bu duygu(lanım)larla bağlantılı bir tür ince ayrımcılığın günlük hayat söylemlerimize ve edimlerimize bazen farkında bile olmadan nasıl sızdığı; söz konusu duygulara dayalı tesir politikasının kentsel ayrışmada nasıl bir rol oynadığı; bizzat kentsel dönüşümün toplumsal kesimler üzerinde nasıl bir hâletiruhiye yarattığı ve bütün bunların filmsel anlatılarda nasıl temsil edildiği önem kazanmaktadır.

Ayrıca İstanbul’daki toplumsal çelişkilere dayalı sosyo-mekânsal ayrışmalar ve bireylerin gündelik hayat mücadelelerinden kesitler gibi meseleleri işleyen filmlerde belli biçimsel, imgesel ya da tematik ortaklıklar kuran bir tür sinemasından ya da alt-tür sinemasından veya akım(lar)dan söz edip edemeyeceğimiz de irdelenmesi gereken başka bir konudur. Bilindiği gibi sinema ve metropoliten kent yaşamının ortaya çıkışları neredeyse eş zamanlı vuku bulmuş ve kentsel bir eğlence biçimi olarak sinema dolaylı ya da doğrudan kentlerle ilişkili olagelmiştir (Clarke, 1997: 3). Bu bağlamda, sinemanın gelişim seyri içerisindeki farklı dönemlerde ve farklı coğrafyalarda, kentlerin ve kentlilerin temsili açısından tematik, biçimsel, görsel veya imgesel ortaklıklar gösteren Alman Dışavurumculuğu, Amerikan Kara Filmleri, Fransız Yeni Dalga Sineması ya da

İtalyan Yeni Gerçekçiliği gibi çeşitli sinema akımları ve türleri doğmuştur (Clarke, 1997; Mennel, 2008; Türkoğlu, vd., 2014).

İstanbul'daki toplumsal sınıflar ve gruplar arası ayrımları keskinleştiren kentsel düzenlemeleri tesadüfü ya da bilinçli olarak, doğallaştırarak veya sorunsallaştırarak temsil eden filmlerin ise çoğunlukla İstanbul'un taşradan ayırt edilmesi zor, yoksul muhitlerinde geçtiği; dışarıdaki her türlü sosyal ve çevresel "kir"e karşı günümüzün feodal kaleleri gibi koruma altına alınmış bulunan Kemer Country, Alkent 2000, Acarkent gibi lüks saklı kentlerin, Harvey'in deyişiyle "burjuva ütopyaları"nın (2008b:173) ise, *Ufak Tefek Cinayetler* (Ali Bilgin ve Deniz Yorulmazer, 2017-2018) adlı televizyon dizisi gibi birkaç yapımın çekimleri haricinde sinemasal temsillere kapılarını kapadıkları görülmektedir. Ne de olsa, İngilizce literatürde "wealthy enclaves", "fortified enclaves" veya "gated communities" olarak adlandırılan, ülkemizde ise saklı kentler, kapalı refah adacıkları, ayrıcalıklı altkentler (Kesim ve Kar, 2013:10; Enlil, 2003:86; Kurtuluş, 2003:87) gibi adlarla anılan lüks kapalı siteler, dışarıya karşı kapılarını kapatarak içe kapanma stratejisine dayanmaktadır. Bu bağlamda, birtakım Üçüncü Dünya Filmleri ve Bağımsız Ulusaşırı Sinema örnekleri, 1970'lerden itibaren küreselleşmenin özellikle gelişmekte olan ülkelerde yarattığı güç ve kaynak dağıtımındaki adaletsizlikler ve eşitsizliklerden doğan varsıllık ve yoksulluk arasındaki ekonomik, kültürel ve sosyal uçurumları görünür kılan yoksulluk ve yoksunluk mekânlarına dayalı kent temsilleri sunmaları açısından bu araştırmanın seçkisini teşkil eden filmlerden bazılarıyla benzerlikler taşımaktadır (Shiel ve Fitzmaurice, 2001; Mennel, 2008; Türkoğlu, vd., 2014). Keza, ırksal veya etnik ayrımcılığa uğrayarak çoğu vatandaşlık hakları zımnen askıya alınan ve "kısmi vatandaş" (Standing, 2017: 31-2) statüsünde sosyal, kamusal, ekonomik haklar, olanaklar ve hizmetlerden eşit ve adil bir şekilde yararlanamadıkları gibi belli kentsel mekânlarda "kamp"laştırılan (Agamben, 2017: 148) toplulukların sosyo-ekonomik ve psikolojik yönden marjinalleştirilmelerini irdeleyen veya ticarileştirerek sömüren Bağımsız Siyah Sanat Sineması, Blaxploitation Filmleri, Yeni Getto Filmleri ve Fransız Banliyö Filmleri gibi tür, alttür veya akımlar da bu tez projesinde incelenen filmlerle örtüşmektedir. Sınıfsal ve etnik tabakalaşmayla kaynaşmış teneke mahalleleri ve kent içindeki ya da periferisindeki gettolar gibi yoksulluk ve yoksunluk mekânlarında geçen söz konusu filmler, sosyo-mekânsal damgalanmaya maruz kalan bireylerin yokluklarla

mücadelelerinde başvurmak zorunda kaldıkları kimi zaman yasadışı boyutları olan taktikleri ve bu yaşam biçiminin üzerlerinde yarattığı ruhsal, fiziksel ve duygusal tahribatı temsil etmeleri bakımından önemli örnekler teşkil etmektedir (Mennel, 2008; Shiel ve Fitzmaurice, 2001 ve 2003).

Yukarıda açıklanan kavramlar ve hususlar ışığında İstanbul'daki toplumsal çelişkiler üzerinden biçimlenen sosyo-mekânsal ayrışmaları temsil eden filmler seçkisi, iki bölümde ayrıntılı bir biçimde irdelenecektir. Analiz bölümlerinde, Lefebvre'in çatı kuramsal çerçevesiyle ilintili olarak toplumsal cinsiyet, yoksulluk, yeni ırkçılık, ayrımcılık, bellek ve biyo-politika gibi alanlardaki çalışmaların kavram setlerinden de istifade edilecek olup söz konusu kavramlar ve kavramların hangi bağlamlarda kullanıldıkları analiz bölümleri içerisinde açıklanacaktır.

## 2. BÖLÜM: SOYUT MEKÂNLAR, SOYUTLANAN YAŞAMLAR: İŞÇİ SINIFININ VARLIK MÜCADELESİ

Neoliberal kentleşme metropolleşmenin, yoğunlaşmanın ve de uzmanlaşmanın başat meseleler haline geldiği bir süreç olarak doğmuştur. Bu sürecin temelinde yoğun emek isteyen endüstrileşmenin kent alanından uzaklaştırılması, kentsel alanın tüketim rasyonalitesine açılması ve de zengin turistler için bir durak noktası haline gelmesi vardır. *Neoliberal kent işçi sınıfının ve kent yoksulunun artık kent merkezinde görülmek istenmediği bir yapıdır.* Yoksulluk görülse bile bu kişisel başarısızlığın simgesi ya da zenginlik gösterişinin zıttı olarak algılanmalıdır. Kentler gösterişin, zenginliğin ve de finansal uçukluğun gözle görünür hale geldiği yapılar olarak neoliberal düzlemde yer almıştır.<sup>22</sup>

Murat Üçoğlu

Global ekonomi tarafından yaratılmış eşitsiz alan dünyasında, İstanbul parlıtsız, ihmal edilmiş, yabancı ziyaretçilerin gözlerinden saklanmış bölgelerin çok yakınında, ekonominin parlak kutuplarının bulunduğu bir kenttir -Karanfildöy ve Kuştepe, Levent'in hemen yanındadır.<sup>23</sup>

Jean-François Pérouse

Yek dü se çar  
Mola kısa dök bir çay  
**Fabrika parça başı**  
Yetirdin mi maaşı?  
**Ev içi görünmez emek**  
**Sigorta yok, yol ve yemek**  
**Nev-liberal zamanlar**  
**Burada herkes prekar**

Yek dü se çar  
Ne yerim ne yenim dar  
**Ev kira, sokak bizim**  
Değil benim krizim  
**İşsizdir tüm çalışanlar**  
Mavi, beyaz ne farkın var?  
**Hâkiminse yasalar**  
**Yıkılsın piyasalar**<sup>24</sup>  
Bandista

<sup>22</sup> Murat Üçoğlu (2015) "Neoliberalizm Kent Alanlarında Neden Yoksulluğa İhtiyaç Duymaktadır?" *İdealkent Kent Araştırmaları Dergisi: Kent ve Yoksulluk* , Sayı 16, Mayıs 2015, Ankara: Kent Araştırmaları Enstitüsü, s.41

<sup>23</sup> Jean-François Pérouse (2008) "İstanbul Varoşları". *Sinematografik Kentler: Mekanlar, Hatıralar, Arzular* içinde. Mehmet Öztürk (der.) İstanbul: Agora Kitaplığı, s. 309

<sup>24</sup> Anadolu'daki kültürel çeşitliliği, Reggae, Afro-Beat gibi beynelmilel müzik tarzlarında yorumlayan bir müzik kolektifi olarak 2006'da bir araya gelen Bandista'nın *Ki Buradayız Hâlâ!* (2014) adlı albümünde yer alan "İşsiz Marşı"nın sözleri olup bold vurgular bana aittir. Söz konusu sözler, II. Dünya Savaşı sırasında Polonya'nın Krakow kentindeki Yahudi gettosunda hayatını kaybeden sosyalist mobilya işçisi Mordechai Gebirtig tarafından Doğu Avrupa Yahudilerine özgü Yiddish dilinde yazılıp bestelenen "Arbetlose March"ın günümüz neoliberal dönem çalışma koşullarına uyarlanmış serbest çevirisidir. Alpaslan Savaş (2022, 14 Nisan) "Başka türlü bir işsizlik yazısı" *soL Haber*. <https://haber.sol.org.tr/yazar/baska-turlu-bir-issizlik-yazisi-332475>; <https://bandista.org/>.



Türkiye Cumhuriyeti tarihinde 1980’li yıllar Askeri Darbe ile özdeşleştirilen bir dönem olmuştur. Aslında bu dönem kapitalizm tarihi açısından da bir dönüm noktasına tekabül etmektedir. Zira, söz konusu yıllar II. Dünya Savaşı sonrasında, Doğu Bloku ülkelerin oluşturduğu komünizm tehdidine karşı işçi sınıfını kendi saflarında tutmak için sosyal refah rejimini kurumsallaştırmak zorunda kalan Batılı merkez ülkelerde kapitalizmin krize girdiği dönemdir. Bahse konu ülkelerdeki, adını İngiliz iktisatçı John Maynard Keynes’ten alan Keynesyen sosyal devlet modeli (Daldal, 2009: 43), Türkiye gibi çevre ülkelerde ithal ikameci sanayileşme modeli ile karşılık bulmuş; devlet yalnızca piyasaları düzenlemekle kalmamış, aynı zamanda bizzat yatırım yaparak ekonomik gelişmeye katkı sağlamıştır (Ersoy, 2001: 38-9). Devletin piyasaları denetleyip regüle ederek tam gün istihdam, aile geçindirebilecek düzeyde ücret skalası, emeklilik güvencesi, kamusal eğitim ve sağlık hizmetleri, güvenli iş ortamı, sendikal haklar gibi olanaklar sunması nedeniyle “‘sosyal kapitalizm’ veya ‘insan yüzlü kapitalizm’” (Bora ve Erdoğan, 2021: 14-5) şeklinde de anılan Keynesyen Refah Devleti modelinin sarsılmaya başladığı 1970’lerin ortalarında yaşanan malî krize çözüm olarak piyasalar üzerindeki devlet kısıtlamalarının kaldırılmasıyla elde edilecek ekonomik büyüme ve zenginliğin “‘aşağı damlama’” mekanizması sayesinde herkesin yararına olacağı ve umumi refah sağlanacağı varsayımına dayanan neoliberal ekonomi politikaları küresel ölçekte devreye girmiştir (Özçelik, 2015: 23-4; Köse, 2015: 262). Margaret Thatcher ve Ronald Reagan gibi liderler tarafından merkez ülkelerde yürürlüğe konulan ve refah devleti uygulamaları alanının daraltılıp özel sektörün teşvikini öngören neoliberal ekonomi reçeteleri Türkiye’de, askeri darbe öncesinde “‘24 Ocak Kararları’” (Yıldırım, 2006) ile formüle edilerek darbe akabinde, Turgut Özal iktidarında uygulanmaya başlanmış ve ithal ikameci imalat sanayine bağlı ekonomik gelişim stratejisi yerine dış yatırımlara açılma stratejisi benimsenmiştir (Şimşek, 2014: 56).

Devletin sosyal işlevlerinin ve kamusal hizmet alanlarının özelleştirme yoluyla piyasa mekanizmalarına peyderpey devredilmesi sürecinde ise devlet-vatandaş ilişkileri de şirketleşen devlet aklı ve kendi sorumluluklarının ve karşılaşılabileceği risklerin farkında olması beklenen müşteri-müteşebbis vatandaş şeklinde piyasa mantığına göre yeniden yapılandırılmıştır (Aksoy, 2014: 30; Kolluoğlu, 2014: 22). Neoliberal projede devlet sahneden çekilmemiştir, bilakis üzerindeki sosyal sorumlulukları ticarileştirip özel sektöre devrederek küçülmekle birlikte hâlâ “‘yönetme iddiasında olan ama sorumlu

olmayan' bir devlet" (Gökçe ve Gökçe, 2022: 142) haline gelmiştir. Böylelikle gelir, istihdam gibi refah payları dağıtan içermeci devlet modelinden, bu bölüşümü serbest bırakılan piyasaların insafına terk ederek dezavantajlı grupları dışlayan devlete doğru bir dönüşüm söz konusu olmuştur. (Bora ve Erdoğan, 2021: 16-7). Sovyetler Birliği'nin çözülmesi üzerine sosyalizm ya da komünizm tehdidinin ortadan kalkmasından sonra emekçilerin yüz yıllık mücadelelerle elde ettikleri haklar budanmaya ve gasp edilmeye başlamış, sermayedarlarla emekçiler arasındaki "sınıflararası uzlaşma" sermaye lehine tek taraflı olarak zımnen feshedilmiştir (Şimşek, 2014: 56; Köse, 2015:262).

Neoliberal dönemde üretim biçimleri ve buna bağlı üretim ilişkileri dönüşüme uğramıştır. Dolayısıyla neoliberal politikaların en derin etkileri emekçiler üzerinde olmuştur. Zira, üretimde standardizasyona dayalı Fordizm ve işçilerin sadakatini sağlayıp çalışma azimlerini ve verimliliklerini artırmak için maddi teşvikler ve ödüllerle üzerlerinde hegemonya kurmaya dayalı işletmecilik tarzı olan Taylorizm paradigmaları, neoliberal düzende "esnek çalışma" olarak anılan yeni bir emek rejimi ile ikame edilmiştir (Bauman, 1999: 36-7; Sennett, 2008: 40-42; Kına, 2022: 126). Ayrıca dayanıklı tüketim malları gibi klasik sanayi ürünlerinin emek-yoğun, düşük teknoloji üretimlerinin üçüncü dünya ülkelerine kaydırılıp bilişim, finans, medya, turizm gibi hizmet sektörlerinin ön plana çıkarılmasıyla "post-fordizm", "sanayi-sonrası" veya "sanayisizleşme" şeklinde anılan yeni üretim biçimi yaygınlaşmıştır (Şentürk, 2014; Ersoy, 2001; Yıldırım, 2006). Böylece kol-gücü ile üretime katkıda bulunan vasıfsız emekçiler adeta ıskartaya çıkarılmış; yaratılan iş kıtlığı ile emekçiler tam zamanlı istihdam, emeklilik ve sağlık sigortası gibi güvencelerden ve haklardan, iş güvenliğinden, sendika korumasından mahrum şekilde kayıt dışı, geçici pozisyonlarda ve düşük ücretle çalışmaya mahkûm kılınmışlardır (Özçelik, 2015: 21). Bu durum ise II. Dünya Savaşı sonrasında 1970'lerin ortalarına kadar süren kısa vadeli sosyal refah devleti parantezinin kapanması ve işçi sınıfının yaşam ve çalışma koşullarının 19. Yüzyıldaki "vahşi kapitalizm" dönemindeki haline gerilemesi anlamına gelmektedir (Bora ve Erdoğan, 2021: 15). Nitekim;

Yaygın özelleştirmeler, deregülasyon, ekonominin finansallaşması, taşeron üretim zincirleri, esnek üretim biçiminin yaygınlaştırılması, sanayisizleşme, hizmet sektörünün büyümesi gibi neoliberalizmin hayata geçirdiği politikalar, emek piyasasının bölünmesine, korunaksız, güvencesiz çalışma türlerinin ve yaygın bir işsizliğin ortaya çıkmasına neden

olmuştur. Süreç, sermaye açısından muazzam fırsatlar sunarken, emek açısından giderek katlanan bir yıkıma yol açtığı görülmektedir (Özçelik, 2015: 23-4).

Böylelikle sosyal refah devleti projesinde bertaraf edilen “çalışan yoksulluğu” olgusu, yani “bir işte çalıştığı halde, ücret geliri yoksulluk çizgisinin altında olan ve dolayısıyla hayatını sürdürmede asgari ekonomik ve sosyal faydadan yararlanamayan” (Kahraman, 2015: 53) kişilerin içinde buldukları durum, neoliberal dönemde yeniden yaygınlaşmış ve proletarya sınıfı prekaryaya dönüşmüştür (Köse, 2015:262; Bora ve Erdoğan, 2021: 16). Zira neoliberal dönemin alametifarikalarından biri olan “esnek çalışma” işverenlerin emekçileri yarı-zamanlı, geçici, mevsimlik gibi etiketler altında istedikleri sürede, istedikleri yerde, istedikleri şekilde istihdam edip istedikleri anda işten çıkarma serbestliğini, yani istihdamın keyfilliğini, parçalılığını ve kuralsızlığını ifade ederken; “güvencesizlik”, emekçilerin aktif çalıştıkları verimli çalışma dönemleri sona erip çalışamayacak kadar hastalanacakları, sakatlanacakları ya da yaşlanacakları zamanı, yani geleceklerini teminat altına alan emeklilik, sağlık sigortası veya tazminat gibi uzun sınıfsal mücadelelerle elde edilen güvencelerinin ve haklarının gaspı anlamına gelmektedir (Oğuz, 2012: 231-2).<sup>25</sup> Dolayısıyla “güvencesiz” mealindeki “precarious” ile “proletarya” kelimelerinin birleşimiyle oluşturulan “prekarya”, istihdamları işverenlerin keyfilğine, takdirine tabi kılınan, yasal ve sosyal güvencelerden yoksun bırakılan, istikrarsız ve riskli çalışma koşullarına mecbur edilen ve müphem geleceğinden mütemadiyen endişe duyan emekçilere atıfta bulunmaktadır (Tureng, t.y.; Standing, 2017: 21; Bora ve Erdoğan, 2021: 16; Oğuz, 2012: 231-3). Emekçileri sermaye karşısında güçsüzleştirip hayatta kalma mücadelelerinde kendi başlarına bırakan devlet aklı ise, onları sosyal yardımlara muhtaç edip olta yerine balık kırıntıları vererek “veren el-alan el” arasındaki hiyerarşi söylemiyle kurgulanan sosyal yardım mekanizmaları ve ‘hayır-hasenat’ amaçlı sivil toplum kuruluşları üzerinden hegemonyasını tesis etmeye çalışmaktadır (Bayat, 2014: 29; Bilecen, 2021: 53). Nitekim prekarya kavramının etimolojik kökeni “Latince ‘dua etmek’ anlamına gelen *precor* sözcüğüne dayanmakta; dolayısıyla ‘dua etmeyi’ gerektirecek kadar çaresizlik ve belirsizlik içeren evrensel bir insanlık durumuna gönderme yapmaktadır” (Oğuz, 2012: 234). Diğer bir deyişle, prekarya statüsüne indirgenen çalışan yoksullar, ‘veren el-alan

<sup>25</sup> Çalışanların prekaryalaştırılması sürecine, 2003 yılında yürürlüğe giren 4857 sayılı İş Yasası ile hukukî dayanak sağlanmış ve özel istihdam büroları tesis edilerek esnek ve güvencesiz çalışma biçimleri istisnai bir durum olmaktan çıkarılıp olağan hale getirilmiştir (Oğuz, 2012: 229, 230).

el' hiyerarşisinde madun ve el açıp yalvaracak kadar mağdur olarak konumlandırılırken; devlet-vatandaş ilişkisi haklar ve yükümlülükler dizgesinden çıkarılarak aldığı yardımların karşılığını oylarla vermesi, örgütlü sınıfsal mücadeleden vazgeçip biat ve itaat etmesi beklenen müşteri vatandaş ve klientalist-paternalist devlet arasındaki ilişki şeklinde yeniden yapılandırılmaktadır (Köse, 2015:263-4).

Sanayileşme döneminde Türkiye'nin lokomotif sanayi kenti sıfatını taşıyan İstanbul da 1980 darbesiyle hayata geçirilmeye başlanan neoliberal politikalar doğrultusunda küresel piyasaları, dış yatırımları cezbedecek küresel bir kente ve markalaşan bir turistik destinasyona dönüşmesi amacıyla sanayisizleşme sürecine alınmış ve bu süreçte kentin kendisi bir yatırım aracı, ticari bir meta haline gelirken mekân üretimi için gereken ve kıt bir kaynak olan kentsel arsaların temini için geleneksel sanayi havzaları ve emekçilerin yaşam alanları birincil hedef ilan edilmiştir (Koçak, 2011: 43). Anılan durum tam da Lefebvre'in, kapitalizmin bekasını mekân içinde meta üretiminden bizzat mekânın üretimine geçmek suretiyle sağladığı yönündeki tespitiyle örtüşmektedir (Lefebvre, 2014a: 90; Aslanoğlu, 1999: 66; Pınarcıoğlu vd., 2017: 92). Söz konusu sanayisizleşme sürecini kentlerin aslına rücu edişi şeklinde de yorumlamak mümkündür; zira sanayi devrimine kadar kentler ticaret, finans, yönetim, kültür-sanat, eğitim gibi hizmet alanlarında uzmanlaşırken üretim kent alanlarının dışında gerçekleştirilmiştir (Şimşek, 2014: 57). Günümüzdeyse neoliberal kapitalizm çerçevesinde medya, finans, bilişim-enformasyon, turizm gibi hizmet sektörleri yeniden büyük kentlerde yoğunlaşırken üretim kent dışı bölgelere kaydırılmaktadır (Keyder, 2014: 128-9; Şentürk, 2014: 136-7).

Neoliberal kentleşme örneklerinde dikkat çekici bir diğer husus da post-fordist dönem kentlerinde, antik çağlardan sanayi devrimine kadarki dönemlere özgü mekânların izine rastlamak mümkünken; emekçilerin sınıf bilinçlerine ve sınıfsal mücadelelerine ilişkin mekânsal hafızayı içeren sanayileşme dönemi mekânlarının giderek gözden kaybolmasıdır (Bilgin, 2013: 36). Bu bağlamda, sanayileşme döneminde taşradan İstanbul'a gelerek iş gücü ihtiyacını karşılayan emekçilerin barınma ihtiyaçlarına spontane çözüm olarak geliştirdikleri Ümraniye gibi gecekondu bölgeleri, geri kalmışlığın, suçun, yozlaşmanın ve hatta terörün kaynakları şeklinde önce söylemsel düzlemde hedef gösterilmiş, sonra organize suçlarla ve terörle iltisaklı ilan edilerek

kriminalleştirilip polisiye bir çerçeveye yerleştirilmiş ve daha sonra kentsel dönüşüm bölgeleri ilan edilerek pahalandırılmış; Haliç, Kağıthane, Kartal, Zeytinburnu gibi fabrikaların çevrelerindeki aynı zamanda proleter kamusal alan niteliği bulunan geleneksel işçi havzaları ise işlev değiştirme, rekreasyon alanı haline getirme gibi yollarla dönüştürülerek parçalanmıştır (Şen, 2011: 3; Zengin, 2015: 7; Bilgin, 2013: 36; Koçak, 2011: 43-4; Göktürk vd., 2011: 37-8). Başka bir deyişle 1980 darbesi mekânsal açıdan öncelikle emeğin ve emekçilerin kalelerine bir “et satırı”, “bıçak” ya da “marangoz rendesi”<sup>26</sup> gibi indirilerek sınıfsal ayrıştırma mekânsal olarak tahkim edilmiştir. Lefebvre de neoliberal kapitalizmin parçalayan kentleşme politikasının dayandığı mantığı, niteliklerini ve amaçlarını şöyle özetlemektedir:

Kapitalizm ve neo-kapitalizm, ‘meta dünyasını’, o dünyanın ‘mantığını’ ve dünya ölçeğindeki stratejilerini, aynı zamanda da paranın ve politik devletin gücünü kapsayan soyut mekânı üretti. Bu soyut mekân, bankaların, iş merkezlerinin, büyük üretim birimlerinin devasa ağlarına dayanır. Keza otoyolların, havaalanlarının, enformasyon ağlarının mekânını da kapsar. Bu mekân içinde, birikimin beşiği, zenginlik yeri, öznesi, tarihsel mekânın merkezi olan şehir parçalanmıştır (2014a: 81).

Böylelikle, en kapsamlı, sistematik ve kurumsal şeklini 2000’li yıllarda alan söz konusu “parçalayan kentleşme” (Göktürk vd., 2011: 32) politikalarıyla yeniden tasarlanarak mütemadiyen dönüşüme tabi tutulan İstanbul’da, kentin sefasını süren gelir seviyesi ve para harcama kapasitesi yüksek sınıflar ile kentin ceremesini çeken ıskartaya çıkarılmış, prekaryalaştırılmış, dar gelirli “defolu/kusurlu tüketici” (Bauman, 1999: 60; 2019: 26, 53) konumundaki vasıfsız emekçiler arasında sosyo-mekânsal ayrışma yaratılmaktadır. Yoksullar barınma gibi mekânsal ihtiyaçlarını karşılamak için kullanım değerleri üzerinden mekânlarla ilişkilendirirken; varsıllar gösterişçi, lüks yaşam tarzlarına uygun prestij ve statü göstergeleri olarak mekânlarla ilişkilenmekte ve mübadele değerleriyle

<sup>26</sup> Lefebvre, kenti hem işlevlerine göre idari, ticari, sınai ve meskûn mahaller şeklinde bölümleyen hem de toplumsal gruplar arası etkileşim ve dayanışma olasılığını önlemek üzere her grubu kendi içinde homojenlik oluşturacak şekilde ayrıştıran “zoning” (2014a: 323), “stratejik mekân” (2014a: 375-6) ve “soyut mekân” (2014a: 81) gibi düzenlemelere dayalı parçalayıcı kentleşme modelini, yani neoliberal kapitalizmin kentleşme politikasını betimlerken “bıçak” (2014a: 183) ve “marangoz rendesi” (2014a: 292) gibi metaforlar kullanır. Benzer şekilde Marshall Berman da New York’ta yürütülen kentsel dönüşüm programını planlayan şehir plancısı Robert Moses’in kendine yöneltilen eleştirileri, “her yanı inşaatla dolu bir metropolde iş görürken yolunuzu bir et satırıyla açmak zorundasınız” (Caro’dan aktaran Berman, 2013: 390) diyerek cevaplarırken kullandığı “et satırı” benzetmesini vurgular. İstanbul’daki öncül kentsel kırım örneğini ise Bedrettin Dalan’ın 1986’da, İstanbul Belediye Başkanlığı sırasında Tarlabası’nda yürüttüğü bulvarı projesi teşkil etmektedir (Şimşek, 2014: 57; Kuyucu ve Ünsal, 2011:94). Tüm bu metaforlar, neoliberal kentleşme politikaları doğrultusunda sürdürülen kentsel dönüşüm programlarının, mukimlerin “kent hakkı”nı (Harvey, 2013a: 44) değil kentsel rantı gözeterek kente şedit, kıyıcı, vahşi bir şekilde yaklaşan zihniyetine gönderme yapmaktadır.

fetişize edilen mekânları üst kimliklerinin inşasında araçsallaştırmaktadırlar (Enlil, 2003: 85-6; Çavuşoğlu, 2021a: 85-6). Sürecin ilginç yanı ise kamu yararını gözetmesi, kâr amacı gütmemesi beklenen Çevre, Şehircilik ve İklim Değişikliği Bakanlığı, Toplu Konut İdaresi Başkanlığı (TOKİ) gibi devlet kurum ve kuruluşlarının da girişilen geniş çaplı kentsel dönüşüm projelerinde Gayrimenkul Yatırım Ortaklıkları (GYO), büyük ölçekli müteahhit firmaları, yerli ve yabancı yatırımcılar ile kamu-özel sektör iş birliği halinde kentsel ranttan pay alan temel aktörler arasında yer almalarıdır. İstanbul’u küresel piyasalara entegre olacak bir marka şehir haline getirme, deprem riskine karşı yıpranmış, köhnemiş konut stoklarını yenileme ve kent merkezindeki suçla damgalanan çöküntü alanlarını güvenli hale getirme mazeretleriyle meşrulaştırılmaya çalışılan sınıfsal ayrımcı ve ayrıştırıcı kentsel dönüşüm projelerine içkin toplumsal çelişkiler ve kentsel gerilim riskine ise Şükrü Aslan ve Tahire Erman şu şekilde dikkat çekerler:

Bu gelişmeler altındaki ‘küresel kent’ İstanbul yoksulunu unutarak ulusal ve uluslararası zenginlere kucak açmakta, AVM’leri, lüks rezidansları, 5 yıldızlı otelleri, finans merkezleri ile bu yeni grup için mekânlar yaratmaktadır. Kentin mekânsal dönüşümü sosyal yapıda kırılmalara, gerilimlere yol açmakta, İstanbul patlamaya hazır bir bomba haline gelme yolunda hızla ilerlemektedir. Zenginlik İstanbul’un mekânlarına şiddetli şekilde yerleştikçe ve yoksullar hızla yersizleştirildikçe, yoksulların ‘kent hakkı’ çiğnendikçe, İstanbul’un geleceği her zamankinden daha fazla tehlike altındadır (Aslan ve Erman, 2016: 142-italik vurgular bana ait).

Küresel hizmet sektörlerinin ve bu sektörlerde çalışan yeni orta sınıfın mekânsal taleplerini karşılayacak mekân üretimi için gereken kentsel arsaları devşirmek üzere gecekondu bölgelerini ve ucuz kirali konut stoklarının bulunduğu kent içi yıpranmış çöküntü alanlarını suçla özdeşleştiren söylemler dolaşıma girince böyle yerlerde yaşayan kent yoksulları sosyo-mekânsal damgalamaya uğrayarak potansiyel suçlu muamelesi görmeye başlamışlardır (Bora ve Erdoğan, 2021: 16; Zengin, 2015: 7). Hem suça eğilimli görüldükleri hem de kişisel gelişimi kutsayıp bireysel hırsları, çıkarları, rekabeti körükleyen neoliberalizmin bireyci ethosu çerçevesinde yoksulluk kişisel bir başarısızlık, beceriksizlik şeklinde kodlandığından ötürü içinde bulunduğumuz tarihsel momentte çalışan yoksullar yalnızca fiziksel zorluklarla, yokluklarla ve yoksunluklarla değil ama aynı zamanda özsaygı ve özdeğer kaybıyla da mücadele etmek zorunda kalmaktadırlar. Dolayısıyla bu döneme özgü kent yoksulluğu travmatik bir deneyime dönüşmektedir. Nitekim, “travma” kelimesinin Yunanca etimolojik kökeninin “yara” anlamına geldiği göz önüne alındığında (Caruth, 1996: 3; Traverso ve Broderick, 2010: 5), yoksulluk alanında sosyolojik çalışmalar yapan araştırmacılar ve düşünürlerin,

yoksulluğu aşağılayan neoliberal anlayışı içselleştiren yoksulların duyumsadıkları travmatik ruh halini tanımlamak için neden “fark yaraları” (Erdoğan, 2011b: 66), “sınıfın gizli yaraları” (Sennett ve Cobb, 2018), “ahlaki yara” (Press, 2023: 19) gibi kavramlar ortaya attıkları anlaşılabilir.

Diğer taraftan mesele yalnızca toplumun sınıfsal farklar üzerinden mekânsal olarak ayrıştırılması değildir; zira hiçbir toplumsal sınıf monolitik, türdeş, homojen değildir. Lefebvre’in de ifade ettiği gibi egemen güçlerce benzer grupları bir araya getirip farklı olanları birbirinden ayırtmak suretiyle mekânsal açıdan toplumu bölerek yönetme şiarındaki soyut mekânların dayattığı homojenlik yanılısamadan ibarettir ve kendi içlerinde çok birimlidir (Lefebvre, 2014: 292, 294). Üretim ilişkileri temelinde ayrılan her toplumsal sınıfa toplumsal cinsiyet, etnisite, inanç dayalı farklı toplumsal çelişkiler içkindir. Başka bir deyişle, her toplumsal sınıf kendi içinde, farklı toplumsal çelişkilerle farklı biçimlerde eklenerek kurulmuş heterojen yapıları ve bu yapılar arasındaki hiyerarşiyi haizdir. Aksu Bora’nın bir söyleşide belirttiği gibi “Kürtlükten, ibnelikten, Yozgatlılıktan... ayrı bir ‘arıduru sınıf’ mevcut değil[dir]” (Akın, 2016). Dolayısıyla sınıfsal-mekânsal ayrışmalar etnisite, toplumsal cinsiyet ve inanç temelli hiyerarşik ayrımlara ve ayrımcılıklara da tabi kılınmaktadır. Nitekim, “kent, içine karmaşık ilişkilerin gömülü olduğu bir toplumsal mekândır. ...Etnisite, inanç, toplumsal cinsiyet ve sınıfa bağlı ayrımcılık sorunları kent meselesinin de merkezinde yer alır” (Çavuşoğlu, 2016: 12-3). Bunun en bariz örneklerinden biri Türkiye’de kentlerin erkeklere göre ve erkekler için “eril kentler” şeklinde cinsiyetlendirilerek tasarlanmış olmaları; sınıfları enlemesine ortak kesen bir sorunsal olarak gündelik hayatın hemen her alanına yayılan kamusal alan-özel alan ayrımlarının kadınları ve kadınsı görülen diğer cinsel kimlikleri eril mekânsal düzenlemelerle denetim altına alırken erkeklerin de performatif erkekliğini mütemediyen sınamasıdır (Çavuşoğlu, 2016: 73).

Yukarıda sunulan tarihsel arka plan bağlamında bu bölümde, Lefebvre’in toplum, kapitalist üretim ilişkileri ve mekân matrisinde tezahür eden diyalektik ilişkiye yaptığı vurgudan yola çıkarak 1980 Askeri Darbesi akabinde uygulamaya konulan neoliberal ekonomi politikalarının yalnızca üretim biçimleri ve istihdam türlerine etkisi olmadığı; bilakis değişen üretim ilişkileri kapsamında prekaryalaştırılan emekçiler ile “beyaz yakalılar” veya “yeni orta sınıf” olarak anılan yeni toplumsal gruplar arasındaki

toplumsal eşitsizlikleri ve ayrışmaları mekân üretimi yoluyla şiddetlendirdiği iddia edilmektedir. Diğer bir deyişle, Lefebvre'in, belli bir tarihsel momentte geçerli üretim tarzının toplumsal ilişkilerle birlikte kendi mekânını üretmesinden ötürü mekânın toplumsal bir ürün olduğu ve “bu şekilde üretilen mekân[ın], ...bir üretim aracı olmanın yanında, bir denetim, dolayısıyla tahakküm ve güç aracı” (2014: 56- vurgular bana ait) işlevi gördüğü yönündeki temel tezine istinaden, neoliberal dönemin toplumsal ürünü olarak üretilen mekânların “hegemonik olan dışındaki çeşitli tabakaları ve toplumsal sınıfları birbirinden ayırarak, temaslarını yasakla[yan]” (2014: 376- vurgular bana ait) bir *sınıflandırma stratejisi* çerçevesinde kurgulandıkları; esasında varlıkları ıskartaya çıkarılan ve yoklukları tercih edilen güvencesiz ve vasıfsız emekçileri yerlerinden eden “yoksun bırakıcı sahiplenme” (Lefebvre, 2014a: 353) ya da “mülksüzleştirme yoluyla birikim” (Harvey: 2008: 34) mantığına dayanarak rantiyeci sermaye hegemonyasına ve tek sınıf hâkimiyetine yönelik uygulamaya geçirildikleri; toplumsal kutuplaşmayı körükleyerek birçok toplumsal eşitsizliklere ve çelişkilere yol açtıkları iddia edilmektedir. Ayrıca, reel düzlemdeki kentsel parçalanmanın sinema temsillerine de sirayet ettiği (Sauvaget, 2008:442); Yeşilçam sinemasındaki panoramik görüntülerin, kentin bütününe ilişkin bir imaj yaratan temsillerin aksine seçkideki filmlerde kentin bütününe değil belli parçalarına odaklanan temsiller sunulduğu ve bu temsillerin zihinde yarattığı İstanbul imgesinin herhangi bir üçüncü dünya metropoliten kenti ya da Anadolu taşra kentinden farkı bulunmayan anonim bir kent imgesi olduğu da ileri sürülmektedir.

Anılan iddiaları desteklemek üzere seçilen filmler, neoliberal dönemde üretilen mekânlarda ortaya çıkan ya da aşikâr hale gelip şiddetlenen etnisite, inanç ve toplumsal cinsiyet temelli çelişkilerle sarmalanmış sınıfsal çelişkiler bakımından çözümlenmeye çalışılacaktır. Bu doğrultuda, Lefebvre'in de mekân üretimindeki dönüşüme işaret ettiği milat olan 1970'lerden (2014: 23) itibaren Amerika Birleşik Devletleri ve İngiltere başta olmak üzere çeşitli ülkelerde Keynesyen sosyal refah devleti modelinin yerini almaya başlayan “zayıf devlet, güçlü serbest piyasa” anlayışı kapsamında, toplumsal sınıfların geçirdiği dönüşümler, klientalist-paternalist devlet ve müşteri-müteşebbis vatandaş şeklinde yapılandırılan devlet-vatandaş ilişkileri, sanayi sonrası üretim biçimlerine geçişle beraber dönüşen çalışma etiği ile modaliteleri ve emeğin kent dışına sürgünü, bizzat kentsel mekân üretiminin sadece birikim ve rant aracına değil aynı zamanda bir



“sınıf”landırma aygıtına yani toplumsal statü göstergesine veya belirleyicisine dönüşümünün yarattığı toplumsal yarılmalar, kentleşme politikalarının yol açtığı toplumsal ayrışmalar ve toplumsal çelişkiler gibi neoliberal döneme damgasını vuran olgular film çözümlemeleri içerisinde irdelenmeye çalışılacaktır. Ayrıca film seçkisi dolayısıyla, meselenin yalnızca sınıfsal ayrımlardan ibaret olmadığı; sınıfsallığın, toplumsal cinsiyet, etnisite, inanç gibi parametrelerle farklı biçimlerde iç içe geçmesinin nasıl farklılaşan deneyimlere, algılara, duygulanımlara gebe olduğu ve bu bağlamda Lefebvreci deyişle soyut mekanların homojenlik maskesi ardında aslında nasıl gizli toplumsal çelişkileri ve hiyerarşileri barındırdığı açığa çıkarılacaktır. Bunun için, ayrıştırılan mekânlarda tezahür eden kent yoksulluğu, yeni orta sınıf, mutenalaştırma/soylulaştırma, çalışan yoksullar, yoksulluğun kriminalizasyonu, yoksulluğun etnikleşmesi, yoksulluğun kadınlaşması, iş kazaları gibi olgular ekseninde ve analiz metni içerisinde açıklanacak olan “emeğin görünmezleştirilmesi/emeksizleşme” (Koçak, 2011), “sınıfın gizli yaraları” (Sennett ve Cobb, 2018), “defolu/kusurlu tüketici” (Bauman, 1999; 2019), “cübbe aristokrasisi” (Bourdieu, 2006), “insan sermayesi” (Wallerstein, 2017), “fark yaraları” (Erdoğan, 2011), “tanıyarak dışlama” (Saraçoğlu, 2012), “ırksız ırkçılık/yeni ırkçılık” (Balibar, 2017; Çoban Keneş, 2018) gibi çeşitli kavramlar ışığında seçkideki filmler aralarında diyaloji kurulacak biçimde karşılaştırmalı olarak çözümlenecektir.

## **2.1. ZERRE'DEN İBARET OLMAK**

Erdem Tepegöz'ün senaryosunu da yazdığı ilk uzun metrajlı filmi, 2012 yapımı *Zerre*, neoliberal ekonomi politikaları doğrultusunda küresel piyasalarla bütünleşme eğiliminin, dar gelirli sıradan insanların hayatlarındaki çok boyutlu etkilerine bizleri tanıklığa davet eder. İstanbul'un “soylulaştırma” niteliğindeki kentsel dönüşüm süreçlerine eklemlenen merkezi konut alanlarından Tarlabası'nda geçen filmde, bekar bir ebeveyn olarak Zeynep'in (Jale Arıkan), bir işte tutunup ekmeğini kazanarak annesinin ve sağlık sorunları bulunan kızının bakımlarını sağlamak, kira borcu birikmiş “nohut oda, bakla sofa”dan ibaret iptidai evinden atılma tehdidini savuşturmak, kısacası hayatta kalmak için verdiği mücadelelerle örülü yaşamından bir kesit sunar. Zeynep'in önünde iki seçenek vardır; ya üst sınıflara yönelik yeni konutların inşası için yıkılacak olan merkezi konumlu ama düşük kiralı evinden çıkarak annesi ve kızıyla yersiz yurtsuz

kalmak ya da evinden cebren tahliye edilene kadar süre kazanabilmek için ev sahibinin aracılık yapacağı yasadışı organ ticaretine kendini feda etmek. Bu seksen dakikalık kesitte, sınıfsal tasfiye süreci olarak soylulaştırma, emeğin kentsel sürgünü, prekarizasyon, kent yoksulluğu, kadın yoksulluğu, çalışan yoksulluğu, toplumsal cinsiyete dayalı iş bölümü, kadın emeğinin sömürsü, “kusurlu tüketici”, “atık/ıskarta insanlar” (Bauman, 2019), “nöbetleşe yoksulluk”tan (Işık ve Pınarcıoğlu, 2003) kronik yoksulluğa dönüşüm gibi içinde bulunduğumuz tarihsel momentte, neoliberal kentsel politikalarla şiddetlenen birçok toplumsal sorunla ilgili kavramlar ışığında tartışılmaya uygun temsiller sunulmaktadır.

### 2.1.1. Adsız Sansız Bir Emekçi<sup>27</sup>

Filmin açılış sekansında Zeynep’i, toz zerreciklerinin havada uçuştığı bir tekstil imalathanesinin salaş yemekhanesinde elinde tabldot tepsisiyle sıra beklerken görürüz. Havadaki toz zerrecikleri metaforu, filmde laytmotif olarak birkaç sahnede daha kullanılarak Zeynep gibi insanların hegemonik toplumsal gruplar ve devlet nezdinde toz zerrecikleri kadar önemsiz addedildikleri sembolize edilir. Çalışma ortamının havasız, loş, kirli, gürültülü ve iptidai koşullarından buranın kurumsal kimliği, belli bir imajı, ticari itibarı ve marka değeri bulunan bir işletmeden ziyade fason üretim yapan merdiven altı bir tekstil imalathanesi olduğu anlaşılır. Yemekhanede diğer işçilerin hafta sonu da çalıştırılmaktan, vardiyaların uzunluğu yüzünden çocuklarını göremediklerinden, yevmiyelerin düzenli ödenmemesinden ve işverenlerin sigorta yaptırmaya yükümlülüğünden kaçmak için işten çıkarmalara başladığından şikâyet etmelerine ve topluca iş bırakıp kolektif eyleme geçerek haklarını aramaları gerektiğini belirtmelerine tanık oluruz. Derken işçiler daha iki lokma ancak yiyebilmişken ustabaşı gelir, yemek molasının bittiğini, oyalanmadan işbaşı yapılmasını söyler. Zeynep de işveren lehine esnetilen vardiya saatleri, sağlıksız çalışma koşulları, güvencesizlik, sendikasızlık gibi aynı sorunları deneyimlediği halde işini kaybetmemek uğruna diğer işçilerin yakınmaları sırasında sessizliğini korur. Buna rağmen erkek ustabaşlarının fiziksel

<sup>27</sup> Thomas Hardy’nin 1894’te tefrika halinde yayımlanan, 1896 yılında ise tek mülki birden kitap olarak ilk baskısı yapılan *Adsız Sansız Bir Jude (Jude the Obscure)* adlı romanında, 19. Yüzyıl İngiltere’sinin katı sınıfsal ayrımları ve fırsat eşitsizlikleri karşısında bir taş ustasının varlık mücadelesi konu edilmektedir. Neoliberal ekonomi politikalarıyla özellikle kadın emekçiler açısından hayat şartlarının 19. Yüzyıldaki “vahşi kapitalizm” koşullarına benzer hale gelmesine (Bora ve Erdoğan, 2021: 14-16; Aymaz, 2008: 353) atfen bu başlığı kullanıyorum.

müdahalesi ile diğer birkaç kadın işçi beraberinde yaka paça kapı dışarı edilmekten kurtulamaz (Görsel 1).<sup>28</sup> Üstelik ona işten çıkarma tazminatı ya da birikmiş yevmiye gibi herhangi bir ödeme de yapılmaz. Bu sahnede ilk kez Zeynep'in burnunun kanadığı görülür.



**Görsel 1: Cebren işten çıkarma**

Bu sekansın arka planında, neoliberal kentleşme politikaları doğrultusunda Kâğıthane, Haliç, Beykoz gibi muhitlerdeki sanayi havzalarının boşaltılarak küresel piyasaların taleplerine hitap edecek şekilde finans, kültür-sanat, turizm gibi hizmet sektörlerine yönelik yeniden işlevlendirilmelerinin veya dönüştürülmelerinin ve emeğin serbest ticaret bölgeleri ya da organize sanayi bölgeleri gibi kent dışındaki alanlara sürgün edilerek kentli elitlerin, yatırımcıların ve turistlerin gözlerinden uzaklaştırılmasının, yani “İstanbul’un sanayisizleşmesi süreci”nin (Keyder, 2011: 50-1; Kuyucu ve Ünsal, 2011: 88-9; Koçak, 2011: 43) ardından geriye ara sokaklarda çoğunlukla tekstil-konfeksiyon sektörüne yönelik küçük imalathanelerin kalması yer almaktadır (Şen, 2011: 9).<sup>29</sup> Söz

<sup>28</sup> Zeynep'in fiziksel müdahale ile dışarı atılması, sosyal mesafelerin korunması konusunda da sınıfsal hiyerarşinin gözetildiğini örneklendirir. Bedenleri, bireyleri dış dünyadan ayıran, içerisinde benlikleri muhafaza eden kabuk olarak en kişisel mekânlar şeklinde telakki ettiğimizde, darp etmek veya taciz etmek gibi amaçlarla fiziksel temas kurarak yoksulların bedensel mekânlarının sınırlarını ihlal etmekte bir beis görülmediği; yoksulların bedenlerinin dokunulabilen, itilip kakılabilen, cinsel tacizde bulunulabilen ya da tersine Baumancı deyişle raf ömrü dolmuş, bozulmuş bir atık, bir çöp misali (Bauman, 2019:24) tiksinilebilen, hor görülebilen organik kütleler şeklinde nesneleştirilebildiği anlaşılmaktadır. Oysa toplumsal hiyerarşide kendilerinden daha aşağıda konumlananlara karşı bu muameleyi yapmakta sakınca görmeyenlerin kendilerinden daha yukarıda konumlanan üst sınıftan bireylere böyle davranmaya, sosyal mesafe ve bedensel yüzey sınırlarını ihlal etmeye çüret etmeleri norm dışı, istisnai bir vaka olmaktadır.

<sup>29</sup> *Kentsel Devrim* adlı eserinde Lefebvre, sermayenin yatırımlarını taşınır mallarının üretimine dayalı sanayiden, taşınmaz malların yani gayrimenkul üretimine, diğer bir deyişle içinde malların üretildiği mekânlardan bizzat mekânların üretimine kaydırmasıyla ekonomik bunalım dönemlerindeki şokların emildiğine dikkat çeker (2014b: 150-1). Gelişmiş ülkelerin yüksek teknolojiye dayalı sanayi haricindeki geleneksel, emek-yoğun, az vasıf gerektiren sanayi kollarını, mavi yakalı iş gücünün daha ucuz ve bol bulunduğu; çevre koruma, sosyal güvence, sendikalaşma, iş güvenliği gibi hususlarda kuralsızlık, keyfilik ve örgütsüzlüğün hâkim olduğu üçüncü dünya ülkelerine yönelttikleri dönem, literatürde **sanayisizleşme** ya da post-fordizm gibi terimlerle anılmaktadır. Bu dönemde, gelişmiş ülkelerde finans, bilişim ve

konusu işletmeler, kentteki vasıfsız iş gücü için ortaya çıkan iş imkânları kıtlığını suistimal ederek emekçileri bulabildikleri işin koşulları ne kadar kötü ve güvencesiz olursa olsun sırf günü kurtaracak ekmek parası kazanabilmek uğruna bu koşullara katlanmaya mahkûm etmektedir. Bu tarz işletmeler, deyim yerindeyse kullan-at iş gücü şeklinde bilhassa kadınları hedef alarak emeğin kadınlaştırılması süreci yaratmaktadır (Dedeoğlu, 2014: 198-200). *Babamın Kanatları* (Kıvanç Sezer-2016) adlı filmde serimlendiği üzere, inşaat sektöründeki iş gücünün, emeğin etnikleşmesi yani göçmenlerin<sup>30</sup> kırılğan konumlarından istifade edilerek güvenceli, sendikalı emekçilere kıyasla daha düşük ücretle, daha zor koşullarda ve kayıt dışı istihdama tabi tutulmaları meselesinde olduğu gibi emeğin kadınlaştırılması da “ucuz iş gücü yaratmanın, sömürmenin ve emeğin görünmez kılınarak değersizleştirilmesinin aracı olarak” (Çoban Keneş, 2014: 66) kullanılmaktadır.<sup>31</sup> Böylelikle emeği optimum derecede

---

enformasyon, turizm gibi küresel rekabet piyasalarına yönelik hizmet sektörleri, beyaz yakalı istihdam payı ve bu sektörlerin taleplerine göre biçimlendirilen kentsel mekânlar öne çıkarken; önceden tarımsal ekonomisi bulunan az gelişmiş veya gelişmekte olan ülkeler, çok uluslu şirketlerin sanayi yatırımlarına açılmıştır (Ersoy, 2001: 34-5). Anılan durum da üçüncü dünya ülkelerinde sömürgeciliğin küresel kapitalizm yoluyla boyut değiştirerek varlığını sürdürdüğüne delalet etmektedir (Fitzmaurice, 2001: 27).

<sup>30</sup> Buradaki “göçmen” tabirini zorunlu göçle büyükşehirlere dağılan Kürtlere, ülkelerindeki iç çatışmalardan kaynaklanan can güvenliği zafiyeti nedeniyle hazırlıksız göçle komşu ülkelere sığınan Suriyelilere, yılın arta kalan dönemlerindeki geçimlerini sağlayacakları birikimi elde etmek üzere geçici süreliğine başka kentlere çalışmaya giden mevsimlik işçilere (*Babamın Kanatlarında*, memleketindeki depremzede ailesinin maişetini temin etmek ve “kalcı konut” ödemeleri için malî kaynak yaratmak üzere İstanbul’da şantiyelerde çalışan İbrahim de bu gruba dâhil edilebilir) ve kendi ülkelerindeki ekonomik istikrarsızlık nedeniyle Türkiye’ye turist vizesi veya insan kaçakçıları aracılığıyla gelerek kayıt dışı çalışan Afrikalı, Orta ve Güney Asyalı ya da Doğu Avrupalı düzensiz göçmen statüsündeki kişilere atfen kullanıyorum. İstanbul’daki göçmenlere ilişkin ayrıntılar için “İstanbul’a Yönelik İç Göç Hareketlerinin Ekonometrik Analizi” (Emeç, Birecikli ve Güler, 2019) başlıklı makaleye; İstanbul Büyükşehir Belediyesi tarafından yayımlanan *İstanbul Göç Araştırması Raporu*’na (İBB, 2020) ve Türkiye İstatistik Kurumunca (TUİK) paylaşılan “Uluslararası Göç İstatistikleri, 2021” başlıklı istatistikî verilere bakılabilir (TUİK, 2021).

<sup>31</sup> Kadın emeğinin sömürülmesi konusunda Eyal Press’in *Pis İşler: ABD’de Hayati İşler ve Eşitsizliğin Gizli Bedeli* (2023) adlı kitabı, toplumsal hayatın sorunsuzca işleyebilmesi için yapılması gereken ama ayrıcalıklı sınıflarca hakir görülen, küçük düşürücü, “pis” veya gayriahlaki sayılan işlerin ekseriyetle belgesiz göçmenler, etnik azınlıklar ve kadınlar tarafından sürdürüldüğünü vurgulaması açısından ufuk açıcudur. Ayrıca, “‘Nimble Fingers Make Cheap Workers’: An Analysis of Women’s Employment in Third World Export Manufacturing” (1981) başlıklı makalelerinde Diane Elson ve Ruth Pearson da önde gelen Batılı markaların başta Güney Asya olmak üzere üçüncü dünya ülkelerindeki kadın iş gücünü cinsiyetçi, etnik ve sınıfsal toplumsal kodları ve değer yargılarını kullanarak nasıl çok katmanlı şekilde sömürdüklerini irdelerler. Keza, Karen Hossfeld’in “‘Their Logic Against Them’: Contradictions in Sex, Race, and Class in Silicon Valley” (1990) adlı makalesi de başlığının imlediği gibi Silikon Vadisi’nde çalışan kadınların nasıl toplumsal cinsiyet, ırk/etnisite ve sınıf temelli çelişkilerle kaynaşan çok boyutlu bir emek sömürüsüne maruz kaldıklarını açıklar. *Zerre*’de Zeynep’in etnisitesine ilişkin doğrudan ya da dolaylı herhangi bir atıf olmamakla birlikte, Tarlaş’ında daha ziyade zorunlu göçle İstanbul’a yerleşen Kürtlerin yaşadığı verisi üzerinden Zeynep’in de Kürt olabileceği çıkarımında bulunabiliriz. Dolayısıyla sınıf ve toplumsal cinsiyet açılarından emek sömürüsüne uğrayan Zeynep’in etnik yönden de ayrımcılığa maruz kaldığı varsayılabilir. Tarlaş’ına “istem dışı göç” (zorunlu göç/gönülsüz göç) yoluyla yerleşen Kürtlere ilişkin saha araştırması için Bediz Yılmaz’ın “Hayatta Kalmak Yaşamak Değildir!: Kent

sömürüldükten sonra bir kenara atılıp ıskartaya çıkarılabilecek ve birbirini ikame edebilecek yedek parçalar gözüyle bakılan çalışan yoksullar üzerinden istihdam yaratmayan bir ekonomik büyüme sağlanabilmektedir (Bauman, 2019:24; Özçelik, 2015: 21; Köse, 2015:264-5; Çavuşoğlu, 2016: 94).<sup>32</sup>

Tam zamanlı, sürekli, sosyal güvenceli, iş kapsamı ve ortamı bakımından güvenli, kural-kaidelere bağlı, nizamî iş olanaklarının erimesiyle ortaya çıkan ve çalışma hayatındaki istikrarsız, belirsiz, riskli, meşakkatli ve güvencesiz koşullara atfen kullanılan “prekarizasyon” ile ne kadar çalışırsa çalışsın kazancı yoksulluk veya açlık sınırının altında kalan kişileri ifade eden “çalışan yoksul” kavramları ise sosyal devlet anlayışının terk edilip çalışanların akıbetini piyasa dinamiklerinin insafına bırakan; vatandaşlarına karşı iş, refah payı dağıtmak gibi içermeci rollerini ve sorumluluklarını özel sektör ve sivil toplum kuruluşlarına devreden dışlayıcı neoliberal devlet anlayışının benimsenmesinin bazı toplumsal maliyetlerine tekabül etmektedir (Bora ve Erdoğan, 2021: 14-16; Gökçe ve Gökçe, 2022: 142-3; Kahraman, 2013: 53; Bayat, 2014: 34). Bu durumu Bauman şöyle özetler:

Avrupa demokrasi tarihini taçlandıran ve yakın geçmişe dek onun baskın karakteri olan ‘sosyal devlet’, günümüzde geri çekilmektedir. Sosyal devlet meşruiyetini, yurttaşlardan sadakat ve itaatkârlık talebini, onları koruma, ıskartaya çıkarılmaya, dışlanmaya ve reddedilmeye -bireysel yetersizlik ya da kazalardan ötürü ‘**atık insan**’ kategorisine sokulmaya- karşı sigorta görevi görme, kaosun ve tesadüfiliğin pençesindeki hayatlara kesinlik ve emniyet getirme vaadinden alıyordu. Şanssız bireyler tökezleyip düştüğünde, birileri ellerinden tutacak, ayağa kalkmalarına yardım edecekti (Bauman, 2019: 107-bold vurgu bana ait).

Nitekim film boyunca Zeynep’in de elinden tutacak, kendi ayakları üzerinde kalmasını destekleyecek herhangi bir kamu kuruluşunun, sosyal yardım mekanizmasının ya da dernek, vakıf, cemaat gibi bir dayanışma ağının emaresine rastlanmaz. Zeynep’in temsil ettiği toplumsal kesim olan sanayisizleşme dönemine özgü yeni kent yoksullarını ve prekaryayı, sanayileşme döneminde İstanbul’a göç edip kent çeperlerine yerleşen

---

Yoksulu Göçmenlerin Gündelik Yaşam Mücadelelerini Habitus Kavramıyla Düşünmek” (2007) başlıklı makalesine başvurulabilir.

<sup>32</sup> Bu konuda Türkiye İstatistik Kurumu’nun (TÜİK) Hane Halkı İşgücü Araştırması (HİA) verilerinden hareketle Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu Araştırma Merkezi (DİSK-AR) tarafından periyodik olarak yayımlanan “İşsizlik ve İstihdamın Görünümü Araştırması”na başvurulabilir. Araştırmanın 2023 yılı 1. çeyrek dönemi verilerine göre, Türkiye’deki çalışma çağındaki bulunan 65 milyon kişinin yalnızca 22 milyonu kayıtlı ve tam zamanlı işlerde istihdam edilmiştir; yani çalışabilir durumdaki her on kişiden yalnızca üçü sosyal güvenceli bir işte çalışmaktadır. Üstelik her 100 kadından sadece 19’unun kayıtlı ve tam zamanlı statüde çalışıyor olduğu verisi istihdamdaki cinsiyet ayrımcılığını da gözler önüne sermektedir (DİSK-AR, 2023).

yoksullardan ayıran tam da bu durumdur. Sanayileşme dönemi yoksullarının hemşehrilik, akrabalık ya da cemaat gibi dayanışma ağlarından faydalanarak enformel veya formel iş ve emlak piyasalarına eklemlenip hayata tutunma ve hatta seçim zamanlarında tapu tahsis belgesi ya da tapu edinip kentsel ranttan pay almayı başararak gelir ve toplumsal statü seviyelerini yükseltme ve böylelikle yoksulluk nöbetini kente yeni göç edenlere devretme şansları olmuştur (Işık ve Pınarcıoğlu, 2003: 51-2). Oysa Zeynep'in temsil ettiği yeni kent yoksulları, İstanbul'un Tarlabası gibi eski kent merkezlerindeki köhnemiş ucuz konut stoklarında ikamet eden, formel ya da enformel ilişki ağları ile dayanışma mekanizmalarının dışında kalan, sosyal güvencesi bulunmayan, kamu hizmetlerinden yararlanamayan, kentsel ranttan nasiplenemeyen ve dolayısıyla yoksulluktan kurtulma ümidi olmayan kesime atıfta bulunmaktadır (Dinçer ve Enlil, 2002: 421). Başka bir deyişle dayanışma ağları, destek imkânları ve kentsel ranttan alınan paylar sayesinde yoksunluk sarmalından kurtulup toplumsal hiyerarşi içerisinde daha üst konumlara yükselerek devredilebilme ihtimali olan yoksulluk, neoliberalizmin dayattığı prekarlaşma, esnek iş gücü, esnek mesai, güvencesizlik, taşeronlaşma, sendikasızlaşma gibi çalışma modaliteleri ve neoliberal kentsel politikalar<sup>33</sup> nedeniyle daimî yoksulluğa dönüşmüş; yoksulluk çok çalışıp sebat etmekle, fırsatları iyi değerlendirmekle aşılabilecek geçici bir sorun olmaktan çıkıp kronikleşerek, kısır döngüsel hale gelmiştir (Şener, 2012: 56).

Aslında Zeynep'in başı sıkıştığı anda yardımına koşacak geniş bir arkadaş çevresi, akrabalar, komşular ya da hemşehriler gibi bir sosyal ağı bulunmasa da işten atıldıktan sonra eve dönerken uğradığı sokak arası küçük bir lokanta işletmesinde çalışan Remzi (Remzi Pamukçu) adlı bir tanıdığından sefer tasları içerisinde yemek aldığını görürüz ve

<sup>33</sup> Burada “neoliberal kentsel politikalar” ifadesi ile Henri Lefebvre'in “yoksun bırakıcı sahiplenme” (2014a: 353), David Harvey'in ise “mülksüzleştirme yoluyla birikim” (2008: 34) şeklinde kavramsallaştırdığı üzere, dar gelirli toplumsal grupları yerlerinden ederek ele geçirilen değerli bir kıt kaynak olan kentsel arsaların finans, bilişim, medya gibi alanlarda faaliyet gösteren çokuluslu küresel şirketlerin ve bu kuruluşlarda istihdam edilen yeni profesyonel sınıfların mekân tercihlerine, yaşam tarzlarına ve tüketim eğilimlerine karşılık verecek şekilde düzenlenmesine dayalı kentleşme modeline atıfta bulunuyorum. Bu kentleşme modeli ise önceki dönemlerdeki gecekondulara tapu tahsis belgesi veya tapu vermek, kaçak konutlara af çıkartmak ve bu tür yerleşim alanlarına elektrik, yol, su, sağlık, eğitim gibi kamusal hizmetler tedarik etmek gibi dar gelirli vatandaşlara da kentsel ranttan pay dağıtan popülist kent politikalarından farklılaşmaktadır (Keyder, 2011: 55-6, 60-1; Aksoy, 2014: 31-3; Çavuşoğlu, 2016: 90-1). “Kentsel dönüşüm” etiketiyle sunulan söz konusu modelin, dar gelirli grupların da kentsel ranttan pay almalarını sağlamak bir yana; mevcut mülklerini de kamulaştırma gibi yasal araçlar, şeffaf yürütülme müzakere süreçleri, kamusal hizmetlerin kesintiye uğratılması gibi çeşitli yöntemlerle ele geçirmek üzere kurgulandıklarına ilişkin ayrıntılar için örneğin Emine Uşaklıgil'in *Bir Şehri Yok Etmek: İstanbul'da Kazanmak ya da Kaybetmek* (2014) adlı eserine başvurulabilir.

eve vardığında annesinin (Rüçhan Çalışkur) “bugün ne yemek yapmışlar?” diye sormasından Remzi’nin onlar için düzenli olarak artan yemeklerden ayırdığını anlarız. Zeynep’in yürüyerek eve dönüşü ise bize, işten atıldığı tekstil imalathanesinin, ikamet ettiği muhite yürüme mesafesinde olduğunu; yani kentin merkezinde, meskûn mahal içerisinde yer aldığını gösterir. Ancak filmin ilerideki kısımlarında, İstanbul’un sanayisizleşme sürecinde böyle imalathanelerin sayılarının da giderek azaldığını; mavi yakalıların kol emeği ile üretim yapılan mekânların ele geçirilerek küresel piyasaları cezbedecek şekilde veya beyaz yakalı kafa emekçilerinin yani “yeni orta sınıfın” taleplerine göre dönüştürüldükleri anlaşılır. Zira Zeynep, arayışları sonucunda ancak Trakya’da bir tekstil fabrikasında iş bulabilir ve oradayken İstanbul’da pek iş kalmadığını belirttiğinde amir (Sencar Sağdıç) “eee tekstil sektörü artık Trakya’ya kaydı, çalışırsan burada ekmek var” diyerek söz konusu durumu ifade eder.

Zeynep’in Remzi’den başka bir de semt meydanında, belediye mülkiyetindeki bir büfede çalışan Ayşe (Mesude Türkmen) adında bir arkadaşı daha vardır. Zeynep de Ayşe gibi belediyede, düzenli ve sabit maaşı, emeklilik ve sağlık sigortası gibi olanakları olan kayıtlı, güvenceli ve görece güvenli bir iş, bir kadro bulmayı istemektedir. Nitekim iş bulabilmesine aracılık edebileceği ümidiyle Ayşe’nin çalıştığı büfeye gider çünkü belediye gibi kamusal yerlerde iş bulabilmenin ancak sosyal çevre ağı, tanıdıkların referansı, yani amiyane deyişle “torpil” ile mümkün olabildiğini düşünmektedir. Öte yandan Ayşe, kendi kadrosunu elde ederken yararlandığı ilişki ağlarını devreye sokarak Zeynep’e de kadro bulmak üzere seferber olacağına ilişkin söz vermektен kaçınıp belediyede iş edinebilmenin yüksek bir rüşvet gerektirdiğine vurgu yapar ve iş olasılıkları için semt çarşına bakmasını salık verir. Bu sahneden, devletin kapsayıcı ve içermeci rollerini terk etmesinin bireylere de sirayet ettiği; yoksulların hem siyasal düzlemde hem de toplumsal düzlemde dışlanmaya maruz kaldığı anlaşılır. Bahse konu durum, içinde bulunduğumuz dönemde arkadaşlık, akrabalık gibi sosyal bağların koruyucu, kapsayıcı ve dayanışmacı niteliklerinin de erozyona uğramasından ötürü bireylerin ne kadar yalnızlaştıklarına, kaderlerine terk edildiklerine delalet etmektedir. Artık bu tür bağlardan bir hayır, bir medet umulamaz hale gelmesinin ardında ise neoliberalizmin tabiri caizse her bireyin kendi bacağından asılmasını koşullayan rekabetçi bireysellik ethosu ve fırsat eşitsizlikleri ile adaletsizliklerin hâkimiyetindeki bir ortamda hayatta kalmayı becerebilme yükünü bireylerin sırtına bindiren Sosyal

Darwinci anlayışı bulunmaktadır. Bu şartlarda yoksulluğun devredilebilen geçici bir maddî durum olmaktan çıkıp kronikleşmesi nedeniyle de yoksulların bir başkasına yardımı karşılayabilmeye gücü yetmemektedir (Erdoğan, 2011a: 18; Şener, 2012: 62).

Zeynep'in belediyede kadrolu iş olanağını elde edebilmek için karşılaması gereken koşullar, *Babamın Kanatları*'ndaki (Kıvanç Sezer, 2016) açmazı da hatırlatır; inşaat emekçisi İbrahim'in kanser tedavisi için çalışmaması ve acilen bir sağlık kuruluşunda tedavi sürecine alınması gerekmektedir. Öte yandan, emeklilik ve sağlık güvencesini hak edebilmesi için ya sigorta prim günlerini tamamlayana ya da kalan sigorta prim borcunu ödeyebileceği parayı kotarana kadar çalışmaya devam etmek zorundadır. *Zerre*'de de Zeynep zaten maddî yetersizliklerini, her türlü sosyal güvence ve yardımdan mahrumiyetini, yani çok boyutlu yoksunluğunu bir parça hafifletmek için bir kamu kuruluşunda çalışarak annesi ve sağlık sorunları bulunan kızını teminat altına almak istemektedir ama bu arzusunun gerçekleşmesinin bedeli olan rüşveti karşılayabilecek durumda değildir. Meşru ve insanî yollarla para kazanabilmesi, azimle, sebatla çalışmanın bir erdem kabul edildiği üretici toplum etiğine (Bauman, 1999:13-4) değil; insanlara para kazanma ve harcama kapasitelerine göre değer biçildiği tüketim toplumunda (Yumul, 2018: 95) gayrimeşruluğu önemsenmeyen bir yöntem haline gelen rüşvete bağlıdır.<sup>34</sup>

Bu tür açmazlar ise neoliberal dönemde dönüşüme uğrayan devlet-vatandaş ilişkilerine dayanmaktadır. Devletin özel teşebbüs mantığına göre yeniden yapılandırıldığı neoliberal dönemde, vatandaşlardan “kendi sorumluluk ve risklerinin bilincinde ...müteşebbis ... özneler” (Kolluoğlu, 2014: 22) olmaları beklendiğinden yoksulluk toplumsal bir sorun değil bireysel bir yetersizlik ve başarısızlık şeklinde sorunsallaştırılmakta (Üçoğlu, 2015: 40); yoksullar yoksunluklarından ötürü suçlanmakta, böylece kurbanı suçlama taktiği ile toplumsal sınıflar arası fırsat eşitsizliği maskelenmektedir. Bu dönemde sosyal haklar anlayışının yerini ise “sosyal yardım” anlayışı almıştır. Söz konusu anlayış çerçevesinde yoksulluk sorununu yaratan dinamikleri, fırsat eşitsizliklerini asgariye indirerek katlanılan sıkıntıları hafifletmeyi

<sup>34</sup> Kısa sürede para ve nüfuz sahibi olabilmek için neredeyse her yolun mübah sayıldığı köşe dönmeçi zihniyetin umuma yayılmaya başladığı Özal döneminden (Öztürk, 2014: 273) itibaren rüşvet de “benim memurum işini bilir” söylemiyle yüz kızartıcı suç kapsamında çıkartılarak göz yumulabilir hale gelmiştir (Esen Kuyucak, 2016: 178).



amaçlayan sosyal devlet politikaları (Özçelik, 2015: 18) rafa kaldırılarak bu faktörleri sürüncemede bırakan yani olta vermek yerine balık vererek bağımlılık ilişkisi yaratan kliyentalist<sup>35</sup> ve paternalist politikalar benimsenmiştir. “Bu politikalar kliyentalisttir, çünkü devlet ile yurttaş arasında bir hak-yükümlülük ilişkisi değil, müşteri ilişkisi kurmakta; yurttaştan, aldığı yardım ve desteğin karşılığını oy olarak ... vermesi beklenmektedir. Paternalist özellikler taşımakta çünkü hakları sınırlamakta, örgütlülüğü dizginlemekte ve itaati ön plana almaktadır” (Köse, 2015: 263-4). Devletin, vatandaşların haklarını karşılama yükümlülüklerini “veren el, alan elden üstündür” şeklinde formüle ederek hayırseverlik söylemine dönüştürmesi (Bilecen, 2021: 52-3; Bayat, 2014: 31) ise aslında dikey tahakküm ilişkilerinin mütemadiyen yeniden üretilmesini, biat kültürünün doğallaştırılmasını sağlamaktadır. Tıpkı Uruguaylı gazeteci ve yazar Eduardo Galeano’nun bir söyleşide belirttiği gibi hayırseverlik yukarıdan aşağıya dikey doğrultuda hiyerarşi kurar; oysa dayanışma, kolektivitinin aynı düzlemde yan yana, omuz omuza, birbirlerine saygı duyarak ve birbirlerinden bir şeyler öğrenerek ortaya koydukları çabadır (Barsamian, 2004: 146). Üstelik çeşitli iş kollarında istihdam edilen kadınların çoğunluğunun sosyal güvencesi bulunmaması nedeniyle kliyentalist-paternalist nitelikteki sosyal yardımlara kadınların çok daha muhtaç kalmaları, “devlet baba” algısını güçlendirerek devlet-vatandaş ilişkileri düzleminde de patriyarkal ilişkileri yeniden üretmektedir (Köse, 2015:264).

### 2.1.2. Eril Kentte ‘Ersiz’ Kadınlar

Filmde bütün açmazlara, eşitsizliklere ve haksızlıklara rağmen Zeynep’in anılan patriyarkal patronaj ilişkilerine boyun eğmediğine; etrafını kuşatan her türlü zorluğa karşı tek başına mücadele etmeye çalıştığına tanık oluruz. Ne valiliğin ne belediyenin ne de herhangi bir ‘hayır kuruluşu’nun yaptığı aynî ya da nakdî bir ‘sosyal yardımı’ almak için girişimde bulunduğunu görürüz. Evde yaşlı ve engelli bireyler olmasına istinaden “yaşlılık maaşı” veya “engelli evde bakım ödemesi” gibi devletin yaptığı sosyal yardım

<sup>35</sup> Kliyentalizm, dikey düzlemde hiyerarşik ve asimetric ilişkiselliğe temellenen ve tam da bu nedenle patronaj ilişkileri kurarak, yani himayesine alarak bağımlılıklarını kazanıp biat ettirmek için hedef seçtiği dezavantajlı grupların mustarip olduğu eşitsizlikleri yeniden üretme eğilimindeki bir sistemdir (Metin, 2011: 183). Söz konusu kavramın kökeni ise Roma İmparatorluğu zamanına kadar uzanmaktadır. Eski Roma’da seçme ve seçilme hakkına sahip politik özneler olan soylulardan (*patrici*) gelen bir yurttaşın (*patronus*) himayesinde bulunan ve karşılığında ona hizmet etmekle mükellef kılınan kişilere atfen kullanılan *client* sözcüğünün “sığıntı ya da yanaşma” anlamına gelmesi (Ağaoğulları ve Köker, 1991: 4-5), günümüzdeki kliyentalist siyasal ilişkilerin de ihtiva ettiği nitelikler hakkında aydınlatıcıdır.

ödeneklerinden istifade ettiğine ilişkin bir ipucuna da rastlanmaz. Hatta devletin sosyal yardım türlerinden biri olan ve herhangi bir sosyal güvencesi bulunmayan kişilere kamu sağlık kuruluşlarından ücretsiz yararlanma olanağı sağlayan Genel Sağlık Sigortası uygulamasından dahi yararlanmadığı çıkarımında bulunabiliriz. Zira Zeynep'in birkaç kez burnunun kanadığına şahit oluruz ama bu sorunun tanısının konulması ve tedavisi için bir kamu sağlık kuruluşuna gittiğini görmeyiz. Konuşma ve yürüme sorunları olan kızının da tedavi sürecini annesiyle birlikte palyatif çözümlerle sağlamaya çalışırlar. Ayrıca, Zeynep bekâr ebeveyn konumundadır.<sup>36</sup> Kızı Gülçin'in (Dilay Demirok) babası hiç ortalarda görünmediği gibi bu kişinin hiç bahsi de açılmaz; gurbette mi, hapisanede mi, sağ mı, ölü mü bilinmez. Keza, Zeynep'in babası da hiç görülmez ve ondan da hiç söz edilmez. Ortada bir baba figürü olmadığı gibi, ne “dul ve yetim aylığı” ne de nafaka ödemesi gibi Zeynep'in eşi veya babasından kalan ya da alınan bir gelir söz konusudur. Dolayısıyla makro düzlemde “devlet baba”nın himayesi olmadığı gibi mikro düzlemde de maddî ya da manevî açılardan Zeynep ve ailesine destek sağlayan “evin reisi” bir baba figürü yoktur.<sup>37</sup> Zeynep, kızı ve annesi hem siyasal hem de toplumsal düzlemlerde ataerkil kodların hâkimiyetindeki erkek egemen bir dünyada kuşatılmış kadınlar olarak hayatta kalma mücadelesi verirler.<sup>38</sup>

<sup>36</sup> Erkeklerin lehine işleyen toplumsal cinsiyet ayrımcılıklarından ve fırsat eşitsizliklerinden ötürü kadınların yoksulluğu daha şiddetli deneyimlediklerine gönderme yapan “yoksulluğun kadınlaşması” kavramı, Amerika Birleşik Devletleri'nde yalnız yaşayan veya *Zerre*'deki Zeynep gibi çocuklarını tek ebeveyn olarak büyüten kadınlar üzerine sürdürülen ampirik çalışmalarla ortaya çıkmıştır (Şener, 2012: 55).

<sup>37</sup> Moderniteye geçişle birlikte ortaya çıkan cinsiyete dayalı iş bölümünde, erkekler evin geçimini temin etmekle mükellef kılınmış; kadınlar ise hem ekonomik yönden erkeklere bağımlı hale getirilmiş hem de yaratılan ev kadını tipolojisiyle kadınların çalışıp ev geçindirmeleri, bir sorunun varlığına delalet eden norm dışı bir durum şeklinde telakki edilmeye başlanmıştır (Bora, 2018b: 179). Ayrıca erkeklerin ev reisi ve eve ekmek getiren figürler olarak kabulü, kadınların ev içinde uğradıkları eşitsizliklerin dışarı taşıyıp iş yerlerine de sirayet etmesine, “eşit işe eşit ücret” haklarının gaspına yol açabilmektedir (Şener, 2012: 63; Bora, 2018b: 181). 2010 yılında yayımlanan “Kadın İstihdamının Artırılması ve *Fırsat Eşitliğinin Sağlanması*” başlıklı Başbakanlık Genelgesi'nde yer alan “*kadının hane içi yükümlülükleri ile uyumlu bir biçimde istihdama dâhil olabileceği esnek çalışma biçimlerinin artırılmasına ve işveren teşviklerine ağırlık verilmiş; buna karşın, düzenli, güvenceli ve yüksek ücretli işler yaratılmamıştır*” ifadesi, kadınların ancak onlara yüklenen ev işleri ile yaşlı ve çocuk bakımı gibi angaryaları yerine getirmek ve ev reisinin sağladığı temel kazanca eklemenecek yan gelir düzeyine razı olmak kaydıyla iş hayatında yer almalarına cevaz veren muhafazakâr cinsiyetçi söylemi siyasal düzlemde yeniden üretmektedir (Köse, 2015:265-italik vurgular bana ait).

<sup>38</sup> Kadınlar, erkek egemen bir dünyada onları maddeten ve/veya manen destekleyecek baba, ağabey eş ya da erkek evlat gibi eril aile fertlerinden yoksun olmaları halinde yoksulluğu erkeklere kıyasla daha katmerli yaşarlar. Nitekim kadınların gelir kaynaklarına ulaşmada ve kaynakların idaresinde deneyimledikleri zorluklardan ötürü yoksulluk araştırmalarında “kadın yoksulluğu” şeklinde bir kategori bulunmaktadır. Zira, ataerkil toplumda erkekler eve ekmek getirmekle sorumlu tutulduklarından kadınların istihdam oranı da aldıkları ücret oranı da sosyal güvence oranı da erkeklere kıyasla düşük



Görsel 2: Yoksulun sofrası

Tek eril desteği Remzi vermeye çalışır; onlara çalıştığı lokantada artan yemekleri ayırmakla hamilik yapmaya, evin erkek reisi boşluğunu doldurmaya çabalar ama aslında Remzi de “erkeklik krizi”nin (Sancar, 2016: 22) bir başka temsilidir.<sup>39</sup> Fransa’daki

kalmaktadır. Aynı bakış açısı yüzünden yoksul ailelerde eğitime ayrılabilir malî kaynaklar tercihen erkek çocuklarının eğitim alıp meslek edinmelerine vakfedildiğinden kız çocuklarının gelecekte vasıflı işlerde çalışabilme olasılıkları ketlenmektedir (Bora, 2018b: 181). Kadınlar çalışma hayatına eklemelenmeyi başarsalar bile ev işlerinin, evdeki çocuk ve yaşlı bakımlarının da onlardan beklenmesi, emek piyasasının ve mekânlarının kamusal alan-özel alan ayrışmasına paralel biçimlenerek kadınlara özgü olduğuna inanılan işler ile erkeklere özgü olduğu düşünülenlere göre ayrışması (Bora, 2018b: 180; Şener, 2012: 51, 54-6; Dedeoğlu, 2014: 198-211) gibi faktörler nedeniyle toplumsal cinsiyete bağlı iş bölümü, sorumluluklar ve elde edilen ayrıcalıklar ile kazançlar bakımından çok yönlü eşitsizliklere, asimetrilere maruz kalmaktadırlar. Sonuç itibarıyla, ataerkil kodlarla örülmüş bir toplumda kadınların hayat mücadelesinde yalnız bırakılmaları onlara bir özgürleşme getirmemekte; bilakis bir başka kısıtlayıcı unsur olarak deneyimlenmektedir. Bu durumu temsil eden dünya sinemasından güncel bir örnek olarak İran yapımı *Leyla ve Kardeşleri*’nde de (Saeed Roustayi, 2022) patriyarkal toplum düzeninde, ailedeki maaşlı çalışan tek kişi olan Leyla’nın, kaprisli ve bencil babalarına rağmen prekarya konumundaki dört erkek kardeşinin hayatlarına çekidüzen verip geleceklerini güvence altına alma mücadelesinde yalnızlaştırılması anlatılmaktadır. Prömiyerini yaptığı Cannes’da FIPRESCI ödülü kazanan filmin, ülkenin geleneksel pederşahi toplumsal kodlarını, giderek kötüleşmekte olan ekonomik durumunu ve prekarlaşan iş gücünü sorgulayıcı anlatımı nedeniyle İran’da gösterimi yasaklanmış; başrol oyuncusu Taraneh Alidoosti ise başörtüsü kurallarına uymadığı gerekçesiyle gözaltına alındıktan 3 gün sonra hayatını kaybeden 22 yaşındaki Mahsa Emimi için gerçekleştirilen protestolara destek vermek suçlamasıyla tutuklanıp toplumun tepkisi üzerine serbest bırakılmıştır. Bu yaşananlar, filmlerin toplumsal meselelere eleştirel bakış getirerek siyasal gündemi etkileyebilme ve böylelikle yasama, yürütme, yargıya eklemelenip “dördüncü kuvvet” olarak demokratik denetim aracı şeklinde işleyebilmesini örneklemiştir. Ayrıca toplumsal gerçekliklerle filmler arasındaki diyalojik ilişkiselliği de göstermektedir; yani filmler toplumsal gerçekliklerden beslenmekle kalmayıp bunları etkileyebilme, dönüştürebilme potansiyelini de taşımaktadır (Ryan ve Kellner, 2010: 37; Diken ve Laustsen, 2014: 22).

<sup>39</sup> Üçüncü bölümde çözümlenen *Nar* (Ümit Ünal, 2011) ile *Abluka*’da (Emin Alper, 2015) ve bu bölümde çözümlenen *Toz Bezi*’nde (Ahu Öztürk- 2015) de farklı veçheleri görülen söz konusu kavramı Serpil Sancar, “göç, enformel esnek üretim, yeni piyasa kapitalizmi, yeni sermaye mantığı, yeni aile biçimleri” (2016: 22) gibi neoliberal dönemde iyice aşkar hale gelen sosyo-kültürel ve ekonomik dönüşümlere koşut değişen yaşam tarzları ve toplumsal değerler karşısında erozyona uğrayan eril tahakküm düzeni ve otoriteleri sarsılan erkeklere atfen kullanılmaktadır. Bir başka deyişle, eskiden mutlak doğrunun, eğrinin tanımlanmasında referans kabul edilmesi gibi ‘öteki cins’ olarak kadınların kendinde değil, mutlak özne olarak erkeklere göre ölçüye vurularak tanımlandıkları; yani kadınların öznellik ve öznelilikleriyle insan olarak değil, ikincil görülen cinsiyetleri üzerinden tanımlandıkları (de Beauvoir, 2011: 25-6) zamanların postulatları değişime uğramıştır. Elbette söz konusu ön kabullerin dönüşümü erkek egemenliğinin, eril tahakkümün sona erdiği ve kadınların eril dünyada hâkim ya da eşit konuma geçtiği anlamına gelmemektedir. Bilakis, erkekler kaybettikleri tahakküm alanlarını geri kazanıp basiretsizliklerini,

gurbetçi yakınının yanına giderek çalışmayı planlayan Remzi'nin onları da oraya götüreceğine ilişkin boş vaatlerinden ve iş yerindeki artan yemeklerden başka Zeynep ve ailesine sunabileceği hiçbir şey yoktur (Görsel 2). Nitekim “[Fransa’da] her ay tıkrı paran yatıyormuş, gecikme yok; hem iş çok, bir sürü yemek var orada” diyerek mevcut iş yerinde yevmiyelerinin zamanında ve düzenli ödenmediğini ve kendi kursağını bile doyurmaya yeter düzeyde bir kazancı ve güvencesi bulunmayan bir prekarya olduğunu dışa vurur. Dahası kapıya dayanan ev sahibi Kudret’e (Ergun Kuyucu) karşı Zeynep ve ailesinin “sahipsiz” olmadıklarını, “başlarında bir erkek” olduğunu ispat etmeye ve böylelikle onu korkutup sindirmeye çalışır ama Kudret’in iyice sinirlenmesine ve kapıyı kırıp kilidi sökerek götürmesine neden olur. Yaşanan bu arbedenin ardından Zeynep’in yine burnu kanar.

Kudret kent merkezinde ucuz kirali konutların giderek kıt bir kaynağa dönüştüğünü ve barınabilecekleri uygun bir ev bulamayacaklarını bildiğinden her fırsatta Zeynep’e “git kendini sat bana ne, babanın oteli mi bura?” gibi cinsiyetçi, kaba, ahlaka mugayir ifadelerle baskı yaparak onu yasadışı organ ticaretine rıza göstermek zorunda bırakmaya çalışmaktadır. Kudret, Zeynep’e iki seçenek sunar; ya birikmiş kira borçlarını ödeyip derhal evi boşaltacak ya da organ ‘bağışı’ yapmayı kabul ederek karşılığında evin dönüşüm döngüsünde yıkım sırası gelene kadar kirasız oturmayı sürdürüp üzerine belli bir miktar nakit desteği de alacaktır. Sonuçta Zeynep’in bu teklifi kabul etmesi hem barınma ve geçim sağlama açısından çok kısa vadeli, geçici bir çözüm getirecek hem de uzun vadede zaten kanayıp duran burnundan çok da iyi durumda olmadığı anlaşılan sağlığı risk altına girecektir. Nitekim, sağlık güvencesi olmayan ve hayatta kalmak için güvenebileceği bedensel gücünden başka bir sermayesi bulunmayan Zeynep, bu gayriahlaki ve yasa dışı baskılara boyun eğmemek için emlakçıya giderek maddî gücünün yetebileceği, başlarını sokabilecekleri bir ev bulmaya çalışır. Emlakçı ise tek odalı ve masraf isteyen bir yerin bir sonraki hafta boşaltılacağını söyler ve “biliyorsun belediye her yeri yıkıyor” diyerek satır aralarında artık Tarlabası’nda yoksulların barınabileceği konut seçeneğinin kalmadığını; önünde sonunda tüm binaların “kentsel dönüşüm projesi” etiketi altında rantal dönüşüm kapsamına alınacağını belirtmiş olur.

---

yetersizliklerini perdelemek için kadınlara psikolojik, ekonomik veya fiziksel boyutlarda eril şiddet uygulayabilmekte ya da en azından üstünlük taslayabilmektedir.

Zeynep'in dar gelirlilere ucuza barınma imkânı sunan başka bir muhite taşınmaktan imtina etmesinin ve yakında ikamet ettiği binanın da yıkılacağını bildiği halde Tarlabası'nda kalmakta ısrarcı olmasının ardında ise yoksulların mekânlarla ilişkilene biçimleri bulunmaktadır. Varsıllar için mekân, yaşam tarzını ve sınıfsal kimliği yansıtan bir toplumsal statü göstergesi olarak mübadele değeriyle öne çıkan bir meta, bir fetiş objesi haline gelirken (Çavuşoğlu, 2021a: 86; Çavuşoğlu, 2021b: 148, 150); yoksullar için yaşamsal bir gereksinim olarak barınma ihtiyacını karşılaması açısından kullanım değeri ile önem kazanır. Bahse konu bakış açısı farklılığını Lefebvre, mekânın “kullanım değeri-mübadele değeri çelişkisi” (2014a: 359) şeklinde tanımlar. Dolayısıyla mekânları ve fiziksel çevreyi bir kaynak gibi aktif biçimde kullanma eğilimindeki varsılların tersine yoksullar, Lefebvre'ci söyleyişle, “yetkililerin (mimarlar, şehirciler, planlamacılar) *soyut mekânı* karşısında, kullanıcıların her günkü edimlerinin mekânı, *somut bir mekân*” olan “*kullanıcının mekânı*” (2014: 364- italik vurgular bana ait) ile özdeşleşmeye ve hatta fiziksel çevrenin bir nevi esiri olacak kadar benliklerinde içermeye eğilim gösterirler. Bundan ötürü onların yerleşim alanlarını değiştirmeleri sadece maddî bir külfet yaratmamakta ama aynı zamanda psikolojik bir maliyete de neden olmaktadır (Harvey, 2013b: 81, 83).<sup>40</sup>

Zeynep de başka bir yere taşınmanın getireceği elektrik, su, gaz aboneliği başlatma, nakliye, depozito gibi maddî masrafları da bütün iptidailiğine rağmen ayrılmayı göze alamayacağı kadar özdeşleşip esiri olduğu fiziksel çevreden uzaklaşmanın yaratacağı psikolojik maliyeti de karşılayabilecek durumda değildir. Üstelik kent merkezindeki Tarlabası gibi bütün çöküntü alanları, suçtan arındırma, sihhî hale getirme, ıslah etme, depreme karşı güçlendirme, tarihi konutları ‘yenileyerek’ koruma gibi gerekçelerle kentsel dönüşüm kapsamına alındığından (Erkilet, 2013: 140; Çavuşoğlu, 2021a: 78-9, 88-9), Zeynep için geriye sadece “varoşlar” olarak anılan kent saçaklarında bütçesine uygun bir ev bulma ihtimali kalmaktadır.<sup>41</sup> Üst gelir grupları için kent dışında prestijli

<sup>40</sup> Vasıfsız kol emekçilerinin, yani mavi yakalıların toplumsal hiyerarşide daha yukarıda konumlanan sınıflar karşısındaki duygulanım biçimlerini açığa çıkaran *Sınıfın Gizli Yaraları* (2018) adlı saha çalışmalarında Richard Sennett ve Jonathan Cobb, anılan kesimin yaşadıkları fiziksel çevreye bağlanma düzeylerini ve yerlerinden edilmeleri halinde hissettiklerini şöyle dile getirirler: “Kentsel dönüşümün neden olduğu yerinden çıkarma, yerinden edilmiş kişiyi bir aile üyesi öldüğünde hissettiklerine benzer bir ‘matem’ duygusuyla baş başa bırakır ki bu mateme, ... mücadelelerinde ya kişisel olarak kendilerinin ya da siyasal temsilcilerinin büyük ölçüde yenildikleri olgusu eşlik eder” (2018: 31).

<sup>41</sup> Orta ve üst-orta sınıflara hitap eden uydu kentler ve alt-kentler ile üst sınıflara mahsus güvenli lüks kapalı siteler yalnızca fiziksel olarak kent dışında konumlandıkları halde “kent sınırında, periferisinde”

bir yaşam tarzı sunan ve ‘öteki’ addedilen toplumsal grupların erişimine kapalı, ‘ayrıcılık’ ve kendilerine özel konut alanlarında (Enlil, 2003: 85-6) yaşamak bir statü göstergesi, bir tercih sebebi olabilmektedir. Oysa özel binek aracına sahip olmak bir yana, toplu taşıma araçlarına ayıracak bütçeleri bile bulunmadığından birçok yere yaya gitmek zorunda kalan Zeynep gibi yoksulların kent saçaklarına taşınmaları, iş, kamu hizmetleri gibi yaşamsal kaynaklardan da uzaklaşarak hayatın dışına itilecekleri, topyekûn ıskartaya çıkarılacakları anlamına gelmektedir.<sup>42</sup> Bununla birlikte kent içinde barınma imkânları da hızla yok olmaktadır. Nitekim yüksek alım ve harcama gücü olanların taleplerine, arzularına hitap edecek şekilde düzenlenip işçi sınıfı ve kent yoksullarını göz önünden uzaklaştıran kentleşme tarzı, “zenginlerin seçeneklerini çoğaltırken kent merkezindeki yoksulların seçeneklerini azaltmaktadır. Başka bir ifadeyle kentlerde yaşanan mekânsal dönüşümler kentsel imkânlardan zenginlerin daha fazla yararlanmasına neden olmaktadır. Bu eşitsizlik kentsel eşitsizlikler olarak farklı biçimlerde konut, iş ve ulaşım imkânlarında kendini göstermektedir” (Taş, 2019: 405-6).

Zeynep, iş aramak, lavanta keseleri satmak, Remzi’nin ayırdığı yemekleri alıp, boşalan sefer taslarını teslim etmek, emlakçıya uğramak gibi çeşitli vesilelerle dışarı çıktığında takip çekimleri ve geniş aç çekimler ile kadraja alınan Tarlabası’nın ahvalini

---

anlamına gelen “varoşlar”, iktidar odaklarının konuşlandığı merkeze sadece fiziksel bakımdan uzaklığı değil aynı zamanda sosyal, politik, kültürel ve ekonomik açılardan da uzaklığı içermektedir (Pérouse, 2008: 305). Yoksulluğun neoliberal ekonomi koşullarında giderek suçla özdeşleştirilmesiyle bağlantılı olarak yoksulların kent dışı yerleşimlerine atfen kullanılan varoşlar ile yakın anlamlardaki kenar mahalle ve banliyö terimleri pejoratif mekânsal damgalama tabirleri haline gelmektedir (Aslan ve Erman, 2016: 141; Zengin, 2015: 7). Kent dışı konumlarına karşın barındırdıkları nüfus profiline “kentlilik” vasıfları taşıdıklarına gönderme yapan uydu kent, alt kent gibi terimlerin aksine, yoksul muhitlere gönderme yapan mezkûr terimlerin kent ifadesi içermemesinden bu alanlardaki nüfus profiline kentlilere özgü davranış, ahlak ve adabımuaşeret kodlarının da dışında konumlandıklarını ima ettiği çıkarımında bulunabiliriz. Söz konusu durum, yerleşim mekânlarına sınıfsal farklılıklar kapsamında farklı anlamlar atfedildiğine ve kentteki fiziksel sınıfsal ayrışmaların dilde de yani söylemde de simgesel olarak yeniden üretildiğine delalet etmektedir.

<sup>42</sup> Uluslararası Af Örgütü’nün Tarlabası’nın kentsel dönüşüm sürecindeki hukuk dışı uygulamalara ilişkin 2011 yılında yaptığı basın açıklamasına yer veren bir internet habercilik platformunda, ikametgâhlarından cebren tahliye edilen, evde bulunmadıkları sırada kapıları kırılıp evleri boşaltılan Tarlabası sakinlerine barınmaları için tek seçenek olarak toplu taşıma ile iki saatte ulaşılabilen İstanbul’un dış mahallelerinin dayatıldığına dikkat çekilmektedir. (Pişkin, 2017). *Sözcü Gazetesi*’nde yer alan bir başka haberde ise, Tarlabası’nda yerlerinden edilen kişilere vaat edilen nakliye bedelinin karşılanması, kira yardımı yapılması, rayiç bedelin belirlenerek ödenmesi ya da toplu konut projelerinde ikame ev verilmesi gibi taahhütlerin yerine getirilmeyerek ya da ayrımcılıklar ve haksızlıklar yapılarak çok boyutlu mağduriyetler yaratıldığı vurgulanmaktadır. Proje nedeniyle birçok iş yeri sahibinin de kepenk indirmek zorunda kaldığı ve cebren tahliye edilerek merkezden uzak yerlere taşınmak zorunda bırakılan vatandaşların işlerini de kaybettikleri belirtilmektedir. (Mumay ve Gökçe, 2017)

gözlemleme fırsatımız olur. Belediye hizmetlerinden yeterince nasiplenemeyen kirli, bakımsız, kasvetli sokaklarda birçok yıpranmış, köhnemiş binanın aslının yıkılıp varsıllara pazarlanacak “tarihi görünümlü” replikalarının inşası için boşaltılarak metruk halde bırakıldığı görülür.<sup>43</sup> Tarlabası gibi eski merkezî semtlerdeki kaderine terk edilip çürümeye bırakılan tescilli tarihi binaların yıkılarak yerlerine nostaljik görünümlü yeni binaların inşa edilecek olması ise, Lefebvre’in “mekânın kültürel tüketim için, ‘kültür’ün kendisi için, turizm ve boş vakit için, ... kullanılmasını” (2014: 362) keşfeden ülkelerin tarihi binaları yıkıp büyük masraflarla kopyalarını, taklitlerini yeniden inşa ederek bu binaları fetişleştirdiklerine yönelik saptamalarıyla örtüşmektedir. Öte yandan Zeynep gibi gidebileceği, sığınabileceği alternatif bir yeri olmayan nice insanın da cebren tahliye edilene kadar Tarlabası’nda ikamet etmeyi sürdürdüğü, bazı pencerelerde perde olmasından, binalar arasına gerili iplerdeki çamaşırlardan, pencere,

<sup>43</sup> Günümüzde Tarlabası’nda gerçekleştirilen yıkarak yeniden inşa etmeye dayalı “yaratıcı yıkım”lar (Harvey, 2014: 29) bölgenin emlak değerini yükselterek üst gelir gruplarını, yatırımcıları, turistleri cezbetmek amacıyla gerçekleştirilmektedir. Diğer yandan, Tarlabası daha önce de yıkımlara uğramış bir bölgedir; 1980’lerdeki yıkımlar yakın çevrede bulunan Cihangir, Galata, Taksim, İstiklal Caddesi gibi alanların ticari, kültürel ve turistik gelişimi uğruna Tarlabası’nın feda edilmesiyle yapılmıştır. Bu sürecin bir benzerine New York’un Bronx mahali sahne olmuştur. New York’un ünlü şehir plancısı Robert Moses, otoyollar ve ekspres yollar güzergahı için varsıl muhiti olan Park Avenue’yu değil; Yahudi, İtalyan, İrlandalı ve Siyah yoksullar ve orta hallilerden müteşekkil etnik mozaik mahali olan Bronx’u hedef seçtiğinde (Harvey, 2008a: 36-7) kendini “her yanı inşaatla dolu bir metropolde iş görürken yolunuzu bir et satırıyla açmak zorundasınız” diyerek savunmuştur (Caro’dan aktaran Berman, 2013: 390). Marshall Berman, Bronx’taki yıkımın yalnızca yol inşası sırasında fiziken yıkılan evlerle sınırlı olmadığını; asıl yıkımın, yoksul ve kalabalık etnik ailelerin ekspres yol nedeniyle toz, kir ve gürültü altında kalan evlerinden çıkarılıp çok daha kötü durumdaki şişirilmiş kiralı kenar mahallelere gönderildikleri; yol nedeniyle çevresinden tecrit edilen muhitte ticarî ve sosyal hayat dibe vurduğu ve neticede suç oranı yükseldiği zaman başladığını vurgular (2013: 387-9). Keza, 1980 Askeri Darbesi sonrasında küresel piyasalara eklenmek üzere uygulanmaya başlanan neoliberal kentleşme politikaları doğrultusunda, Beyoğlu İstiklal Caddesi turizm ve kültür merkezi haline getirilmek için araç trafiğine kapatılarak yayalaştırılmış ve ortaya çıkan trafik sıkıntısına çözüm olarak dönemin İstanbul Belediye Başkanı Bedrettin Dalan’ın geliştirdiği bulvar projesi kapsamında Tarlabası’nda 300’den fazla tescilli tarihi bina yıkılmıştır (Enlil, 2000: 51). Senaryosunu Feride Çiçekoğlu’nun kaleme aldığı, *Tarlabası Tarlabası* (Hilmi Etiken, 1989) belgeseli, Dalan’ın bulvar projesi için Tarlabası’nda gerçekleştirilen yıkımların boyutunu gözler önüne sermektedir. Söz konusu bulvar, Beyoğlu ile Tarlabası arasını, Lefebvre’in deyişiyle, “büyük bir bıçak gibi” (2014:183) keserek semtin emlak değerinin düşmesine, adeta Beyoğlu’nun yüz çevrilen üvey ikizine dönüşmesine yol açmıştır. Dalan’ın “et satırı”nın da tıpkı Moses’inki gibi etnik unsurlar yönünden zengin ama gelir düzeyi açısından yoksul bir mahal olan Tarlabası’na indirilmesiyle inşa edilen bulvar yüzünden bir grup insan yerlerinden edilmiş, kalanlarsa ekonomik canlılığı bulunan Beyoğlu’ndan yalıtılmıştır. Toplumsal etkileşim, paylaşım, dayanışma ve örgütlenme ağlarının dışına atılarak kronik yoksunluğa terk edilen Tarlabası mukimleri, bir de yoksulluğu suça ve ahlaksızlığa yakınlık ile özdeşleştiren söylemlerle yaratılan mekânsal damgalanmaya da uğramıştır (Yılmaz, 2008: 144-5; Kuyucu ve Ünsal, 2011:94; Erkilet, 2013: 140; Zengin, 2015: 7; Enlil, 2000: 49). Beyoğlu’nun kişi başına düşen görece yüksek millî gelir seviyesine ve kamuoyundaki turistik ve kültürel merkez olarak olumlu imajına mukabil Tarlabası tekinsiz bir alan olarak kodlanmış ve gelir yaratan kaynak kıtlığı nedeniyle yalnızca 300 metre genişliğindeki bulvarla ayrıldığı karşı yakının çok gerisinde kalmış (Uşaklıgil, 2014: 96), Tarlabası’nda yaşayanlar ise Beyoğlu’na “fiziksel yakınlığın toplumsal uzaklığı”nın (Yılmaz, 2008: 143) yarattığı “fark yaralarını” (Erdoğan, 2011a: 16) duyumsamışlardır.

balkon kenarlarına iştirilmiş antenlerden ve akşamları evlerden dışarı taşan mavi televizyon ışıklarından anlaşılır.



**Görsel 3: Gündüzleri oturma odası, geceleri yatak odası**



**Görsel 4: Çok amaçlı leğen: hem banyo yapmak hem çamaşır yıkamak için**

Zeynep'in evinin içini gösteren sahnelerde, evin yalnızca bir göz oda, kırık dökük tezgâhı ve dolaplarıyla daracık bir mutfak ve küf içindeki küçük bir banyodan ibaret olduğunu gözlemleriz.<sup>44</sup> Çamaşır makinesi, bulaşık makinesi gibi teknolojik olanaklardan da yoksunlardır. Biricik lüksleri, küçük ekranlı, tüplü televizyondur. Tek göz oda, gündüz oturma odası, akşamları yatak odası niyetine kullanılmaktadır (Görsel 3). Evi ısıtmak için elektrik sobası, banyo suyunu ısıtmak içinse eski bir banyo kazanının kullanılması doğal gaz, kalorifer ve kombi imkânlarının yokluğuna işaret

<sup>44</sup> Bediz Yılmaz, Tarlabası'ndaki kent yoksullarının hayatta kalma stratejilerini irdelediği "Hayatta Kalmak Yaşamak Değildir!" başlıklı yazısında, 19. Yüzyılın ikinci yarısında gayrimüslim orta sınıflarca kurulan muhitin, gayrimüslimlerin çeşitli nedenlerle 1950'lerde ve 1960'larda Türkiye'den ayrılmak zorunda kalmalarından sonra ortaya çıkan mülkiyet sorunlarından ve çöküntü alanına dönüşen bölgenin asayiş sorunlarıyla mimlenmesinden dolayı düşük kira imkânı sunduğuna dikkat çeker. Öte yandan, binaların genellikle dar bir parsel üzerinde bir tek ailenin kullanımına yönelik üç-dört kat ve her katta bir iki oda şeklinde inşa edildiklerini ve binalar asıl sahiplerince terk edildikten sonra her bir katın, hatta her bir odanın bir aile tarafından kullanılmak üzere bölümlenmesiyle aynı odanın bütün aile fertleri tarafından gün boyunca yemek odası, oturma odası, yatak odası, misafir odası olarak farklı işlevlerde kullanılmasının gerektiğini; ayrıca banyo-mutfak gibi üniteler açısından da yetersizliklerin açığa çıktığını ifade eder (Yılmaz, 2007: 76-7).



eder. Banyoda küvet, duş gibi temel olanaklar bile yoktur; bunların yerine, leğende çamaşır yıkanmakta ve banyo yapılmaktadır (Görsel 4). Çürümüş ahşap doğramaları, sıvaları dökülmüş ve küflenmiş duvarları olan küçük evleri son derece bakımsız, karanlık ve rutubetlidir. Filmin başlarında Zeynep'in evde annesi ve kızı olduğu halde kapı kilidini birkaç kez çevirerek içeri girdikten sonra yeniden kapıyı kilitlemesinden güvenlik endişeleri olduğu da sezilir. Ev sahibi Kudret'in güvenlik açığı yaratıp onları evi boşaltmak zorunda bırakmak için kapı kilidini söküp götürmesinden ve Remzi'nin kilit göbeklerinin çok pahalı olduğunu söyleyerek çıkma kelepirci parça bulana kadar idare edilmesi için eğreti bir çözüm üretmesinden sonra bile tüm endişelerine rağmen orada kalmaya devam ederler. Arada bir pencerenin dışından görülen konu komşu haneler dolayısıyla onların halinin de aslında Zeyneplerinkine benzediğini; onların da benzer yoksunluklardan mustarip olduklarını ve benzer dertlere katlandıklarını anlarız. Üstelik hepsi, aslen “soylulaştırma”<sup>45</sup> projesi olan kentsel dönüşüm kapsamında yerlerinden edilmek üzeredir. Buna karşın film boyunca Zeynep ve annesinin hiçbir komşuluk ilişkisine rastlanmamasından ve güvenlik endişesi içinde olmalarından aynı kaderi paylaşan Tarlabası sakinlerinin birbirlerine güvenmedikleri, aralarında bir dayanışma ağı kuramadıkları; barınma haklarını savunmak başta olmak üzere

<sup>45</sup> Soylulaştırma, giderek kıt bir kaynak haline gelen merkezi kentsel arsaların üst sınıfların yerleşimi için emekçileri ve diğer yoksulları yerlerinden ederek devşirilmesine dayalı bir kentsel dönüşüm biçimidir (Sönmez ve Geniş, 2013: 130; Şen, 2011: 3). Soylulaştırmanın, kavramın sözcük anlamının da imlediği üzere, kentsel rant elde etmenin yanı sıra toplumsal skalayı da dönüştürmeyi şiar edinen sınıfsal bir ajandası vardır (Üçoğlu, 2015: 44). Dolayısıyla, “yoksul, işsiz, transseksüel, homoseksüel, lezbiyen gibi cinsiyet kimlikleri ile Kürt, Roman etnik kimliklerini içeren ... kesimleri yoksulluğun, şiddetin, suçun, göçün, kentleşmemenin hatta terörün öznesi olarak gösteren bir söylemin kurulmasıyla” (Şen, 2011: 17) kriminalize ederek bu kesimlerin yerlerinden edilmelerini kamuoyunda meşrulaştırmayı hedeflemektedir. Bu bağlamda tam da Lefebvre'in sakıncalı görülen grupları periferilere doğru sürüp kent merkezlerini hegemonik sınıfların hizmetindeki sınıflandırma mekânı şeklinde örgütleyerek pahalandırmayı sağlayan ve böylelikle farklı toplumsal sınıfları ayrıştırarak temaslarını imkânsız hale getiren strateji olarak tanımladığı “stratejik mekân” (Lefebvre, 2014a: 375-6) kavramıyla örtüşmektedir. Çukur Mahallesi, Şehit Muhtar Mahallesi ve Bülbül Mahallesi'ni kapsayan “Tarlabası Kentsel Dönüşüm Projesi”, kamu ve özel sektör iş birliği halinde 2005 yılından beridir sürdürülmektedir. “Taksim 360” şeklinde lansmanı yürütülen söz konusu proje incelendiğinde hak sahiplerine yeni projeden iş yeri ya da konut verilse bile bu insanların site aidatlarına, yükselen yaşam standartlarına ve maliyetlerine güçlerinin yetmeyeceği; kültürel ve ekonomik sermayeleri yüksek müstakbel komşuları tarafından toplumsal dışlamaya uğrayacakları anlaşılabilir. Bir başka deyişle, basın kitinin incelenmesinden bile projenin, dar gelirli kiracıların ve arsa sahiplerinin sınıfsal tasfiyesini gerçekleştirerek nüfus profilini yükseltmeyi, muhiti pahalandırarak soylulaştırmayı amaçladığı rahatlıkla çıkarılabilir (Taksim 360, t.y.). Ne de olsa, soylulaştırma projelerinin sonucunda yüksek gelirli “ideal tüketiciler” (Doğuç, 2005: 80) yeni mukim profilini oluştururken dar gelirli, kültürel ve ekonomik sermayeleri düşük “kusurlu tüketiciler”den (Bauman, 2019: 26, 53) müteşekkil eski sakinler “sınıfsal elenmeye” (Şen, 2011: 14) uğrayarak kent çeperlerindeki yoksul semtlerine sürülürler.

mağduriyet yaşadıkları benzer sorunlara karşı örgütlenerak kolektif mücadele ve direnişge geçemedikleri çıkarsanır.<sup>46</sup>



**Görsel 5: Yıkıntılar arasında yaşam**



**Görsel 6: Çöküntü bölgesi olarak Tarlabası**

Zeynep'in iş ararken arşınladığı İstanbul'un arka sokaklarında kendisi gibi yoksul insanların sadece Tarlabası'ndaki komşularından ibaret olmadığını görürüz. Zeynep gibilerin İstanbul'u, Ay'ın karanlık yüzü gibi "parlıtsız, ihmal edilmiş, yabancı ziyaretçilerin gözlerinden saklanmış" (Pérouse, 2008: 309) kasvetli, bakımsız, kirli, tekinsiz, pejmürde mekânlardan oluşmaktadır (Görsel 5 ve 6). Zeynep'in güzergahı üzerinde bir örneğini *Abluka* (Emin Alper, 2015) filminde de gördüğümüz "çöp

<sup>46</sup> Tarlabası bölgesindeki kiracı-mülk sahibi ayrışmalarının yanı sıra hisseli, kat irtifakı ya da kat mülkiyeti gibi farklı mülkiyet biçimlerine göre yürütülen kentsel dönüşüm müzakerelerinin de farklılık göstermesi, semt sakinlerinin müteahhitlere karşı ortak hareket etmek yerine kendi içlerinde çatışmalar yaşayıp bölünmelerine yol açmıştır. Bu süreçte en fazla mağduriyet yaşayan grubu ise mülksüz sınıf olarak kiracılar teşkil etmiştir. Ayrıca Tarlabası'nda ikamet edenlerin yeterli bilgi, tecrübe ve araçlara sahip olmamaları da kolektif direniş ve mücadele ile hak arama sürecine ket vurmuştur (Kuyucu ve Ünsal, 2011: 86-106). Her biri etnisite, cinsel yönelim, inanç ve toplumsal sınıf açılarından ötekileştirilen savunmasız ve kırılğan kimliklerin korku siyasetiyle birbirlerine karşı da ayrıştırılmış olmaları ortak çıkarlar için mücadelenin sönmelenmesine yol açan bir diğer etkidir. Nitekim, "içine kültürel farklar ya da etnik önyargılar eklenerek işletilen bu siyaset, son tahlilde yoksulların ortak tepkilerini parçalamakta; kent merkezlerinin prestij alanlarına dönüşmesi halinde kendileri de yerlerinden edilecek olanları, başkalarının tahliyesine karşı kayıtsız, hatta bazen fazlasıyla istekli kılmaktadır" (Erkilet, 2013: 140).

pazarı”na<sup>47</sup> denk gelmesi ise adeta Bauman’ın “ıskarta hayatlar” (2019) kavramının görsel metaforu gibidir. Zira yoksullar için hâlâ takas değeri taşıyan, üç beş kuruş verip almaya değer görülen kıyafetlerin, ev eşyalarının, elektronik ve teknolojik aletlerin bulunduğu bir nevi ‘bit’ pazarı olan bu mekândaki mallar aslında zengin sınıfların yenisini almak için atıp kurtuldukları, gözden çıkardıkları atık, hurda ve çöplerdir. Üst sınıfların çöplerinden, çekçekçi olarak adlandırılan hurda ve atık toplayıcılar ile çöp pazarında tezgâh açan seyyar satıcılar ekmeklerini çıkarmakta; yoksul müşteriler ise ihtiyaçlarını karşılamaktadır. Bauman, varsılların artık ‘trendy’ ya da ‘in’ olmadıkları, arzu nesnesi niteliklerini kaybettikleri için gözlerinin önünden bir an önce kaldırılmasını istedikleri bu çöpler (2019: 130-1) ile üretici toplumdan tüketici toplum düzenine geçildiği sanayisizleşme dönemindeki vasıfsız emekçilerin durumları arasında bir analogi kurmaktadır:

“İskartaya çıkmak” lüzumsuzluğu, gereksizliği, kullanım dışılığı ... ima ediyor. Başkalarının size ihtiyacı yoktur; siz olmadan işlerini eskisinden daha bile iyi yapabilirler. Orada olmanızın bariz bir nedeni, ortalıkta dolanmanızın meşru bir sebebi kalmamıştır. İskarta ilan edilmek, gözden çıkarılabilir olduğunuz için gözden çıkarıldığınızı gösterir... “İskartaya çıkmak” deyimini “ihtiyaç fazlası”, “hurda”, “defolu”, “çöp”, “atık” gibi sözcüklerle aynı anlam dünyasını paylaşır. İşsiz, “emek ordusunun yedek askeri”nin geleceği, yeniden hizmet saflarına çağrılmaktı. Hurdanın geleceği ise diğer hurdaların yanına, çöplüğe atılmaktır (Bauman, 2019: 24).

Bazı yoksulların, varsılların çöplerinden faydalanması gibi, Zeynep de cenaze selası duyar duymaz camii önlerine koşarak lavanta kesesi satmak suretiyle deyim yerindeyse başkalarının acılı gününden, cenazelerinden ekmek parası çıkarmaya çalışacak kadar iki kuruş paraya muhtaçtır. Zeynep, belediye zabıtalılarının sadece cami önlerinde satış yapmasına göz yumduklarını ama orada da sesini çıkarmadan öylece bekleyerek iki üç tane ancak satabildiğini dile getirir. Öte yandan, belediye büfesinde çalışan arkadaşı Ayşe’nin ısmarladığı çayın altında kalmamak için ona sermayesi olan lavanta keselerinden bırakacak kadar gururludur. Aradan geçen bir süre sonra tekrar uğradığında, Ayşe ona sokakta iş başvurusu için kuyruğa girmiş bir kalabalığa rastladığını söyleyerek gidip bir bakmasını tavsiye eder. Söz konusu iş Trakya’da bir tekstil fabrikasındadır. Trakya’daki bir fabrika için iş başvurularının, kapanmış bir süt

<sup>47</sup> Hale Gönültaş’ın, Ankara’da düzenli olarak kurulan İskitler çöp pazarına ilişkin izlenimlerini kaleme aldığı yazı, “çöp pazarları” olgusu hakkında fikir vermektedir (Gönültaş, 2018). Anılan yazıdan, bu pazarların tedarikçilerini de satıcılarını da müşterilerini de derin yoksulluk içindeki kişilerin teşkil ettiği anlaşılmaktadır.

ürünleri tesisinin önünde yapılması da İstanbul'da gitgide bütün sanayi kollarının feshedilerek emeğin ve emekçilerin kent dışına itildiklerine işaret etmektedir. Nitekim İstanbul dışında haftalık yevmiye ile çalışacağı için Zeynep'in de fabrikadaki yatakhane kalması gerekecektir. Zeynep, "belediyeye girene kadar, idarelik" diyerek bu zorlu koşullarda çalışmayı göze alır. Sözlerinden hâlâ belediyede kadrolu iş edinebileceğine yönelik iyimserliğini ve umutlarını koruduğu anlaşılır. Fabrikadaki iş için başvuru yaptığı sırada Zeynep'in soyadının Sönmez olduğunu öğreniriz. Soyadının da imlediği gibi zorluklarla, yoksunluklarla örülü koşullara rağmen hayata tutunma gayreti, sabrı, tahammülü sönmeyen biridir.

### 2.1.3. Cinsiyetlendirilmiş Yoksulluk ve Yoksulun Bedeni

Zeynep'in sürdürdüğü hayat koşullarını tevekkülle kabullenme, bu koşulları ortaya çıkaran toplumsal eşitsizliklere ve adaletsizliklere isyan etmeme halini arabesk kültürü ile karşılaştırarak şöyle bir çıkarımda bulunmak mümkündür: Arabesk kültüründeki toplumsal fırsat eşitsizliklerinden kaynaklanan çilelere isyan, aslında enformel sosyal ağların desteğiyle iş ve aş bularak, kentsel ranttan pay alarak bu koşullardan kurtuluş umudunun, fırsatlarının olduğu nöbetleşe yoksulluk dönemine özgüdür. Nitekim birçok arabesk filmde İstanbul'a gariban olarak gelip efendi olmaya azmeden, zalim felekten intikam almaya yemin eden dışarılıkların rövanşist bireysel çileciliği, isyankârlığı, *Muhsin Bey* (Yavuz Turgul, 1987) filmindeki Ali Nazik gibi arzulan para, şöhret ve bunlara bağlı sözde itibar elde edilene kadar sürer (Narlı ve Kotaman, 2008: 212-3), "Batsın bu dünya' gibi yakarışlar havada toz olup gider" (Öztürk, 2014: 280).<sup>48</sup> Oysa

<sup>48</sup> Meral Özbek, esasında "Arap tarzında yapılmış" anlamına gelen "arabesk" tabirinin, klasik Türk müziği, Türk halk müziği ve II. Dünya Savaşı sırasında revaçta olan müzikli-danslı Mısır sineması dolayısıyla tanınırlık kazanan Mısır müziğinin, klasik Batı müziğinin yaylı sazları ve orkestrasyon teknikleriyle harmanlanmasıyla 1960'larda Suat Sayın öncülüğünde geliştirilen ve Orhan Gencebay ile popülerlik kazanan karma müzik tarzına atfen ortaya atıldığını belirtir. Özbek, bu müzik tarzının sözlerindeki isyan, hasret, sitem gibi duygulara hitap eden protest içerikten ötürü ekseriyetle kırsal alanlardan büyükşehirlere gelerek kent çeperlerindeki gecekondu bölgelerine yerleşen ve kırsal gelenekleri ile kentsel modern hayat arasında ikilemler yaşayan kent yoksulları arasında çok tutulduğunu ve bu nedenle yerleşik kentlilerce "arabesk" tabirinin kırsal göçmenlerin ötekileştirilen alt-kültürüne atfen de kullanılmaya başlandığını ifade eder. Özbek'e göre, arabesk müzik ortaya çıktığı dönemde ve takip eden on yıl boyunca kentli elitler tarafından hor görülen, kentsel kaynaklardan yeterince istifade edemediğinden kentsel sosyal, kültürel ve ekonomik hayata eklemelenemeyen kırsal kökenli göçmenlerin arzularına, hayallerine, düş kırıklıklarına ve acılarına tercüman olmuştur. Özbek, arabeskin ideolojik dönüşümünün tarihsel seyrini ise Türkiye'nin ithal ikameci ulusal kalkınmacılık döneminden Turgut Özal'ın start verdiği uluslararası piyasa kapitalizmi çizgisindeki neoliberal döneme uzanan süreçle koşutluk kurarak ele alır. Buna göre, Özalizmin serbest rekabet piyasa mantığı ile muhafazakârlığı harmanlayan bireyci ideolojisinin ve köşe dönmece zihniyetinin yaygınlaşmasıyla birlikte arabesk de marjinalize alt-

Richard Sennett ve Jonathan Cobb'un yürüttükleri *Sınıfın Gizli Yaraları* (2018) başlıklı saha araştırmasında tespit ettikleri üzere, yoksulluğun bireysel başarısızlık, yetersizlik ve kusur olarak kodlandığı neoliberal dönemin Sosyal Darwinci anlayışını içselleştiren yoksullar kendilerini değersiz gördüklerinden hak ettikleri konumda bulduklarını düşünmekte; üst sınıflardakilerin saygınlıklarından, üstün becerilerinden ve niteliklerinden yoksun oldukları için yoksul kaldıklarına inanmaktadır. Bu öz-değer yitimi ise ruhlarında gizli yaralar açmaktadır.

Necmi Erdoğan da yoksulların söz konusu özdeğer kaybını “fark yaraları” şeklinde kavramsallaştırarak yoksulların yalnızca açlık, hastalık, soğuk gibi fiziksel zorluklarla değil aynı zamanda haysiyetlerine, kendilerine güven ve saygı hislerine yönelen sembolik şiddet yüzünden ruhlarında açılan yaralarla da baş etmek zorunda kaldıklarına dikkat çekmektedir (2011b: 66-7). Yoksulların uğradıkları sembolik şiddete karşı korunmak için donanabilecekleri yegâne silah ise erdemleridir. Zeynep'in durumundaki yoksullar, maddî olanaklardan yoksunluklarını ve kültürel yönden eksikliklerini erdemleri ile kapatma eğilimi gösterip yoksunluklardan kaynaklanan sefaletle karşı gönül zenginliği ile, ahlaki zırh ile göğüs germeye çabalamaktadırlar (Erdoğan, 2011b: 49-50). Zeynep'in, kendine bile yetemeyen annesinden gayri güvenebileceği, kızını emanet edebileceği kimsesi de olmadığından onu çevreleyen tehditlere ve zorluklara karşı sabırlı ve onurlu bir şekilde mücadele etmekten başka çaresi yoktur. Çalıştığı atölyeden yaka paça atıldığında, emlakçıdan uygun ev bulamadan eli boş çıktığında, Kudret, dış kapısını kırıp tehditler savurduğunda, yani fiziksel ve/veya simgesel şiddete uğrayarak rencide edildiği ya da baskı altında kaldığı her seferinde burnunun kanamasını ise, içindeki gizli yaraların dışa vurumu ya da ruhsal fark yaralarının fiziksel metaforu şeklinde yorumlayabiliriz.

Bir başka açıdan ele alırsak, yoksulluğun etkileri sadece ruhsal değil ama aynı zamanda bedensel düzlemde de tezahür etmekte; beden, sınıfsal yazgının, alın yazısının üzerine işlendiği bir nevi amel defterine dönüşmektedir. Zira, “yoksulluk bedene kazınır ve bedende cisimleşir. *Yoksul bedeni tahakküm ve sömürünün şiddetinin asıl nesnesidir.*

---

kültür olmaktan çıkarak sınıf-aşırı bir zevk statüsüne yükselmiş; başlardaki çileci, isyankâr ve rövanşist tavrın yerini ise dünyevi zenginliklere ilgi ve ticarî bakış açısı almaya başlamıştır. Meral Özbek (1999) “Arabesk Kültür: Bir Modernleşme ve Popüler Kimlik Örneği”, *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* içinde. Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba (ed.) İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, ss.168-187.

Yoksulluk ile sağlık arasındaki ilişkinin matrisi bedendir. ... Yoksulluk sağlık olanaklarından yoksunluğa yol açarken, hastalık yoksulluğu derinleştirir. Beden bu döngünün yazım yüzeyi haline gelir” (Erdoğan, 2011b: 61-italik vurgular bana ait). Keza varsıllar, fitness ve spor salonlarında, spa ve wellness kulüplerinde, anti-aging ve güzellik salonlarında bedensel sermayelerine yatırım yaparak genç, güzel, sağlıklı ve bakımlı kalıp dikey vücut postürlerini korurlarken; hayat yükünün fiziksel şiddeti ve muktedirlerin yukarıdan bakışının simgesel şiddeti altında ezilen yoksullar düşey düzlemde kalmaya, boynu büküklüğe, sırtı eğikliğe yazgılı hale gelmekte; toplumsal hiyerarşinin izdüşümü bedenlerine ve beden dillerine yansımaktadır.<sup>49</sup> Bu bağlamda, Zeynep’in kızının konuşma ve yürüme sorunlarının bulunmasını; yoksulların muktedirler karşısındaki madunlar olarak hem sözel dil hem de beden dili açılarından malul oluşlarının görsel metaforu şeklinde okumak mümkündür.

Erdoğan’ın yukarıdaki alıntıda belirttiği gibi, yoksul bedeninin tahakküm ve şiddetin nesnesi haline getirilmesi, bedenler arasında kurulan sınıfsal hiyerarşiye de işaret etmektedir. Yoksul bedenleri, sosyal mesafelerin ve bedensel sınırların ihlal edilebilirliği, fiziksel güç gerektiren işlerde sömürülebilirliği gibi yönlerden varsıl bedenlerden ayırmaktadır. “Yoksulluğu ‘alt’, ‘aşağı’, ‘hayvani’, ‘değersiz’ vb. olarak kuran ve sınıflandıran kültürel ve sembolik şemalar ve toplumsal ayrımlar” (Erdoğan, 2011b: 67), yoksulun bedenlerine gösterilebilecek fiziksel ya da simgesel şiddeti adeta meşrulaştırmakta; yoksul bedenlere insan onuruna yakışır koşullardan yoksunluk reva görülmektedir. Nitekim, Zeynep ile birlikte Trakya’daki fabrikaya götürülecek işçilere layık görülen servisin eskiliği, şehirlerarası yolculuk standartlarına uygun olmayışı ve koltuk kapasitesinin yetersizliği, yoksul bedenlerinin balık istifi taşınabilecek değersiz mallar gibi görüldüklerine delalet etmektedir. Dört saat süren yolculuk sonrasında

---

<sup>49</sup> Stephen Graham da *Vertical*’da (2018) Hıristiyan kozmolojisi ve kartografisi üzerinden alt-üst hiyerarşilerinin toplumsal olarak nasıl inşa edilerek ayakta ve dik konumda bulunmak ile yatay ve yere yakın konumda bulunmaya ilişkin deyimlere ve ifadelere yansıdığına dikkat çeker. Diğer bir deyişle, toplumsal topoğrafyadaki dikey-yatay ayrımın dildeki, söylemsel karşılıklarına işaret eder. Sağlıkla, gönence, üst yönetsel ve sınıfsal statülerle ilişkili tabirler yukarı ve dik konuma veya beden üst kısımlarına gönderme yaparlarken; hastalık, yoksulluk, ast statü ve/veya ahlak yoksunluğuna dair tabirlerin aşağı ve yatay konuma ya da beden alt kısımlarına atıfta bulduklarını çeşitli İngilizce sözcüklerle örneklendirir (2018: 16-8). Türkçe’de de aynı ayrımların söylemsel karşılıkları olan “aşağılık”, “alçak”, “düşkün”, “seviyesiz”, “aşağılamak”, “üstten bakmak”, “küçük görmek”, “gözü yukarda olmak”, “üstün”, “ayak takımı”, “başkan”, “baş tacı etmek”, “ayaklar altına almak”, “ayağa düşmek”, “yatalak olmak”, “yatağa düşmek”, “başı göğe ermek”, “yükselmek” gibi sözcükler bulunmaktadır.

ulaşılabilen fabrika, kentsel yerleşim alanı dışında konuşlanan yarı açık cezaevi görünümünde bir yerdir. Gerek fabrikaya nakil sırasında gerekse de fabrikaya ulaşıldığında işletmenin kıdemli erkek çalışanları emir kipiyle bağırarak suretiyle yeni istihdam edilen kadın işçileri yönlendirerek onlara adeta koyun sürüsü muamelesi yaparlar. Zaten işçiler için yatakhane olarak düzenlenen mekânın da ahırdan bir farkı bulunmamaktadır. Yatakhaneyi gösteren görevlinin “çantanızı seçtiğiniz yatağa koyun, bak sonra yer kalmaz haa!” diye uyarıda bulunmasından yatak sayısının işçi sayısından az olduğu anlaşılır. Yatakhane, yan yana yere serili yataklar, küçük metal dolaplar, tavandan sarkan kablolarla iliştilmiş çıplak ampuller, boyası dökülmüş çatlak duvarlar ile toz, kir, sefalet içinde bir mekândır (Görsel 7). Kalın naylon perdelerle, paravanlarla ayrılmış, derme çatma masa ve sandalyelerden oluşan karanlık, kasvetli yemekhane de tam bir mezbele görünümündedir (Görsel 8). Zeynep, yemekhanede tanıştığı Seniha adlı bir işçiden (Özay Fecht) hiç değilse yevmiyelerin zamanında ödendiği bilgisini alır.



**Görsel 7: İşçilerin yatakhanesi**



**Görsel 8: İşçilerin yemekhanesi**

Zeynep, yeterli tecrübesi bulunmadığından tartı kısmında görevlendirilir. Vardiya süresince bedeninin iki katı büyüklüğünde kütlesi olan ağır poşetleri kantara taşıyıp

tartarak ağırlıklarını üzerine yazdıktan sonra bir tarafa istiflemesi gerekmektedir. Ağır mesainin sonunda kirli battaniyesi ve nevesimi olan yer yatağında uyumaya çalışırken bir erkek işçinin gizlice içeri girerek birkaç kadın işçiyi uyandırıp yataktan çıkarıp çıkardığına ve etrafta farelerin cirit attığına şahit olur. Geceleyin kadın yatakhanelerinin mahremiyetinin neden ihlal edildiğini; bazı işçilerin ne niyetle uyandırıldıklarını daha sonra anlayacaktır. Nitekim Zeynep yevmiyelerin azlığından dert yandığında Seniha, “ne yapacaksın, yarısını verseler bile razı olup çalışacak insanlar var” diyerek iş kıtlığı yaratıp yoksulları kötü şartlarda çalışmaya razı kılan neoliberal sisteme göndermede bulunur. Seniha, görece daha yüksek yevmiyesi olan bölüme geçmek için akşam ‘görüşme’ yapacağını, isterse onun da bu görüşmeye katılabileceğini söyler. Zeynep, görüşmenin muhtevasını bilmediğinden kabul eder. Gece Seniha gelerek iş görüşmesine gitmek üzere Zeynep’i uyandırır. Zeynep ise yemekhanedeki bir masa etrafında, alkollü içecek eşliğinde, ‘samimi’ bir atmosferde yapılan görüşmeden işkillenerek dinlenmesi gerektiği bahanesiyle masadan ayrılır. Ona temiz çarşaf verebileceğini söyleyen Mümtaz adlı görevliyi (Cemal Baykal) takip ederken plastik perdeler, paravanlar arasında fuhuş yapan işçileri görünce biraz daha fazla yevmiye verilen bölüme geçebilmenin bedelinin ustabaşı erkeklerin cinsel istismarlarına katlanmak olduğunu anlar. Bir an önce yatakhaneye dönmeye çabalarken, ona çarşaf veren görevli sarkıntılık yapmaya teşebbüs eder. Zeynep zar zor tacizcinin elinden kurtulmayı başarır.

Ertesi gün Remzi’yi arayarak annesi ve kızının durumunu sorduğunda bir doktorun eve gelip kızından kan aldığını duyunca çılgına döner. Derhal eşyalarını toparlayıp oradan ayrılır. Fabrikanın çıkış kapısının zincirli olmasından ve aradan sıyrılıp çıkmayı başardığında Zeynep’in arkasından bekçinin koşturarak “hey nereye!” diye bağırmasından, işçilerin aslında bir tür çalışma kampında tutsak edildikleri anlaşılır. Zeynep bir kez daha emeklerinin karşılığında ücretini alamamış olur. Fabrikada geçen bölüm, yoksul bedenlerin nasıl emek sömürsünden cinsel sömürüye varan çeşitli düzeylerde fiziksel ve sembolik şiddete maruz kalabildiklerini ve onlara reva görülen ulaşım, çalışma, iâşe ve ibate koşulları ile ne kadar değersiz, gözden çıkarılabilir ve yeni sürümüyle ikame edilebilir mallar olarak addedilebildiklerini örneklendirmektedir.<sup>50</sup>

<sup>50</sup> Tekstil sektörü, kadın emeğinin sömürüldüğü başlıca alanlardan birini teşkil etmektedir. Tekstil işçisi kadınlar, insanlık dışı çalışma koşullarını protesto etmek üzere ilk defa 8 Mart 1857 yılında New York’ta bir araya gelmişlerdir. Daha sonra 8 Mart protestoları farklı ülkelerde de ekonomik güvenceyi simgeleyen ekmek ve daha iyi hayat standartlarını simgeleyen güllere atfen “ekmek ve güller” sloganıyla



Bireylere üretim süreçlerine değil tüketim zincirine katkıları üzerinden değer biçildiği bu durumu Bauman şöyle yorumlar:

Üreticiler toplumunda, (“üretim hattından geçici olarak uzaklaşanlar” da dahil) işsizler belki mutsuzdular, perişandılar ama toplumdaki yerleri sağlam ve güvendediydi. Üretim seferberliğinin ön cephelerinde ter dökcek güçlü yedek birliklere ihtiyaç duyulmadığını kimse söyleyemezdi. Tüketiciler toplumundaki kusurlu tüketiciler için aynı şey söylenemez. Bu insanların emin olabilecekleri tek şey, oyun dışı kaldıkları, artık onlara ihtiyaç olmadığıdır. Eskiden üretici aday olmak için üreticiler birliğinin öne sürdüğü koşulları yerine getirmek yeterliydi. Tüketiciler arasına kabul edilmek içinse, gayretli bir tüketici olmaya söz vermek yeterli olmayacaktır. Tüketiciler toplumunda kusurlu, yetersiz, koşullara uymayan tüketicilere yer yoktur (2019:26).

Zeynep’in bedeni yalnızca üretim zincirinde sömürülüp ıskartaya çıkarılabilecek, cinsel bakımdan istismar edilebilecek bir tahakküm nesnesi olarak değil; aynı zamanda üst sınıf bedenlerdeki aksayan organların değişiminde kullanılabilecek yedek parça kaynağı olarak da nesneleştirilmektedir.<sup>51</sup> Nitekim, Kudret organ kaçakçılığı için Zeynep’i

---

düzenlenmeye devam etmiştir. (İngiliz toplumsal gerçekçi film geleneğinden gelen Ken Loach’un Amerika’daki kaçak göçmen kadın iş gücü sömürüsüne ilişkin 2000 yılı yapımı filmi de adını bu slogandan almaktadır.) 25 Mart 1911 tarihinde New York’taki bir tekstil fabrikasında çoğunluğunu İtalyan ve Yahudi göçmen kadınların oluşturduğu 146 işçinin çıkan yangında yetersiz güvenlik tedbirleri nedeniyle hayatlarını kaybetmelerinden sonra 8 Mart günü sıklıkla onların arasına düzenlenmeye başlamıştır. Kadınlar Günü, 1977 yılında Birleşmiş Milletler tarafından uluslararası anma ve kutlama günlerine dâhil edilmiştir (International Women's Day, t.y.; International Labour Organization, 2011). Bangladeş’in başkenti Dakka’da, 24 Kasım 2012’de Tazreen kıyafet fabrikasında çıkan yangın faciasında 112 kişinin ve bir çok tekstil atölyesinin bulunduğu sekiz katlı Rana Plaza’nın ise 24 Nisan 2013 tarihinde çökmesi sonucu 1138 kişinin hayatını kaybetmesi örnekleri günümüzde büyük küresel markalar için üçüncü dünya ülkelerinde üretim yapan tekstil fabrikalarındaki şartların 19. Yüzyıldakilerden hiç de farklı olmadığını; bu sektörde çalışan kadınların halen çok boyutlu sömürü ve istismara maruz kaldıklarını ve iş güvenliği, sosyal güvence, sendikal haklardan mahrum bırakıldıklarını göstermektedir (Clean Clothes Campaign, t.y.; Temiz Giysi Kampanyası, 2020). Moda sektörünün kirliliği hakkında kamuoyunun farkındalık düzeyini yükseltmek için cleanclothes# ve slowfashion# gibi kampanyalar yürütülmekte olup çeşitli kurmaca ve belgesel filmlerde de konuya dikkat çekilmektedir. Örneğin *Made in Bangladesh* (Rubaiyat Hossain, 2019), adlı filmde, kendinden yaşça büyük biriyle evlendirilmekten kaçıp şehre gelerek işe giren bir kadının yalnızca ataerkil aile düzenine meydan okuması değil aynı zamanda eril tahakküm alanı olan iş yerinde de kadın meslektaşlarını örgütleyip kolektif direnişe geçirecek yöneticilerin tehditlerine rağmen bu yolla çalışma koşullarının iyileştirilmesine ve sendikal hakların kazanılmasına liderlik etmesi anlatılmaktadır. Benzer içeriklerdeki diğer filmler için “12 Films About Fast Fashion & the Garment Industry” (Remake. 2021) sayfasına bakılabilir. Üçüncü dünya ülkelerindeki kadın emeği sömürüsü içinse şu makaleye başvurulabilir: Diane Elson ve Ruth Pearson. (1981). “Nimble Fingers Make Cheap Workers’: An Analysis of Women's Employment in Third World Export Manufacturing”. *Feminist Review*, No. 7 (Spring, 1981), ss. 87-107

<sup>51</sup> Organ ticareti suçu, tümelde yoksulların, tikelde ise kadınların, çocukların ve azınlıkların ve göçmenlerin bedenlerini birincil kurbanlar olarak hedef almaktadır (Özçelik, 2015: 26). Bazı bedenlerin, daha değerli görülen başka bedenlerin bekası, selameti için harcanabilir, feda edilebilir ya da yedek parça gibi kullanılabilir kılınması temasını distopik kurgu düzleminde işleyen Kazuo Ishiguro’nun romanından (2005) uyarlanan Mark Romanek’in yönettiği 2011 yapımı *Beni Asla Bırakma (Never Let me Go)* adlı filmde ise, başkalarına organ tedarik edilmesi için biyolojik kaynak olarak yetiştirilen klonların da aslında bütün insanlar gibi pişileri ve duyguları olduğu anlatılır. Aynı tema, yani bütün varlık nedenleri klonlandıkları ‘özgün’ kişilere ihtiyaç duydukları organların temin edilebilmesi olan klonların da yalnızca et ve kandan müteşekkil biyolojik kütleler değil aynı zamanda ruhları, benlikleri, duyguları olan bireyler oldukları teması, Michael Bay’in 2005 yapımı *Ada (The Island)* adlı distopik filmde de irdelenmektedir.

gözüne kestirip kirasını düzenli ödeyebilmekten aciz “kusurlu tüketici” konumunu suistimal ederek onu mütemadiyen baskı altında tutmaktadır. Zeynep bu cendereden ne Remzi’ye ne de annesine bahsetmiştir. Yokluğunu fırsat bilen Kudret’in ikinci bir organ ‘donörü’ olarak bu kez kızı Gülçin’i hedef seçtiğini; doku uyumluluğunun anlaşılması için doktorun kızından kan örneği aldığını anlayan Zeynep çılgına dönerek yollara düşer. Oysa annesi ve Remzi, bir doktorun Gülçin’den kan numunesi alarak muayeneden geçirmesini, ayaklarına kadar gelen ücretsiz kamusal sağlık hizmeti zannederek minnetle karşılamışlardır. Bu minnet duygusunun satır aralarında ise devletin kamu sağlığı açısından büyük önem arz eden sorumluluk alanını bile özelleştirerek ücrete mukabil bir ticaret kalemi haline dönüştürmesi; sosyal güvenceden yoksun vatandaşların “denizen” yani “kısmî vatandaş”<sup>52</sup> addedilerek ücretsiz sağlık haklarından mahrum bırakılmaları gerçeği bulunmaktadır.

Ertesi sabah Zeynep, Kudret’in yazıhanesine gidip “şimdi de çocuğa mı göz diktin?” diyerek ona hesap sorar. Adı erk, nüfuz, iktidar sahibi anlamlarını çağrıştıran Kudret ise, “onlardan çok var kızım, olmadı yine yaparsın” şeklinde cevap vererek muktedirler için yoksulların birey değil tane ile sayılıp tasnif edilebilen istatistikî veriler, nitelikle değil nicelikle ölçülebilen yığınlar ve işe yarayan parçaları alınıp kalanı hurdaya çıkarılabilir bedensel kütleler olarak tasavvur edildiğini dışa vurur. Zeynep, bedensel bütünlüğü tehdit edilen kızını koruyabilmek için kendininkini feda eder ve kızının selametinin diyeti olarak kendi bedensel parçasını vermeye rıza göstermek zorunda kalır. Burun kanamalarının ardındaki rahatsızlığını tedavi ettirmek ya da kızının konuşma ve yürüme sorunlarına deva bulmak için kapısından giremediği sağlık kuruluşuna yurt dışına yapılacak yasadışı organ ticareti uğruna gider. Kudret’in Zeynep’i bu amaçla götürdüğü hastanenin bir devlet hastanesi olduğu görülür.<sup>53</sup> Birçok alandaki sorumluluklarını özel

<sup>52</sup> Düzenli işi ve geliri, sosyal güvencesi olmadığından sosyal, ekonomik, kültürel, siyasal ve sivil vatandaşlık haklarından imtiyazlı vatandaşlar düzeyinde yararlanamayan yoksul kesimlere atıfta bulunan “kısmi vatandaş” anlamındaki “denizen” sözcüğü, İngilizce “deny” (inkâr) ve “citizen” (vatandaş) sözcüklerinden türetilmiştir (Agamben, 2000: 22; Standing, 2017: 31-2).

<sup>53</sup> Filmin gerçek mekânların kullanıldığı atölye, fabrika, hastane, İstanbul’un arka sokakları ve Tarlabası’nda geçen kısımlarında neredeyse bir belgesel kadar gerçekçi bir üslup kullanıldığı fark edilmektedir. Bu bağlamda, emeğin görünmezleştirilmesinin şiar edinildiği kentleşme biçiminde vasıfsız ve güvencesiz emekçilerin durumunun anlatıldığı diğer filmler olan *Babamın Kanatları* (2016) ve *Toz Bezi* (2015) ile de teknik açılarından ve üslup bakımından birtakım benzerlikler taşımaktadır. Stüdyo yerine gerçek mekânlarda yapılan söz konusu çekimler ise, Thatcher’ın ekonomik durgunluğa ‘deva’ olarak başlattığı serbest piyasa politikalarının toplumsal düzlemdeki başarısızlıklarını gerçek mekân çekimleri dolayısıyla eleştiren sınıfsal çözümlenmeleriyle ünlü İngiliz toplumsal gerçekçi sinemasını (Fitzmaurice, 2001: 27) anımsatır. Hiçbir tesadüfiliğe, sürprize izin vermeyen ve her detayı denetim altında tutarak sıkı

sektöre devreden devletin halihazırda tasarrufunda kalan bazı kamusal kurum ve kuruluşlarında ise rüşvet, görev ve yetki alanını kötüye kullanma gibi yozlaşmaların ortaya çıktığı anlaşılır.



**Görsel 9: Başkalarının eğlencesine uzaktan bakış**

Zeynep, yapılan ödeme ile belki de uzun bir süre sonra evine ilk defa et alıp ailesine görece ‘mükellef bir ziyafet’ çeker. Zeynep yemek pişirirken mutfak penceresinden uzaklarda patlatılan havai fişegın parıltıları görüntülenir (Görsel 9). Bu sahne, kent hayatının çileleriyle boğuşan yoksul yığınlar ile keyfini süren mutlu azınlık olan üst sınıflar arasındaki ayrımın görsel metaforu gibidir. Yakın çekim ile Zeynep’in yüzünde beliren ailesine düzgün bir öğün yemek yedirebilecek olmanın verdiği mutluluk ile müphem geleceklerinden kaynaklanan kaygıların verdiği karışık ifade aktarılır. Zeynep’in tavada sotelediği et, bir bakıma ailesi için kurban ettiği kendi eti gibidir.<sup>54</sup>

Zeynep, belediye büfesinde çalışan arkadaşı Ayşe’ye uğrayıp eline bir miktar para geçtiğini söyleyerek bununla belediyedeki işin ayarlanmasına aracı olmasını rica eder. Ayşe parayı nereden bulduğunu sorduğunda lavanta keselerinin toplu satışından kotardığını söyleyerek gerçeği gizler. Remzi’ye de borcunu ödeyip belediye kadrosuna kavuşacağı umuduyla o zamana kadar idare edebilmek için bulduğu bulaşıkçılık işine başlar. Bulaşıkخانه, dik metal bir merdivenle inilen izbe bodrum katındadır. Zeynep

---

bir olay örgüsüne harfiyen sadık kalan stüdyo çekimlerinin aksine gerçek hayattaki anlık, uçucu, spontane gelişmelerin, “görür görmez hayatın ta kendisine ait olduğunu anladığımız ufak tefek şeyleri[n]” (Kracauer, 2015: 429) kadraja alınabilmesine olanak sağlayan gerçek mekânlarda çekim sayesinde örneğin fabrikada halihazırda var olan toz zerrelere oluşmuş huzmeler hiçbir yapay görsel efektte ihtiyaç duyulmadan kendiliğinden kadraja girerek filmin metaforik anlatımını desteklemiştir (Yüksel, 2014).

<sup>54</sup> Zeynep’in ailesinin barınma ve beslenme ihtiyaçlarını kısa süreliğine de olsa gidermek uğruna kendinden bir parçayı kurban etmesi, Ömer Lütfi Akad’ın sanayileşme döneminde İstanbul’a taşradan göç edenlerin kentsel hayata tutunma sürecinde yaşadıkları sorunları irdelediği göç üçlemesinde yer alan *Gelin* (1973) adlı filmdeki ailenin gelecek planları uğruna adeta kurban edilen torunları Osman’ı anımsatır.

hemen dağlar kadar yığılı bulaşığa girer (Görsel 10). O sırada daracık bir pencereden içeri sızarak havadaki toz zerrelere vuran gün ışığı huzmesi sanki geleceğe yönelik bir umut ışığıdır. Akşam evde annesiyle birlikte belgesel seyrederek yorgunluğunu atmaya çalışan Zeynep'in yeniden burnu kanar. Bu esnada belgeselin Zeynep'in arkasındaki pencerenin camına akseden görüntülerinde nebula olarak adlandırılan rengarenk galaktik toz zerrelere bakarız. Zeynep de uçsuz bucaksız evrendeki trilyonlarca toz zerresi kadar önemsiz bireylerdendir ama sonuçta bu sonsuz sayıdaki toz zerresinin bir araya gelişi o rengarenk büyüleyici nebula getirmektedir. Kanayan burnuna müdahale etmek için mutfağa geçen Zeynep'in dalgın, yorgun, düşünceli bir şekilde oradaki sandalyeye oturmasıyla film açık uçlu bırakılarak sona erer. Böylece mutlak bir sonun yaratacağı katarsisten ve konfor alanından mahrum bırakılan izleyiciler, bir kesitine tanık oldukları Zeynep'in yaşamını zihinlerinde takip etmeyi sürdürerek onun belediye kadroyu elde edip edemeyeceği, kirasını ödeyebileceği düzgün bir eve çıkıp çıkamayacağı; kayıt dışı güdübirlik elde edilen kazançla ne kadar daha hayata tutunabileceği; emeklilik güvencesi olmadan ömrünün sonuna dek çalışmayı nasıl sürdürebileceği, organ bağışının sağlık durumunu nasıl etkileyeceği gibi sorulara vicdani muhakemelerinde cevap aramaya yönlendirilirler.



**Görsel 10: Nefes kesilene kadar çalışmaya devam**

## 2.2. BABAMIN BALMUMUNDAN KANATLARI

*Şimdilerin İstanbul'una bakınca görülen yeni silüette sanayi kapitalizminin abideleri fabrikaların yerine yükselen finans, ticaret ve kültür kapitalizminin abideleri plaza gökdelenleri, iş merkezleri, rezidanslar ve güvenli siteler yeni resmin ana figürleridir. Yeni silüeti belirleyen bu mekânların sakinleri aynı zamanda kentin de yeni sahipleridir. ...kentin silüetini belirleyen yeni abideler de farklı türden ama yoğun bir emeği barındırır: En niteliklileri (gözlüklü, takım elbiseli bilgi işlemci, bankacı, reklamcı vb. plaza beyaz yakalıları) ve niteliksizleri (taşeronda çalışan inşaat işçileri, temizlikçiler, güvenlikçiler vb. plaza mavi yakalıları). Buralarda emek ... incelikli bir yolla 'görünmezleştirilmiştir'. ... Emek kolaylıkla yenilenebilir, ucuz bulunabilir bir girdi olarak yeni mekânların abartılı yükseklikleri ve sundukları göz kamaştırıcı yeni yaşam deneyiminin ışıkları altında, ... 'önemsizleştirilir'.<sup>55</sup>*

Hakan Koçak

Kıvanç Sezer'in senaryosunu yazıp yönettiği ilk uzun metrajlı filmi *Babamın Kanatları*'nda (2016), *Zerre*'deki (Erdem Tepegöz, 2012) gibi, neoliberal ekonomi politikalarının, deyim yerindeyse, 'gadrine uğrayan' vasıfsız iş gücü odağa alınarak prekaryalaştırılan emekçilerin hâl-i pürmelali serimlenmektedir. *Zerre*'de sendikasız, güvencesiz, kayıt dışı, enformel istihdam ile kadın iş gücünün sömürüldüğü tekstil gibi çeşitli erkek egemen sektörlerde varlık mücadelesi veren bir kadın emekçi ana karakteri teşkil ederken; *Babamın Kanatları*'nda, yalnızca erkeklerin yer aldıkları tek cinsli iş alanı olarak bir inşaat şantiyesindeki erkekler arası güç hiyerarşisi içerisinde emeği sömürülen bir işçinin dramı ele alınmaktadır. *Zerre*'de soylulaştırma süreci ile hem fiziksel yapısının hem de sosyo-ekonomik nüfus profilinin değiştirilmesi hedeflenen İstanbul'un eski merkezi semtleri fon olarak kullanılırken; *Babamın Kanatları*'nda önceden varoş, kenar mahalle gözüyle bakılan kent çeperlerini 'Manhattanlaştırarak'<sup>56</sup>

<sup>55</sup> Hakan Koçak (2011) "İstanbul 'Emeksizleştirilirken'", *İ. Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, No: 44 (Mart 2011). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yay., s. 45-6 (İtalik vurgular bana ait)

<sup>56</sup> Günümüzde "küresel" olarak nitelenen kentler medya, finans, bilişim-enformasyon, turizm gibi hizmet sektörlerinde uzmanlaşan, ulus-devlet sınırlarından ve sınırlamalarından muaf çok-uluslu şirketlere ev sahipliği yapmaktadırlar (Keyder, 2014: 128-9; Şentürk, 2014: 136-7). Nitekim kentleşme literatüründeki "Manhattanlaşma" terimi de böyle çok-uluslu ya da uluslararası şirketleri cezbederek küresel ağlara eklenmeye çabalayan kentlerdeki dönüşümün, küresel finans kapitalizminin simgesel başkenti New York'a öykünme halinde dikey yapılaşmayla gerçekleştiğine atıfta bulunmaktadır (Pérouse, 2012: 87; Davis, 1992: 22, 190). İstanbul'un "Manhattanlaşma" süreci ise, Turgut Özal dönemine, Bedrettin Dalan'ın yıkararak yapmak marifetiyle küresel kent yaratma hayallerine kadar uzanmaktadır (Öztürk, 2014: 72; Şimşek, 2014: 57). Bu kapsamda üretilen mekânların alametifarikası, "ideal tüketici" konumundaki "kapitalist kullanıcılar" için prestij ve statü göstergesi olarak mübadele değeri ile artı-değer yaratan mekânlar olmaları ve kullanım değeri üzerinden mekânlarla ilişkilenen "yararlanma hakkı sahipleri"ni, yani dar gelirli "kusurlu tüketicileri" dışlamalarıdır (Doğuç, 2005: 79-80; Lefebvre, 2014a: 358-9, 361-2; Bauman, 1999:60).

pahalandırmayı amaçlayan devasa inşaat projelerinin damgasını vurduğu İstanbul'un yeni silüetine, bizzat o inşaat şantiyelerinden birinin içinden bakış sunulmaktadır. Bu içeriden bakışla, alışveriş merkezleri, spor salonları, eğlence mekânları, plazalar, iş merkezleri, rezidanslar, havaalanları, otoyollar gibi “kentten yeni sahipleri”nin (Koçak, 2011: 45) hizmetine vakfedilmiş mekânların üretiminde yer alan işçilerin maruz kaldıkları tehlikeler, uğradıkları haksızlıklar, katlandıkları sorunlar ve hissettikleri duygular hakkında farkındalık yaratılmaktadır.

Filmde belgeselvari bir sinema diliyle, içinde bulunduğumuz tarihsel momentte, gürültüsü ve görüntüsü adeta gündelik hayatın bir parçası haline gelen ve bu nedenle de kanıksanıp görünmezleşen inşaat alanlarında yükselen İstanbul'un yeni silüetinin ardında insan emeğinin bulunduğu gerçeği görünür kılınmaktadır. Filmde anlatılan hikâyeye dolayısıyla ekonomik büyüme hırsının inşaat sektörüne endekslendiği günümüzde, bu büyümenin harcının prekaryalaştırılan işçilerin sömürülen emeğiyle, alın teriyle, acılarıyla, kanıyla, canıyla karıldığı açığa çıkarılmaktadır. Nitekim film süresi boyunca küresel kent arzuları doğrultusunda Manhattanlaştırılmaya çalışılan İstanbul'un ufuk çizgisini domine eden inşaat projeleri ve şantiyeler, şantiyelerde taşeronlaşma modeli ile sistematik hale gelen güvencesiz istihdam ve prekaryalaştırılan proletarya, prekaryanın etnikleşmesi, proleter sınıf mücadelesinin sönmelenmesi, iş cinayetleri, işçilerin optimum verim seviyeleri düşünce ıskartaya çıkarılıp yenisiyle ikame edilebilir nesnelere gibi görülmeleri, deprem konutları meselesi, inşaat emekçilerinin kendi ürettikleri mekânlara yabancılaştırılmaları ve sınıfın gizli yaraları gibi izleklere temas edilmektedir.

Filmin bel kemiğini, edebî literatürde “Madde-22 Paradoksu”<sup>57</sup> olarak anılan türde bir açmaz, yani bir sorunun çözümünün, sorundan kaynaklanan bir hâl ya da belli bir kural tarafından engellendiği bir durum teşkil etmektedir. İnşaat işçisi İbrahim (Menderes

---

<sup>57</sup> Joseph Heller'in ilk kez 1961 yılında basılan *Catch-22* adlı postmodern romanında, II. Dünya Savaşı sırasında ABD Hava Kuvvetleri'nde görev yapan bombardıman uçağı pilotu Yüzbaşı John Yossarian'ın içine düştüğü çelişkili durumlar üzerinden askerî bürokrasi hicvedilir. Söz konusu çelişkili durumlara adını veren askerî kural Madde 22'ye göre örneğin akıl sağlığı yerinde olmayan pilotların, uçuş görevinden çekilmeleri gerekmektedir ama bu gerekçeyle görevden çekilmeyi talep etmek akıl sağlığının yerinde olduğuna delalet ettiği için talep reddedilmelidir. Romandaki tabiri caizse “tavşan kaç, tazi tut” tarzı bürokratik çelişkilere atfen kullanılan “Madde-22” popüler kültüre sirayet ederek modern hayatta karşılaşılan tutarsızlıklardan duyulan rahatsızlığı ifade etmek için İngilizce gündelik dilde deyim olarak kullanılmaya başlamıştır (Catch 22, t.y.). Joseph Heller (2020) *Madde-22*. Niran Elçi (çev.). İstanbul: İthaki Yayınları

Samancılar), doktordan (Cüneyt Yalaz) ilerlemiş evrede kanser olduğunu ve derhal çalışmayı bırakarak tedavi sürecine alınması gerektiğini öğrenir. Öte yandan İbrahim'in emekliye ayrılıp sağlık güvencesinden yararlanarak tedavi olabilmesi için ya 729 gün daha çalışması ya da bu süre kapsamındaki sigorta primleri toplamına tekabül eden 7 bin 932 TL tutarı defaten ödemesi gerekmektedir.<sup>58</sup> Oysa İbrahim'in ne bu kadar süre çalışabilmeye sağlık durumu elvermektedir ne de sigorta primlerinin toplu ödemesini yapabileceği bir birikimi vardır. Üstelik İbrahim'in, yeğeni Yusuf'la (Musab Ekici) birlikte İstanbul'da bulunmasının nedeni, memleketi Van'daki depremzede ailesinin maişeti ve devletin sunduğu 'kalıcı' konutun ödemeleri için gereken parayı kazanmaktır. Diğer bir deyişle, ironik biçimde İbrahim, sahibi olmanın hayalini bile kuramayacağı konutların inşasında yer alarak kazanacağı üç beş kuruş para ile ailesine başlarını sokabilecekleri bir ev sağlamak üzere gurbette çalışmaya gelmiştir. Tedavi edilmezse, ailesinin konut taksitlerini karşılayabileceği kadar çalışmasına ömrünün vefa etmeyeceğini; tedavi için gereken emeklilik şartlarını ise karşılayacak durumda olmadığını anlayan İbrahim, birikmiş alacaklarını bile ödemeyi mütemadiyen öteleyen taşeron firma yetkilisi Resul'den (Tansel Öngel) sigorta primleri açığını kapatabileceği meblağı borç istemenin abesle iştigal etmek anlamına geleceğinin farkına da varır. Eski bir dostundan borç almaya gittiğinde onun da hiçbir gelecek güvencesi bulunmadan ancak günü kurtaracak parayı denkleştirerek hayatta kalma mücadelesi içinde olduğunu görür. Şantiyede çalışan bir üniversite öğrencisinin iş kazası sonucu ölümünden sonra ailesine 'kan parası' ödenmesi üzerine, İbrahim iki tarafı keskin bıçak olan ikileminden kurtulmak için iş kazası gibi görünecek şekilde intihar etmekten başka bir çıkar yol bulamaz. Ailesine dirimiyle sunamadığı güvenceyi ölümüyle sağlayabileceğini düşünecek kadar çaresiz bırakılır.

Film konusunun şu kısacık özetinde bile neoliberal ekonomi politikalarıyla hayatları cendereye alınan işçilerin durumuna dair izlenimler elde edilmektedir. İlk olarak İbrahim'in sağlık güvencesinden mahrumiyeti, sosyal hakların kapsamının nasıl daraltıldığını; eğitim, sağlık gibi alanlarda devlet-vatandaş ilişkilerinin nasıl piyasa mantığına göre düzenlendiğini göstermektedir. İbrahim'in de devletten sağlık hizmeti

<sup>58</sup> Filmin çekildiği zamanın şartlarında yoksul bir kişi için yaklaşık 8 bin TL tutarın bir araya getirilmesindeki zorluğun anlaşılabilmesi açısından 729 günlük sigorta prim borcunun 2023 yılı itibarıyla hesaplandığında yaklaşık asgari 105 bin ile azami 700 bin arasında bir meblağa tekabül ettiğini bilmekte yarar vardır.

alabilmesi, bu hizmetin bedelini karşılayacak sağlık sigortası birikimi olması şartına bağlanmaktadır. Üstelik sağlığını korumak, sağlıklı kalmak müteşebbis özne olarak kurgulanan bireylerin sorumluluğu şeklinde telakki edildiğinden hastalanmak da kişisel bir sorumsuzluk, başarısızlık veya hata meselesine indirgenmiştir (Yumul, 2018: 96). Oysa yoksulluk nedeniyle bedensel dirlik, sağlık, selamet için gereken düzgün barınma, beslenme gibi imkânlardan yoksunluk hastalıklara yol açmakta; ağır şartlarda güvencesiz çalışmaya mahkûm edilen, tahakküm ve sömürü nesnesi haline getirilen yoksul bedenlerin hastalanma olasılığı artarken, hastalanmaları halinde emek piyasasında yer alabilme, para kazanabilme olanakları kısıtlandığından yoksulluk düzeyleri derinleşmektedir (Erdoğan, 2011: 61). İbrahim'in de bir duvar ustası olarak ömrü şantiyelerdeki elverişsiz barınma ve beslenme şartlarında geçtiğinden sağlık durumu kötüleşmiş ama onca yıllık emeğinin karşılığında düzenli ödenmeyen sigorta primleri nedeniyle emeklilik imkânı ve kamusal sağlık hizmeti kapsamının dışında bırakılmıştır. İbrahim'in anılan durumu proletaryanın prekaryalaştırıldığına, yani asırlık mücadeleler sonucunda sosyal refah devleti döneminde elde edilen güvencelerin ve hakların neoliberal dönemde gasp edilmesiyle 19. Yüzyıldaki “vahşi kapitalizm” şartlarının yeniden yaygın hale geldiğine (Bora ve Erdoğan, 2021: 14-16; Aymaz, 2008: 353) delalet etmektedir. Nitekim Guy Standing de prekarya sınıfının proletaryadan farkını şöyle ifade eder:

Prekarya, ‘precarious’ (güvencesiz) sıfatı ile ‘proletariat’ (proletarya) isminin birleşmesiyle oluşan yeni bir terimdir. ... prekarya içindeki insanların devlet ya da sermaye ile güven ilişkileri asgari düzeydedir. Proletaryanın sahip olduğu toplumsal sözleşme ilişkilerinin hiçbirine de sahip değildir zira proletarya söz konusu olduğunda emeğe verilen güvencelerin karşılığında itaat beklenirdi. Refah devletlerinin temelindeki yazılı olmayan sözleşme buydu (2017: 21, 23).<sup>59</sup>

Neoliberal dönemde yaratılan iş kıtlığı ile vasıfsız emekçiler kayıt dışı istihdama mecbur edilmekte; güvencesiz şartlarda çalıştırıldıkça yoksullukları derinleşmekte ve yoksullukları derinleştikçe de bulabildikleri her güvencesiz işe razı olmak zorunda

<sup>59</sup> Standing, II. Dünya Savaşı sonrası sosyal refah devleti döneminde işçi sınıfına yönelik uygulamaya geçirilen yedi tip güvence olan tam zamanlı istihdama bağlı “emek piyasası güvenliği”, işten çıkarmalara karşı çalışanı koruyup işvereni yaptırıma tabi kılan “istihdam güvenliği”, görevde yükselme ve kıdemliliği teşvik eden “iş güvenliği”, çalışma saatlerini ve vardiyaları sınırlayıp düzenleyen, meslek hastalıklarına ve iş kazalarına karşı önlemleri ve tazminatı sağlayan “çalışma güvenliği”, çalışanların becerilerini ve iş tecrübelerini artırmaya yönelik “vasıfların yeniden üretiminin güvenliği”, sosyal güvencelerle gelir eşitsizliklerini hafifletip takviye edici mekanizmalara dayalı “gelir güvenliği” ve grev ve sendikal haklar gibi çalışanlara müzakere hakkı tanıyan “temsil güvenliği” şeklindeki güvencelerden yoksun kişilerin prekaryayı teşkil ettiğini vurgular (2017: 26).



kalarak fasit bir daireye hapsedilen “çalışan yoksullar” haline gelmekteledir (Şener, 2012: 55; Çavuşoğlu, 2016: 94). Bu şartlarda çalışmak ise bedensel kondisyon yetebildiği sürece ölene kadar çalışarak günü birlik para kazanmaya muhtaç olmak anlamına gelmektedir. Prekarya konumunda olmak, Baumancı söyleyişle, ıskartaya çıkarılana dek çalışıp raf ömrü dolan ya da modası geçtiğinden artık itibar edilmeyen, ihtiyaç duyulmayan metalar gibi atılıp kurtulunmak istenen nesnelere, atıkların, hurdaların yanında yer almak demektir (2019: 24).<sup>60</sup>

### 2.2.1. “İhtişama Davetlisiniz”

Doktorun teşhisiyle sarsılan İbrahim’in hastaneden ayrıldıktan sonra bindiği metrobüste ailesini nasıl geçindireceği, deprem konutunun taksitlerini nasıl ödeyebileceği ve nasıl emekliye ayrılıp kanser tedavisine başlayabileceği hususlarında olasılıkları kafasında ölçüp biçip tartıp değerlendirerek çaresizce çözüm formülleri bulmaya uğraştığı yüz ifadesinden anlaşılır. Bir yandan zihnini meşgul eden bu endişeler İbrahim’in çehresinden okunurken diğer yandan toplu taşıma aracının pencerelerinden İstanbul’un ufkunu kaplayan şantiyeler, inşaat vinçleri, gökdelenler, alışveriş merkezleri ve benzeri imgeler gözlemlenir. Bu esnada ses bandında görüntülere eşlik eden Grup Bajar’ın<sup>61</sup> yaptığı film müzikleriyle hem İbrahim’in hem de İstanbul’un içinde bulunduğu karmaşık durum hissi kuvvetlendirilir. Metrobüs güzergahı boyunca görülen kentsel manzara, görsel dille yazılan metnin satır aralarındaki anlam katmanlarında neoliberal kentleşmeye ilişkin bize birçok şey söyler. Küresel piyasalarla bütünleşen hizmet sektörlerinin ve bu sektörlerde yer alan yönetici elitin ve profesyonellerin mekânsal taleplerine göre biçimlendirilen söz konusu kent manzarasının tam da Lefebvre’in

<sup>60</sup> Bu bağlamda *Babamın Kanatları*, İngiltere’de Thatcher döneminde uygulanmaya başlanan neoliberal ekonomi politikalarıyla sosyal refah dönemindekine kıyasla çok daha zor koşullarda, çok daha fazla mesai yapıp çok daha az ücret kazanan, sendikal hakları ve sosyal güvenceleri törpülenmiş işçi sınıfının durumuna sıradan bireylerin hikayeleri üzerinden mercek tutan Ken Loach’un filmlerini hatırlatır. Örneğin, *I, Daniel Blake*’te (2016) Daniel da İbrahim gibi ölümcül bir hastalıkla cebelleştikten çalışamaz hale gelir ama insanî çözüm odaklı olmayan bürokratik düzenlemeler yüzünden sosyal yardımlardan yararlanamaz. Loach’un bir başka filmi olan *Sorry, We Missed You*’da ise (2019) gelecek güvencesi olmaksızın parça başı ücret sistemiyle ölümüne çalışmaktan insanca yaşamaya, çocuklarıyla ilgilenmeye fırsat bulamadıkları gibi iki yakayı bir araya getiremeyip borç batağına girerek ruhen ve bedenen tükenme noktasına gelen hasta bakıcı Abbie ile kargo teslimat işinde çalışan eşi Ricky’nin hikayesi anlatılır.

<sup>61</sup> Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu’nun bir projesi olarak ortaya çıkan ve adını Kürtçe’de kent anlamına gelen kelimedenden alan Grup Bajar, İstanbul’a göç eden farklı etnisitelerden insanların karşılaştıkları ortak sorunlara ilişkin farkındalık yaratmak ve birbirlerine karşı empati duymalarını sağlamak için Kürtçe, Zazaca, Süryanice ve Türkçe dillerinde ve folk rock türünde müzik yapmaktadır. (Bernamegeh, t.y.)

eleştirdiği tarzda, aralarındaki bağlantılar otoyol ağlarıyla bıçakla kesilmişçesine koparılarak bölümlenmek (2014a:183) suretiyle “hegemonik olan dışındaki çeşitli tabakaları ve toplumsal sınıfları birbirinden ayırarak, temaslarını yasakla[yan]” ve böylelikle “bir sınıfın hizmetindeki sınıflandırma mekânı” haline gelen dışlayıcı, ayrıştırıcı “stratejik mekân”lardan (2014a: 376) oluştuğu görülür. İş merkezi, plaza, kondominyum, rezidans gibi cezbedici adlar verilen bu tür inşaat projelerinin reklamlarında vadedilen otoyol bağlantılarıyla merkezi noktalara kısa sürede ulaşabilme imkânı da Lefebvre’in artı-değer üreten mekân tanımlamasıyla örtüşmektedir. Zira otoyol kullanımı araç sahibi olmayı; araç sahipliği de araçların vergi, yıllık bakım, yakıt gibi masraflarının yanı sıra otopark ve otoyol gişe ücretleri gibi harcama kalemlerini üstlenmeyi gerektirdiğinden “asfaltın büyüğü çemberi” (R. Goodman’dan aktaran Lefebvre, 2014a: 375) nitelemesini hak edecek şekilde üretim ilişkilerinin yeniden üretilmesini sağlamaktadır. Üstelik otoyol inşası güzergâh üzerindeki arazilerin imara açılmasına ve hâlihazırda yerleşim alanı özelliğindeki bölgelerin ise kentsel rantını artırarak soylulaştırma kapsamına alınmasına vesile olarak yeni binaların inşasını da tetiklediğinden Lefebvrei söyleyişle “hem artı-değer hem başka bir mekân üreten bir mekânın tüketimi” (2014a: 375) şeklinde zincirleme tüketim döngüsünü mümkün kılmaktadır.



**Görsel 11: “İhtişama Davetlisiniz”**

İbrahim’in bindiği metrobüsün güzergahında bulunan yukarıda anılan tarzdaki binalardan birinin üzerine gerilmiş brandada “İhtişama Davetlisiniz” yazısı göze çarpar (Görsel 11). Konut projesinin satış ve pazarlaması için kullanılan söz konusu slogan, bu tür konutların barınma, çalışma, ticarî faaliyetler yürütme gibi ihtiyaçların karşılanması işlevlerinin ötesinde toplumsal statü ve prestij göstergeleri olarak potansiyel müşterilerin seçkin olma arzularına hitap ettiklerini imlemektedir. Bu durum ise

Lefebvre'in "mübadele değeri ile kullanım değeri arasındaki karşıtlık" (2014a: 358) şeklinde tanımladığı mekânsal çelişkiye tekabül etmektedir. Diğer bir deyişle, satın alan ya da müdavimi olan müşterilere prestij, ayrıcalık bahşedeceği vadedilen böyle pahalı mekânlar arzu nesnesi haline getirilerek fetişize edilmektedir. Dolayısıyla bu binaların, eğitim ve gelir seviyesi, harcama kapasitesi ve kredi notu yüksek kesimlerin teşkil ettiği "sınıfın hizmetindeki sınıflandırma mekânları" (Lefebvre, 2014a: 376) olarak Bauman'ın "kusurlu veya defolu tüketici" (2019: 26, 53) şeklinde tanımladığı gelir ve harcama seviyesi düşük diğer sınıfları ayırıştırıp dışladıkları anlaşılır.

Lefebvre'in belirttiği gibi ekonomik dönüşüm ve yeni üretim tarzıyla birlikte mekân üretimi ve şehrin mimarisi, binaların cephesi, dizilişi ile ufku değişime uğramakta; bu süreç de yükselen yeni bir sınıfı ortaya çıkarmaktadır (2014a: 25-6). Nitekim neoliberal ekonomik dönüşüm ve küreselleşme süreçleri, bankacılık, finans, medya, bilişim, hukuk, danışmanlık, halkla ilişkiler, reklamcılık gibi küresel piyasalarla bütünleşmiş sektörlerde uzmanlaşmış yöneticiler ve genç profesyonellerden oluşan ve "beyaz yakalılar, altın yakalılar, hizmet sınıfı, yönetici sınıf, kentli profesyoneller, profesyonel yönetici sınıfı" (Akcan, 2016: 86-7) şeklinde de adlandırılan yeni orta sınıfın yükselişini beraberinde getirmiştir. 'Fine-dine' ya da 'gourmet' restoranlar, üçüncü nesil kafeler, alışveriş merkezleri, spor kompleksleri, 'haute couture' veya 'designer' butikler, spa ve wellness merkezleri, kültür merkezleri, sanat galerileri, eğlence mekânları, rezidanslar, plazalar gibi kentsel mekânların üretilmesinde ve kentin giderek hem fiziksel hem sosyo-ekonomik hem de sosyo-kültürel açılardan Manhattanlaşmasında diğer seçkin sınıflarla kaynaşan bu yeni sınıfın eğitim seviyelerine, kazanç düzeylerine, beynelmilel zevklerine, kültürel tercihlerine, tüketim biçimlerine ve yaşam tarzlarına uygun mekân arayışları ve talepleri belirleyici hale gelmiştir (Enlil, 2000: 47; Üçoğlu, 2015: 42-6).<sup>62</sup> Öte yandan bu şekilde bir dönüşüm geçiren İstanbul, küreselleşme sürecinin yarattığı tüm nimetlerden faydalanan sınıflar ile bu sürecin mal olduğu bedelleri ödemeye mahkûm kılınan, ceremesini çekmek zorunda bırakılan sınıflar arasında ayrışmaktadır (Üçoğlu, 2015: 43). Diğer bir deyişle, tüm bu göz kamaştırıcı soyut mekân

<sup>62</sup> Yeni orta sınıfın boş zamanlarında bulunmayı tercih ettikleri alışveriş, yeme-içme, turizm, eğlence, kişisel bakım, kültürel gelişim gibi amaçlara hizmet eden mekânlar, Lefebvre'in "boş vakit mekânı içinde mekânın tüketimine götüren hareket; ...gündelik olandan gündelik olmayana götüren hareket; ...çalışmadan çalışma olmayana götüren hareket" şeklindeki üç terimli bir hareketle tanımlandığını belirttiği mekânların "nitelik-nicelik çelişkisi"ne tekabül etmektedir (2014a: 357).

düzenlemelerinin, beyaz yakalı profesyonel çalışanlar ve küresel elitlerden müteşekkil tek sınıf hegemonyası kuran bu projelerin, ideal tüketicilerin davet edildikleri bu ‘ihtişam’ın gerisinde, dışlanan, “yoksun bırakıcı sahiplenme” (Lefebvre, 2014a: 353) ya da “mülksüzleştirme yoluyla birikim” (Harvey: 2008: 34) elde edilmesi için yerlerinden edilerek kent dışı bölgelere sürülen yoksullar bulunmaktadır (Üçoğlu, 2015: 39; Kuyucu ve Ünsal, 2011: 88-9): “[Y]erlerinden edilmiş muhtaç kişilerin yazgısı [ise] hiç kimseyi ilgilendirmiyor. Şimdilerde lüks toplu konutların ve görkemli AVM’nin olduğu dönüştürülmüş arsaların eski ‘sahipleri’nin kaderi meçhuldür: Kaybolmuşlar. ... Dönüştürülmüş arazilerin satış ilanını gazetelerde gördüğümüzde, arkasında yaşanan büyük trajedilerin sezgisi insanı yerine çiviliyor” (Pérouse, 2013: 51-2).

Filmde ise, İbrahim’in çalıştığı şantiyeninki de dâhil bu tür inşaat projelerinin yürütüldükleri arsaların elde edilmesinde kimlerin kentten sürüldükleri, nasıl mağduriyetler yaratıldığı gizli kalır ama inşaat emekçilerinin projeler tamamlanıp satışa sunulduktan sonra kapısından giremeyecekleri, dışlanacakları binaları inşa ederek kendi ürünlerine yabancılaştırılmalarına ilişkin çelişki satır aralarında irdelenir. Anılan çelişki, tam da Lefebvre’in temel mekân çelişkisi şeklinde nitelediği, mekân içinde üretim düzeyine kıyasla bizzat mekânın üretimi düzeyinde daha fazla derinleşen, emekçi ile mülkiyet sahibi olanlar arasındaki çelişkiyi temsil etmektedir (2014a: 359). *Babamın Kanatları*’nda örtük kalan mülksüzleştirilerek yerlerinden edilen yoksullar sorunsalı ise, *Zerre*’de (Erdem Tepegöz, 2012) kent içi merkezi muhitlerde ve *Toz Bezi*’nde (Ahu Öztürk, 2015) ise gecekondulardan apartman-kondulara evrilen mahallelerde yerlerinden edilme tehdidi altındaki yoksullar üzerinden ele alınmaktadır.<sup>63</sup> Nitekim, yoksulların yaşam alanlarından devşirilerek varsıllara sunulan kentsel mekânların

<sup>63</sup> *Saf* (Ali Vatansever, 2018) adlı filmde, kentsel dönüşüm süreci azami rant uğruna mukimlerin haklarının gaspıyla damgalanan Fikirtepe’de, varsıllara yönelik lüks konut projelerinin şantiyeleriyle kuşatılarak yerlerinden edilmeye çalışılan yoksul insanların, mütevazı evlerinde ve kentlilerin toprakla bağını koruyabildikleri son kent içi tarım numuneleri olan bahçelerinde varlık mücadelesi verme hikâyeleri işlenmektedir. *Babamın Kanatları*’ndaki gibi ana karakterlerden birinin inşaat işçisi olduğu *Saf*’ta, Suriyeli göçmenlerin kayıt dışı ve güvencesiz istihdamı ile iş gücünün etnikleştirilerek ucuzlaştırılması sorunsalı da irdelenmektedir. İnsanların evlerine sahip çıkmak ile geçimlerini sağlamak için kendilerini de yerlerinden edeceğini bildikleri inşaat projelerinde işçi olarak çalışmak arasında kaldıkları ikilem ele alınmaktadır. İlâveten, kent hakkı mücadelesindeki ayrışmalar ve inşaat sektöründe emekleri sömürülen, benzer risklerle yüzleşen emekçiler arasında iş gücünün etnikleştirilmesi, güvencesizlik, sendikasızlık gibi nedenlerden kaynaklanan sınıf mücadelesindeki bölünmeler de dışa vurulmaktadır. Fikirtepe’nin adeta Gordion düğümü haline gelen dönüşüm sürecine ilişkin haberler için <https://www.sozcu.com.tr/2022/emlak/yeni-fikirtepe-betona-doyacak-7107747/> ve <https://t24.com.tr/yazarlar/haluk-eyidogan/on-bes-yildir-bitmeyen-bir-kentsel-donusumun-hikayesi-fikirtepe.30099> web sayfalarına bakılabilir.

yarattığı toplumsal tahribatı, insanî maliyeti Jane Jacobs çarpıcı bir şekilde şöyle ifade etmektedir:

Teoride, projelerin çevrelerindeki şehir alanlarına faydaları dokunacağı varsayılır, ama bu nadiren gerçekleşir. Bu kolu bacağı kesilmiş alanlar umumiyetle kangrene çevirir. ...Tekelci alışveriş merkezleri ve anıtsal kültür merkezlerinin, halkla ilişkiler şamatasıyla örülmüş bir örtünün altında sakladığı şey, şehirlerin samimi ve kendiliğinden hayatından hem ticaretin hem de kültürün çıkartılmış olduğudur. Bu dünya harikalarının yapılması için, plancıların üzerine çarpı attığı *insanlar oradan oraya savrulur, evleri istimlak edilir, ülkeleri işgal edilmişçesine köklerinden koparılırlar. Binlerce, on binlerce küçük işletme yok edilir, sahipleri batar ve genellikle de tazminat filan alamazlar. Koca koca topluluklar parçalanıp rüzgâra savrulur* ve karşılığında ancak duyulup görüldüğünde inanılabilecek türden bir kötümserlik, hınç ve umutsuzluk doğar (Jacobs, 2011: 24-5-italik vurgular bana ait).



**Görsel 12: Beton pornografisi**

Film süresince gerek İbrahim'in çalıştığı şantiyede gerek çevredeki diğer şantiyelerde gerek İbrahim'in hastaneye veya Sosyal Güvenlik Kurumu'na gidip dönerken yaptığı metrobüs yolculukları sırasında gözlemlene fırsatı bulduğumuz tamamlanmış ya da sürdürülen inşaatlarda dikey yapılaşma dikkat çeker. Dikey binalara karşı duyulan bu neredeyse şehvetengiz ilginin ardında "gigantomani, büyüklük saplantısı, fallik binalarla iktidar teşhirciliği" (Bora, 2021: 15), diğer bir deyişle, fallus kültürünün zamane ifadesi olarak yüksek ve büyük binalar yapma ve şehre devasa 'eserler' ile damga vurma takıntısı olduğu söylenebilir (Görsel 12). Bahse konu dikey yapılar, *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), *Things to Come* (William Cameron-Menzies, 1936), *Soylent Green* (Richard Fleischer, 1973) ve *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) gibi filmlerde betimlenen tarzda toplumsal katmanların kültürel ve ekonomik hiyerarşisine koşut tasarlanan ayrıştırıcı kentsel mekânlara, yani toplumsal tabakalaşmanın mekânsal tasarımlardaki fiziksel tezahürüne atfen kullanılan "Blade Runner senaryosu" (Üçoğlu, 2015: 45; Mason, 2001: 251) kavramını da hatırlatmaktadır. Zenginlik, seçkinlik, modernlik ve iktidarla özdeşleştirilen fiziksel göstergeler haline gelen dikey yapılaşma,

ayrıcalıklı, seçkin sınıflar dışındaki tüm sınıflar için ulaşılamaz durumda olmaları bağlamında kapalı, güvenli lüks sitelerin dikey düzlemdeki versiyonları şeklinde kentsel ölçekte yeni bir tür “Aşağıdakiler, Yukarıdakiler”<sup>64</sup> hiyerarşisi kurmaktadır (Graham, 2018: 165, 191, 197). Dolayısıyla bu dikey bina fetişizmi madalyonunun bir yüzünde iktidardakilerin mekân üretimiyle rant yaratarak ekonomik büyüme hedeflerini tutturma ve devasa yapılarla kente izlerini bırakma tutkuları bağlamında ekonomi-politik boyut bulunurken; diğer yüzünde elitlerin Olimpos zirvesi gibi konumlanan mekânlardan “bir tanrı gibi aşağıya bakma” (de Certeau’dan aktaran Graham, 2018: 211) hissini yaşama arzuları bağlamında “yukardaki izleyenler ile aşağıdaki izlenenler arası iktidar ilişkisi” (Graham, 2018: 11) üzerine kurulu tanrısallık kompleksi diyebileceğimiz bir toplumsal çelişki boyutu bulunmaktadır. Nitekim Necmi Erdoğan’ın toplumsal topoğrafyanın yoksullar ve varlıklar arasındaki bakış hiyerarşisi ile kurulduğuna yönelik yorumu söz konusu toplumsal çelişkiyi teyit etmektedir:

“Yüksekler” ve “alçaklar”, “temiz” ve “kirli” ikiliklerinin kurucu ögesi yukarıdakinin bakışıdır. ... Toplumsal sınıflar veya kesimler arasındaki ilişkiler hiyerarşik ve asimetrik bir bakış ilişkisi, aşağılayıcı, küçümseyici, böhürlenen, utanan, ezik hisseden vb. bakışların mübadelesi şeklini alıyor. ... Göz merkezliliğin kurduğu bakış hiyerarşisi (bakan özne / bakılan nesne ilişkisi) aynı zamanda mekânsal hiyerarşi (yüksek / aşağı ilişkisi) ile iç içedir. Toplumsal ilişkiler mekânsal yapılara kazındığı, toplumsal mesafe mekânsal mesafede maddileştiği ölçüde, mekânın iktidarın kendini dayattığı ve bir sembolik şiddet uyguladığı alanlardan biri olduğunu söyleyebiliriz (Erdoğan, 2011: 55, 54).

İşte *Babamın Kanatları*’nda, yüksek binalarda bulunan ‘yukarıdan izleyenler’ ile ‘aşağıdaki izlenenler’ arasında bulunan bakış hiyerarşisini fiziksel düzlemde inşa eden ve kendileri de bu hiyerarşinin alt katmanlarında yer alan inşaat işçilerinin hâl-i pürmelaline sinema merceği dolayımıyla içeriden, işçilerin arasındaki sessiz ve görünmez tanıklar olarak ‘yukarıdan’ değil onlarla aynı seviyeden ve zaviyeden bakmamız mümkün kılınır.

<sup>64</sup> “Aşağıdakiler, Yukarıdakiler” ifadesi, ilki 1971-1975 yılları arasında LWT (London Weekend Television) kanalında, ikinci versiyonu ise 2010-2012 yılları arasında BBC kanalında (British Broadcasting Corporation) ve Türkiye’de *Aşağıdakiler, Yukarıdakiler* adıyla yayınlanan *Upstairs, Downstairs* dizisine atfen kullanılmaktadır. Söz konusu dizi 20. Yüzyılın başlarından II. Dünya Savaşı başlayana kadarki dönemde efendiler ve onların hizmetindeki çalışanlar üzerinden çöküş halindeki İngiliz aristokrasisini ve sınıflar arası hiyerarşi ve çelişkileri irdelemektedir.

### 2.2.2. “Dünyayı Biz İnşa Ediyoruz, Altında Biz Kalıyoruz!”

Yaptığımız otelin havuzuna biz giremeyiz, kendi yaptığımız rezidansı bedava verseler oturamayız. Çünkü aidatını bile karşılayamayız. ... *Yapılan inşaatlar gittikçe daha lüks oluyor ama bunun yanında işçi biraz daha iyi yemiyor, işçi biraz daha az ölmüyor, binalar lüksleştikçe işçi daha çok insan yerine konmuyor. ... Dünyayı biz inşa ediyoruz, altında biz kalıyoruz!* (Öğünç, 2017 - İtalik vurgular bana ait).



**Görsel 13: İbrahim'in çalıştığı şantiye sahası**

İbrahim'in doktorla görüşmesini ve sonrasında metrobüs yolculuğunu içeren açılış sekansından sonra olay örgüsünün sürekli artan bir gerilimle gelişerek doruk noktasına ulaştığı filmin ana mekânı olan şantiye alanı ile karşılaşırız (Görsel 13). Film süresince tekinsizlik hissi yaratan omuz kamerası çekimleri, tırmanan gerilim hissini artıran film müzikleri ve ses efektleri gibi tekniklerle seyirciyi her an kötü bir olay yaşanabileceği yönünde tetikte tutan, tedirgin eden sahnelerle şantiye alanı, adeta filmdeki antagonizmayı temsil eden bir karaktere bürünür. Takip çekimi ile İbrahim'in yeğeni Yusuf'u (Musap Ekici) gördüğümüz sahnede hem şantiyedeki sorunlara hem de Yusuf'un karakteri ve şantiye içerisindeki konumuna ilişkin ilk izlenimleri ediniriz. Yusuf, “yine mi bozuldu” diyerek halatlı vinç mekanizmasındaki aksaklığı gidermeye çalışırken söylenip duran bir grup işçinin yanına gelir ve onları sakinleştirmeye çalışır. Daha sonra adının Fırat olduğunu ve üniversitede okurken bir yandan da inşaat işçiliği yaparak yoksul ailesine yük olmadan kendi giderlerini karşılamaya çalıştığını öğreneceğimiz işçilerden biri (Ali Haydar Çataltepe) vinci tamire kalkıştığında Yusuf “bu iş okula gitmeye benzemiyor haa” diye şaka yollu tepki göstererek “yapacak bir şey yok taşıyacağız; Resul Abi'ye söylememiz lazım” der. Bu sahneden, hem iş güvenliği hem de işlerin sürdürülmesi açısından önem taşıyan teçhizatın sık sık bozulduğu; Yusuf'un, Resul (Tansel Öngel) adlı taşeron firmanın inşaat kalfası ile iyi geçinmeye özen gösterip şantiyede yaşanan aksaklıkları önemsizleştirerek diğer işçilerin tepkilerini

dizginlemeye çalıştığı; tahsilli gençlerin bile inşaat işçiliği yapmaya muhtaç kalacakları kadar iş kıtlığının olduğu ve aynı kötü koşullarda, aynı riskler altında çalışsalar da tabiri caizse ‘alaylı’ işçilerle ‘okullu’ işçiler arasında dahi “fark yaraları” (Erdoğan, 2011: 16, 66) bulunduğu anlaşılır.

Yusuf, amcasının çalıştığı kata geldiğinde doktorun ona ne teşhis koyduğunu Kürtçe sorar ama İbrahim hiçbir şey diyerek geçiştirir. İbrahim’in ketum tavrından yeğenine sağlık durumuna ilişkin gerçekleri hemen ifşa edecek kadar güvenmediği intibayı elde edilir. Aralarında Kürtçe konuşmalarından ise Kürt oldukları çıkarılır. Akşam paydostan sonra da konteynerlerde kalan işçilerden bazıları Kürtçe müzik eşliğinde halay çekerek aralarında eğlenmeye başlar ve Yusuf da dâhil diğer Kürt işçilerin de katılımıyla halay halkası giderek genişler. Keza Yusuf, sürpriz olarak bir tablet bulup bağlantı kurarak amcasının Van’da bulunan ailesi ile görüntülü görüşme yapmasını sağladığında da İbrahim kızları ve kayınbiraderi ile Türkçe ama eşiyle Kürtçe konuşur. Öte yandan filmde Kürt işçi kimliği sorunsallaştırılmaz; yalnızca inşaat sektöründe işçilerin ekseriyetle Kürt olduğu gerçeğinin (Koç, 2012: 153) dışa vurulmasıyla yetinilir.

Neoliberal dönemde, zorunlu göçle yerlerinden ve geçim kaynaklarından uzaklaştırılarak büyükşehirliere yerleşmeye mecbur edilen Kürtler, güvencesiz, kayıt dışı, düşük ücretle ve elverişsiz fiziksel koşullarda çalışmaya razı kılınmış ve böylelikle sermayedarlara büyük maliyet getiren formal, örgütlü ve sendikalı iş gücünün yerini alarak iş gücünün etnikleşmesi sürecinde araçsallaştırılmışlardır (Koç, 2012: 147-158). Günümüzde aynı taktikle kaçak göçmenlerin veya Suriyeli sığınmacıların daha da ağır şartlarda çalışmaya razı kılınarak Kürtleri ikame etmede kullanılmaları ise *Saf*’ta (Ali Vatansever, 2018) Suriyeli sığınmacılarla, *Babamın Kanatları*’nda ise Özbek işçilerle örneklendirilir. Bununla birlikte, *Babamın Kanatları*’ndaki işçiler arasında Kürtlerin de olduğu, kendi aralarında Kürtçe konuşmaları, telefon görüşmeleri, Kürtçe müzik dinleyip halay çekmeleri gibi çeşitli vesilelerle dışa vurulur ama bu işçilerin yaşadıkları sorunların Kürt kimliklerinden ötürü uğradıkları ayrımcılıklardan kaynaklandığına yönelik çıkarımda bulunulabilecek bir duruma yer verilmez. Nitekim filmin ortalarında iş kazası sonucu hayatını kaybeden üniversite öğrencisi Fırat’ın Karadenizli olması, Türkiye’nin farklı bölgelerinden ve farklı etnisitelerinden gelen bu işçilerin ortak bir



yazgıyı paylaştıklarına delalet etmektedir. Zaten Karadenizli işçinin adının Fırat olması bile manidardır; zira daha ziyade Güney Doğu bölgesinde kullanılan bir ismin tercihi ile bölgesel mikro milliyetçilik klişeleri, kimlik söylemleri tersyüz edilmektedir. Bahse konu durumu ise neoliberal ekonomi politikalarıyla neredeyse eş zamanlı biçimde söylemsel düzlemde dolaşıma giren postmodern kimlik tartışmalarıyla (Suner, 2006: 20-1) işçi sınıfının ayrıştırılarak ortak sınıf bilinci ve mücadelelerinin sönmelenmesi çabalarına karşı çıkmak amacıyla filmin senarist ve yönetmeni Kıvanç Sezer'in kasten yaptığı bir tercih olarak okuyabiliriz. Dolayısıyla, filmin kimlik meselelerini ön plana çıkarmadan daha evrensel bir insanî sorunsalı irdelemeye çalıştığı; günümüzde neoliberal ekonomi politikaları güdümündeki herhangi bir ülkede ucuz iş gücü olarak prekaryalaştırılarak sömürülen, yaşamlarının riske edilmesinde bir beis görülmeyen işçilerin karşılaştıkları veya karşılaşılabilecekleri hak gasplarını, hak ihlallerini ve bundan ötürü bozulan sağlıklarını, örselenen benliklerini, zedelenen insanlık onurlarını ve ruhlarında açılan “fark yaraları”nı (Erdoğan, 2011: 16, 66) ele aldığı söylenebilir.

İnşaat işçileri sadece şantiyelerdeki kötü çalışma koşulları ile değil ama aynı zamanda toplumsal hiyerarşide onlara reva görülen madun konumları ve buna bağlı olarak onurlarına yönelen sembolik şiddetle de mücadele etmekte ve ekonomik, kültürel sermaye yoksunluğundan ötürü sınıfsal değer skalasında asla yeterince muteber olamayacaklarını bilmenin özsaygılarında yarattığı “sınıfın gizli yaraları”ndan da (Sennett ve Cobb, 2018) mustarip olmaktadır (Erdoğan, 2011: 66-7). Toplumun kaymak tabakasında konumlanan ‘saygıdeğer’ üst sınıfların taleplerine uygun mekânların üretimi için yıllarca prekarya şeklinde şantiyelerde çalışmanın bedeninde yarattığı tahribat sonucu kansere yakalanan İbrahim de ironik biçimde depremde kaybettiği evinin yerine başka işçilerce inşa edilecek ‘kalıcı konut’u bile hak edebilmenin bedensel esenliğe ve maddi gönence bağlı olduğunu bilmenin yarattığı fark yaralarını içinde saklayarak ailesi ile görüntülü görüşme gerçekleştirir. Bu esnada, yeğeni ve diğer işçilerle paylaştığı konteynerdeki 37 ekran tüplü televizyonda 23 Ekim 2011 tarihinde Van’da meydana gelen 7.2 büyüklüğündeki depremden bir yıl sonra ‘hak sahibi’ depremedelilerden bir kısmının konutlarına kavuştuklarına ve diğerlerinin geçici barınma amaçlı konteyner yerleşkelerinde sıralarının gelmesini beklediklerine ilişkin haber yayınlanmaktadır. Bahse konu haberde, bir yetkilinin “hak sahiplerine ödeme

kolaylığı sağlanacağına dair söz verdikleri” yönündeki açıklamasına da yer verilir.<sup>65</sup> İbrahim, ‘kalıcı konut’a taşınan kayınbiraderi Hüseyin (Adil Bozkır) ile görüşürken söz konusu ödeme kolaylığının 20 yıl vadeli borçlandırma planı olduğunu öğrenir.<sup>66</sup> Sağlık durumundan ötürü bu kadar uzun süre yaşayabilme ihtimali olmadığı için İbrahim kederlenir ama ailesine hissettirmez. Küçük kızı Nisa (Pınar Demir) İbrahim’e konteyner yerleşkesindeki resim atölyesinde yaptığı ve çoğunluğunda yeşil bir çevre içerisindeki apartman blokları ile ailesinin olduğu resimlerini gösterir. Bu resimler Nisa’nın İbrahim’in de aralarına dönmesiyle tamamlanacak aile bütünlüğü ve başlarını sokabilecekleri sıcak bir yuva özlemini dışa vurmaktadır. Bunların arasında İbrahim’i kanatlarla betimleyen bir resim de bulunmaktadır (Görsel 14). Atölyedeki resim öğretmenleri kanatların esbabı mucibesini sorduklarında onlara babası sürekli yükseklerde çalıştığı için onu bu şekilde hayal ettiğini söylediğini belirtir. Bu resim İbrahim’in ailesinin gözünde insan üstü güçleri bulunan kahraman bir baba imgesi oluşturduğunu ama aynı zamanda bir melek iyiliğinde tasavvur edildiğini de göstermektedir. Diğer taraftan bu resim, İbrahim’in onların iyiliği, selameti, bekası için kendini feda edeceğini önceden haber vermektedir. Tıpkı dinî kıssadaki İbrahim peygamberin oğlunu kurban etmeye hazır olması gibi İbrahim’in de kendi bedenini, canını ailesi uğruna adak olarak sunacağı bu resim aracılığıyla ima edilir.

<sup>65</sup> Bu açıklamadaki hak sahipliği ile kastedilen “insan hakları literatüründe, insan haysiyetine uygun bir yaşam sürdürmek amacıyla herkesin yararlanması gereken haklardan” biri olan konut hakkı sahipliği değil depremde yıkılan konutların mülkiyetine sahip olanların hak sahipliği, yani “mülkiyete mülkiyet” hakkıdır (Bilecen, 2021: 50, 53). Nitekim 7269 sayılı Afetler Kanununun 1051 sayılı Kanunla değiştirilen 29uncu maddesi gereğince hazırlanan Afet Sebebiyle Hak Sahibi Olanların Tespiti Hakkındaki Yönetmelik’te “hak sahibi” deyiminin “yıkılan veya ağır hasar gören binalarla olan mülkiyet ilişkilerini ve yeniden yapılacak binalardan veya verilecek inşaat kredisinden yararlanabilme durumlarını” ifade ettiği belirtilerek ağır hasarlı binalara ilişkin mülkiyet ilişkilerinin, tapu senedi, tasarruf belgeleri, vergi kayıtları gibi belgelerle ya da bunların bulunmaması halinde mahalle veya köy muhtarlıklarından alınacak ilgili mülkiye amirine tasdik ettirilmiş ilmühabere ile belgelendirilmesi şart koşulmaktadır. Kiracılar ve misafirler ise hak sahipliği kapsamı dışında tutulmaktadır (T. C. Cumhurbaşkanlığı Mevzuat Bilgi Sistemi, t.y.).

<sup>66</sup> 7269 sayılı Afetler Kanunu’nda deprem konutları bedellerinin ödenmesine ilişkin borçlandırma düzenlemeleri de yer almaktadır. Buna göre belirtilen yasal süre içerisinde başvurarak borçlandırma işlemi yapmayanlar haklarından vazgeçmiş sayılmaktadır. Borçlandırma işlemi yapan ‘hak’ sahiplerine 2 yıl ödemesiz 18 yıl eşit taksitler halinde ödeme planı verilmekte; borcunu vadesinden önce ödeyenlere indirim uygulanırken üç yıl taksit ödemeyenlerin muacceliyet kesbeden hesapları takibe alınarak konutları satışa çıkarılabilmektedir. Diğer bir deyişle, ödemeleri aksatanların konut üzerindeki haklarını kaybetme ve tahliye edilme ihtimali söz konusudur.



**Görsel 14: Kahraman baba tasavvuru**

Ertesi sabah İbrahim, Sosyal Sigortalar Kurumu'nda emekli olup sağlık sigortasından yararlanabilmesi için ya 729 iş günü daha çalışması ya da bu süredeki sigorta primlerine tekabül eden 7932 liralık meblağı defaten ödemesi gerektiğini öğrenir. İbrahim şantiyeye döndüğünde Yusuf, “inşallah formen görmemiştir” diyerek hesap sorarcasına nerede olduğunu öğrenmek ister. Yusuf'un tavırlarından, “formen” diye atıfta bulunduğu taşeron firmanın inşaat kalfası Resul'ün inşaat sahasındaki gözü-kulağı yani muhbiri vazifesini görmeye çalıştığı ve amcasına bile insaf etmeyecek kadar Resul'e biat ettiği sezilir. Nitekim, Abdullah (Engin Emre Değer) adlı bir işçinin, çalışma koşullarının kötülüğünden şikâyet eden diğer işçileri akşam bir araya gelip durumu değerlendirmek ve haklarını arama yollarına ilişkin istişarelerde bulunmak üzere örgütlemeye uğraştığını fark eden Yusuf, durumu Resul'e bildirmek için akşamki toplantıyı da gizlice gözetler. Bir konteynerde toplanan işçilerin talepleri aslında son derece basit ve mütevazıdır; sadece daha güvenli ve insanca koşullarda çalışıp yevmiyelerini zamanında alabilmekten ibarettir. Ellerindeki mücadele imkânları da iş bırakma eylemi ve iş hukukuna aykırı çalışma şartlarını ifşa etmekle sınırlıdır. Tüm olumsuz ve elverişsiz koşullara rağmen önünde sonunda ödenmesini umdukları birikmiş yevmiyelerini gözden çıkaramayacak haldeki işçiler haklarını alamadan kovulma tehdidinden de çekinmektedir. Kolektif mücadelenin gücüne inanarak taşeron firma ile müzakere masasına oturmak üzere örgütlenmeye çalışan işçiler hâlâ az çok sınıf bilincinin bulunduğu fikrini verir. Feodal toplumsal yapıları ve emek sömürsünü irdeleyen ve bazılarını kendinin bazılarını ise hapiste bulunduğu dönemde Zeki Ökten veya Şerif Gören gibi yönetmenlerle iş birliği halinde çektiği toplumsal gerçekçi filmleri ve senaryoları ile maruf Yılmaz Güney'in (Teksoy, 2007: 53-60; Atam, 2011:

133, 252-4; Esen Kuyucak, 2010: 141-7) toplantının yapıldığı konteynerin duvarındaki posterini ise, sınıf bilincinin ve sınıf mücadelesinin parlak günlerine saygı duruşu gibidir (Görsel 15).



**Görsel 15: İşçilerin örgütlenme girişimi**

Abdullah'ın yemekhanede verilen yemeklerden de şikâyet etmesiyle işçilerin iâşe ve ibate koşullarının ve iş güvenliklerinin yetersiz olduğu, fazla mesai yapmalarına karşın yevmiye ödemelerinin yapılmadığı iyice aşikâr hale gelir. Hatta bir mühendis ve iş güvenliği uzmanı tarafından yürütülen yapı denetimi sırasında bir işçinin baretsiz olduğu saptandığı için ceza kesilmesi üzerine Yusuf'un o işçiyi bir kenara çekip "adamların geldiğini görüyorsun da neden baret takmıyorsun" diye çıkıştığı sahneden de iş güvenliği hususunda işçilerin bilinçlendirilmedikleri ve denetimler dışında iş güvenliği kurallarına sıkı sıkı riayet edip etmediklerinin umursanmadığı anlaşılır. Zaten film boyunca inşaat sahasından verilen enstantanelerde işçilerin ne kadar iptidai, palyatif, ilkel koşullarda ve mütemadiyen büyük risk altında çalıştırıldıklarını görürüz (Görsel 16). Devasa beton blokların ezici kütleleri karşısında insan bedeninin küçüklüğü ve acizliği vurgulanır. Film müzikleri, yüksek katlardaki rüzgar uğultusu ve uçuşan çimento ambalajları, eğik çekim açıları, omuz kamerasıyla hareketli çekimler, beton grisi renk skalası/paleti, ışık-gölge oyunları, loş aydınlatma gibi sinematografik tekniklerle şantiyedeki riskli çalışma koşullarını hissetmemiz sağlanırken, bir yandan da güvenlik bariyerleri, güvenlik fileleri, merdiven korkulukları gibi koruyucu tedbirleri bulunmayan yüksek katlarda, emniyet kemersiz ve baretsiz çalışan işçilerin her an başına bir kaza gelebileceği beklentisi ve gerilimi yaratılır.



**Görsel 16: ‘İhtişam’ın inşasının riskli koşulları**

Filmdeki söz konusu olumsuz durumları gözlemledikçe sendikalaşma, kıdem tazminatı, mesai sınırlaması, emeklilik güvencesi, sağlık sigortası, iş akdi, iş güvenliği, grev gibi kazanılmış işçi haklarını hasır altı ederek proletarya sınıfını prekaryalaştıran bir kayıt dışı istihdam biçimi olan taşeronlaşmanın ne menem bir olgu olduğu hakkında farkındalığımız artar. Örneğin işçilerin sorunlarını iletebilecekleri, maruzatta bulunabilecekleri ulaşılabilir tek mercii inşaat kalfası olan Resul’dür. Üstelik işçilerin diyaloglarında adı geçip duran Resul’le bile karşılaşmamız zaman alır. İlk kez fiziken ortaya çıktığı sahnede Resul’ü, bina bloğunun neden hâlâ tamamlanmadığına dair Yusuf’a hesap sorarken görürüz. Diğer bir deyişle Resul, işçilerin sorunlarını çözümlenmeyi hep gelecekteki müphem bir zamana öteleyip onlara karşı sorumluluklarını işçilerin ulaşamayacağı mercilere havale ederken inşaatın vaat edilen iş takviminde yetiştirilmesi söz konusu olduğunda sorumluluğu eline almaktadır. Nadiren şantiyeye uğrayan Levent (Mustafa Kırantepe) adlı taşeron firma yöneticisinin dahi inşaatın hal ve gidişatına ilişkin başkalarına hesap vermek zorunda kaldığı, Resul’le kurduğu diyaloglardan anlaşılır. Bu durum ise taşeron emek rejiminin alametifarikasıdır; zira taşeronlaşma, inşaat işini üstlenen ana yüklenici firmaların sigorta primleri ve kıdem tazminatı ödemeleri gibi maliyet yaratan sorumluluklarını ve sendika baskılarını savuşturmak için işçilerin iş yüklerini, mesai sürelerini ve angaryalarını artırırken maliyetlerini olabildiğince azaltmak üzere iş güvenliği, barınma ve çalışma mekânı standartlarını düşüren taşeron firmalara işleri devrettikleri bir sistemdir (Yücesan Özdemir, 2010: 42-3; Köse, 2015:262-3). Dolayısıyla mekânsal ve kurumsal parçalılık nedeniyle ortaya çıkan işveren ile iş gücü arasındaki muğlak sorumluluk silsilesi, ulaşabilecek bir merci ya da muhatap bulunamaması bağlamında işçilerin hak arayışlarını da baltalamaktadır. Ayrıca, “taşeron çalışmada, sendikalar

emek süreci örgütlenmesinde siyasal bir rol oynayamamaktadırlar. Sendikasız, iş güvencesiz ve sosyal güvencesiz bir işçi yarınından emin değildir ve bu endişe ve risk durumu, taşeron emekçileri her şeye boyun eğen, teslimiyetçi yapılara sürüklemektedir” (Yücesan Özdemir, 2010: 43). Tam da bu nedenle, Yusuf’un, işçilerin sınıf bilincini yükseltmeye, kolektif mücadele için örgütlemeye çalışan Abdullah’ı, Resul’e ihbar etmesi üzerine işçilerin örgütlü mücadeleleri daha başlamadan sona erer. Abdullah’a bir gece yarısı işten atıldığı bildirilir ve Abdullah, birikmiş alacaklarının ödenmesini istediğinde talebi karşılanmadığı gibi fiziksel şiddete de uğrar.

İnşaat sektöründe yükselmeyi hedefleyen ve bu uğurda muhbirlik yapmayı dahi mübah gören Yusuf, aslında neoliberal dönemdeki rekabetçi zihniyeti temsil etmektedir. İzin gününde kız arkadaşı Nihal (Kübra Kip) ile buluşmaya giden Yusuf, izin saatleri konusunda katı kuralları olan bir iç çamaşır mağazasında çalışan Nihal’e şantiyede iki haftada bir salı günleri izin kullanabildiğini ama Kalfa ile arası çok iyi olduğu için istedikleri zaman görüşmelerinde bir sorun yaşamayacağını belirtir. Bu sözlerden şantiyelerin, yevmiye ödemeleri sürüncemede bırakılarak boğaz tokluğuna köle gibi çalıştırılan işçilerin sadece iki haftada bir gün dışarı çıkmalarına müsaade edildiği bir nevi çalışma kampı işlevinde oldukları ama uysalca bu düzene biat edenlere bir takım küçük serbestlikler tanındığı anlaşılır. Oysa mücbir sebeplerle hastane ya da Sosyal Güvenlik Kurumu gibi yerlere giden İbrahim, birikmiş alacaklarını talep ettiğinde Resul, onun mazeret belirtmeksizin şantiye dışına çıktığından haberi olduğunu yüzüne vurur. Yusuf’un kariyerinde ilerleyebilmek uğruna amcasını bile Resul’e ihbar etmiş olabileceği ihtimali ima edilir. Zaten Yusuf, Nihal’e inşaat sektöründe ilerleyerek kendi işinin patronu olmayı amaçladığını anlatırken amcası ile iş etikleri açısından nasıl ayrıştıklarını dışa vurur. Yusuf’un, amcasının 40 yıldır inşaat sektöründe bulunduğu halde hâlâ işçi kademesinde başkaları için çalışıyor olmasını kişisel bir başarısızlık ve aciziyet şeklinde yorumlaması, bireysel hırslar ve çıkarlar doğrultusunda başkalarıyla rekabeti kutsayan neoliberal bireyci ideolojiyi (Üçoğlu, 2015: 40; Akcan, 2016: 108) yansıtmaktadır. Yusuf’un bu zaafından, yani kariyerinde yükselme takıntısından yararlanan Resul ise kuracağı taşeron firmada kalfalık vaadiyle onun sadakatini ve muhbirlik hizmetini elde etmektedir. Oysa Resul, “Yusuf gibi çalışkan” birkaç işçiye daha ihtiyacı duyduğunu söyleyerek İbrahim’den önerebileceği kişileri sorduğunda, İbrahim “çalışkan” ifadesi ile aslında koşulsuz biat ederek muhbirlik yapacak işçilerin

kastedildiğini anlar ve sert bir şekilde böyle birinin olmadığını belirtir. Nitekim İbrahim belli bir mesleği kimlik olarak sahiplenip sebat ederek uzun vadeli çalışmanın erdem sayıldığı üretici toplum kuşağından (Bauman, 1999: 13; 2019: 23) geldiğinden; neoliberalizmin yükselmek için her yolu caiz sayan, fırsatları iyi değerlendirip koşullara hızlı uyum sağlayacak kadar esnek olanların yarış alanında kalmasına izin veren aşırı bireyci ve rekabetçi ethosunu benimseyen Yusuf'un temsil ettiği tüketici toplum kuşağıyla ters düşer. Bu yüzden çıkar sağlamak adına muhbirlik yapmayı reddederek “maddi sefalet ve manevi acı karşısında onun ayakta kalmasını sağlayan silah” (Erdoğan, 2011: 49-50) olan erdemlerine sarılır.

Kırk yıllık iş deneyimine rağmen mesleki kademelerde hiçbir ilerleme kaydedemeyen amcasının tersine sınıf atlamayı saplantı haline getiren Yusuf, Fırat'a inşa ettikleri konutlardan birini satın alma hayalinden söz eder. Fırat ise ona gerçekçi tabloyu hatırlatarak yevmiye ile çalışan bir işçi için böyle konutların satış bedellerini karşılayabilmenin ve toplumsal hiyerarşi içinde yükselebilenin gerçekleştirilmesi imkânsız bir hayal olduğunu dışa vurur. Diğer bir deyişle, tam zamanlı ve kadrolu iş güvencesi ve buna bağlı sosyal güvenceleri bulunmayan, yarını müphem durumdaki prekarya için fırsat yakalayıp toplumsal konumlarını yükselterek başkalarına devredebilecekleri bir “nöbetleşe yoksulluk” (Işık ve Pınarcıoğlu, 2003) söz konusu değildir. Artık hayatta kalabilmenin bile başarı haline geldiği çıkışsız bir kısır döngüsel düzene mahkûm kılınmış durumdaki çalışan yoksullar için yoksulluk aynı zamanda hayallere kavuşma fırsatlarından dolayısıyla hayal kurabilmekten de yoksunluk demektir. Neoliberal dönemde, ‘esnek çalışma’ etiketiyle maskelenen prekarlaşmanın bireylerde açtığı “sınıfın gizli yaralarını” (Sennett ve Cobb, 2018) ise Bauman şu şekilde açıklar:

Sosyal mevkilerin şaşkıncu değişimi, iş bulma olanaklarının kısıtlılığı, bulunan işlerin sürekli ya da uzun vadeli olmayışı yüzünden kıt kanaat geçinmek zorunda kalmak, işi sürdürmek için öğrenmek ve ustalaşmak gereken kuralların belirsizliği - bütün bunlar bu kuşağa ait bireylerin istisnasız tümünün korkulu rüyasıdır; hepsinin endişe içinde yaşamasına, özgüvenlerinin, kendilerine duydukları saygının sarsılmasına yol açmaktadır. Bu gibi ıstırapların iyileştirilmesinde tedavi eşiği eskiden düşükken, şimdilerde büyük çoğunluğun asla erişemeyeceği kadar yükselmiştir. Bugün onurlu ve güvenli bir hayat sürmek isteyenler için üniversite mezunu olmak asgari bir koşul haline geldi (bu da parlak bir gelecek garantisi değil...) (2019: 26-7).

Bauman'ın da belirttiği gibi neoliberal ekonomi koşullarında, insan haysiyetine ve sağlığına uygun çalışma ortamlarında, sosyal güvenceleri bulunan, liyakate bağlı olarak

kariyerde ilerleme fırsatları sunan bir iş bulmak ve emekliliğe kadar o işte istikrarlı bir şekilde çalışmayı sürdürebilmek için artık üniversite tahsili bile kâfi değildir (Bora, Bora, Erdoğan ve Üstün, 2021). Beyaz yakalıların prekaryalaşması ya da mavi yakalıların eğitim seviyesinin yükselmesi şeklinde yorumlayabileceğimiz bu durum filmde Fırat karakteri ile vücut bulur. Filmdeki çeşitli diyaloglar aracılığıyla Fırat hakkında bilgiler ediniriz. Örneğin, inşaat işçiliğinin Fırat'ın baba mesleği olduğunu; küçükken babasına yardım etmek için şantiyelere gittiğini öğreniriz. Yetişkin bireyler için bile son derece riskli bir iş alanı niteliği taşıyan şantiyelerde çocukların 'yardım' amaçlı da olsa çalıştırılması satır aralarında bize ucuz iş gücü şeklinde çocuk emeğinin sömürülmesi meselesini (Köse, 2015:264) hatırlatır. Diğer yandan, Fırat gibi yoksul bir aileden gelen bireylerin miras alabilecekleri bir mülkiyet veya sermaye bulunmadığından orta sınıfa yükselme fırsatı yakalayabilmelerinin tek formülünün, "Bourdieu'nün 'cübbe aristokrasisi' şeklinde isimlendirdiği" (Akcan, 2016: 96) seçkin bir eğitim kurumundan mezuniyetin sağlayacağı imtiyazlardan faydalanmak olduğu da çıkarsanır (Wallerstein, 2017: 184-186). Nitekim finans, medya, bilişim gibi hizmet sektöründeki yüksek maaşlı yönetici ve uzmanların ya da avukat, doktor, akademisyen gibi profesyonellerin teşkil ettikleri yeni orta sınıfa geçiş "eğitimle ilgili ehliyet" (diploma/öğrenim referanslarına) bağlıdır ve hizmet sınıfının oluşumu giderek artan ölçüde hiyerarşik olarak sıralanmış vasıfların (referansların) bir sonucu olmaktadır" (Doğuç, 2005: 78). Yusuf'la sohbeti sırasında hukuk eğitimi aldığını öğrendiğimiz Fırat'ın da mezun olduktan sonra ya hukuk alanında kamu personeli ya bir hukuk firmasında avukat ya da başka alanlarda faaliyet gösteren bir firma için hukuk müşaviri veya şirket avukatı olarak iş bularak yeni orta sınıf konumuna yükselme ihtimali bulunduğu anlaşılır. Sınıf atlama hırsıyla yanıp tutuşan Yusuf ise Fırat'ın eğitim seviyesinden yoksun oluşunun yarattığı "fark yaraları"ını çeşitli vesilelerle dışa vurur. İş tecrübesinin, okumuşluktan daha önemli olduğunu her fırsatta dile getirir. Kız arkadaşını etkilemek için şiir önermesini istediğinde Fırat'ın şaşırması üzerine; "Niye gülüyorsun? Şiirden hoşlanamaz mıyım? Sınavda kaydırmaysaydım beden eğitimi öğretmenliği kazanacaktım. İmkânlar olmadığından okuyamadım" diyerek kültürel sermaye yoksunluğunu kamufle etmeye çalışır. Bununla birlikte, Fırat'ın hukuk fakültesinde okuduğunu öğrenince şaşırır; zira edebiyata ilgi duymak, şairlerden ve



eserlerinden haberdar olmak için edebiyat eğitimi almak gerektiğini zannedecek kadar cahillere özgü kalıp düşünceleri bulunmaktadır.



**Görsel 17: Ölümün kıyasından ölene son bakış**

Öte yandan yoksul ailesine mali yük getirmeden tahsili için gereken masraflarını karşılamak üzere inşaat işçiliği yapan Fırat, malzeme yüklü vinci yakalamaya çalışırken yüksek kattan düşüp hayatını kaybeder (Görsel 17). Daha önceki sahnelerde de gözlemlediğimiz üzere güvenlik ağıları, güvenlik bariyerleri, emniyet kemerleri gibi tedbirlerin yokluğundan kaynaklanan iş güvenliğindeki açıklar Fırat'ın yaşamına mal olur.<sup>67</sup> Şantiyede, kazaya uğrayan işçilere olay yerinde derhal müdahale edebilecek bir

<sup>67</sup> Türkiye Mühendis ve Mimar Odaları Birliği'ne bağlı (TMMOB) İnşaat Mühendisleri Odası (İMO) Yönetim Kurulu'nun 2022 yılında, 3 Mart İş Cinayetlerine Karşı Mücadele Günü münasebetiyle yayımladığı "Her Gün Ortalama 6 İşçi Ölüyor, İş Cinayetleri Durdurulsun!" başlıklı basın duyurusunda, işverenlerin iş güvenliği için elzem olan tedbirlerin ve ekipmanların maliyetinden kaçınmaları, ilgili kurumların yetersiz denetimleri veya 'danışıklı dövüş' kabilinden göstermelik denetimleri gibi önlenemez sebeplerden dolayı her sene iş kazalarında yaklaşık 2 bin kişinin hayatını kaybettiğine dikkat çekilmektedir. Duyuruda ayrıca, önlenemez insan hatalarından kaynaklanan bu kadar fazla ölümlü vakanın meydana gelmesi karşısında yetkili mercilerin 'fitrat', 'kader' gibi dinî söylemlere başvurarak sorumluluk almaktan kaçınmaları hassaten vurgulanmaktadır (İnşaat Mühendisleri Odası, t.y.). İşçi Sağlığı ve İş Güvenliği Meclisi'nin (İSİG) periyodik olarak yayımladığı iş cinayetleri raporlarının 2022 yılı verilerinde ise iş cinayetlerinin uzun ve yoğun mesainin, güvencesiz çalışmanın, riskler ve kuralsızlığın hakimiyetindeki çalışma ortamlarının yaygın olduğu, sendikal örgütlenmeninse neredeyse hiç bulunmadığı inşaat, tarım ve taşımacılık sektörlerinde yoğunlaştığı belirtilmektedir. İş cinayetlerinin en fazla meydana geldiği inşaat sektöründeki kazalara yol açan temel nedenler arasında yüksekten düşme, ezilme, göçük altında kalma ve elektrik çarpmaları sıralanmaktadır (İSİG Meclisi, 2023; Timur, 2022). Temelleri 2010 yılında Sapphire kulesinin inşaatındaki hak gasplarına karşı direniş hareketine dayanan İnşaat-İş derneğinin üyeleriyle yapılan bir görüşmede de tıpkı filmdeki Fırat gibi bir yandan Çalışma Ekonomisi ve Endüstri İlişkileri Bölümü'nde okuyan bir yandan da inşaat işçiliği yapan Kadir Kurt'un ekonomik kriz nedeniyle üniversiteli işçilerin sayısının giderek artmasının öngörülebilirliğine işaret eden sözlerine yer verilmektedir. Kurt, insanların üniversiteli işçi ölümlerine şaşkınlıklarının, yani üniversiteli işçi ölümlerinin daha fazla haber değeri taşımasının ardında "iş cinayetlerinde işçiyi kusurlu bulan anlayışın eğitilmiş birinin hata yaptığını görme şaşkınlığı olduğu" tespitinde bulunmaktadır (Öğünç, 2017). İş cinayetlerine ilişkin haberler ve raporlar bir yandan bu sektördeki riskler ve hak gaspları hakkında kamuoyunda farkındalık yaratırken diğer yandan işçilerin bedenleri üzerinden nesneleştirilip nicel verilere dönüştürülerek öznelliklerinin gözden kaçırılması potansiyeli de taşımaktadır. *Babamın Kanatları*'nda ise işçilerin gerçek birer insan ve birey olarak tinsel boyutlarına, duygulanım evrenlerine, gizli yaralarına pencere açılmaktadır.

doktor ve tıbbî ekipman dahi yoktur. Fırat'ın battaniyeye sarılan bedeni ambulans ile değil Resul'ün kullandığı pikabın arkasına inşaat malzemesi çuvalı gibi yüklenerek şantiyeden çıkarılır. Fırat'ın ölümü sonrasında, yas, keder, moral çöküntüsü ve kendi gelecekleri için endişe duyguları içindeki işçilerin kendi alemlerine çekilip iş bırakmalarına kısa süreliğine göz yumulur. Neredeyse bulutlara değecek yükseklikte ve birbirinin ufkunu kesecek kadar yakın inşa edilen varsıllara yönelik getto görünümü konut bloklarının akşamın alacakaranlığındaki silueti, tutulan yasin ve hissedilen gam, kasavet gibi duyguların görsel dışavurumu gibidir (Görsel 18). Bu görüntüler dolayısıyla adeta bizler de ikamet, alışveriş, eğlence, turizm gibi amaçlarla kullandığımız mekânların ne şartlarda ve nelere mal olarak üretildiklerine dair tefekkür etmeye çağırılır.



**Görsel 18: Havada yas var!**

### 2.2.3. “Bizi Bu Fark Yaraları Öldürür!”

Yaşantımız sanki ateşten gömlek,  
İçimizden gelir bin defa ölmek,  
Hakkımız değil mi bizim de gülmek,  
Bizi bu fark yaraları öldürür<sup>68</sup>

Fırat'ın ölümüyle kısa bir süre sekteye uğrayan inşaat faaliyeti kaldığı yerden yeniden başlarken bir yandan da daire satışları devam eder. Genç bir çifti (Başak Sezer ve Özcan Özgür) örnek daireyi dolaşırken görürüz (Görsel 19). Örnek daire turu sekansının anlam katmanları, bu tür inşaat projelerinin iç yüzüne ilişkin birçok çıkarımda bulunmaya müsaittir. Daireyi dolaşan çift, bu tarz projelerin hedeflediği yeni orta sınıf profilinden müşteri kitlesinin tipik temsilcileridir. Zira “yalnızca barınma ihtiyacını ... değil aynı

<sup>68</sup> Müslüm Gürses'in *Tanrı İstemezse* (1982) albümünde bulunan ve bestesi Mustafa Sayan'a, güftesi Ali Tekintüre'ye ait olan “Fark Yaraları” adlı şarkının sözlerinden alınmıştır (Tanrı İstemezse, t.y.)

zamanda prestijli bir yaşam tarzı sunacak ve ‘öteki’ addedilen toplumsal grupların erişimine kapalı ‘ayrıcalıklı’ ve kendilerine özel konut alanları talep[lerini]” (Enlil, 2003: 85-6) de karşılayacak bir mülk edinmeyi istemektelerdir. Bunun için ailelerinden miras aldıkları yeterli bir birikimleri yoktur ama küresel piyasalarla entegre olan finans, bilişim, medya, hukuk gibi hizmet sektörlerinde yer alabilmeye yetecek seviyede iyi eğitimleri, banka kredisi kullanmaya yetecek kredi notları ve kredi taksitlerini ödemeye yetecek gelir seviyeleri vardır. Dolayısıyla yeni orta sınıftan bireyler olarak kimlik inşaları uğruna ‘prestij ve statü göstergesi’ anlamı yüklenerek fetişize edilen konutlar için yalnızca “kullanım değeri” değil “mübadele değeri” üzerinden de büyük spekülasyon bedeller ödemeye hevesli “kapitalist kullanıcılar” konumundadırlar (Lefebvre, 2014a: 358-9, 361-2). Bu durumun farkında olan konut üreticileri ise müşterilerin beklentilerini ve zaafalarını suistimal edip onları uzun vadeli borçlara imza atarak geleceklerini ipotek altına almaya ikna etmek üzere simgesel şiddet uygulamaktadırlar (Çavuşoğlu, 2021b: 149). Nitekim filmdeki satış temsilcisi de (Onur Berk Arslanoğlu) bölgedeki en prestijli projelerden biri olduğunu ileri sürdüğü sitede yalnızca üç daire kaldığını söyleyerek müşterilerini ‘fırsatı’ kaçırmamaları için hemen girişimde bulunmaya teşvik eder. Ayrıca müşterilerin deprem fobilerini kullanarak “Hanımefendi haklı, deprem öldürmez bina öldürür” yorumuyla konutların depreme karşı dayanıklılığına kefil olur. Oysa daha önceki yapı denetimiyle ilgili sekansta uzmanların binanın taşıyıcı kolon ve kirişlerindeki bağlantılarda önemli hatalar tespit ederek o kısımların yıkılıp yeniden inşa edilmesi gerektiği uyarısında bulduklarına ve akabinde işçilerin kendi aralarında büyük çaplı tadilata girmeden anılan hatayı nasıl kamufle edeceklerine kafa yorduklarına şahit oluruz.

Diğer taraftan borç ekonomisi üzerine kurgulanan bu yaşam modelinde, hem mülk sahibi olmak için banka kredisi kullanarak hem de yüksek standartta bir yaşamı idame ettirmek için kredi kartı yoluyla harcamalar yaparak finans sistemlerine tam anlamıyla bağlanmayı koşullayan çifte borçlanma söz konusudur (Merrifield, 2014: 82-3; Pérouse, 2013: 53). Konut kredisi gibi uzun vadeli bir borç altına girerek finansal sistemle kurulan Faustiyen bir sadakat mutabakatı üzerinden Amerikan Rüyası satın alma girişimlerinin ise sonunda yoksullaşmaya ve mülksüzleşmeye yol açabilecek risklere gebe olduğu 2008’deki küresel mortgage krizinden bilinmektedir (Çavuşoğlu, 2021a: 91-2). Söz konusu ihtimal, Kıvanç Sezer’in bir sonraki filmi *Küçük Şeyler*’de (2019),

bir ilaç firmasında pazarlama stratejisti olarak çalışan beyaz yakalı Onur'un (Alican Yücesoy) işsiz kalmasıyla konut kredisi ve kredi kartları borçlarını ödeyemez hale gelerek evlilik ilişkisinin de dağılma noktasına varması üzerinden irdelenir. Onur'un eşi Bahar karakterini canlandıran Başak Sezer'in, *Babamın Kanatları*'nda örnek daireyi gezen müşteri şeklinde yer alması da iki film arasındaki bağlantıyı güçlendirir.



Görsel 19: 3+1, 110m2 'güvenli' gelecek hayali

Lefebvre'in “üzerine illüzyon serpilmiş, ... üst üste yığılmış, içinde oturulacak bin kutu olan toplu konutlar” (2014a: 359) diyerek vurguladığı üzere böyle projeler bir yanılsamaya, kandırmacaya dayanmaktadır. Filmde de bir mahalle ölçeğindeki nüfusu dar bir parsel üzerinde dikey yönde üst üste dizerek sığdıran 3+1, 110 metrekare standart daireler yığınının oluştuğu konut projesinin adının “Billur Köşk Konutları” olması bu kandırmacayı temsil etmektedir; zira köşk, geniş bir bahçe içerisinde, büyük, müstakil konutlara atfen kullanılan mimari bir terimdir. “Billur” nitelemesi ise hem bu konutların deprem karşısında cam gibi kırılabilir olabileceği ihtimaline işaret etmekte hem de “kendini toplulardan soyutlayan insanın, kendi içinde oluşturduğu dünya; sırça saray” (Sırça Köşk, t.y.- italik vurgular bana ait) anlamına gelen “sırça köşk” deyimini çağrıştırmaktadır. Ayrıca, Sylvia Plath'ın ilk baskısı 1963 yılında yapılan *The Bell Jar* (*Sırça Fanus*) adlı eserindeki ana karakter Esther Greenwood'un başına cam bir fanus geçirilmiş gibi etrafından soyutlanmasına ve iletişim kopuklukları yaşamaya neden olan metropol yaşamındaki yabancılaşmayı tasvir etmek için kullanılan metafora da gönderme yapar gibidir. Nitekim seçkin sakinlerin kendilerine denk insanlarla nezih sosyal ilişkiler geliştirebilecekleri sosyal tesis donanımı bulunan, dış dünyaya ihtiyacı asgari düzeye indirecek imkânlar sunan ve dış dünyanın her türlü olumsuzluklarından korunan ütöpik adalar şeklinde tanıtım kampanyaları ve satış taktikleriyle pazarlanan bu

tür sitelerde de sosyal ilişkiler asgariye inmekte; herkes komşularından yalıtılacakları ‘sırça fanuslarına’, ‘sırça köşklerine’ yani pahalı bir hapishane hücresi gibi olan dairelerine kapanmayı tercih etmektedir.<sup>69</sup> Bundan ötürü “buralarda eski mahalle hayatının sıkıştırılmış bir biçimi sergilenir. Kişinin dünyası buralarda ölçek küçülmesine uğramıştır. ... Küçülen bu ölçekle birlikte, sosyal ilişkiler de aynı oranda ... küçülmüş zayıflamış ve çözülmüştür. İnsanlar birbirine fiziken yaklaşmış ama sosyal olarak daha da uzaklaşmışlardır” (Alptekin, 2013-14: 59). Üstelik satış temsilcisinin gururla sıraladığı yüzme havuzu, oyun alanları, çocuk parkı, mağazalar gibi donatıların optimum kondisyonda kalması için gereken bakım, aydınlatma, ısınma, peyzaj, güvenlik gibi gider kalemleri de site sakinlerine hatırı sayılır tutarlarda aidat şeklinde yansıtılmakta, prestijli hayatın bedeli yüksek olabilmektedir.

Örnek daireyi gezerken kadın müşteri bir ara pencere kenarına giderek dairenin hangi cepheye doğru konuşlandığını ve nasıl bir manzarası olduğunu anlamaya çalışır. Boş gözlerle baktığı pencereden görünen tek ‘manzara’ inşa halindeki ufku kesen beton bloklar ve risk altında harıl harıl çalışan işçilerden oluşmaktadır. Müşterilerin yüz ifadelerinde ya da sözlerinde, bu işçilerin onların konforu, prestiji ve mutlulukları için mekânlar üretirken sağlıklarını, bedensel bütünlüklerini ve hatta canlarını tehdit eden riskleri üstlendiklerini ve karşılığında haklarını alamadıklarını anladıklarına veya umursadıklarına dair hiçbir emareye rastlanmaz. Keza, bu konutların inşası için gereken imarlı arsanın kimleri yerlerinden edip kent dışına sürerek, yani kimleri mülksüzleştirerek kotarıldığı, başka bir deyişle kimleri mülkiyet haklarından yoksun bırakarak sahiplenildiği meselesi de hiç mevzubahis edilip sorgulanmaz.

Örnek daireyi gezen müşterilerin bihaber oldukları Fırat’ın ölümü, İbrahim için bir kırılma noktasını teşkil eder. Hayatlarının ne kadar pamuk ipliğine bağlı olduğunun ve ne kadar değersiz görüldüklerinin farkına varır. Olaydan sonra İbrahim, Yusuf’a açılarak sağlık durumunu ve içinde bulunduğu çıkmazı anlatır. O gece rüyasında kendini ailesiyle birlikte deprem konutlarındaki yeni evlerinde görür. Uyanıp deprem konutları için öngörülen ödeme planına dayanarak hesapladığı toplam tutara göz atar.

<sup>69</sup> Bahse konu yalıtılmış hayat biçimi Kıvanç Sezer’in ardıl filmi *Küçük Şeyler*’de (2019) gözlenebilmektedir. Site sakinleri o kadar kendi alemlerine çekilmiş durumdadırlar ki sitenin havuzunun, parklarının, yürüyüş yollarının film boyunca neredeyse bomboş olduğu görülür. Hatta yüzlerce hanesi bulunan sitenin istişare toplantısına bile filmin ana karakteri Onur ve toplantıyı düzenleyen Hikmet Bey dışında katılan olmaz.

Ertesi sabah Resul'e paraya çok sıkıştığını ve işin aciliyeti hatırlatır ama Resul bu kez de Fırat'ın ölümünü mazeret göstererek onu yeniden başından savar. Bunun üzerine İbrahim, eski bir dostundan borç istemeye gider. "Topal" lakabıyla anılan Şehmuz (Kerem Karaboğa) adlı arkadaşının da eskiden inşaat işçisi olduğunu; geçirdiği kaza sonrasında iş göremez hale gelerek bir süre büyük sıkıntılarla cebelleştğini ve sonunda geçimini kıt kanaat sağlayabilmek için hayvan dövüşleri üzerinden yasadışı bahis işlerine girmek zorunda kaldığını öğreniriz. Şehmuz'u "ne ölüm para ediyor ne de dirim" diyerek intihar noktasına getiren iş kazasından sonra ona herhangi bir tazminat ödenmediği gibi iş de verilmediği; bundan ötürü yasadışı yollarla para kazanarak günü kurtarmaktan başka çaresi kalmadığı anlaşılır. Topal Şehmuz iki yakayı bir araya zar zor getirecek kadar para kazandığından İbrahim'e borç veremez ama onu horoz dövüşünde bahse girerek şansını denemeye teşvik eder. Öte yandan İbrahim cebindeki son parayı da bahiste kaybeder. Çok ağır hasta olduğundan borç paraya ihtiyaç duyduğunu söyleyince Şehmuz, İbrahim'e bahse yatırdığı parayı iade eder. Horoz dövüşünde hayvan bedenleri üzerinden oynanan kumar, İbrahim'in kendi bedeni, kendi canından başka bir sermayesi bulunmadığından bunları ortaya sürerek oynamak zorunda kalacağı ve kaybedeceği kumarı da önceden haber vermektedir.

İnşaat işçilerinin iş göremeyecek düzeyde bedensel bütünlüklerinin bozulması durumunda yüzüstü bırakılmalarında sorumluluk işçilerin kendi dikkatsizliklerine havale edilirken; ölüm söz konusu olduğunda 'kader planı', 'işin fitratı' gibi dinî söylemlerle sorumluluğun soyut, denetlenemez, hesap sorulamaz bir boyuta çekilmesi mevzuu, Resul'ün, Fırat'ın ölümünden sonra altüst olan Yusuf'u avutmaya çalıştığı sahnede irdelenir. Çeşitli iş cinayetleri sonrasında muktedirlerin kullandığı bu dili, Resul de beceriksizce kullanmaya kalkışır:

Valla Yusuf'um ölenle ölmüyor. Ne yapalım yani? Bizim işimiz tehlikeli ama birilerinin de bu işi yapması lazım değil mi? Kim o birileri kim? O birileri sensin, o birileri benim, o birileri o, biziz yani. Yani bizim işimizin şeyinde var, şeyinde, bir şey diyordu ya o, şeyinde var, şeklinde var diyelim. Neyse unuttum ben, hatırlamıyorum.

Resul'ün bir türlü hatırlayamadığı kelimeyi her iş faciasından sonra devletin üst düzey yetkililerince yapılan basın açıklamalarına aşına olan herkes hatırlayarak eksik kalan cümleyi "işin fitratında var" şeklinde zihnen tamamlar. Resul, adının imlediği üzere bir peygamber gibi dinî söylemler kullanmaya kalkışır ama eline yüzüne bulaştırır; bu

bağlamda onun bu dönemin küçük tanrıçıkları olan işverenlerle, köleleştirilip kul konumuna indirgenen işçiler arasında aracılık yapan sahte peygamber işlevi gördüğü çıkarımında bulunulabilir. Resul'ün “birilerinin bu işleri yapması lazım” şeklindeki sözleri de Covid-19 pandemisi sırasında Amerika Birleşik Devletleri'nde milyonlarca prekaryanın, ayrıcalıklı beyaz yakalılara tanınan uzaktan çalışma gibi kolaylıkların kapsamı dışında bırakılmalarını meşrulaştırmak için kullanılan “bir an bile durmasına izin verilemeyecek kadar önemli” “hayati işler” söylemini hatırlatmaktadır. Aralarında inşaat işçilerinin de bulunduğu, “ödülllerinden bir türlü faydalanamadıkları küresel ekonominin” (Press, 2023: 229) ceremesini çekerek böyle “hayati işleri” ifa edenlere biçilen ‘kader planı’ ise bayram, hastalık, cenaze, resmî tatil gibi başkalarının izinli sayıldıkları zamanlarda da çalışmaya devam etmek ve ‘işin fitratı’ gereği ölümü de sakatlanmayı da göze almaktır. Resul, işçiler arasındaki gözü-kulağı olan müttefikini kaybetmemek için Beykoz'da yapılacak villa inşaatı işini üstlenmek üzere kendi şirketini kuracağını, orada onun gibi sadık kişilere ihtiyacı olacağını söyleyerek Yusuf'un inşaat alanında yükselme arzularını kışkırtır. Sorun çıkaracağını düşündüğü İbrahim'e göz kulak olup onun açıklarını kapatmasını tembihleyerek Yusuf'a rüşvet kabilinde para da verir. Hakkı olan birikmiş alacaklarının ödenmesini talep eden İbrahim'i tersleyerek ona alacaklarının ancak küçük bir kısmını ödeyen Resul, Yusuf'a hak etmediği paraları rüşvet olarak vermekte bonkör davranır.

Resul, her ne kadar çıkarlarını koruduğu neoliberal sermayedarların ‘resülü’ gibi hareket etse de hemşerisi olan Fırat'ın ölümünden sonra ailesine ‘kan parası’ ödenmesi için Levent Bey'e “büyük sevaba girersiniz” diyerek dil döker. Oysa Fırat'ı ölüme sürükleyen ihmaller zincirinin, tedbirsizliklerin sorumluluğundan ya da ‘günahından, vebalinden’ hiç söz etmez. İşçilerin hayatını kaybetmesi durumunda yasal çerçevede ödemekle yükümlü oldukları tazminatı kendi tasarruflarındaki iyilik, sevap ve himmet kılıfına büründürür. Resul, Levent Bey'e işçilerin birikmiş alacaklarının ödenmesi hususunu da hatırlatır ama kan parasını büyük bir ek ‘malîyet’ olarak gören Levent Bey işçileri bir süre daha oyalamasını ister. Levent Bey'in bu tavrına Resul bile isyan ederek işçilere ödeme yapmadan çalıştırmayı daha ne kadar sürdürebileceğini sorgular. Bunun üzerine Levent Bey, “fakir fukara babasıdır” şeklinde atıfta bulunarak sorumluluğu yine dinî kisve altında kendinden daha üst kademedeki Şefik adlı bir yöneticiye havale eder ve böylelikle muktedirlerin veren el-alan el hiyerarşisi söylemini (Bilecen, 2021: 53)

yeniden üretmiş olur. Resul ile Levent Bey arasında geçen diyalogdan, Fırat'ın ailesinin verilen kan parasına rıza gösterip adli tazminat haklarından feragat ettiklerini teminat altına alan sözleşmeyi imzalamakta sorun çıkarmayacak kadar “cahil, fakir fukara” oldukları anlaşılır.

Fırat'ın ölümünden kaynaklanan ek maliyeti “ne yapalım kader” diyerek dinî kisve altında mazeret gösteren Resul'den birikmiş yevmiyelerini alamayan ve borç istemeye gittiği eski dostu Topal Şehmuz'un yanından da eli boş dönen İbrahim iyice kendini köşeye sıkışmış hisseder. Amcasının bu haline tanık olan Yusuf ise Resul ile aralarında olduğunu sandığı samimiyete dayanarak onun yanına gider. “Ciddi bir mesele için” diyerek asıl nedeni açıklamadan amcasının toplu prim ödemesi gereken tutardaki parayı borç ister. Resul ise hem birikmiş alacaklarına mahsuben hem de Beykoz'daki iş için avans sayılması şartıyla ve istenen meblağın da neredeyse yarısını verebileceğini belirterek Yusuf'un müşkül durumundan menfaat sağlamaya çalışır. Üstelik söz konusu vaat ile üzerindeki tahakkümünü iyice sağlama aldığı Yusuf'a bu meblağı da Levent Bey ödeme yaptığında verebileceğini söyleyerek sorumluluğu yine belirsiz bir geleceğe ötelemiş olur. Nitekim Yusuf ona prim borcu için gereken parayı bulduğunu müjdelediğinde İbrahim kaynağın Resul olduğunu ve paranın henüz ödenmediğini öğrenince, yılların verdiği tecrübeyle böyle insanlara güvenilemeyeceğini bildiğinden yine derdinin çözümsüz kaldığını anlar.

Bütün çözüm seçenekleri tükenen İbrahim, Fırat'ın ölümünden sonra ailesine ödenen kan parası emsali üzerinden kendi ailesine de aynı tutarda kan parası ödeneceği umuduyla intihar etmeye karar verir. Zaten Yusuf da bir süredir amcasının intiharı düşündüğünü hissettiğinden onun her yüksek katlara çıkışını endişeyle takip eder. Yusuf ile yaptığı son konuşmasında İbrahim, eşini ve çocuklarını ona emanet eder. Söz konusu konuşmada İbrahim'in karıncalar üzerinden kurduğu analogi, tam da Sennett ve Cobb'un “sınıfın gizli yaraları” kavramını örneklendirmektedir: “Karıncalar içlerinden bir tanesi ölse hiçbir şey fark etmezler, var güçleriyle çalışmaya devam ederler. Binlerce, milyonlarca karınca, kimse ölenin farkına bile varmaz”. İnşaat işçileri de işverenlerin ve kullandıkları mekânları kimlerin ürettiğine kafa yormayan üst sınıfların nazarında karınca gibi çalışsalar da emekleri görmezden gelinen, ölümleri umursanmayan çokluktan öte bir anlam ifade etmemektedirler. Bu gerçeğin farkına



varan İbrahim de onlara biçilen ‘değersizliği’ derinden hissetmektedir. İntiharından önce nefes almakta zorlandığı için merdiven basamağına oturup soluklanmaya çalıştığı esnada Resul’le son kez karşılaştığında, Resul’ün ona “ooo İbrahim Usta, çay ister misin, çay söyleyeyim mi? Ondan sonra iş neden yetişmiyor?” diyerek müstehzi bir üslupla tembellik, aymazlık, işten kaytarmacılık ithamında bulunması içindeki sınıfın gizli yaralarını iyice derinleştirir. İşverenler ücretsiz çalıştırdıkları işçilerden yüksek ve kesintisiz iş performansı bekleyecek yüzsüzlüğü sergilerlerken, canla başla çalışan işçiler haksız yergileri de sineye çekmek zorunda kalırlar. İbrahim gururuna, onuruna aldığı son darbelerle kendini boşluğa bırakır. Daha önce şantiye alanında rastladığı uçma yetisini kaybetmiş güvercin gibi İbrahim de kızının çizdiği resimde görülen metaforik kanatlarını açıp uçamaz.



**Görsel 20: Kaybedilen yaşamlara değer biçmek**

Van’dan eşinin cenazesini teslim almak için gelen Hacer (Güllü Özalp Ulusoy) ve Yusuf firma yetkilileriyle tazminat meselesini görüşmek üzere bir kafeteryaya giderler (Görsel 20). Görüşmede kan parası olarak Fırat’a verilen meblağın çok altında bir rakam sunulur. Taşeron firma yetkilisi Levent Beye şirket avukatı Nedim Bey’in (Sarp Aydınoglu) de eşlik ettiği görüşmede İbrahim’in sağlık durumu ve yaşı itibarıyla, üniversite öğrencisi olarak parlak bir gelecek ve sağlıklı, uzun bir ömür beklentisi bulunan Fırat’ın ölümü kadar büyük bir kayba yol açmadığı ve bu nedenle onunla aynı miktarda kan parasına layık olmadığı usulünce ima edilir. Adli süreç başlatırlarsa hem sürecin uzun bir zamana yayılacağını hem de İbrahim’in yaşı ve hastalığı göz önünde bulundurulduğunda bir şey elde edemeyeceklerini ileri sürerek Yusuf ve yengesini verecekleri kan parasıyla yetinmeye razı etmeye çalışırlar. Kurumsal bir yapıda olduklarından iş güvenliğine çok önem verdiklerini belirtip “bazen işçiler yapmamaları gereken şeyleri inadına inadına yaparlar” diyerek iş kazalarındaki sorumluluğu

kurbanların üzerine atarlar. Levent Bey, ikna için Yusuf'un inşaat sektöründe yükselme arzularını da kullanmak amacıyla kendisinin de işçilikten geldiğini belirtir. Beklentisinin çok aşağısında bir meblağ teklif edilmesi üzerine Yusuf, yengesi ve iki çocuğunun geçimlerini temin edebilecekleri bir gelir kaynağı bulunmadığından ve üstelik depremzede olduklarından ötürü çifte mağduriyet yaşadıklarına dikkat çeker. Yusuf kariyer planlarının bozulmasından çekindiği için Levent Bey ve Nedim Bey ile polemiğe girmekten kaçınarak kan parasını mümkün olduğunca artırmaya ve yengesi için sigorta güvencesi elde etmeye çalışsa da Hacer “tek istediğim eşimin sağ kalmasıydı” diyerek teklifleri elinin tersiyle iter. Levent Bey ve Nedim Bey onun bu hareketi pazarlığı kızıştırıp daha fazla tazminat koparmak için yaptığını düşünürler. “Resul’ün de hatırı var”, “bütün iyi niyetimizi gösterdik”, “işimizi gücümüzü bırakıp geldik” gibi yine kurbanı suçlayıcı sözlerin ardına saklanarak maddi sorumluluklarını üzerlerinden atıp öfkeyle kalkıp giderler. Oysa Hacer ölen eşinin kanı üzerinden maddi bir kazanç elde etmeyi gayriahlaki bulduğu; eşinin kaybını hiçbir maddi imkân telafi edemeyeceği; öleni geri getirmeye hiçbir maddi güç yetmeyeceği için firmanın teklifini reddeder. Hacer ve Yusuf da görüşmenin gerçekleştiği mekândan ayrılırlarken Hacer ve çocuklarının hayatlarını nasıl idame ettirecekleri; konteynerlerde barınmayı daha ne kadar sürdürebilecekleri; deprem konutlarının taksitlerinin nasıl karşılanacağı; Yusuf'un kariyer planlarının nasıl bir hal ve gidişat alacağı; Yusuf'un da Levent Bey gibi işçi kimliğine sünger çekerek eski meslektaşlarının emeğini sömüren bir patrona dönüşüp dönüşmeyeceği; başkalarının prestij ve toplumsal statü göstergelerinin inşasının daha kaç kişinin hayatına mal olacağı gibi sorulara cevap bulmak da izleyicilere düşer. Film açık uçlu bir şekilde sona ererken tek emin olabildiğimiz sonuç, İkaros<sup>70</sup> gibi balmumundan kanatları eriyerek yere düşenin, tanrısal yüksekliklere ulaşma iddiasındaki binaları talep eden müşterilerin ya da bu talebi karşılayacak mekânları arz eden inşaat şirketi yöneticilerinin değil İbrahim'in olduğudur.

<sup>70</sup> Kendi inşa ettikleri labirente hapsedilen Daidalos ve oğlu İkaros, kuş tüylerini balmumu ile yapıştırarak yaptıkları kanatlarla uçarak labirentten kaçarlar. Öte yandan kaçışları esnasında, Daidalos'un, denizin neminden korunmak için çok alçalmaması ve güneşin ısısından sakınmak için çok yükselmemesi yönündeki tüm uyarılarına karşın kibrine yenilerek çok yükseklere uçan İkaros, kanatlarındaki balmumunun güneş ısıyla erimesi sonucu tüylerin dağılmasıyla denize düşerek ölür. İbrahim'in de kızının tasavvur ettiği muhayyel kanatları yükseklerden düşüp ölmesine engel olamaz. Mitolojik hikâyedeki İkaros, hırsı ve kibri nedeniyle kanatlarını kaybederek ölür ama İbrahim başkalarının hırsları ve kibrine kurban gider. Mitolojik hikâye hakkında ayrıntılar için Edith Hamilton (1983) *Mitolojya*. Ülkü Tamer (çev.) İstanbul: Varlık Yayınları, s. 108; Şefik Can (2011) *Klasik Yunan Mitolojisi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, ss.255-257.

### 2.3. TOZ BEZİ, ALIN TERİ: EV İŞÇİSİ KADINLARIN KENTLE İMTİHANI

[Ö]teki hep olacaktır; *önemli olan ötekiliği yok etmenin değil, onunla yaşamının yollarını aramaktır*. Tümüyle homojen bir toplum yaratma çabası, geçmişte olduğu gibi gelecekte de başarısızlıkla sonuçlanmaya mahkûm bir gayrettir -çoğunlukla hedef aldığı kesimler için acı, bu çabaya girişenler içinse hayal kırıklığı anlamına gelir.<sup>71</sup>

Sibel Yardımcı ve Şükrü Aslan

Ayrımcılık, hangi politikayı izlerse izlesin, tedbirlerini daima dış tehdide, 'öteki'ye karşı alır. Oysa varoluşunu sömürü üzerine, bir sınıfın başka (bir) sınıf(lar)ı ezmesi üzerine inşa etmiş olan bir toplum için esas tehlike daima içeriden, kendi çelişkiler üzerine kurulmuş yapısından gelir. ... *bir arada yaşamak ... ancak hiyerarşik olmayan, egemenlik ilişkilerine meydan vermeyen bir farkın kabullenilmesiyle mümkün.*<sup>72</sup>

Bülent Somay

Barış, farklılaşanların birbirlerine katılabildikleri, tahakküm olmadan farklılaşabilme durumudur.<sup>73</sup>

Theodor Adorno

Ahu Öztürk'ün 2015 yılı yapımı *Toz Bezi* adlı filmi, *Zerre* (Erdem Tepegöz, 2012) ve *Babamın Kanatları* (Kıvanç Sezer, 2016) gibi, hem yönetmenin senaryosunu da kaleme aldığı ilk uzun metrajlı filmi olma niteliği taşımaktadır hem de neoliberal dönemde varlık mücadelesi veren güvencesiz işçi sınıfının durumuna, onların yaşam çevreleri içerisinden bir bakış sunmaktadır. *Toz Bezi*, İstanbul gibi bir metropolde güvencesiz işlerde emeği sömürülen kadın işçi olmanın zorlukları, tek ebeveynle aile idare etmenin sıkıntıları, kirası denkleştirilemeyen evden atılma riski ve kentsel dönüşümle yerinden edilme tehdidi açısından *Zerre* ile paralellik çizmektedir. Toplum nezdinde kadınlara özgü bir iş kolu olduğu düşünülen ev işçiliğini sınıfsal, etnik ve toplumsal cinsiyet temelli tahakküm ilişkileri çerçevesinde ele alması açısından ise yalnızca erkeklere hasredilen inşaat işçiliği alanındaki emek sömürsünü, erkekler arası tahakküm ilişkileri içinde irdeleyen *Babamın Kanatları* ile benzerlikler göstermektedir. Diğer bir deyişle, Serpil Sancar'ın cinsel tecrit kültürüne dayalı mekânsal ayrımlar içerisinde kadınların ve erkeklerin kendi hemcinsleriyle gruplaşarak gerçekleştirdikleri cinsiyetlerine özgü

<sup>71</sup> Sibel Yardımcı ve Şükrü Aslan (2008) "1930'ların Biyopolitik Paradigması: Dil, Etnisite, İskân ve Ulusun İnşası". *DoğuBatı Dergisi*, Sayı:44 Şubat, Mart, Nisan, s. 148. (İtalik vurgular bana ait)

<sup>72</sup> Bülent Somay (2018) "Ayrarak Birleştirmek Mümkün müdür?" *Ayrımcılık: Çok Boyutlu Yaklaşımlar* içinde. K. Çayır ve M. Ayan Ceyhan (der.). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, s. 104. (İtalik vurgular bana ait)

<sup>73</sup> Theodor W. Adorno (2005) "On Subject and Object," *Critical Models: Interventions and Catchwords* içinde, Henry W. Pickford (çev.) New York: Columbia University Press, s.247.

sayılan faaliyetlere atfen kullandığı “tek cinsli cemaatleşme pratikleri” ve “homososyalleşme biçimleri” (2016: 306) kavramlarının, *Babamın Kanatları* ve *Toz Bezi*’nde tek cinsli işkolları şeklinde önümüze çıktığı söylenebilir. *Toz Bezi*’nde de hep göz önünde olmalarına rağmen görülmeyen, sesleri duyulmayan, umursanmayan insanların onurlu bir şekilde hayatta kalma çabalarına film kamerası aracılığıyla görünürlük kazandırılmakta, seslerine kulak verme fırsatı sunulmaktadır. Filmin geri planında ise bu insanları kentin saçaklarına ve böylelikle geçim kaynaklarının ve kentsel imkânların uzağına sürerek varlık mücadelelerindeki zorluk derecesini şiddetlendirmeye gebe olan kentsel dönüşümün gölgesi hissedilmektedir.

*Toz Bezi*, Hatun (Nazan Kesal) ve Nesrin (Asiye Dinçsoy) adlı iki Kürt ev işçisi kadının gecekodu mahallesindeki evleri ile temizliğine gittikleri ‘zengin semtlerindeki’ evler arasında geçen gündelik hayat rutinlerine, kurdukları hayallere, yaşadıkları düş kırıklıklarına, katlandıkları acılara, çektikleri çilelere, maruz kaldıkları psikolojik şiddete ve ayrımcılıklara ortak olarak onlarla empati kurmamıza aracılık eder. Filmin olay örgüsünde yavaş yavaş, Hatun ve Nesrin’in yalnızca kadınların aleyhine işleyen karşı cinsler arası farkların ve eşitsizliklerin ceremesini çekmedikleri ama aynı zamanda gerek ev temizliğine gittikleri kadınlardan gerekse de birbirlerinden farklılaştıkları yönlerin bulunduğu ve bu hemcinsler arası farklardan türeyen dikey bir hiyerarşiye de tabi oldukları ortaya çıkar. Eşi Cafer’in (Cefo-Özgür Doğan) daha iyi koşullarda yaşam vaatleriyle taşradan İstanbul’a getirdiği Nesrin, düzenli gelir sağlayan bir iş bulması için eşine rest çekince terk edilerek daha doğru dürüst alışamadığı metropol hayatında kızı Asmin (Asel Yalın) ile yüz üstü bırakılır. Nesrin ne izini kaybettiren eşini ne de kirasını ve faturalarını ödemeye yetecek kazanç elde edebileceği sigortalı bir iş bulabilir. Ev işlerindeki hünerlerini, anneliğini, başarıyla ifa ettiği ‘kadınlık görevi’ni, eşi Şerafettin’in (Şero-Mehmet Özgür) onu asla terk etmeyeceğinden emin olmasını, eşinin onun sigorta primlerini ödemesini, bir işvereni tarafından ‘öz kızıymış gibi’ sevilmesini, Çerkes zannedilmesini, kısacası hemen her konuyu Nesrin’e karşı hiyerarşik üstünlük meselesi haline getiren Hatun’un en büyük hayali Moda’da bir ev satın alarak kendine daha üst bir toplumsal kimlik inşa etmektir. Haddini aşan bazı sözlerinden dolayı Hatun’a gücenen Nesrin ise giderek umutsuzluğa sürüklenir. Ev sahibi (Hulusi Güntekin Yağız) biriken kira borcu için kapısına dayandığında Hatun’dan beklediği desteği görememek Nesrin için telafi edilemez bir kırılma noktası olur. Daha sonra

Hatun ona ihtiyacı olan borç parayı getirirse de Nesrin'in kırılan kalbini, zedelenen gururunu, ruhunda açılan gizli yaralarını onarmaya yetmez. Nesrin, Hatun'un sahip çıkacağından emin olduğu kızını ardında bırakarak eşi Cefo gibi sırta kadem basar. Hatun ise, Nesrin'in söylediği şekilde Moda gibi zengin muhitlere ancak temizlik yapmak üzere gidebileceğini, kirlerini temizlediği insanlarla arasındaki sınıfsal farkları kapatmanın imkânsızlığını ve eşi Şero'nun ona 'gölge' etmekten gayri bir hayrının dokunmayacağını idrak edip etnik kimliğine sahip çıkarak Asmin ile birlikte kendi yolunda ilerlemeyi seçer.

Konusu böyle özetlenebilecek *Toz Bezi*, doğrudan veya sinemasal dille yazılan metnin satır aralarında dolaylı yoldan birçok güncel toplumsal meseleyi irdelemektedir. Hatun ve Nesrin'i tanımlamak için kullanılan sıfatlar bile başlı başına filmin dert edindiği meselelerin ana başlıklarını özetlemeye yetmektedir; zira kadın olmaları karşı cinsler arası ve hemcinsler arası hiyerarşiye, rekabete, çatışmalara işaret ederken; Kürtlükleri etnik kökenlerinden ötürü uğradıkları ayrımcılıklara, hissettikleri "fark yaralarına" ve savunma mekanizması olarak benimsedikleri "ikili bilince" (Ünlü, 2012: 27) gönderme yapmaktadır.<sup>74</sup> Dahası, emekçi deyince belki de en son akla gelen, çalışan yoksullar arasında emeklerinin görünmezleşmesinden belki de en fazla mustarip olan, risk altında ve kayıt dışı çalıştırılmaları adeta doğallaştırılıp meşrulaştırılan, toplumsal cinsiyete dayalı ayrımcılıklara ve güç ilişkilerine maruz kalan ev işçilerinin de "sınıfın gizli yaralarını" (Sennett ve Cobb, 2018; Erdoğan, 2011b: 66-7) taşıdıkları, sınıfsal mücadelede anlatılmaya değer hikâyelerinin ve savunulması gereken haklarının bulunduğu hatırlatılmaktadır. Filmin ana karakterlerinin ikamet ettikleri kentsel dönüşüm kısılacındaki gecekondu mahallesi ile ev temizliğine gittikleri varsıl semtleri arasındaki farklılıklar ise mekânsal damgala(n)ma, semt ayrımcılığının yanı sıra "mülksüzleştirme yoluyla birikim" (Harvey, 2008a:34), "yoksun bırakıcı sahiplenme" (Lefebvre, 2014a: 353), "kapitalist kullanıcılar ile yararlanma hakkı sahipleri" arasındaki çelişki (Lefebvre, 2014a: 362), "kullanım değeri ve mübadele değeri" arasındaki mekânsal çelişki (Lefebvre, 2014a: 359), heterotopik kent imgesi, konutun

<sup>74</sup> Etnik ayrımcılığın filmin etrafında yaratılan algı kadar öncelikli ve aşikâr biçimde ele alınmadığı; sınıfsal farklarla kaynaşan toplumsal cinsiyet ayrımcılıklarına daha fazla odaklanıldığı; sınıfsal ve toplumsal cinsiyetçi ayrımların da mekânlarda billurlaştığı iddialarımı ileride Kürt kimliğine ilişkin tartışma yürütürken dile getirmek üzere mahfuz tutuyorum.

kimlik inşası için araçsallaştırılan arzu nesnesi haline gelmesi gibi kavramlar ve olgular ışığında tartışma yürütmeyi mümkün kılmaktadır.

*Toz Bezi*'nin, filmi ayrıcalıklı kılan asıl niteliği ise, taşra kökenli, az eğitilmiş, yoksul ve patriyarkal tahakküm ve sömürü ilişkilerini içselleştirmiş kadınların büyük şehir hayatına intibak etme ve varlıklarını sürdürme mücadelelerini konu alan bir “kadın filmi” olmasıdır. Film, asla evlerine gittikleri orta ve üst-orta sınıftan kadınlar kadar önemsenmeyeceklerini, saygı görmeyeceklerini bilmenin gizli yaralarıyla malul ev işçisi kadınları odağına alarak onların birbirleriyle ve işveren hemcinsleriyle ‘kadınlık’ üzerinden girdikleri rekabette, kadınlığı ataerkil kodlarla tanımlayarak mustarip oldukları patriyarkal düzeni nasıl bizzat kendilerinin yeniden ürettiklerini gözlemleme fırsatı sunmaktadır. Bu bağlamda film bize sınıfsal farklılıklarla toplumsal cinsiyet ve etnisite etkenlerinin nasıl eklemlendiklerine, “insan sermayesi” (Wallerstein, 2017: 184) kavramının sınıfsal hiyerarşideki kurucu rolüne, geleneksel annelik ve kadınlık algılarına, ekme kazanan evin reisi ile ev kadını tipolojisini yaratan toplumsal cinsiyete bağlı patriyarkal iş bölümü kurgusuna ve buna bağlı olarak kadınların kamusal alana hangi şartlar altında çıkabilip hangi işleri yapabileceğine ilişkin tartışma alanları da açmaktadır.

### 2.3.1. “Biz Kaybolduk! Biz Kaybolduk! Biz Kaybolduk!”

İstanbul, ‘lanetli göçmenler’in, ‘bugünü de kurtardım, ne mutlu yaşıyorum’ diye sevindiği ... bir kenttir.<sup>75</sup>

Mehmet Öztürk

*Toz Bezi*, Nesrin ve kızı Asmin’in bir binanın köşesine gizlenerek bahçe içindeki tek katlı bir gecekonduyu<sup>76</sup> gözetledikleri sahne ile açılır. Asmin’in “amcama gitmeyecek miyiz?” diyerek annesinin eteklerini çekiştirmesinden, gözledikleri evin Nesrin’in kayınpederine ait olduğunu tahmin ederiz. Daha sonra oradan uzaklaşarak kendi evlerinin bulunduğu yere varırlar. Yolda rastlayıp selamlaştıkları komşularından, kapı

<sup>75</sup> Mehmet Öztürk (2014) *Sine-Masal Kentler: Modernitenin İki Kahramanı Kent ve Sinema Üzerine Bir İnceleme*, İstanbul: Doğu Kitabevi, s. 287.

<sup>76</sup> Gecekondu denilince akıllara derme çatma inşa edilmiş tek katlı konutlar gelse de kendisiyle yapılan bir söyleşide Şükrü Aslan, günümüzde bir kısmı tapulu olan üç-dört katlı, betonarme kaçak yapıların da gecekondu hükmünde dönüşüm kapsamına alındıklarını belirtmektedir (Danış, 2008: 32-3). Nitekim, filmin çekildiği Gülsuyu Mahallesi de birkaç katlı betonarme yapılaşmalara evrilmiş gecekondu mahallelerindedir.

önlerinde toplanıp sohbet eden gruplardan, dışarıda halı yıkayan kadınlardan ve oyun oynayıp koşuşturan çocuklardan, gecekondu muhitinde hâlâ canlı bir sosyal hayatın bulunduğu ve eski mahalle kültürünün yaşatıldığı anlaşılır (Görsel 21). Nitekim Lefebvre de “kendiliğinden” ve “vahşi” sivil mimari örnekleri olarak gecekondu muhitlerinin tüm iptidailiğine, sefaletine karşın mekânsal düzenlemeleriyle “huzursuz bir hayranlık” uyandırdıklarını ve kentlerin burjuvalaşan muhitlerinden çok daha fazla toplumsal yaşam ihtiva ettiklerini belirtir (2014a: 374). Neoliberal dönem kentleşme politikaları uyarınca benzer grupları bir araya getirerek farklılıkları birbirinden ayırtırmak şiarıyla kurgulanan homojenleştirici “soyut mekân” tasarımlarındaki toplumsal yalıtılmışlık (Lefebvre, 2014a: 26) bu muhitte görülmez.<sup>77</sup> Bu durum genellikle cemaat, akrabalık, komşuluk ilişkilerinin daha yoğun ve yakın yaşandığı kırsal beldelerden göçerek İstanbul’a yerleşen gecekondu sakinlerinin eski sosyalleşme pratiklerini sürdürerek yeni nesillere aktarmalarından kaynaklanmaktadır (Aslan ve Erman, 2016: 128).<sup>78</sup> Tam da bu nedenle gecekondu, prestij göstergesi vaadiyle fetişleştirilip yüksek spekülâtif mübadele değeri üzerinden varsıl müşterilere pazarlanarak kentsel rant yaratmak için tasarlanan soyut mekânlardan farklılaşmakta ve kullanım değeri ile öne çıkmaktadır. Dolayısıyla, gecekondu bölgeleri orada oturanlara yalnızca barınma imkânı sunan konut alanlarından ibaret değildir ama aynı zamanda kent-içi tarım alanları ve sosyal dayanışma ağları gibi yoksullukla mücadele mekanizmalarını da temin etmeleri açısından öznel, somut mekânları

<sup>77</sup> Kentsel dönüşüm projelerinde rantın değil barınma hakkının gözetilmesi, demokratik katılımın güçlendirilmesi, süreçlerdeki şeffaflığın artırılması ve yerinde dönüşümün sağlanması gibi talepler çerçevesinde bir araya gelen mahalle derneklerinin sivil inisiyatifi olan İstanbul Mahalle Dernekleri Platformu’nun (İMDP) sözcüsü Erdoğan Yıldız’ın *Express Dergisi*’ne verdiği röportajdaki ifadeleri mezkûr toplumsal izolasyon hususuna temas etmektedir: Gittikleri yerler mahalle olmayacak. Daire olacak, *kutucuklar olacak, yalıtılmış yaşamlar olacak*. Buradaki kahvede oynadığımız okeyin bile tadını bulamayacağız. *Sokağa çıktığımızda yüzlerce insana ‘merhaba’ diyebiliyoruz, ama gönderilmek istediğimiz apartman yaşamlarında bir üst kattaki adamın ölüp de alt kattaki komşusunun haberinin olmadığı durumlar yaşanıyor. Bu yabancılaşma bizim mahallelerde çok düşük, minimum düzeyde. ... Bir kültürü, bir yaşama biçimini savunuyoruz. Düğünlerimizi birlikte yapıyoruz, cenazelerimizi birlikte kaldırıyoruz, aynı çamurlu yoldan Alevisi de geçiyor, Kürtü de Türkü de. Birinin paçaları çamur olduğunda öbürünün olmaması gibi bir durum yok.* (Kuyucu ve Atayurt, 2008: 37-italik vurgular bana ait)

<sup>78</sup> Kırsal alanlardaki yakın toplumsal ilişkiler ağına gönderme yapan cemaat ve büyük şehirlerdeki anonim kalabalıklarda birbirine karşı medeni bir kayıtsızlık (Goffman’cı söyleyişle sivil kayıtsızlık) tavı sergileyen, sosyal mesafeler koyarak korumaya aldıkları kişisel alanlarında yalnız kalma ve rahatsız edilmeme hakkı talebinde bulunan bireyler arası ilişkilene biçimine atfen kullanılan cemiyet arasındaki ayrımlar için Richard Sennett (2013) *Kamusal İnsanın Çöküşü*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, ss. 35, 46, 340. Sivil kayıtsızlık kavramı için Zygmunt Bauman ve Tim May (2019) *Sosyolojik Düşünmek*. Ayrıntı Yayınları, ss. 68-71 ve Erving Goffman (2009) *Gündelik Yaşamda Benliğin Sunumu*. İstanbul: Metis Yayınları.

niteliği de arz etmektedir (Lefebvre, 2014a: 68, 358-9, 364; Akbulut ve Bartu Candan, 2014: 297).



**Görsel 21: Gecekonduda canlı sosyal hayat**

Bu bağlamda *Toz Bezi*'nin çekildiği gecekondu bölgesi olan Maltepe ilçesine bağlı Gülsuyu mahallesi<sup>79</sup> simgesel önem taşımaktadır. Sanayileşmenin yoğunlaştığı 1960'lı yıllarda İstanbul'a göç ederek çevredeki Singer, Otosan, gibi fabrikaların iş gücünü karşılayan emekçiler, barınma sorunlarına spontane çözüm olarak bu bölgede el birliğiyle gecekondu inşa etmişlerdir. Mahalleyi diğer gecekondu muhitlerinden ayıran en önemli özelliği ise Anadolu'nun farklı yerlerinden gelen farklı etnisite, mezhep ve ideolojilerden insanların teşkil ettiği heterojen nüfus profilini barındırması ve sosyalist grupların yol, su, elektrik hatlarından konutların yapımına kadar her unsuruyla mahalleyi kolektif bir şekilde kurmuş olmalarıdır (Aslan, 2022: 47-9). Bu yönüyle hem Lefebvre'in övdüğü kendiliğinden, vahşi sivil mekânsal düzenlemelere hem de farklılıkların bir arada, dayanışma ve uyum halinde barındığı bir bölge olarak "diferansiyel mekânlara" (Lefebvre, 2014a: 374) örnek oluşturmaktadır. Öte yandan, sosyalist örgütlerin ve Alevi vatandaşların varlığı, 1980 darbesinden sonra Gülsuyu mahallesinin 'sakıncalı' ilan edilip suçla, terörle ilişkilendirilmesine yol açmış ve mahallelinin mekânsal damgalanma süreci başlamıştır (Aslan, 2022: 52-3). Halihazırda 'sakıncalı' olan mevcut nüfus profiline 1990'lı yıllarda köyleri boşaltılarak zorunlu göçe tabi tutulan Kürtlerin de eklenmesi ile Gülsuyu iyice marjinalize edilmiş; Olağan Üstü Hal (OHAL) Bölgesinin ilk Valisi Hayri Kozakçıoğlu'nun 1991 yılında İstanbul'a atanmasını takiben benzer durumdaki Okmeydanı, 1 Mayıs Mahallesi, Gazi Mahallesi

<sup>79</sup> Gülsuyu Mahallesi ile aslında Gülsuyu ve Gülensu Mahallelerinin ikisine birden atıfta bulunuyorum; zira mahalle 90'lı yıllarda zorunlu göçle gelen Kürt yerleşimcilerle kuzey yönünde genişleyerek resmi düzlemde Gülsuyu ve Gülensu mahalleleri şeklinde ikiye ayrılmışsa da gündelik hayatta her iki mahalle de Gülensu olarak anılmaktadır (Aslan, 2022: 54).



gibi muhitler beraberinde, ‘sol terör örgütleri’ ile mücadele etmek üzere özel tedbirlerin uygulanacağı pilot bölgeler kapsamına alınmıştır. Suçla, terörle ilişkilendirilerek kriminalleştirilen ve polisiye bir çerçeveye yerleştirilerek sosyo-mekânsal açıdan damgalanan bahse konu yerleşim alanlarında, polis kontrolünde giriş çıkışlar, ev baskınları, gözaltılar, suç mahallerine özgü sarı bantlarla kordon altına alınan yerler, çatılara yerleştirilen özel harekât timleri gibi devletin baskı araçlarıyla yapılan gövde gösterileri ve yürütülen korku siyaseti yüzünden mahalleliler hem fiziksel hem psikolojik şiddete uğramıştır (Yonucu, 2014: 92, 98; Şen, 2011: 3). Neoliberal ekonomi politikaları kapsamında İstanbul’un sanayi havzalarının tasfiye edildiği, küresel piyasalarla bütünleşecek finans ve hizmet sektörlerinin yükselişe geçtiği ve mekân içinde üretim yapan imalat ve montaj sanayinin yerini bizzat mekân üretiminin aldığı sanayi-sonrası dönemde ise kentli elitler, yerli ya da yabancı yatırımcılar, turistler gibi yüksek alım ve harcama gücü bulunan kesimlerin taleplerine, arzularına hitap edecek mekân üretimi için gerekli olan merkezi konumdaki veya panoramik manzaralı arsaların, “kentsel dönüşüm” kılıfı altında yoksulları yerlerinden ederek devşirilmesi süreci başlamıştır (Keyder, 2011: 50-1; Kuyucu ve Ünsal, 2011: 88-9). Harvey’in “mülksüzleştirme yoluyla birikim” (2008: 34), Lefebvre’in ise “yoksun bırakıcı sahiplenme” (2014a: 353) şeklinde kavramsallaştırdığı zihniyete dayalı olarak yürütülen kentsel dönüşüm için hedef seçilen gecekondu mahallelerinin tahliyesini meşrulaştırmak üzere “kenti suçtan arındırma” gibi ötekileştirici söylemler, “ucube”, “kentsel urlar”, “suç yuvaları” gibi pejoratif nitelermeler ve yapı stokunun depreme karşı güçlendirilmesi gibi mazeretler devreye sokulmuştur (Ünsal, 2014: 116). Hegemonik sınıflarca dışlanıp ötekileştirilen farklı sınıfsal, etnik ve dinî kimliklerden oluşan kesimlerin, kentsel dönüşüm kapsamında yerlerinden edilmeye direnmeleri halinde devletin baskı araçlarıyla onlara uygulanacak şiddeti meşru kılmak için devletin ideolojik aygıtları vazifesi gören ana akım medyada az gelişmişliğin, suçun, çarpık kentleşmenin ve hatta terörün failleri olarak işaretlenip hedef gösterildikleri “sıfır gecekondu politikaları” söylemleri dolaşıma sokulmuştur (Aslan ve Erman, 2016: 141). Bu durum ise, Belediye Başkanı Rudy Giuliani yönetimince 1994 - 2001 yılları arasında, New York’ta ‘sakıncalı’ görülen kesimlere karşı “sıfır tolerans” düsturuyula yürütülen kentsel temizlik harekâtını hatırlatmaktadır (Şen, 2011: 17). Dönemin Toplu Konut İdaresi (TOKİ) Başkanı Erdoğan Bayraktar’ın şu sözleri anılan zihniyeti dışa

vurmaktadır: “Büyük şehirlerde gecekondu mahalleleri, uyuşturucu kaçakçılarının, hırsızların, kapkaççıların, kadın satıcılarının, fuhuş yapanların barındıkları mekânlardır. Aynı zamanda bunlar birer terör yuvasıdır. Bir toplum bütün bu belalardan kurtulmak istiyorsa, kenti önce gecekonduculardan temizlemelidir” (Danış, 2008: 33).

Topografik konumundan ötürü önü kapanmaz bir deniz ve Adalar manzarasına nazır olduğundan rant odaklı kentsel dönüşüm için çok cazip bir hedef özelliği gösteren Gülsuyu Mahallesi (Çiçekoğlu, 2019: 98) sakinleri, hak sahiplerinin yerlerinden edilerek uzun vadeli banka borçlandırması yoluyla kent çeperlerindeki toplu konut projelerine sürüldükleri kentsel dönüşüm modeline (Çavuşoğlu, 2021a: 78; Erder, 2014: 384) karşı çıkarak aidiyet duydukları çevreden uzaklaştırılmadan mevcut konutlarının yerine inşa edilecek binalara taşınabilecekleri “yerinde dönüşüm” modelini talep ettikleri direnişleriyle “bu alanda ilk örgütlü tepkiyi inşa eden mahalle olarak toplumsal tarihimize gir[mişlerdir]” (Aslan, 2022: 55). Söz konusu direniş ile adeta Lefebvre’in farklılıklarından dolayı ötekileştirilenlerin mıntıklarını sahiplenmek için savunmaya geçmezlerse er ya da geç hâkim güçler tarafından absorbe edilecekleri (2014a: 374) yönündeki ikazına icabet edilmektedir. Mahallenin direnişi, Lefebvre’in “tahakküm kurma ile sahiplenme arasındaki karşıtlık” şeklinde tanımladığı çelişkiye de tekabül etmektedir; zira mekânlarına kullanım değerleri için sahip çıkan sıradan bireyler ile mübadele değerleri için mekânlar üzerinde tahakküm kurarak kentsel rant yaratmak isteyen güçler arasındaki karşıtlık Gülsuyu mücadelesinde vücut bulmaktadır. Filmde bu mücadele süreçlerinin izine rastlanmamakla birlikte, Nesrin’in ortadan kaybolan eşini bulma umuduyla gittiği büyük blokların inşa edildiği şantiyenin, yaşadığı muhite yürüme mesafesinde olması kentsel dönüşüm tarafından kuşatılıp cendereye alındıklarına delalet etmektedir (Görsel 22). Ayrıca filmin sonlarına doğru Hatun’un Nesrin’e birikmiş kira borcunu ödeyebilmesi için gereken parayı getirdiği sahnede söylediği “bak buraları hep yıkacaklarmış” sözleriyle Gülsuyu ahalisinin başında Demokles’in kılıcı gibi yıllardır sallanıp duran kentsel dönüşüm tehdidine atıfta bulunmaktadır.<sup>80</sup>

<sup>80</sup> Maltepe Belediyesi Planlama Birimi yetkilisinin şu sözleri, İstanbul’un diğer yerlerindeki kent hakkı mücadelelerinde sağlanamayan koordinasyon, örgütlenme ve kolektiviteleri Gülsuyu Mahallesi’ndekilerin başardığına delalet etmektedir: “25 yıllık planlamacıyım, ilk defa bu kadar yüksek halk katılımlı ve kendi kurallarını kendi yazan bir süreç gerçekleşti” (İlter, 2016). Gülsuyu ve Gülsuyu Mahallelerindeki kent



**Görsel 22: Kentsel dönüşümün kıyısındaki varoşlar**

Kentlerdeki her türlü suçun, kötülüğün, hastalığın neşvünema bulduğu kaynaklar olarak hedef gösterilip cerrahi müdahale ile kesilip atılması gereken habis urlar (Kuyucu ve Ünsal, 2011: 89; Daniş, 2008: 33) şeklinde hem polisiye hem tıbbi söylemlerle kamuoyunda haklarında olumsuz imaj yaratılarak canavarlaştırılan gecekondu mahallelerinin gerçekte nasıl yerler olduğunu ve nasıl insanları barındırdığını Nesrin ve Hatun tikeline gözlemleriz. Bu ev işçiliğiyle ekmeklerini kazanıp onurlu ve insanca bir hayat idame ettirmekten başka bir gaileleri olmayan iki kadın ne radikal sol örgütlerle ne Kürt hareketiyle ne de organize suç örgütleriyle ‘iltisaklı’dır. Ne evlerinde Kürt hareketine veya sol örgütlere ilişkin afiş, broşür gibi propaganda malzemelerine ya da bu oluşumların ikonik önderlerinin posterlerine rastlanır ne de konuşmalarında bu minvalde söylemlerin veya mevzuların bahsi geçer. Keza, siyasi gündemin tartışılıp müzakere edilebileceği eril kamusal alan ve homososyalleşme mekânı işlevindeki Şero’nun işlettiği kahvehanede de bu tür unsurların esamesi okunmaz. Ayrıca kahve müdavimleri arasında anılan türde ‘örgütlere müzahir’ birilerinin olduğuna dair bir ipucu da gözlemlenmez. Kadraja giren bazı binaların duvarlarına yazılmış sloganlardan ve yapıştırılmış afişlerden mahallenin Kürt hareketi ve/veya sol örgütlerle bağının hala korunduğu intibai oluşur ama filmdeki karakterlerden hiçbirinin yasal ya da yasa dışı

---

hakkını savunan sivil inisiyatif oluşumları temsilcileri, geçmişteki ideolojik, radikal siyasi örgütlenmelerle bir bağlarının olmamasına bilhassa dikkat göstererek her düşünceden, inançtan, etnik kökenden insana barınma hakkı ortak paydasında ulaşabilmeyi amaçladıklarını vurgulamaktadırlar (Ünsal, 2014: 116; Kuyucu ve Atayurt, 2008: 39). Gülüsuu sakinlerinin yasal yollarla haklarını korumaya çalıştıkları mücadeleleri ve süreçte neler yaşandığına ilişkin haberler için şu çevrimiçi haber sitelerine bakılabilir:

<https://www.birgun.net/haber/mahalleye-ceteyi-bilincli-soktular-417012;>  
[https://evdenhaberler.com/maltepede-kentsel-donusum-ne-zaman-baslayacak/;](https://evdenhaberler.com/maltepede-kentsel-donusum-ne-zaman-baslayacak/)  
<https://www.birgun.net/makale/istanbul-un-balkonu-nda-kentsel-donusum-serzenisi-319581;>  
[https://www.haberturk.com/gundem/haber/1180187-maltepe-belediye-baskani-gulsuyunu-peskes-cektirmem.](https://www.haberturk.com/gundem/haber/1180187-maltepe-belediye-baskani-gulsuyunu-peskes-cektirmem)

herhangi bir politik angajmanı, ideolojik eğilimi, siyasal ya da kriminal örgütlerle bir bağı olduğuna dair alenen veya zımnın herhangi bir atıf söz konusu değildir.<sup>81</sup>

Diğer taraftan filmdeki karakterlerin Kürt kökenlerine mahsusen ötekileştirilmeye, dışlanmaya, ayrımcılığa ya da kötü bir muameleye maruz kaldıkları da söylenemez. Nitekim *Toz Bezi*'nde etnik ayrımcılık namına yalnızca bir sahnede Hatun'a yöneltilen müstehzi bir kahkaha, ima dolu bir çift söz ve manidar bir bakışla yetinilir.<sup>82</sup> Örneğin, Nesrin'in sigortalı bir iş bulma ihtimalinin çok düşük olmasının, ucuz ve güvencesiz iş gücü sömürsü için iş kıtlığı yaratan ve güvenceli iş imkânını yüksek eğitim seviyesine ve kişisel gelişimin mütemadiyen sürdürülmesine bağlayarak bireyler arası rekabeti artıran neoliberal piyasa koşullarından (Akcan, 2016: 91-4) değil de etnisitesinden kaynaklandığı ima bile edilmez. Veyahut, Hatun ve Nesrin'in sırf etnik kökenlerinden ötürü Türk meslektaşlarına kıyasla daha az ücretle, daha güvencesiz ve daha fazla çalışmaya zorlanarak emek sömürsüne uğradıkları yönünde de herhangi bir atıf söz konusu değildir. Keza terör örgütü sempatzanlığı ya da bölücülük suçlamalarına veya imalarına maruz kaldıkları bir sahne de bulunmamaktadır. Bu bağlamda *Babamın Kanatları* ile *Toz Bezi*'ni ortak kesen özellik de zayıf halkaların elendiği sosyal seleksiyona dayalı rekabetçi neoliberal dönemin kent yaşamında varlık mücadelesi veren prekarya konumundaki insanların durumunu Kürt karakterler üzerinden ama Kürt

<sup>81</sup> Yönetmeni Kürt olan; Kürt kimliğine ilişkin filmleriyle tanınan diğer Kürt yönetmenlere de küçük rollerle yer veren (Erol Mintaş'ın şantiyedeki Kürt işçi rolü ve Özgür Doğan'ın Cefo rolü ile); 1984-1998 yılları arasında OHAL bölgesinde askerlik yapan kişilerle gerçekleştirdiği sözlü tarih çalışması *Mehmedin Kitabı: Güneydoğu'da Savaşmış Askerler Anlatıyor* (1999) ile tanınan gazeteci Nadire Mater'in kızı, film yapımcısı ve gazeteci Çiğdem Mater tarafından yapımcılığı üstlenilen bir film olarak *Toz Bezi*'nde, Kürt hareketine ilişkin yalnızca duvarlardaki grafitiyle yazılmış, yarısı görünmeyen sloganlar ve flu şekilde görülen örgütsel afişlerle yetinilmesi filme dair beklentileri ters köşe etmektedir. Hatta Aydın Bulut tarafından Gülsuyu Mahallesi gibi siyasal ve sosyo-mekânsal açıdan "mimli" bir mahalle niteliğindeki Gazi Mahallesi'nde çekilen bir başka öteki İstanbul hikâyesi olan *Başka Sementin Çocukları* (2009) adlı kurmaca uzun metrajlı filmde, Alevi-Sünni çatışmaları bağlamında inanç ayrımcılıklarının, Kürt meselesi bakımından etnik ayrımcılığın ve toplumsal hiyerarşide yükselmek için yasadışı işlere bulaşan kent yoksulları bağlamında sınıf ayrımcılıklarının çok daha alenen odağa alınarak irdelendiğini söyleyebiliriz. Ben *Toz Bezi*'ndeki bu durumu, politik mücadelelerle örülü geçmişle maruf Gülsuyu Mahallesi'nde 2000'li yıllarda kent hakkı talebine binaen kurulan derneklerin ve dâhil olunan platformların, radikal sol ideolojisi ve Kürt ya da Alevi kimlik tartışmalarından hassaten bağımsız kalmayı tercih etmelerine (Ünsal, 2014: 116; Kuyucu ve Atayurt, 2008: 39) benzer bir tercih şeklinde yorumluyorum. Böylelikle, neoliberal kentsel politikaların ve çalışma kipliklerinin kıskacındaki kent yoksullarının ve bilhassa prekarya konumundaki kadın çalışan yoksulların halinin belli kimliklere ya da ideolojilere sıkıştırılmadan daha evrensel bir kapsamda irdelenmesinin amaçlandığı çıkarımında bulunuyorum. Bu bağlamda da filmin, ana karakterleri olan Kürt inşaat işçileri üzerinden prekaryalaştırılan proletaryanın içinde bulunduğu durumu kimlik tartışmalarına girmeden, evrensel düzlemde ele alan *Babamın Kanatları* ile örtüştüğünü düşünüyorum.

<sup>82</sup> Söz konusu ayrımcı tavır ve Hatun'un bu tavra tepkisi, daha doğrusu sessizlik sarmalına çekilerek tepkisini bastırıp ötelemek zorunda kalışı bilahare irdelenecektir.

kimliğini sorunsallaştırmaksızın daha evrensel bir çerçevede ele alan filmler olmalarıdır. *Toz Bezi*'ndeki karakterlerin yaşadıkları sorunlar, çektikleri çileler de etnisitesi, inancı, politik görüşü ne olursa olsun tüm çalışan kent yoksullarının yüzleşmek zorunda kaldıkları ortak sınıfsal dertlerden müteşekkildir. Aslında iki ana karakterin, kadınlara yönelik cinsiyetçi ayrımcılıklardan ve etnik ayrımcılığın da eklemlendiği sınıfsal ayrımlarla farklı şekillerde kaynaşan kadınlar arası rekabet ve tahakküm ilişkilerinden mustarip oldukları söylenebilir.<sup>83</sup> Söz konusu toplumsal cinsiyet ve sınıf temelli çelişkilerden kaynaklanan ayrımcılıklar ise ataerkil kodlarla inşa edilen kamusal-özel alan ayrımlarında ve sınıfsal mekânsal ayrışmalarda tezahür etmektedir. Tam da bu nedenle Asmin'in battaniyenin altına girerek oynadığı oyuna Nesrin'in de katılarak birlikte "biz kaybolduk! biz kaybolduk! biz kaybolduk!" diye feryat etmeleri metaforu üzerinden bireyleri de serbest rekabete dayalı piyasa koşullarına göre değerlendirerek sosyal elenmeye tabi kılan neoliberal dönemin 'vahşi kapitalizmde', sosyo-ekonomik güvencelerden ve bu güvencelerin anahtarı olan iyi bir eğitim ve müktesebattan, yani "insan sermayesi"nden (Wallerstein, 2017: 184) yoksun prekarya sınıfından bir kadın olarak Nesrin'in "cinsiyetlendirilmiş eril kent" (Çavuşoğlu, 2016: 73) ortamında hayata tutunamayacağı; kent hayatının labirentinde, girdabında kaybolup gideceği önceden haber verilir.

### 2.3.2. Kadın Kadının Kurdu Mudur? Yoksa Yurdu Mudur?

Kadınlar, erkeklerden olduğu kadar birbirlerinden de farklıdırlar.<sup>84</sup>  
Aksu Bora

Ben, ötekinin bakışında yazılıdır.<sup>85</sup>  
Stuart Hall

<sup>83</sup> Yönetmen Ahu Öztürk'ün 35. İstanbul Film Festivali'nin Ulusal Yarışma bölümünde, En İyi Film dalında Altın Lale Ödülü'ne layık görülen *Toz Bezi* için ödül töreninde yaptığı kısa konuşmanın yarattığı sansasyon nedeniyle filmin Kürt meselesi, etnik ayrımcılık gibi konuları irdeleyerek gündeme taşıdığı gibi bir algı oluşmuştur. Oysa, filmin ana karakterlerinin Kürt olması ve sadece bir sahnede Kürtlere yönelik özcü ve küçümseyici ifadeler yer verilmesi bu algıyı haklı kılmaya yetmemektedir. Bu bağlamda mesela *Toz Bezi*'nde inşaat işçisini canlandırdığı küçük bir rolle yer alan Erol Mintaş'ın senaristi ve yönetmeni olduğu *Annemin Şarkısı* (2014) filmi, zorunlu göçle İstanbul Tarlabası'na yerleşen ama kentsel dönüşüm kapsamında bu kez kent içinde zorunlu göçe tabi tutulan bir anne ile oğlunun memleketlerine ve köklerine bağlılık yönünden yaşadıkları kuşak çatışmaları üzerinden etnik ayrımcılık, "beyaz Toros" araçlarla göz altında kaybedilen bireyler, madunun kendi sesi ve sözüyle konuşabildiği dengbeç geleneği gibi meseleleri doğrudan, örtük bir anlatım kullanmadan ele almaktadır.

<sup>84</sup> Aksu Bora (2018a) *Kadınların Sınıfı: Ücretli Ev Emegi ve Kadın Öznelliğinin İnşası*. İstanbul: İletişim Yayınları, s.41.

<sup>85</sup> Aktaran Serpil Kirel. (2004). "Kendi Evinde Misafir". *Kültürel Üretim Alanları: Renkli Atlas* içinde. İstanbul: Babil Yay. s. 111.

Nesrin ve Hatun'un maruz kaldıkları toplumsal cinsiyete dayalı ayrımcılıklara ve aralarındaki asimetrik güç ilişkilerine ilişkin izlenimleri filmin açılış sekansını takip eden ilk sahnelerden itibaren edinmeye başlarız. Söz konusu sahneler, yoksulların evlerine pencere açarak yoksul kadınların gündelik hayat pratiklerine, yoksulluğu deneyimleme biçimlerine, yoksullar için ev mefhumunun ne ifade ettiğine, hemcinsler ve karşı cinsler arası toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin kamusal ve özel alanlarda nasıl açığa çıktığına yönelik çıkarımlarda bulunabilme imkânı sunar.

Eşinin izine rastlama umuduyla kayınpederinin evini gözetleyip hiçbir sonuç elde edmeden evine dönen Nesrin, kızıyla akşam yemeği için üst kat komşusu Hatun'un evine gider. Yemek sırasında Hatun'un otoriter kişiliği, eşi Şero'ya banyoda sızıntı yapan lavaboyu "yemekten sonra yapasın haa" diye emir kipiyle konuşarak haber vermesinden anlaşılır. Hatun, "yüksek makamdaki kadınlara ve hakan eşlerine verilen unvan" (Türk Dil Kurumu, t.y.) anlamına gelen ismiyle müsemma şekilde buyurgan ifadeler kullansa da 'buyrukları' yerine getirilmez. Üstelik adının imlediğinin tersine toplumsal hiyerarşide üst değil ast, diğer bir deyişle 'madun', konumundadır ve hem kendi aile fertlerinin hem başka kadınların ev hizmetindedir.

Film boyunca Hatun'un tüm ikazlarına rağmen Şero'nun bir türlü tamir etmediği su sızdıran lavabo ise, "erkeklik krizi"nin (Sancar, 2016: 22) metaforu haline gelir. Nitekim erkeklerin elinden geldiğine hükmedilen bu tür tamir işlerini Şero halletme girişiminde bile bulunmaz ve filmin sonunda bu meseleyi de çözmek Hatun'a düşer. 'Evin reisi erkek' klişesine yüklenen toplumsal anlamlar film süresince ilmek ilmek yapı sökümüne uğratarak Şero'nun aslında tüm hâkimiyet alanı evin salonunda uzandığı kanepeden ve otorite alanı ise televizyonda seyredilecek şeylere karar verme yetkisinden ibaret olan, sorumluluk üstlenmeyen ama tehdit altında bulunduğu vahmettiği hegemonyasını koruma çabasıyla sürekli söylenip duran lüzumsuz üç boyutlu bir karaltı, bir gölge olduğu açığa çıkarılır.

Şero'nun sorumluluk üstlenme açısından fiilî yokluğuna karşılık Cefo hem fiilen hem fiziken yoktur. Bahse konu erkeklerin yokluğu ve kadınların eril kentte tekil varlık mücadelesi vermeleri açısından *Toz Bezi* ve *Zerre* kesişirler. Cefo'nun ortadan kayboluşunun ardında, evine ekmek götüreceği bir iş bulamadığı için babalık ve kocalık rollerine atfedilen toplumsal anlamları karşılamaktan aciz, içi boş bir gösterene

dönüşmenin yarattığı travma ve erkeklik krizine çözüm getirememenin yol açtığı çaresizlik olabileceğini daha sonra Nesrin'in Cefo'yu sormak için gittiği şantiye sahnesindeki satır aralarından anlarız. Zira Cefo iş bulma umuduyla oraya da gitmiş ama neoliberal dönemde kalabalık bir vasıfsız iş gücü kitlesini her türlü güvencesizliğe ve riskli çalışma koşullarına razı kılmak, insani şartlar altında üç işçinin yapacağı işleri maliyeti düşürmek için bir işçiye yaptırmak ve verimi azalanları anında ıskartaya çıkarıp yenileriyle ikame edebilmek için yedek iş gücü ordusunu el altında tutmak üzere bilinçli bir şekilde yaratılan iş kıtlığı (Üçoğlu, 2015: 40, 47) neticesinde oradan da eli boş ayrılmıştır. Nesrin'in "git iş bul, bulmadan gelme" şeklindeki ultimatodundan ötürü de eve dönmeyi gururuna yedirememiştir. Filmin başlarında Nesrin'in bakış açısıyla özdeşleşerek babalık ve kocalık rollerine toplumca yüklenen anlamlara bağlı sorumluluklarından kaçıp ortadan kaybolduğu; erkeklik krizini aşmanın çaresini hiçliğe karışmakta bulduğu için Cefo'ya kızarız. Öte yandan filmin finaline doğru, Hatun ile el ele pazar alışverişine giden kızının ardından çaresizce ve kahrolarak bakakalan Nesrin'in bakış açısından bu kez anne ve baba olmanın gerektiğinde cananının selameti için canından, mevcudiyetinden vazgeçmek ve hiçliğe karışmayı göze almak anlamına gelebileceğini de idrak ederiz.<sup>86</sup> İşte muhtemelen bu nedenle Nesrin'in ona ait eşyaları bir çöp torbasına toplayıp attığı sahnede göze çarpan malzemelerden ve alet edevattan boyacılık yaptığı anlaşılan Cefo'nun nerede olduğundan ne şantiyedeki arkadaşının (Erol Mintaş) ne de ağabeyi Hıdır'ın (Yılmaz Özden) ve yengesinin haberi vardır;

<sup>86</sup> *Toz Bezi ve Zerre*, Nesrin'in de Zeynep gibi günü kurtaracak günübürlük işler yaparak çok çalıştığı halde kirasını bile çıkaramaması, kızını tek ebeveyn olarak yetiştirmenin zorluklarıyla yüzleşmesi, evden atılma tehdidi altında yaşaması ve bu nedenle sigortalı bir iş arayışında olması yönlerinden benzemektedir. Kızının selameti için kendi bedeninden bir parçayı feda ederek diyet ödeyen Zeynep gibi Nesrin de Hatun'un yanında güvenli bir hayatı olacağına inandığı kızının bekası için gereken diyeti büsbütün bedensel varlığını ortadan kaldırarak öder. Bu noktada Nesrin'in seçimi *Babamın Kanatları* filmindeki İbrahim'in ödediği diyete daha yakındır; zira ikisi de sevdiklerinin selameti için onların dünyasındaki mevcudiyetlerine son verirler. İbrahim'inki mutlak bir sondur ama Nesrin'inki meçhule karışmaktır; nasıl ortadan kaybolduğu, kızını bırakıp nereye gittiği, ne durumda olduğu ve hatta yaşayıp yaşamadığı yoruma açık bırakılır. Nesrin de Cefo gibi sırta kadem basar. Nesrin'in seçimi, William Styron'un ilk kez 1979 yılında yayımlanan *Sophie'nin Seçimi* adlı edebi eseri ve aynı adlı film uyarlamasını (Alan Pakula, 1982) da hatırlatır. Anılan eser ve film uyarlamasında, Nazilerce toplama kampına alınan Sophie'nin bir çocuğunu kurtarabilmek için diğerinden vazgeçmeye mecbur edildiği ahlaki ikilemi anlatılmaktadır. Sophie, zorlu toplama kampı koşullarında hayatta kalma olasılığı daha düşük görünen, daha çelimsiz ve daha küçük yaştaki kızının gaz odasına gitmesini seçerek oğlunu kurtarmaya çalışır ama neticede oğlunu da kaybeder. Kamptan kurtulup Amerika'ya yerleşerek kendine yeni bir hayat kurar ama yaptığı seçimin yarattığı travma ve vicdan azabına dayanamayarak intihar eder. Nesrin de benzer seçimi kendi canı ve cananı arasında yapar ve kızı için kendini feda eder. Oysa bu fedakârlık da tüm ahlaki ikilemlerde yapılan seçimlerdeki gibi sorunsallık içerir; zira Nesrin kızını Hatun'un evindeki iki erkeğin cinsel istismar da dâhil her türlü suistimal ihtimaline, insafına ve geleneksel ataerkil tahakküm ilişkilerine terk etmiş olmaktadır.

kelimenin tam manasıyla izini kaybettirerek sırta kadem basmıştır. Nesrin ise çaresizce onun kendiliğinden geri dönmesini bekler; gururundan kızına Cefo'nun onları terk ettiğini itiraf edemez ve hısım akrabalarından bu konuda yardım etmelerini isteyemez.

Bu durum karşısında Nesrin'e yalnızca sofrasını açarak maddi açıdan destek vermekle yetinen Hatun, "kız kardeşlik" (Bora, 2018a: 58) dayanışması sergileyerek onu ruhsal açıdan da destekleyip moralini yükselteceğine statükocu, ataerkil kodlarla örülü annelik ve kadınlık anlayışı çerçevesinde kendini yücelterek Nesrin'in kendini eksik, başarısız, yetersiz görmesine neden olur. Böyle davranmasının ardında ise bireylerin başına gelen her şeyden sorumlu tutuldukları, tabii oldukları hayat şartlarının bireysel beceriksizliklerine, yetersizliklerine ve başarısızlıklarına mal edildiği neoliberal dönemin tabana kadar sirayet eden rekabetçi anlayışı bulunmaktadır (Sennett ve Cobb, 2018: 49-50; Üçoğlu, 2015: 40). Diğer taraftan, Hatun'un tutumun gerisinde Şero'nun "bacım" dediği Nesrin'e arzu nesnesi gözüyle bakmaya başlama ihtimalinden çekinmesinin de yattığı, Şero'nun Nesrin'e fal baktırdığı sahnede açığa çıkar. Hatun'un yüz ifadesinden, vücut dilinden ve "Nesrin'in palavraları" demesinden fal üzerinden kurulan samimiyetten rahatsız olduğu anlaşılır. Daha sonra balkonda birlikte tarhana hazırladıkları sahnede, Nesrin sürekli onu kötü bir eş olmakla itham eden Hatun'a, Şero'ya karşı hırçın davrandığı için asıl onun iddia ettiği kadar iyi bir eş olmadığını ima edince Hatun "e sen al o zaman Şero'yu, Şero seni s.ksin" şeklinde tepki göstererek içindeki bu endişeyi dışa vurur. Bu tepkiyle Nesrin'i derinden yaralayan ve hayata tutunma mücadelesini bırakıp Cefo gibi meçhule karışmayı tercih etmesine kısmen zemin hazırlayan Hatun ancak Nesrin hayatından çıktıktan sonra onun kan bağıyla değil gönül bağıyla kız kardeşi olduğunun ayırıcına varıp bunu Nesrin'in kayınbiraderi ve yengesine "o benim kız kardeşimdi" diyerek itiraf edecektir. 'Kadınlık görevini' iyi ifa edemediği için eşini elinde tutamamakla itham ettiği Nesrin'e "evde kocanın gölgesi yeter" diyerek bir kadının başında erkek bulunması gerektiğine yönelik ataerkil ön kabulleri yeniden üreten Hatun, zamanında kıymetini bilemediği 'kız kardeşini' kaybettikten sonra eşinin gerçekten de bir gölgeden ibaret olduğunu ve bu gölgenin de hayat yükünün ortaklaşa omuzlanmasına yetmediği gibi ek yük haline geldiğini, bu mücadelede neredeyse bir başına kaldığını anlayacaktır.



Gerçekten de üzerine uzandığı kanepeler ile bütünleşerek bir mobilya gibi edilgen biçimde yer kaplayan Şero'nun aksine Hatun, yemek pişirir, sofrayı kurup toplar, çay kaynatıp servis eder, pazara gidip evin ihtiyaçlarını karşılar, evi çekip çevirir ve dışarıda da çalışıp para kazanır. Hatta Hatun'un İstanbul'un 'nezih', 'mutena', Lefebvreci söyleyişle “'kibar' yerleri”nden (2014a: 325) olan Moda'dan ev satın alma hayali kurduğu için sadece kendi kazancı değil Şero'nun kazancı üzerinde de hâkimiyet kurarak harcamaları da idare ettiği birkaç sahneden anlaşılır. Örneğin, bir akrabalarının düğün davetine giderken ne kadar altın takmanın münasip olacağına Hatun karar verir. Nesrin ve Asmin'i de yanlarına alarak katıldıkları düğün davetinden eve dönerlerken Hatun, Şero'nun çevirdiği taksiye binmek yerine otobüs beklemekte ısrar eder. Asmin kucakta perişan olmasın diye durdurulan ikinci taksiye binmeye razı olur ama eve varmadan herkesi indirip geri kalan yolu yürütür. Keza, oğulları okulundan para talep edildiğini söylediğinde Şero onu tersleyip “get anandan iste, ben banka olmuşum diyen o; bende para pul yok” diyerek Hatun'un eve giren mali kaynakların idaresini üstlendiğini belirtmiş olur. Nesrin'in, birikmiş kira borcunu tahsil etmeye gelen ev sahibine vermek üzere küs olduğu Hatun'dan borç istemek zorunda kaldığı sahnede de Hatun parayı Moda'da alacağı ev için biriktirdiğini söyleyerek Nesrin'i geri çevirir. Nitekim yoksul hanelerinde temel ihtiyaçları karşılamak üzere dar geliri idare etme sorumluluğu genellikle kadınlara devredilmekte; gelir seviyesi arttıkça bu sorumluluk erkeklere geçmekte; yani “zenginlik erkeğin, yoksulluk kadının idaresine bırakılmaktadır” (Şener, 2012: 58). Öte yandan, kendini “ben saf değilim, akıl küpüyüm” şeklinde niteleyen Hatun'un, evdeki temel ihtiyaçların giderilmesinden sonra kalan üç beş kuruş parayı biriktirerek ve bir kiliseye üç pazartesi günü üst üste gidip dua ederek Moda gibi mübadele değeri yüksek bir muhitten ev alabileceğini sanacak kadar saf olduğu da anlaşılır. Nesrin, bütün gururunu ayaklar alarak gidip borç istediği Hatun onu geri çevirince “Moda haa? Sen anca oralara temizliğe gidersin” şeklinde tepki göstererek Hatun'un bu saflığını yüzüne vurur.

Velhasılıkelam evin “gölge” reisi Şero karşısında Hatun, ev temizliğinden, finansal kaynakların yönetimine kadar her konuda evin asıl reisidir. Evin fertlerinden birine dönüştüğü anlaşılan Nesrin de Hatun'a yardımcı olur. Şero ile büyüdüğü bir başka Şero olmaya aday Oktay'ı, Hatun, Nesrin ve Asmin'i bir arada görebildiğimiz tek yer ve zaman dilimi ise akşam yemeği sofralarıdır. Patriyarkal toplumlarda ailenin kurucu

davranışlarından biri olan “beraberce yenilen akşam yemeği”nin (Özbay ve Baliç, 2004: 95) hazırlanmasından, sunumuna, sofranın kaldırılmasından, bulaşıkların yıkanmasına kadar hiçbir aşamasına katkıda bulunmayan Şero’nun baba ve koca olarak işlevi “evdeki genel konumuyla çelişkiye yol açmayacak biçimde sifıra yakındır: bakıp, denetleyip, oturup, ‘hiçbir şey yapmayarak’ ev içindeki rolünü oynar” (Özbay ve Baliç, 2004: 95).



Görsel 23: ‘Evin daimî konuğu’na çay servisi

Bu ortak kullanıma açık sofa dışında kadınlar ve erkeklerin özel alan içinde bile mekânsal ayrışmaya tabi oldukları gözlemlenir. Oktay<sup>87</sup> (Yusuf Ancu), hâkimiyet alanı olan odasında bilgisayar başında vakit geçirirken; Şero, aslında tüm aile fertlerinin ve eve gelen misafirlerin kullanımına hasredilen ‘misafir salonu’nu kendi hükümrancılık alanı şeklinde kullanarak bir nevi “evde konaklayan yabancı” (Özbay ve Baliç, 2004: 94), ‘evin daimî misafiri’ statüsü elde eder. Bu statüsü nedeniyle ona hizmette kusur edilmez, rahat ettirilmeye çalışılır ve karşılığında o da konumunun tadını çıkarıp herhangi bir sorumluluk üstlenmez (Görsel 23). Kadınların ise içinde kişisel

<sup>87</sup> *Toz Bezi*’nde karakterlerin isim seçimleri de kafa karıştırıcıdır; zira Hatun ismi eski Türk unvanlarından, Oktay adının kökeni Cengiz Han’ın oğullarından biri ve halefinin ismi olan Moğolca Ogeday veya Ögeday’a dayanmaktadır. Şerafettin ve Cafer adları dinî referansı olan ve herhangi bir etnik yönü bulunmayan adlardır. Cafer ismi film boyunca sadece bir iki sahne dışında Cefo şeklinde kullanılmaktadır ama 12 İmam arasında yer alan bir zatın adı olan Cafer isminin film karakterlerinin Şii veya Alevi mezhebine mensubiyetlerine dair tek referans olduğu söylenebilir. Nesrin adı ise Farsça kökenlidir. Söz konusu isim tercihleri asimilasyon politikalarının sonuçları şeklinde yorumlanabilir ya da ebeveynlerin etnik damgalanmadan çocuklarını korumak ve isimlerin anlam bakımından bahtlarına iyi etkileri olmasını umarak böyle tercihler yaptıkları çıkarımında bulunulabilir. Sadece Asmin adı Kürtçedir. Bu adın da taşıdığı anlamlar itibarıyla manidar olduğunu söyleyebiliriz çünkü “ufuk, gökyüzü ve dağ çiçeği” anlamları bir yandan kentsel dönüşümlerle ufuk çizgisi kesilen, gökyüzü işgale uğrayan bir kentte bir dağ çiçeğinin hayatta kalma ihtimalinin azlığına; diğer yandansa dağ çiçekleri gibi zor koşullara dirençli birinin geleceğinin gökyüzü gibi engin olabileceğine atıfta bulunduğu düşünülebilir.

gelişimlerini sağlayabilecekleri, kendilerini gerçekleştirebilecekleri “kendilerine ait bir oda”ları yoktur. Kadınların kendi sesleri ve sözlerini geliştirebilecekleri kişisel bir mekânları olmadığından edebiyat gibi yaratıcı alanlardan mahrum edilip süregelen, kısır döngüsel işlere mahkûm kılınmalarına eleştirel bakış getiren Virginia Woolf’un ilk kez 1929’da yayımlanan feminist manifesto niteliğindeki *Kendine Ait Bir Oda (A Room of One’s Own, 1935)* başlıklı eserinde serimlediği gibi Hatun ve Nesrin de hem kendi ev ortamlarında ücretsiz olarak hem de başkalarının evlerinde ücret karşılığında ev işlerinin biteviye sarmalına tabidirler. Zaten mekânlar üzerinden toplumsal cinsiyetler arası iş bölümünü inşa eden söz konusu erkek egemen söylem, Hannah Arendt’in özel alan ile kamusal alan ve emek ile emek gücü arasında yaptığı ayrımlarda dahi yeniden üretilmektedir. Anılan ayrımlara göre “emek”, özel alanda gerçekleştirilen gündelik hayatın idame ettirilmesini sağlayan ev işleri gibi döngüsel faaliyetleri; “emek gücü” ise kamusal alanda sürdürülen siyasal, sanatsal, kültürel faaliyetler gibi yaratıcı ve ilerlemeci nitelikteki işleri ifade etmekte ve bu haliyle emek kadınlara, emek gücü ise erkeklere mal edilmektedir (Bora, 2009: 67; Arendt, 1994: 135-141). Makro düzlemdeki kamusal-özel alan ve emek-emek gücü ayrımları, mikro düzlemde Hatun’un evindeki kadınlara ve erkeklere tahsis edilen bölümlerde yeniden üretilir. Kadınların payına, kapatılmış daracık bir balkon ve mutfak düşer.<sup>88</sup> Evin içinde dahi kadın görünürlüğünün, temsiliyetinin sınırlandırılıp kadınlarla erkeklerin bir araya gelip hasbihâl etmek, oturup beraberce televizyon seyretmek, gülmek eğlenmek, sorunları masaya yatırıp fikir teatisinde bulunmak gibi ortak eylemlerde bulunmalarından imtina edildiği anlaşılır. Eski usul harem-selamlık ayrımı kapsamında, balkon Hatun ve Nesrin’in “tek cinsli cemaatleşme pratikleri” ve “homososyalleşme biçimlerine” (Sancar, 2016: 306) sahne olur (Görsel 24). İki kadın, bu daracık, kapalı alanda birbirleriyle dertleşirler, dedikodu yaparlar, çekirdek çitlerler, çay içip sigara tütürürler, kahve falı çevirirler, didişirler, tarhana hazırlamak gibi döngüsel işleri ortaklaşa kotarırlar. Normalde evlerin en dışarıya açık, havadar, sosyal ve fiziksel manzarayla bağlantılı bölümü özelliğindeki balkonun kapatılmış olması ise, kadınların yabancıların

<sup>88</sup> Mutfağın, dışlanan, ötekileştirilen, fiziksel ya da psikolojik düzlemde, tüzel kişilik olarak devlet düzeyinde ya da özel kişi düzeyinde eril şiddet gören kadınların sığınağına dönüşmesi, kadınlar arası dayanışma platformu işlevi yüklenmesi ve yemek yapmanın ise yaşanan acıların, trajedilerin, travmaların sağaltılması ritüeli haline gelmesine ilişkin *Amargi Dergi*’nin *Hayatın Dönüşümü: Mutfak* konulu dosyasında yer alan Gülşah Seydaoğlu’nun “Mutfağa Saklı” (2013) başlıklı yazısı ufuk açıcıdır. *Amargi Dergi, Dosya: Hayatın Dönüşümü: Mutfak.* (2013) Sayı: 27, erişim adresi: <http://www.amargidergi.com/yeni/?p=379>.

bakışlarından, dış dünyadaki sosyal hayattan, manzaradan izole edilerek kafes hayatına talim ettirildiklerine delalet etmektedir. Evin pencerelerinde bulunan ferforjeler de bu kafes hayatı izleğini görsel olarak destekler. Oysa Şero'nun tekelindeki evin 'selamlık' bölümü olan 'salon', daha içerde konumuna rağmen toplumsal inşa ile yüklenen anlamlar açısından daha dış dünyaya dönüktür ve mikro düzlemde evin kamusal alanı işlevindedir.



**Görsel 24: Dişil homososyalleşme alanı**



**Görsel 25: Eril 'kamusal' alan**

Zaten Şero'nun hareket alanı, evindeki kamusal alan ile iş yeri olan kıraathanedeki eril kamusal alan arasındadır (Görsel 25). Literatürdeki farklı kamusal alan tanımlamalarına bakıldığında, toplumsal statüsüne bakılmaksızın özgürce herkesin girebildiği ve kolektif biçimde edimlerin gerçekleştirilebildiği alan niteliği atfedilmesinin söz konusu tanımlamaları ortak kesen yön olduğu görülmekte ve bu açıdan başkalarının erişimine kapalı, bireysel yasak alan olarak özel alandan<sup>89</sup> ayrılmaktadır (Aytaç, 2019: 258). Bu

<sup>89</sup> Tümelde bireylerin içine çekilebilecekleri "konutsal kabuk" (Jameson, 2008: 239) şeklinde telakki edilen özel alanlara atfen kullanılan "mahrem" ve tikelde konutların kadınlara mahsus sayılan

bağlamda hukuken kadınların girişini sınırlandıran bir kaide bulunmamakla birlikte kıraathanelerin örfi bakımdan ve fiiliyatta yalnızca erkeklerin erişimine açık olmaları aslında tanım gereği bu mekânları kamusal alan kapsamından çıkarmaktadır.<sup>90</sup> Öte yandan Türkiye’de kentler, ekseriyetle erkeklere göre ve erkeklerin kullanımı için “cinsiyetlendirilmiş eril kentler” (Çavuşoğlu, 2016: 73) şeklinde tasarlandıklarından kamusal alanlar da cinsel tecrit kültürü uyarınca tek cinsli cemaat pratiklerinin performe edildiği homososyalleşme alanları (Sancar, 2016: 306) olarak biçimlenmektedir. Diğer bir deyişle, “modernlik kamusal uzamı erkeklere tahsis ederken kadını özel uzama, eve hapsetmiş, onun özel hayatını da annelik ve ev kadınlığıyla sınırlamıştır. Kadının sosyalliği komşuluk ve semt alışveriş mekânlarıyla sınırlıyken erkeğin uzamı kent merkezini, üretim bölgelerini ve eğlence mekânlarını kapsamaktadır” (Çabuklu’dan aktaran Aytaç, 2019: 268).

Filmde ise ironik biçimde Hatun’un ve Nesrin’in kentle ilişkilenebilecek düzeyleri ve ölçekleri görünürde Şero’nunkinden çok daha fazladır ama aslında bu onlara patriyarkal baskılardan ve sınırlamalardan özgürleşebildikleri bir alan açmamakta; bilakis onları genişçe bir kapana kısırmaktadır. Beslenme, sağlık ve eğitim gibi alanlarda finansal kaynakların kullanımı bakımından erkeklere öncelik verilmesi, kadınların yoksulluğu daha farklı bir şekilde deneyimlemelerine (Köse, 2015:274; Şener, 2012: 54) ve toplumda var olan cinsiyetler arası yapısal eşitsizliklerin mütemadiyen yeniden üretilmesine yol açmaktadır. Cinsiyete dayalı iş bölümünde, eve ekmek getirmekle mükellef aile reisi rolü biçilen erkeklerin yanında ‘ev kadını’ tipolojisiyle yer almaya yazgılı kadınların eğitilip meslek edinmelerine kaynak ayrılmamakta; kız çocuklarının ekonomik bağımlılıklarının babalarından evlilik yoluyla kocalarına devredildiği bir

---

bölümlerine atfen kullanılan “harem” sözcükleri, yasak anlamına gelen “haram” sözcüğü ile aynı Arapça kökü paylaşmaktadırlar.

<sup>90</sup> Hülya Arık’ın derinlemesine görüşmelerden oluşan saha çalışmasına dayalı yüksek lisans tezinden hazırladığı “Kahvehanede Erkek Olmak: Kamusal Alanda Erkek Egemenliğin Antropolojisi” başlıklı makalesi, kahvehanelerin örfi hukukta kadın erişimine kapalı alanlar olmakla kalmayıp açık alandaki kadın kamusal alanını gözetim ve denetim altında tutan mekanizmalar işlevini de üstlendiklerini ortaya çıkarmaktadır. Hülya Arık (2009) “Kahvehanede Erkek Olmak: Kamusal Alanda Erkek Egemenliğin Antropolojisi”. *Cins Cins Mekân* içinde. Ayten Alkan (Der. ve Yay. Haz.). İstanbul: Varlık Yayınları, ss. 168-201. Soyut bir genellik ilkesine dayandırılarak tekil ve homojen bir şekilde tasavvur edilen ve yalnızca ilkesel düzlemde herkesin erişimine açık, sosyal statülerin eşitlendiği bir platform olarak idealize edilen Habermasyan kamusal alan modelinin esasen kadın kamuları, proleter kamuları, köylü kamuları gibi farklı kamuları yok sayarak dışladığı; özel alan-kamusal alan ayrımlarıyla da kadınları eve ve evcimen işlere hapsettikleri yönünde ciddi eleştiriler de vardır (Fraser, 1990: 59-60; Verstraeten, 2004: 343-5; Hansen, 2004: 246; Özbek, 2004: 181-2; Köker, 2004:54; Yükselbaba, 2008: 258, 265; Coşkun, 2006: 146-7).

düzen doğallaştırılmaktadır (Şener, 2012: 58; Bora, 2018b: 179-181). Hatun ve Nesrin de bu döngüden nasibini almış iki kadın olarak evlerine ancak temizlik yapmak üzere gidebildikleri orta ve üst-orta sınıf kadınlarının gibi muteber ve yüksek kazançlı işlere girebilmenin anahtarı olan iyi eğitimden ve sosyal ağlardan mahrum kalmışlardır. Onların durumundaki patriyarkal tahakküm ilişkilerine tabi kadınların mahrem alanın dışına, kamusal alana çıkıp para kazanmaları sadece eğitim durumlarının yetersizliğiyle değil aynı zamanda ev reisinin namusuna ve şerefine hanel getirmeyeceğine kanaat getirerek rıza gösterebileceği işlerle de sınırlandırılmaktadır (Özyeğin, 2005: 23).

Velhasıl Hatun ve Nesrin, eşleri tarafından icazet verilen ev işçiliğini yapmak üzere kafes hayatı sürdürdükleri evlerinden çıkarak farklı semtlerdeki müşterilerinin evlerine gitmek için kentteki anonim kalabalığın arasına karışırlar. Bu bakımdan kendi mahallesinin sınırlarından çıkmadan evi ve iş yeri arasında mekik dokuyan Şero'nunkine kıyasla kentsel hareket alanları epey genişlemektedir. Nitekim onları sürekli kent içinde toplu taşıma araçlarıyla ve yaya olarak oradan oraya hareket ederlerken görürüz. Çoğunlukla takip çekimleriyle gösterilen söz konusu sahneler üzerinden kentsel hareketliliğin sınıf ve toplumsal cinsiyet temelli boyutlarına dair çıkarımlarda bulunulabilir. Örneğin, neoliberal dönemde ortaya çıkan ve geçmişten miras aldıkları birikimlerle değil, iyi bir eğitim kurumundan mezuniyetin getirdiği imtiyazlarla elde ettikleri yüksek gelir ve gösterişçi, lüks tüketime dayalı hayat tarzları, Marx'ın "doğum belgesi olmayan sermaye" ya da "türedi zenginlik" (aktaran Bora ve Erdoğan, 2005: 4) tanımlamalarıyla örtüşen yeni orta sınıfın irdelendiği *Rüzgârda Salınan Nilüfer* (Seren Yüce, 2016) filmiyle karşılaştığımızda Nesrin ve Hatun'un kentsel hareketliliklerindeki ve kentle ilişkilenmelerindeki sınıfsallık açığa çıkmaktadır. *Rüzgârda Salınan Nilüfer*'deki 'türedi zenginlerden' Handan ve Aykut evlerine yürüme mesafesindeki yeme-içme ve alışveriş mekânlarına bile sırf yaz sıcağına maruz kalmadan, klima konforundan mahrum kalmadan gidebilmek için otopark sorununu göze alarak araba ile gitmeyi tercih ederler. Kendi araçlarını çıkarmadıklarında ise hiçbir zaman 'halk arasına karışıp' toplu taşıma araçlarını kullandıkları vaki olmaz; taksimetreye yansıyacak tutarı hiç düşünmeden, gönül rahatlığıyla taksiye binerler. Kentle ilişkilenmeleri zaruri değil keyfidir; dışarıda vakit geçirmek, eğlenmek, gezmek, alışveriş yapmak, vakit öldürmek, yiyip içmek gibi amaçlarla "emek harcamanın ertelen[diği] ve çalışmadan çalışma olmayana götüren hareket"ın (Lefebvre, 2014a:

357) sergilendiği “boş vakit mekânları” (Lefebvre, 2014a: 316) arasında dolaşıp kentsel uzamı evlerinin uzantısıymış gibi kullanarak evlerine neredeyse birer pansiyoner gibi genellikle geceleme için gelirler. Oysa Nesrin ile kızının ve Hatun’un kentle ilişkilene düzeyleri, kentin olanaklarından optimum düzeyde faydalanan “kapitalist kullanıcıların” (Lefebvre, 2014a: 362), “ideal tüketicilerin” (Doğuç, 2005: 80) temizlik hizmetini görmek için işe gidip dönmek, evlerinin ancak temel ihtiyaçlarını karşılamak üzere pazardan alışveriş yapmak gibi amaçlardan ötürü keyfi değil zaruridir. Böyle zaruri haller haricinde dışarı çıkmazlar. Bilhassa Nesrin, “yoksulluğunu evinin içine çekilerek örter ... evi sıkıntılarının biriktirildiği bir kabuğa dönüşür. Bu kabuğun altındaki yaranın derinliği ve bu yaranın yarattığı sıkıntılar dışarıdan, durumu daha iyi olanlar tarafından görülmez, duyulmaz, bilinmez” (Ocak, 2011: 171). “Kusurlu tüketiciler” (Bauman, 2019: 26, 53) olarak Hatun’un veya Nesrin’in tüketim mekânlarından, boş vakit mekânlarından yararlandıklarına tanık olmayız. Film boyunca yalnızca bir defa taksiye bindiklerini görürüz; o zaman da Hatun, Moda’da ev alma hayaline binaen para biriktirdiğinden taksimetreye yansıyacak her kuruşun hesabını yaptığı için herkesi eve varmadan indirip yolun geri kalan kısmını yürütür. Onları hep yolları yürüyerek arşınlarken veya dolmuş ya da otobüs gibi en hesaplı ulaşım araçlarına talim ederken görürüz. Diğer bir deyişle yoksullar ceremesini çektikleri fiziksel çevrelerinin adeta esiri olurlarken varsıllar bir kaynak gibi kullandıkları fiziksel çevrelerine hükmederek sefasını sürerler (Harvey, 2013b: 81; Şentürk, 2013-14: 95).

İşin toplumsal cinsiyet boyutuna baktığımızda, bu kadınların Feride Çiçekoğlu’nun kavramsallaştırmasıyla erkeklerin nezaretine, refakatine ihtiyaç duymaksızın kamusal alanda “gece gezebilen kadınlar” (2014: 169) olmadıkları anlaşılır; zira ikisinin de kent içinde gezinmeleri mücbir sebeplerle ve zorlu süreçlerle, belli yerler arasında ve belli zaman dilimi içerisinde gerçekleşmektedir.<sup>91</sup> Üstelik Hatun’un dışarı çıkarken başına

<sup>91</sup> “The Invisible *Flâneuse*: Women and the Literature of Modernity” (1985) başlıklı makalesinde Janet Wolff, tanımlamaları ve tarihlendirmeleri yazardan yazara geçişse de modernite anlatımlarını ortak kesen unsurun, kamusal iş, siyaset ve sosyal yaşamda kadınların dışlanıp görünmezleştirilmeleri olduğunu savunur. Wolff’a göre, modernitede “kadının yeri evidir” ideolojisinin yaygınlaşmasıyla kadınlar kısmi giriş elde edebilmişlerse de kamusal alan, erkeklerin mülkiyetinde ve hâkimiyetinde bir alana dönüşmüştür. Dolayısıyla, modernite deneyimi temel olarak kamusal alanda cereyan ettiğinden esasen erkeklerin deneyimini ifade etmektedir. Bu minvalde Wolff, “flâneur”, “dandy”, “yabancı” gibi modernite figürlerinin de bu figürlere atıfta bulunan Richard Sennett, Georg Simmel, Walter Benjamin, Charles Baudelaire ve Marshall Berman gibi modernite literatüründe kalem oynatan kişilerin de hep erkek olduklarına dikkat çeker. Nitekim anonim kalabalıkların içinde yalnızlığa sığınma hakkı da ekseriyetle erkeklerin elinde olmuş ve ‘saygın’ kadınlar kamusal alanlara ancak erkek refakatinde ve onları

iliştirdiği örtüden, Nesrin'in bir konfeksiyondaki pardösünün kırmızı rengini üzerinde deneyip çok beğendiği halde siyahını almayı tercih etmesinden ve her ikisinin de mecbur kalmadıkça 'namahrem' kimseyle muhatap olmama gayretlerinden okunabileceği gibi özel alandaki ataerkil denetim kamusal alana da sirayet etmekte ve "saygıdeğer kabul edilebilmesi için kadından tüm cinselliğini evinde bırakıp kapıyı üstüne örterek kamusala çıkması beklen[mektedir]" (Zengin, 2009: 268). Keza, katıldıkları düğün davetinde Nesrin, Hatun'un tüm ısrarlarına rağmen Cefo'nun yokluğunda kalkıp oynamaktan 'el âlem ne der' endişesiyle imtina eder ve karşı masada oturan bir erkeğin ona gözünü dikip bakmasından rahatsız olarak yüzünü başka tarafa çevirir. Bu bağlamda da Hatun'un ve Nesrin'in zamansal ve mekânsal sınırlamalar içinde kentle ilişkilene biçimleri bir dışa açılma, özgürleşme alanı yaratmamakta, aksine kapalı devre bir hareket alanı oluşturmaktadır. Simgesel düzlemde konulan bariyerlerin ve örülen duvarların yarattığı açık alanda klostrofobi hissi çekimlerle de desteklenmektedir. Film afişindeki Hatun ve Nesrin'in vapurdan geniş bir ufka ve bilindik bir İstanbul imgesine doğru konumlandıkları kareye filmde yer verilmemesi bile bu kadınların böyle geniş çerçeveden İstanbul'a bakma imkânlarının bulunmadığına ve İstanbul'da yaşadıkları halde görür görmez tanıyabileceğimiz kadar aşına olunan bir İstanbul'u yaşayamadıklarına delalet etmektedir. Bu bakımdan, Asuman Suner'in *Tabutta Röveşata* (Derviş Zaim, 1996) filmi için yaptığı yorum *Toz Bezi* için de geçerlidir: "Filmde mekân, hareketle katedilen, keşfedilen, önümüzde açılan bir uzam olarak değil, tersine sürekli kendi üzerine kapanan, hareketi yutan bir labirent olarak çıkar karşımıza" (2006: 232).

---

'hafifmeşrep kadınlar'dan ayıran, toplumsal statülerine uygun kıyafetlerle çıkabilmişlerdir. Başka bir deyişle, flâneurlerin yalnız ve bağımsız hayatı kadınlara açık değildir ve bir kadın için erkek refakatçi olmadan modern hayatı deneyimlemenin yolu erkek kisvesine bürünmekten geçmektedir. Asıl adı Amandine Aurore Lucile Dupin olan ve oyun yazarı Alfred de Musset, besteci Frédéric Chopin gibi dönemin sanat camiasından ünlülerle yaşadığı aşklarla tanınan Fransız yazar George Sand'ın erkek kıyafetleriyle yaşadığı kamusal alan deneyimi buna örnek olarak verilir. 'Saygın' kadınlar kentte tek başlarına dolaşamadıklarından, *flâneuse* değil ancak *flâneur* olarak bu deneyimi yaşayabilmişlerdir. Wolff'a göre, yalnızca erilleşen kadınların erkek egemen dünyada görünürlük kazandıkları anlayışı ise kadınların bu dünyadan dışlanmış olduklarının bir nevi kabulüne delalet etmektedir. Sonuç olarak, Wolff'un modernite literatürü üzerinden irdelediği bu anlayışın, *Toz Bezi*'nde Nesrin ve Hatun'un kamusal alana çıkmalarına ancak kadınlıklarını görünmezleştirip, cinsiyetsiz bedenler haline gelmeleri şartıyla müsaade eden eril tahakküm şeklinde tezahür ettiğini söyleyebiliriz. Janet Wolff (1985) "The Invisible *Flâneuse*: Women and the Literature of Modernity". *Theory, Culture & Society*, 2(3), ss. 37–46.



### 2.3.3. Zamanın Dışında, Şimdiyi Sürükleyen Kadınlar

Çok az vazife ev kadınlarınınki kadar Sisifus'un sonsuzca tekrarlanan işkencesine benzer: yeniden kirlenecek bulaşıklar yıkanır, yeniden tozlanacak eşyaların tozu alınır, yeniden yırtılacak olan söküklükler dikilir, tekrar tekrar, her gün. Ev kadını kendini paralayarak koşturup yerinde sayar: o hiçbir şey yapmaz, sadece şimdiyi sürükler. Bu, her gün yeniden başlayan bir mücadeledir. ... Yemek, uyku, temizlik - yıllar artık göğe doğru uzamazlar, masa örtüsü gibi donuk ve birbirinin aynı şekilde dümdüz serilir giderler; her gün bir önceki gün gibi görünür; şimdiki zaman sonsuz, faydasız ve umutsuzdur.<sup>92</sup>

Simone de Beauvoir

Ötekini anlamak için onu kendimize katmak değil, onun konuğu olmak gerekir.<sup>93</sup>

Louis Massignon

Emeklilik ve sağlık sigortası gibi güvencelerden mahrumiyetin, sendikasızlığın, yüksek katlarda cam silme gibi riskler üstlenmenin ve sakatlanma, yaşlanma veya verilen hizmetten memnuniyetsizlik durumunda “ıskartaya çıkarılma”nın (Bauman, 2019:24) olağanlaştırıldığı ev işçiliği, belki de sınıf mücadelesinde cinsiyet körlüğünün en fazla açığa çıktığı ve emeğin en görünmez kılındığı iş alanlarından biridir (Pınarcıoğlu, Kanbak ve Şiriner, 2017: 97; Hartmann, 1979).<sup>94</sup> Ev işçilerinin emeğinin

<sup>92</sup> Simone de Beauvoir (2011) *The Second Sex*. New York: Vintage Books, s. 539, 540

<sup>93</sup> Aktaran Ahmet Ulvi Türkbağ, “Şark’a Dair: Miladın 24. Yılında Şarkiyatçılık”. *Doğu Batı Dergisi: Oryantalizm I*. Yıl:5, Sayı:20, 2002, s.217

<sup>94</sup> Bir röportajda *Toz Bezi*'nin yönetmeni Ahu Öztürk, filminin kadınlık, annelik, Kürtlük gibi her biri geniş referans alanı ile anlam dağarcığı içeren ve kendi öznel deneyimlerine ve gözlemlerine dayanan bir çok katmanlı barındırdığını ama bunların arasında başat olanın ev işçiliği sorunsalı olduğunu belirterek filmin adının da Fatma Aldal adlı bir ev işçisinin çalıştığı evin camlarını silerken düşerek hayatını kaybetmesini protesto etmek üzere eylem yapan meslektaşlarının taşıdıkları dövizlerdeki ve pankartlardaki “Toz bezi değiliz, insanız” sloganına atıfta bulunduğunu dile getirmektedir. Söz konusu slogan, ev işçilerinin nasıl temizlik malzemeleriyle bir tutulacak kadar değersizleştirilip nesneleştirildiklerini ve insanlık onurlarının, duygularının, emeklerinin, bedensel bütünlüklerinin ve öznelliklerinin nasıl görmezden gelindiğini vurgulaması açısından önem taşımaktadır (Taşdöner, 2016). Çeşitli çevrimiçi haber siteleri ve sivil toplum kuruluşlarına ait web sitelerinde de Ev İşçileri Dayanışma Sendikası'nın (Evid-Sen) ev işçilerinin hali pürmelaline ilişkin verileri, tespitleri ve talepleri paylaşılmaktadır. Örneğin, Evid-Sen'in, İşçi Sağlığı ve İş Güvenliği Meclisi'nin (İSİG) web sayfasında yayımlanan bildirisinde ev işçisi kadınların nasıl köleleştirildiklerine değinilmekte; devletin ilgili kurumlarının bu duruma müdahale etmediği gibi sektördeki başıboşluğu ve kuralsızlığı adeta teşvik ettiği belirtilmekte ve ev işçisi kadınların kayıt dışı, düşük ücretli, güvencesiz koşullarda çalışarak yalnızca emeklerinin sömürülmediğine ama aynı zamanda iş kazaları, şiddet, taciz, aşağılama ve tecavüz gibi risklerle mücadelede de korunmasız bırakıldıklarına yaşanan vakalardan örnekler verilerek dikkat çekilmektedir (İSİG Meclisi, 2011). Keza Evid-Sen'in yaptığı bir araştırma sonrasında yayımladığı raporda, ev işçilerinin yüzde 83,7'sinin sigortasız çalıştırıldıkları, fiziksel ve psikolojik şiddete maruz kaldıkları vurgulanarak Uluslararası Çalışma Örgütü'nün (ILO) 189 Sayılı Ev İşçileri için İnsan Onuruna Yakışır İş Sözleşmesi'nin Türkiye tarafından onaylanması, ev işçilerini örgütleyen sendikalara politika oluşturma ve karar süreçlerinde temsil şansı verilmesi, ev işçilerinin çalıştığı özel hanelerin denetiminin sağlanması gibi talepleri sıralanmaktadır (Caka, t.y.). Söz konusu taleplerden anlaşılacağı üzere, ev işçileri ekseriyetle sendikal haklardan mahrum kalmakta; ev işçilerinin çalışma mekânları, özel kişilerin özel alanları olduğundan ilgili resmî kurumlar nezdinde bir dokunulmazlık atfedilerek denetim dışı tutulmakta ve bu nedenle de ev işçilerinin başına gelen taciz, şiddet, tecavüz, bunlara bağlı intihar ya da cam silerken düşerek ölme gibi iş kazaları vakaları resmî düzlemde görünürlik kazanmamaktadır. Bu bağlamda, Evid-Sen Başkanı Gülhan Benli'nin “Biz insanız, insan onuruna yaraşır bir iş, aş ve yaşam

görünmezleştirilmesi, yok sayılması meselesini ironik biçimde Şero şöyle dillendirir: “Şero gecenin bu saatinde kahveye gidip çalışır, oh maşallah ocağı yıkıyan Şero’dur, bulaşıkları yıkayan Şero’dur, yerleri süpüren Şero’dur. Siz, balkonda oturun, keyfinize bakın! Çay için, kahve için, oh maşallah hayat size güzel haa, bravo size”. Şero, işlettiği kahvehanede “kadın işi” addedilen çay-kahve yapıp bunları servis etme, etrafi silip süpürme, bulaşıkları yıkama gibi işleri yapmakta bir beis görmezken evde bu işlerin hiçbirine elini sürmediği gibi “erkek işi” kabul edilen musluk tamirini bile yapmamaktadır. Halbuki, dışarıda “başkalarının kırı”ni (Özyeğin, 2005) temizleyip gelen Hatun kendi evinde de aynı işleri yapmak zorunda kalmakta, Şero gibi salondaki kanepeye uzanıp dinlenirken misafir gibi çay kahve servis edilerek ağır lanma lüksü bulunmamaktadır. Nesrin’in kahve falı baktığı sahnede de Şero ile Hatun arasında geçen diyalogda, dışarda çalışıp para kazanma ve evde dinlenme hakkı erkeklere hasredilirken kadınların emeğinin nasıl ikincilleştirilip görmezden gelindiği, evde dinlenme haklarının yok sayıldığı ve aslında kadınların çalışıp para kazanmalarının erkeklerin gururuna dokunduğu dışa vurulmaktadır:

Şero: Sabahtan akşama kadar milletin ağız kokusunu çekiyirim, pardon size Hatun Hanım.  
 Hatun: Hee milletin ağız kokusunu çekiyirsin, ben milletin pohunu temizliyorum, her yerim ağırır, başım, boynum, bacaklarım, hiçbir yerim tutmuyur.  
 Ş: **Çalışma o zaman!**  
 H: Ben mi çalışmıyım, sen daha lavaboyu tamir edemedin!  
 Ş: Tamir edersem itin oliyim ben!



Görsel 26: Hâkimiyet alanı bulan Hatun

Bu bağlamda, erkeklerden arındırılmış tampon bölgeye dönüşen Nesrin’in evi Hatun için bir kaçış rotasıdır. Kanepeye uzanıp keyif yapmak, kendi evinde asla nasip olmazken, Nesrin’in evinde tadını çıkardığı bir kaçamağa dönüşür (Görsel 26).

---

istiyoruz. Bizi toz bezi gibi, istedikleri şekilde kullanıp sonra da istedikleri gibi kenara atsınlar istemiyoruz. *Biz toz bezi değil, insanız*” şeklindeki sözleri *Toz Bezi* filminin de ajite etmeden dokunduğu sorunlara karşı verilmiş haklı bir tepkiyi ifade etmektedir (Özer, 2021).

Hatun'un evindeki kapalı balkonda, Oktay veya Şero'nun duymasından çekinilen müstehcen içerikli 'kadın konuşmaları' kulaktan kulağa, utana sıkıla yapılırken; bu serbest bölgede istenilen konuda çekinmeden konuşulabilmekte, kaş almak gibi erkek gözlerinden sakınılan eylemler rahatça gerçekleştirilebilmektedir. Diğer taraftan, Nesrin'in evinde bile iki kadın arasında eşitler arası bir ilişki kurulmamakta; deyim yerindeyse, 'deplasmanda' bile Hatun, Nesrin'e galebe çalmaktadır. Örneğin, Nesrin sigortalı iş başvurusuna birlikte gitmeyi teklif ettiğinde Hatun'un, vazgeçilemeyecek kadar iyi bir eş olarak hiyerarşik üstünlüğünü vurgulamak için söyledikleri ataerkil söylemleri yeniden üretmektedir:

Nesrin: Kız abla, iş başvurusuna gideek?

Hatun: Kız anam ben memnunum işimden.

N: Sigortalıdır ama haa!

H: E benim sigortam var ya.

N: Senin için sigortalı değil ki abla, Şero abinin var. Seni bir bıraksaa...

H: Hee, pok bırakır Şero beni! **Yaptığım yenilir, diktiğim giyilir!**

Hatun, bu sözleriyle ideal kadınlığın kapsamını ev işlerini iyi yapmakla, hamaratlıkla sınırlandırarak ataerkil kodları ne denli içselleştirdiğini göstermekte ve Nesrin'in de bu becerilerden yoksun olduğu için terk edildiğini ima etmektedir. Nitekim, Nesrin ile aralarında bu diyalogu kurarken bir yandan da Asmin'i ideal kadınlık eğitiminden geçirmekte, "şöyle temizlik yapmanın" püf noktalarını ona belletmektedir. Asmin'i de müstakbel Hatun olarak yetiştirme özlemini, "afferin *benim kızıma, Asmiin sen benim kızım ol*" diyerek dile getirirken gelecekte Asmin'in sorumluluğunu alacağını adeta önceden haber vermektedir. Böylelikle evindeki erkek hâkimiyetine karşı kadınlar hanesinde en azından sayısal eşitlik sağlayabilecektir. Filmin sonlarına doğru, yemek pişirmek için kanepede malzemeleri hazırlarken kızının "şöyle Hatun teyze gibi yapsana" talebi üzerine Nesrin, "böyle daha güzel olur kızım" dese de kızının da artık Hatun'un safına geçtiğini, annelik yarışında da ipi göğüsleyenin Hatun olduğunu düşünür. Nitekim, Hatun zeytin dalı uzatmak için uğrayıp birlikte pazar alışverişine gitmeyi teklif ettiğinde geri çevirir ama Asmin'i yanına alıp götürmesine sesini çıkaramaz. Arkalarından o da evden çıkıp bir süre peşlerinden gider ve bağırını yakan iç muhasebeleri yaptıktan sonra daha fazla mücadele etmesinin anlamsızlığına, hatta imkânsızlığına ve kızının Hatun'un yanında daha iyi durumda olacağına kanaat getirerek meçhule karışmaya karar verir.

Oysa, Hatun'un annelik konusunda karnesine kaydedilecek bir başarısı bulunmamaktadır. Aslında Hatun da bir bakıma tek ebeveyn olarak Oktay'ı bir başına büyütmemektedir; zira Şero'nun babalıktan anladığı oğlunu galiz küfürlerle azarlamak ve onunla maç izlemekten ibarettir. Bununla birlikte Oktay'ın Hatun'a "manyak mısın be anne" şeklinde hitap edebilmesinden, davranış kalıplarını, üslubunu devraldığı babasının izinden giderek ikinci bir Şero olacağı tahmin edilebilmektedir. Hatun, Oktay'ın rehber öğretmeni (Esra Ruşan) ile gerçekleştirdiği görüşmede, sorunların kökenini akraba evliliğinden kaynaklanan biyolojik bir bozukluk ihtimalinde ararken; öğretmen çözüm için onunla daha çok ilgilenmesi gerektiğini belirterek zımmen Hatun'un yeterince iyi bir anne olmadığını ifade eder. Eğitilmiş bir birey ve bir kadın olarak öğretmen bile toplumsal cinsiyet eşitliğini savunup hemcinsi ile empati ve dayanışma kurmak yerine çocuk yetiştirmenin ebeveynlerin ortaklaşa üstlenmeleri gereken bir sorumluluk değil de yalnızca annelerin boynunun borcu olduğuna yönelik toplumsal cinsiyetler arası iş bölümü (Şener, 2012: 51, 62; Köse, 2015:267; Bora, 2018b: 178) kurgusunu yeniden üretir. Okumamış, cahil, vasıfsız ve günü birlik işlerde çalışan, gecekondu, Kürt, prekarya gibi ötekileştirilen nitelikleri bünyesinde toplayan 'Hatun' karşısında öğretmen, okumuş, düzenli maaşı ve emeklilik güvencesi bulunan orta sınıf "cübbe aristokrasi"sini (Bourdieu'dan aktaran Akcan, 2016: 96) temsil etmekte ve bu farklılıklara yüklenen anlamlar üzerinden, Serpil Sancar'ın "cinsiyet farkları rejimi" (2016: 21) olarak kavramsallaştırdığı hemcinsler arası dikey bir hiyerarşi kurulmaktadır. Söz konusu hiyerarşik üstünlük öğretmenin, öğrenci velisi sıfatıyla görüşmeye gelen Hatun ile emir kipiyle, buyurgan ifadelerle, "eril iktidar" (Sancar, 2016: 18) diliyle, üst perdeden bir üslupla konuşabilmesini meşru kılmaktadır.<sup>95</sup> İki kadın arasındaki hiyerarşik ilişki, çekimlerde sırtı kameraya dönük öğretmenin daha yukarda, Hatun'un ise daha aşağıda konumlandırılması ve "göz merkezliliğin kurduğu bakış hiyerarşisi (bakan özne / bakılan nesne ilişkisi)" (Erdoğan, 2011b: 54) üzerinden görselleştirilmektedir.

<sup>95</sup> Öğretmen'in özel bir okulda, aynı zamanda velinimeti olan bir öğrenci velisi karşısında da aynı üslupla konuşup konuşamayacağı sorusu da bu sahnenin anlam katmanları arasında örtük olarak cevaplanmayı beklemektedir. Zira o durumda ast-üst, madun-efendi ilişkileri tersyüz olacağından madun ya hiç konuşamazdı ya konuştuklarının efendi için bir hükmü, değeri olmazdı ya da gerçekte söylenmesi gerekenleri değil efendinin duymaktan hoşlanacağı şeyleri söylerdi.

Öğretmen karşısında boynu bükük kalan, onunla aynı hizada göz teması kurmaya bile cüret edemeyen Hatun, bu tür bir hiyerarşik tahakküm ilişkisini onunla benzer toplumsal statüyü, benzer bir yazgıyı paylaşan Nesrin üzerinde kurmaktan sakınmaz. ‘Kadınlık görevi’, hamaratlık, ‘annelik’ gibi konuların dışında mekânsal olanaklar da Hatun’un Nesrin’i değersizleştirerek hiyerarşik üstünlük kurma çabalarına dayanak sağlamaktadır. Hatun’un ‘kiracı’ değil ‘ev sahibi’ statüsünde olması; aralarındaki ast-üst ilişkisinin fiziksel düzlemdeki tezahürü şeklinde evinin üst katta konumlanması; evinde vitrin, yemek masası, koltuk takımı, LCD ekran televizyon, aynalı konsol, dekoratif objeler, duvardaki panolar gibi eşyalarının bulunması, Nesrin’e mekânsal açıdan da üstün gelmesini mümkün kılmaktadır. Buna karşılık Nesrin, kirasını düzenli ödeyemediği evinde iğreti bir şekilde ikamet etmektedir. Hatun’un evindeki konsol, vitrin, yemek masası, salon koltuk takımı gibi standart ev eşyalarının hiçbiri Nesrin’in evinde bulunmamaktadır. Oturma odası, misafir salonu ve yatak odası niyetine kullandıkları odada iki çekyat kanepeler, tüplü bir televizyon, bir orta sehpa, yuvarlak mutfak masası ve bir iki sandalye dışında göz dolduracak hiçbir eşyası yoktur. Halbuki Hatun, Nesrin ortadan kaybolduktan sonra Asmin’in amcası ve yengesiyle görüşmeye gittiğinde yeğenlerini memleketine göndermek yerine ona bırakmaları için ikna etmek üzere “Asmin elimde büyüdü” der. Böylelikle Nesrin ve Cefo’nun İstanbul’a zorunlu ve hazırlıksız göçle değil gönüllü göçle geldikleri; hala geri dönülebilecek, yakılıp yıkılmamış bir köyleri olduğu ve Asmin’in İstanbul’da büyüdüğü anlaşılır. Öte yandan, Nesrin’in evindeki eşyalar hiç de hazırlıklı göçle memleketinden İstanbul’a taşınan bir aileninki gibi değildir; üstelik en az Asmin’in yaşı kadar bir süredir İstanbul’da bulunmalarına karşın eşyaları asgari aile konutu standartlarının çok gerisindedir ve daha ziyade eş dosttan bağışlanan derleme eşyalarla kurulmuş öğrenci evi görünümü arz etmektedir. Buradan da Nesrin ve Cefo’nun memleketlerinde de yoksul oldukları; daha iyi koşullarda iş ve aş bulma umuduyla büyük şehre göç ettikleri ama yoksulluğunu onlara devredip giden ev sahipleri gibi “nöbetleşe yoksulluk” (Işık ve Pınarcıoğlu, 2003) mekanizmasından istifade edemedikleri ve neoliberal ekonomi koşullarının hükmettiği ortamda yoksulluktan kurtuluş ümidinin tükenmesiyle “nöbetleşe yoksulluktan müebbet yoksulluğa” (Yılmaz, 2008) sürüklendikleri sonucu çıkarılır.



**Görsel 27: Kendi evinde göçebe Nesrin**

İstanbul'a, Nesrin'den çok daha önce yerleşerek en azından kira derdi olmayacak kadar müebbet yoksulluktan berat etmiş ve şehre daha çok uyum sağlayarak yerleşik 'şehirli' statüsü edinmiş görünen Hatun'un bu hususta da Nesrin karşısında üstünlüğü söz konusudur, zira "şehirde kalma süresi bir [kişiye] ötekini hor görme imkânı vermektedir; ... bugün bir *göçmenler* şehri olan İstanbul'da *şehirli* statüsünün kriterleri yeni gelenlerin varlığına bağlıdır" (Türeli, 2011:214- italik vurgular bana ait). Nitekim, eşinin evi terk etmesinden ötürü yatak odasını kullanmaya gönlü el vermediğinden Nesrin geceleri Asmin ile salondaki çekyat kanepede yatıp gündüzleri yatak takımlarını katlayıp bir kenara istifleyerek ev içinde de göçebeler gibi yaşamaktadır (Görsel 27). Babasının çalışıp para kazanmak için evden ayrıldığı yalanıyla oyaladığı kızı uykuya daldıktan sonra Nesrin telefonla eşine ulaşmaya çalışır ve her seferinde aradığı kişiye ulaşamadığı gerçeği kulağına çalınır; o da yüzünü kırlente gömüp hıçkırıklarını bastırarak ağlar. Balkonda işveren kadınların cinsel hayatlarının dedikodusunu yaparlarken Hatun'un "Şero da durmuyur işte" diyerek kendinin de arzulanan bir kadın olduğunu ima etmesi üzerine, Nesrin "kadın olamadım herhalde" sözleriyle terk edilmesini cinsel açıdan yetersizliğine de bağlar. Yağmur yağarken kol kola aynı şemsiyenin altına sığınarak evden çıkan Şero ile Hatun'u gördüğünde içlenir ve artık ona şemsiye açacak, kol kanat gelecek bir eşinin olmayışından kendini sorumlu tutar. Eş desteği ve iş güvencesinden mahrumiyet yetmezmiş gibi kızıyla başlarını sokup sığınacakları ev güvencesi de sallantıda olan Nesrin'in evin içinde konar-göçer gibi yaşaması büyükşehir hayatında kök salmadığına ve ilk yelle ya da selle sökülüp atılmaya aday olduğuna delalet etmektedir. Faturasını ödeyemediği elektrik bağlantısının da kesilmesi kentsel hayattan kopuşun ilk halkası olur. Nesrin de Cefo gibi "artık fuzulî, lüzumsuz, ihtiyaç duyulmayan ve istenmeyenler kategorisindedir [ve]

tanımlanmış bir sosyal statüleri olmayan, maddi ve entelektüel üretim açısından ihtiyaç dışı kabul edilen, kendilerini de öyle gören ‘değer kaybetmiş bireyler’” (Bauman, 2019: 55-italik vurgular bana ait) olarak ikisinin de kaderi ıskartaya çıkarılmak olur.

Modern toplumun eril kurgusunu mümkün kılan erkekler arasındaki kardeşlik/biraderlik ittifakının (Pateman, 2011: 123-124) aksine kadınlar arasında hemcins dayanışması veya “kız kardeşliğin” söz konusu olmadığını; bilakis rekabet ve değersizleştirme üzerinden kurulan bir ilişkilene biçimi bulunduğunu (Bora, 2018a: 57-8) Hatun ve Nesrin’in ilişkisi bir boyutuyla somutlaştırır. Zira her ne kadar aralarında bazı farklılıklar olsa da aynı toplumsal sınıfı, etnik kökeni, kültürel arka planı, gündelik hayat pratiklerini, içselleştirilmiş ataerkil bakış açısını, mesleği ve hatta meskeni paylaşırlar. Oysa işin bir de Hatun’un ve Nesrin’in, sahip olunan yüksek sosyo-kültürel birikim, taşınan hegemonik etnik kimlik, edinilen güvenceli meslek, elde edilen yüksek gelir seviyesi, yaşanılan ‘nezih’ muhit ve tüm bunlara bağlı olarak kazanılan prestij gibi açılardan kendilerinden farklılaşan kadınlar ile kurdukları ilişkiler boyutu söz konusudur. Filmde bir örneğini Hatun’un, oğlunun rehber öğretmeni ile gerçekleştirdiği görüşmede gözlemlediğimiz kadınlar arası sınıfsal eşitsizliklerin, kültürel ve ekonomik asimetrilerin, tahakküm ilişkilerinin yani “cinsiyet farkları rejimi”nin (Sancar, 2016:21) ortaya çıktığı alanlardan biri de ev hizmetidir.<sup>96</sup>

Ücretli ev emeği, genellikle büyükşehirlerde, geleneksel gündelik hayat pratiklerini, davranış kodlarını ve ataerkil toplumsal rolleri içselleştirmiş, modernleşmenin kıyısındaki kırsal kökenli, dar gelirli kadınların kentli, orta ve üst sınıftan ‘modern’ kadınlara sundukları bir hizmet olarak sınıfsal farklılıklarla kaynaşan köylü-kentli ve geleneksel-modern çelişkilerinin yanı sıra örtük biçimde hegemonik-ötekileştirilen etnik köken çelişkilerini de içermektedir (Özyeğin, 2005: 37). Ev işçiliğine atfen kullanılan “gündelikçi” tabiri ise, yapılan işin kayıt dışı, sigortasız, güvencesiz, günü birlik koşullarda gerçekleştirildiğini imlemektedir. Diğer bir deyişle, ev emekçileri kendi evlerinde ücretsiz yapmak zorunda kaldıkları ev işlerini, emeklilik ve genel sağlık sigortası gibi sosyal güvenceleri ve sendikal hakları olmadan, günlük yevmiye

<sup>96</sup> Gül Özyeğin’in *Başkalarının Kiri: Kapıcılar, Gündelikçiler ve Kadınlık Halleri* (2005) ve Aksu Bora’nın *Kadınların Sınıfı: Ücretli Ev Emeği ve Kadın Öznelliğinin İnşası* (2018a) adlı kitapları, ev işçileri ile işverenleri arasında toplumsal cinsiyet ve sınıf temelli farklılıklar üzerinden karşılıklı birbirini inşa eden ilişkilene biçimlerinin anlaşılması açısından ufuk açıcı saha çalışmalarıdır.

karşılığında başkaları için de yapmaktadırlar.<sup>97</sup> Dolayısıyla, ev işlerinin belli bir ürün ortaya çıkarmayan ve mütemadiyen tekrarlanması gereken kısırdöngüsel yapısının yarattığı emeğe yabancılaşma sürecini de ev işçileri kat kat fazla yaşamaktadırlar. Üstelik günü birlik çalışma üzerinden sağladıkları gelirin sürdürülebilirliği, işverenlerin memnuniyetinin yanı sıra kendi bedensel dirlik, esenlik ve kuvvetlerine bağlıdır.<sup>98</sup> Yoksulluklarından ötürü bu şartlar altında kayıt dışı ve güvencesiz, yani prekarya konumunda çalışmaya razı olan kadınların yoksullukları hafiflememekte, bilakis kronikleşmektedir; ki bu durum onları “çalışan yoksullar” (Şener, 2012: 55) haline getirmektedir.

Ev hizmeti, yazılı ya da örfi yasaklarla veya parmaklıklar, duvarlar gibi fiziksel bariyerlerle yabancıların, ötekileştirilenlerin, davetsiz misafirlerin girişine kapalı tutulan “seçkin mekânları, güzel semtleri, ‘kibar’ yerleri” (Lefebvre, 2014a: 325), alt sınıf kadınlar için erişilebilir kılan giriş vizesi işlevindedir. Hatun ve Nesrin gibi “defolu/kusurlu tüketici” (Bauman, 1999: 60; 2019: 26, 53) konumundaki kadınlar, bırakın mülk sahibi sıfatını, konuk sıfatıyla bile içeriye alınma ihtimallerinin neredeyse hiç olmadığı böyle mekânlara ancak ev işçisi sıfatıyla giriş hakkı elde etmekteledir. Mülk sahiplerine prestij ve imtiyazlar seti sunarak seçkin zümre kimliği inşasında araçsal hale gelen ve bu nedenle “kullanım değerinden” ziyade “mübadele değeri” ile önem kazanarak fetişize edilen (Lefebvre, 2014a: 359; Çavuşoğlu, 2021b: 148, 150) üst sınıfların mutena semtleri ile Hatun ve Nesrin’in yaşadıkları kentsel dönüşümün kıskacındaki gecekondu mahallesi arasındaki farklılıklarla İstanbul’un heterotopik kent imgesinin altı çizilmektedir. Örneğin Ayten Hanım’ın (Serra Yılmaz) Adalar manzaralı, lebiderya dairesi veya Gül Hanım’ın (Gülüm Baltacıgil Gacoin) otoparklı ve peyzajlı kapalı site içindeki evinin bulunduğu semtler ile Gülsuyu, İstanbul’un aynı yakasında ve birbirlerine yakın mesafede bulunan muhitler olmalarına rağmen konutların tasarımı, inşaat kalitesi, peyzajı, iç dekorasyonu, sokak veya caddelerin temizliği ve bakımlılığı, sosyal ve kültürel donatıları, mukim profili gibi birçok açıdan farklılık arz etmektedir.

<sup>97</sup> Ev hizmetlerinde emekçilerin sigortalı olarak çalıştırılması hususu, 1 Nisan 2015 tarihli ve 29313 sayılı resmî gazetede yayımlanan 5510 sayılı Sosyal Sigortalar ve Genel Sağlık Sigortası Kanunu’nun 9. maddesi kapsamında düzenlenmiştir. Bu düzenlemeye göre ev hizmetinde çalışanların sigorta kapsamına alınması çalışanların ve işverenlerin bildirimine bağlı olmakta ve bu haliyle uygulamada kayıt dışı bir sektör kalmayı sürdürmektedir (İşkanunu, 2019; Resmî Gazete, 2015).

<sup>98</sup> Sosyal ve yasal güvenceleri bulunmadan işverenin keyfine, takdirine bağlı çalışanların oluşturduğu istihdam biçimine atfen kullanılan “prekarya” kelimesinin imlediği gibi ev işçilerinin gelirleri de istihdamlarının sürekliliği de işverenlerin hoşnutluklarına ve takdirlerine bağlıdır (Precarious, t.y.).



‘Öteki İstanbul’un Gülsuyu gibi semtleri, Ay’ın karanlık yüzü ya da madalyonun öbür yüzü gibi mutena semtlere fiziksel olarak çok yakın ama simgesel anlamda çok uzaktalardır. Bu bağlamda ev hizmeti, aynı coğrafi uzamda yan yana, dip dibe ama ayrıştırılıp yalıtılmış biçimde bulunan farklı toplumsal âlemlerden kadınların karşılaşma, müzakere, uzlaşma veya çatışma platformu niteliği de taşır. Tam da orta ve üst-orta sınıf mikrokozmoslarının konforlu, dışarıya kapalı ve steril fanuslarına, yani mahrem alanlarına girebildiklerinden ötürü Özyeğin ev emekçilerini “içerideki yabancı” (2005: 83) şeklinde tanımlamaktadır.<sup>99</sup>

Hatun ve Nesrin de “içerideki yabancılar” olarak ev hizmeti için buldukları evlerde, işveren hemcinslerinin aile içi sorunlarına, komşuluk ilişkilerine, işleriyle ilgili sıkıntılara, ‘kirli çamaşırlarına’ yani yabancı bakışlardan sakındıkları mahrem hayatlarına ilişkin sırlarına vâkıf olurlar. İşveren ve ev emekçisi kadınlar arasındaki yarı-güven, yarı-samimiyet, rekabet ve tahakküme dayalı kurulan farklı patronaj ilişkileri görünümünü Hatun ile işverenleri Ayten Hanım, Burcu Hanım (Pelin Doğru), Ferda Hanım (Gökçe Yanardağ) arasındaki ve Nesrin ile işverenleri Aslı Hanım (Didem İnselel) ve Gül Hanım arasındaki ilişkilene biçimleri üzerinden gözlemleme fırsatımız olur. Örneğin işverenlerin ev anahtarlarını teslim edecek kadar Hatun ve Nesrin’e güven duyduklarını görürüz. Bu güvenin, tam gün mesai yapan işverenler açısından kısmen zaruretten kaynaklandığı da Gül Hanım ile Nesrin arasındaki diyalogdan anlaşılır. Gül Hanım, iyi niyetinin kötüye kullanılarak temizliğin aceleye getirilip yarım yamalak yapıldığı iddiasıyla Nesrin’e yol vermiştir. Nesrin, çok dağınık haldeki evi toparlarken vakit kaybettiğini, bir daha böyle yapmayacağını söyleyip eşinin onu terk etmesinden ötürü bu işe muhtaç olduğunu ima etse de Gül Hanım’ı ikna edemez. Sonuçta, işveren

<sup>99</sup> “İçerideki yabancı” statüsündeki ev emekçileri ile işverenleri arasındaki sınıfsal çelişkilere dayalı hiyerarşik ilişkilene biçimlerinin konu edildiği filmlere *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018) çok güçlü bir örnek teşkil etmektedir. Cuarón’un kişisel anılarından yola çıkarak yazıp yönettiği filmde, yatılı ev emekçisi Cleo (Yalitza Aparicio) ile hane halkı arasındaki duygusal bağlılıkların sınıfsal, kültürel ve ırksal ayrımları aşmaya yetmediği; Cleo’nun tüm samimiyetine ve adanmışlığına rağmen “içerideki yabancı” olarak kaldığı serimlenmektedir. Erkek bir gündelikçinin hayatından kesit sunan *Toz Ruh* (Nesimi Yetik, 2015) adlı film de ev işçiliğinin kadınlara hasredilmiş tek cinsli bir iş kolu olduğuna yönelik klişeleri tersyüz etmesi bağlamında dikkat çekici bir örnektir. Berkun Oya’nın dijital bir platform için çektiği ve anlatısını etnik, sınıfsal ve laik-dindar ayrımları ve çelişkileri üzerine kuran *Bir Başkadır* (2020) dizisinde de ev hizmetindeki Meryem’in (Öykü Karayel) işverenleriyle, ailesiyle ve aydın, laik, kültürel sermayesi yüksek kişilerle ilişkilene biçimleri irdelenmektedir. Eylül 2023 döneminde “yeni bir ‘aşağıdakiler-yukarıdakiler’ hikayesi” sloganıyla yayınlanmaya başlanan *Kirli Sepeti* (Ece Erdek, 2023-) adlı dizide de lüks bir kapalı sitede ev hizmeti sunan emekçiler ile işverenleri arasındaki sınıfsal çelişkiler ele alınmaktadır.

kadınlar evlerini teslim edip gittikleri gündelikçileri çalışırken denetleyemedikleri gibi yokluklarında eşyalarının karıştırılması, hatta çalınması olasılığını da göze almak zorundalardır.

Bu bakımdan Hatun, Ayten Hanım ile işçi-işveren arasındaki profesyonel ilişki sınırlarını aşan bir samimiyet ile sarsılmaz bir karşılıklı güven geliştirdiklerini ve Ayten Hanım'ın onu kızı gibi gördüğünü sanmaktadır. Ayten Hanım ona, gelini Ferda Hanımı çekiştirecek, torunu Duru ve oğlu ile ilişkilerini anlatacak ve genellikle evde bulunduğu halde anahtar teslim edecek kadar güvendiği izlenimi yaratmıştır. Oysa Ayten Hanım'ın gösterdiği samimiyet riyakârane ve yüzeyseldir. Söz konusu riyakârlık, Ayten Hanım ile karşılaştığımız ilk sahnelerden itibaren ortaya çıkmaya başlar ve sonunda ona 'toz' konduramayan Hatun'un bile ekmek kapısından olmak pahasına kesin tavır koymak zorunda kalacağı raddeye ulaşır. Örneğin, gelini Ferda'nın da onu ev hizmeti için tutmak istediğini haber verdiği sahnede Ayten Hanım, "ama sen zaten dolusun, öyle değil mi *Hatuncum?*" şeklinde samimi hitapta bulunarak perdelediği buyurgan bir dille Hatun'a emrivaki yapar. Keza, Hatun yevmiyesine rayiç bedel seviyesinde zam istediğinde, bu talebi haftalık iş günü sayısını düşürmek şartıyla kabul eder. Hatun'un iş günü sayısının azalmasından doğan gelir açığını kapatmak üzere gelini Ferda'ya temizliğe gitmeye başladığını öğrendiğinde soğuk, nemrut bir tavır takınır ve angarya işler yaptırarak psikolojik şiddet uygular. Aralarındaki örtük hegemonik-ötekileştirilen etnik köken çelişkisine dayalı hiyerarşik ilişkilene ise Ayten Hanım'ın komşusu Fatma Hanım'ın (Meral Çetinkaya) ziyaretinde açığa çıkar. Fatma Hanım, kahve yapıp servis eden Hatun'dan fal bakmasını da rica eder. Bu vesileyle Hatun, işvereni ve konuğu ile eş seviyedeymiş gibi oturması için davet edilir. Her ne kadar Hatun'un 'hanımefendiler' ile aynı düzlemde oturmasına izin verilse de onlarla kahve içebileceği seviyede yatay bir hiyerarşi kurulmaz; Hatun da iş kıyafetiyle koltuğun kenarına iğreti bir şekilde ilişiverir (Görsel 28). Fatma Hanım, "sen Çerkes'sin değil mi? *Sarışınsın, tipin, Kars'tan geldin. Çerkes'e benziyor.* Türkan Şoray, Ediz Hun hepsi bizden" diyerek ünlüler üzerinden Çerkes olmaktan duyduğu gururu yansıtır.<sup>100</sup> Hatun ilk önce

<sup>100</sup> İdealize edilen sarı saç, beyaz ten, renkli göz gibi Kuzey Avrupalılara özgü fiziksel nitelikler üzerinden yapılan makbul beden kurgusu, Türkiye'deki tüm etnisiteleri ortak kesen bedensel ayrımcılığı teşkil etmektedir. Batılılara benzetilmekten duyulan gizli haz ve gurur, 19. Yüzyılın sonlarından günümüze değin süregelen modernleşme sürecinde, içselleştirilen muhayyel Batılı bakışından kurulmaya çalışılan hegemonik "Beyaz Türk" kimliğinin aynı zamanda bedenselliği de kapsamı ve bu kategorinin

afallasa da bu benzetmeden büyük bir memnuniyet duyarak ona biçilen etnik kökeni hemen benimseyiverir. Hatun “Türkan Şoray haa? O *da* mı Çerkes’miş? Senelerdir bilmeden yaşamışız” şeklinde tepki gösterince, Ayten Hanım kendini tutamayıp kıkır kıkır gülmeye başlar. Fatma Hanım işin aslını bilmediğinden bu gülüşü üstüne alınıp Çerkeslere karşı bir ayrımcılığa uğradığını düşünür. Ayten Hanım hemen manevra yaparak sözü apartmanlarına yeni taşınan Kürt komşularına getirir ve Fatma Hanım ile aralarında şöyle bir diyalog geçer:

Ayten Hanım: Şu 9 numaraya taşınan hanım var ya, Ruken Hanım; çok hanımefendi, çok düzgün biri.

Fatma Hanım: Evet evet, hanım kadın, her gördüğünde halimi hatırımı soruyor.

Ayten Hanım: *Diyarbakırlıymış, hiç Kürt demezsin!*



**Görsel 28: Fiziksel yatay düzlemde aşılması imkânsız simgesel dikey hiyerarşi**

Ayten Hanım bu manidar yorumu yaparken Hatun’a kinayeli bir şekilde bakar. O ana kadar neşe içinde olan Hatun’un birden yüzü solar, beti benzi atar. Ayten Hanım’ın müstehzi kahkahası, bir çift sözü ve sözlerinden daha keskin bakışları ile kullandığı sembolik şiddet karşısında hem kendine hem Ayten Hanım’a olan güveni sarsılan, onuru ve özsaygısı zedelenen Hatun’un yüreğinde “fark yaraları” (Erdoğan, 2011b: 66) açılır. Ayten Hanım’ın kasten ayrımcı tutum sergilediği ve Fatma Hanım’ın da

dışında kalanların esmer, tıknaz, kıllı, terli, kokulu, yani hayvansı bedensel özelliklerle özdeşleştirilmelerinden kaynaklanmaktadır (Ahıska, 2003: 353, 365; Yumul, 2018: 93, 95). Diğer bir deyişle, kalıplaşmış düşünme ve hissetme biçimleri, sınırlandırılmış bakış açıları ve bazı konularda seçici körlük, bilmezden gelmezlik, unutkanlık gerektiren “Türklük Sözleşmesi” (Ünlü, 2018: 13, 16, 25) kapsamına alınabilmek bağlamında Türklük öğrenilebilir, edinilebilir bir kimlik şeklinde telakki edilmiş ve tam da bu nedenle Kürtler “müstakbel Türk” olarak formüle edilmiştir (Ünlü, 2012: 30-1). Öte yandan, “‘Beyaz Türk’ kategorisine dâhil olmak için ... beyazlaşmak, aklaşmak, aklanmak için beden sermayesi - yapısı, biçimi ve görünümüyle birlikte bedenin dış yüzeyinin simgesel değeri de gerek[mektedir]. Makbul beden kurgusunda, beyaz ten, güzellik/yakışıklılık, gençlik, sarışmılık ve erkeklerde bıyıksızlık ön plana çık[maktadır]” (Yumul, 2018: 93). Dolayısıyla gündelik hayat içerisinde bireyler doğulan ve/veya kütüğe kayıtlı olunan memleket, soy-sop, ad-soyad seçimi, şive, giyim-kuşam, dış görünüş ve bedensel nitelikler gibi göstergelere göre toplumsal skalada konumlandırıldıkları kodlama süreçlerine maruz kalmaktadırlar (Çavuşoğlu, 2016: 35).

bilmeden onu desteklediği sahne yalnızca bir dakika sürdüğü halde anlam katmanları birçok yoruma açıktır. Söz konusu diyalogun satır aralarında “Türkler çok düzgün kişilerdir; adabımuâşeret bilen, rastlayınca hâl hatır soracak nezaketi taşıyan görgülü hanımefendi ve beyefendilerden oluşur ve istisnai biçimde Ruken Hanım Diyarbakırlı bir Kürt gibi değil, Türkler gibi davranışlar sergiliyor” şeklinde ‘olumlu biz’ ve ‘olumsuz ötekiler’ ayrımı yaratılır. Böylelikle de hem tümelde Kürtler hem de tikelde ‘Doğulu’ klişesi altında Diyarbakırlılar, özcü ve genellemeci bir bakış açısıyla kaba saba, adabımuâşeret bilmez, görgü yoksunu bir grup olmakla itham edilmekte ve “kalıpyargılar” (Çayır, 2018: 11-13) ile olumsuz nitelikler atfedilen homojen topluluklar şeklinde tahayyül edilerek ötekileştirilmekteledir.<sup>101</sup> Hatun bu örtük aşığılama karşısında itiraz etmek bir yana, sesini bile çıkaramaz. Moda’dan ev alarak sınıfsal açıdan daha saygın bir kimlik edinme hayalini gerçekleştirse bile Ayten Hanım gibi kişilerden oluşan hegemonik “biz”in nezdinde asla yeterince saygın olamayacağını ve hep “öteki” kalacağını idrak ettiğinden Fatma Hanım’ın ona yakıştırdığı Çerkes kimliğini benimser. Nitekim Nesrin ile gittiği iş başvurusunda nereli olduklarına ilişkin soruya aceleyle “Karşılıym, Çerkesim” cevabını verir. Daha sonra Nesrin bu cevabı sorguladığında “ne yapayım? *aslımı inkâr mı edeyim?*” diyerek ironik bir tepki gösterir. Bunun üzerine Nesrin “kız, anan sadece Kürtçe biliyor” diyerek Hatun’un etnik kimliğini inkâr etmesini eleştirir. Hatun’un bu tavrı, siyahi sivil haklar aktivisti W.E.B. du Bois’nın “ikili bilinç” olarak kavramsallaştırdığı “siyahın kendisine beyazların değerleri ve kavramlarıyla bakması, kendi hakkında söylenenlerin yalan ve yanlış olduğunu bildiği halde bunların etkisinden kurtulamaması, beyazların yanında başka, siyahların yanında başka türlü davranmasını anlatan ... benlik bölünmesi” (Ünlü, 2012: 27) halini hatırlatmaktadır.

İşveren kadınların eğitim durumları, kültürel birikimleri, yüksek gelir düzeyleri ve lüks harcamalar yapma kapasiteleri, beyaz yakalı profilleri, mutena semtteki evleri gibi sınıfsal üstünlükleri ve ‘Beyaz Türklük’ imtiyazları karşısında Hatun, ne yaparsa yapsın asla işverenleri kadar saygınlık kazanamayacağını ve sosyo-kültürel hiyerarşide onlarla

<sup>101</sup> Günümüzde medya ve gündelik hayattaki konuşmalarda yaygın olan mesnetsiz, muhayyel, özcü kültürel farklılıklara temellendirilmiş dışlama ve ötekileştirme söylemlerine dayalı bu tarz ayrımcılık biçimlerini, biyolojik farklılıklara dayalı eski tarz ırkçılık biçimlerinden ayırmak için literatürde “yeni ırkçılık”, “ırksız ırkçılık”, “kültürel ırkçılık” “farkçı ırkçılık” gibi kavramlar kullanılmaktadır (Çoban Keneş, 2011: 74; Doğanay, 2018: 24; Saraçoğlu, 2012: 176-7).

eşit konumda bulunamayacağını yavaş yavaş anlamaya başlar. Bu durum ise özsaygısında “sınıfsal gizli yaralar” (Sennett ve Cobb, 2018; Erdoğan, 2011b: 66-7) açar. Zira yoksulluğun bireysel başarısızlık olarak addedildiği rekabetçi neoliberal ethos çerçevesinde;

İnsan yaşamının edebe uygunluğu, içinde bulunduğu toplumun nezih yaşam standartlarıyla ölçüldüğü için bu standartlara erişememenin kendisi bir sıkıntı, ıstırap ve özsaygı yitimi sebebidir. Yoksulluk, ‘normal yaşam’ olarak kabul edilen her şeyden mahrum bırakılma demektir. ‘İstenilen düzeyde olmama’ demektir. Bu durum, kendini beğenmeme, utanç ya da suçluluk duymayla sonuçlanır. Yoksulluk, ayrıca, mevcut toplumda ‘mutlu bir yaşam’ı ifade eden tüm imkânlardan yoksun bırakılmak, ‘hayatın sunmak zorunda olduğu’nu alamamak anlamına da gelir. Bu da kendini değersiz görmeyle ...sonuçlanır (Bauman, 1999: 59-60).

Dolayısıyla Hatun, sadece maddi yönden değil ama aynı zamanda sosyo-kültürel yönden de mustarip olduğu yoksunlukların yarattığı özgüven kaybını, zedelenen özsaygısı ve yaralanan onurunu, Nesrin ile işverenlerin dedikodusunu yapıp içselleştirdiği geleneksel kadınlık rolleri ve ataerkil ahlak kodları üzerinden onları eleştirerek sağaltmaya çabalar. Mesela, işverenlerinden biri olan Burcu Hanım’ın (Pelin Doğru), ‘kirli çamaşırları’ nı çamaşır makinesine yerleştirirken bulduğu saç telinden yola çıkarak eşi Tolga Bey (Kanbolat Görkem Aslan) tarafından aldatıldığına kanaat getirir. Bu anlatı esnasında kullanılan kirli çamaşır metaforu, ev işçilerinin işverenlerin özel alanlarına sızarak nasıl mahrem hayat sırlarına vâkıf olduklarını dışa vurmaktadır. Hatun, eşini aldattığı için Tolga Bey’e öfkeleneyeceğine kabahati, kusuru aldatılan hemcinsine fatura eder. Keşfettiği sırrı ballandıra ballandıra Nesrin’e anlatırken “adam da bir güzeel; parası var, arabası var, evi var; bir güzel giyiniyor ki o gömlekler üzerinde tir tir titriyor” diye iç geçirerek yakışıklılığını ve maddi durumunu övdüğü Tolga Bey’in ihanetini adeta meşrulaştırır. Ortalıkta bıraktığı bazı erotik kıyafetlerden “kocasına ne orospilikler yapıyor bir bilseen” diyerek cinsel fantezilere merak duyduğu çıkarımında bulunduğu Burcu Hanım’ın genç, güzel ve tutkulu bir kadın olmasına rağmen aldatılmayı hak ettiğini “hazır yemek karısıdır o, bi gör evini pok içinde” sözleriyle tasdik eder. Başka bir deyişle Burcu Hanım, kamusal alanda sürdürdüğü kariyeri uğruna özel alandaki ‘ev kadınlığı vazifeleri’ni ihmal ettiği için aldatılmak ona müstahak olmuştur. Zira geleneksel kadınlık rollerini içselleştirerek yeniden üreten Hatun’a göre ‘ideal kadınlık’, yalnızca eşinin cinsel arzularını karşılamakla değil; aynı zamanda temizlik yapmak, ortalığı derleyip toplamak, yemek pişirmek gibi ev işlerini dört başı

mamur kotarmakla ulaşılabilecek bir mertebedir. Oysa evden çıkmak üzereyken kapıda karşılaştığı Burcu Hanım, işe geç kaldığı için toparlama fırsatı bulamadığı evin dağınıklığından duyduğu mahcubiyeti dile getirdiğinde, “olsun olsun, siz kirleteceksiniz, biz temizleyeceğiz, işimiz bu” diyerek onu avutur. Burcu Hanım’ın mahcubiyeti, aslında onun da erkek egemen düzen içerisinde kadınlara biçilen ev işi gibi sorumlulukları kabullendiğine delalet etmektedir. Görünürde profesyonel kariyeri ve ekonomik özgürlüğu bulunan modern bir kadın bile ondan beklenen ücretsiz ev emeğini ancak para karşılığında başka bir kadına devretmesi halinde ev kadını tipolojisini ve özel alan sınırlarını açıp erkek egemen kamusal alana çıkararak vasıflı emek piyasasına eklenilebilmektedir. Diğer bir deyişle, bir kadının ev işlerinin kısırdöngüsel sarmalından özgürleşmesi, bu angaryayı onun yerine ücrete mukabil üstlenecek başka bir kadının emeğine bağımlı kılınmaktadır.<sup>102</sup>

Nesrin ile Aslı Hanım arasında da benzer bir karşılıklı bağımlılık ilişkisi söz konusudur. Nesrin’in kızıyla birlikte hayatta kalabilmek için muhtaç olduğu parayı kazanabilmesi, Aslı Hanım gibi orta sınıf veya beyaz yakalı kadınların ‘ev işleri sorumlulukları’ nı ona devretmelerine bağlıdır. Aslı Hanım gibi bir ‘kadın’ psikoloğun ise erkeklerin hâkimiyetindeki çalışma hayatında kariyerini sürdürebilmesi, Nesrin gibi ev işçilerine devrederek yapmaktan kurtulduğu ev işlerine ayıracağı vakti kariyerine vakfetmesine ve yaşlı babasının bakımını hastanelere, bakıcı kadınlara bırakmasına bağlıdır. Kamusal alana açılarak erkeklerle aynı statüde, eşit koşullarda çalışsalar bile özel alandaki ev işleri, ocuk ve/veya yaşlı bakımı gibi angaryalardan erkekler gibi muafiyet elde edemeyen kadınların, bu ‘sorumluluklarını’ onların adına yüklenen hemcinslerine karşı hissettikleri “sınıfsal suçluluk” (Özyeğin, 2005: 178) duygusunun emarelerini Aslı Hanım’da görürüz. Öte yandan bu histe bile riyakârlık söz konusudur çünkü, her ne

<sup>102</sup> Semih Kaplanoğlu’nun 2019 yapımı *Bağlılık Aslı* adlı filmi tam da bu bakış açısını doğallaştırmaktadır. Bankacılık sektöründe beyaz yakalı bir profesyonel olan Aslı (Kübra Kıp), doğum izninden bir an önce işine dönmek istemektedir ama bunun için iyi bir bakıcı bulmaya mahkûmdur. Filmin sonunda “aslı nı ne kadar inkâr etse de bir kadın ancak annelik vazifesini ve ev kadınlığı rolünü yerine getirirse kadındır” şeklindeki özcü, erkek egemen ideolojik mesajı dikte edilir. Söz konusu mesaj ise neden bu filmin 92. Akademi Ödüllerinin En İyi Uluslararası Film Akademi Ödülü kategorisinde yarışmak üzere Türkiye’nin aday adayı ilan edilmeye layık görüldüğünün anlaşılmasını sağlar. Zira, “*Anneliği reddeden, evini çekip çevirmekten vazgeçen bir kadın, iş dünyasında istediği kadar başarılı olsun özgünlüğünü kaybetme tehlikesiyle karşı karşıyadır. Eksiktir, yarımır. Anneliği reddetmek insanın yarısından vazgeçmektir. Daha geniş tutuyorum. İnsanlıktan vazgeçmektir*” şeklinde demeçlerle ideal kadınlığın tanımını yapan iktidar dilini yeniden üreterek propagandasını yapmaktadır (Sözcü, 2016-italik vurgular bana ait)

kadar Aslı Hanım, Nesrin ile aynı masaya oturup, birlikte yiyip içebilecek ve dertleşebilecek kadar sınıfsal dikey hiyerarşiyi yok sayıyormuş gibi görünse de samimiyetinin yüzeyselliği çeşitli sahnelerde su yüzüne çıkar. Örneğin, ferforjeler yüzünden içeriden düzgün temizlenemeyen pencerelere dışardan hortumla su tutarak temizlemek için Nesrin ona danışıp onayını aldığı halde Aslı Hanım, komşusu aşağı akan kirli sulardan şikâyet ettiğinde sorumluluğunu kabul etmek yerine haberi yokmuş gibi davranıp suçu ‘temizlikçi’ye atıverir. Eşi tarafından terk edilen Nesrin’e kendi sınıfsal zaviyesinden ve duruş noktasından ahkâm keserek tavsiyelerde bulunarak onu sigortalı bir iş bulabileceğine, kendi evini ve düzenini kurup eşinin yokluğunu umursamayacak düzeyde iyi hayat şartlarına kavuşabileceğine inandırır. Oysa Nesrin gibi vasıfsız kişiler için hayat şartları hiç de öyle toz pembe değildir; sigortalı iş bulabilmek neredeyse imkânsızdır. Nitekim Aslı Hanım’dan aldığı cesaretle sigortalı iş aramaya başlayan Nesrin’in girişimleri sonuçsuz kalır. Neoliberal ekonomi politikalarının tahakkümü altındaki emek piyasasında yaratılan iş kıtlığı ile vasıfsız kişilerin nasıl güvencesiz şekilde az bir ücretle çok iş yapmaya razı kılındıkları, Nesrin’in iş başvurusu için müracaat ettiği kuaför salonunda anlaşılır. Nesrin işin mahiyetini sorduğunda kuaför ona, saç işlemleri, manikür ve pedikür, kaş-bıyık alınması, ağda gibi işlerin hepsine birden vâkıf olmayı gerektiren bir pozisyon olan “kompleci” aradıklarını belirtir. Üstelik normal koşullarda her biri ayrı uzmanlık gerektiren ve ayrı kişilerce yerine getirilen bu kadar çok sorumluluk bir kişiye yüklendiği halde sigorta da yaptırılmamaktadır. Nesrin, Aslı Hanım’a bulmayı vadettiği sigortalı iş durumunu sorduğunda ise Aslı Hanım’ın suçluluk duygusu sinen yüz ifadesinden gerçekte vakit ayırıp da böyle bir iş bulmak için hiçbir girişimde bulunmadığı anlaşılır. Aslı Hanım, konuyu bir daha açılmamak üzere kapatıp bu taahhüdünün sorumluluğundan kendini sıyırmak için Nesrin’in tahsilinin yetersizliğini bahane ederek vicdanını aklar. Üstelik ilgili yasa gereğince ev hizmeti çalışanını sigorta yaptırmakla mükellef tutulduğu halde bu konuyu gündeme bile getirmez.



**Görsel 29: Aşlamayan simgesel sınıfsal bariyerler**

Hiç değilse Aslı Hanım, Nesrin'i muhatap alacak, onunla aynı düzlemde oturup konuşacak, çay kahve içecek kadar 'alçak gönüllülük' sergiler. Film süresince Nesrin'in ya da Hatun'un ev hizmetine gittikleri diğer işverenlerden böyle bir davranış gözlemleyemeyiz. Aslı Hanım'ın evi haricinde, tüm gün boyunca çalışan, emek sarf eden Nesrin'e veya Hatun'a çay-kahve molası verip dinlenme fırsatı tanındığı, kahvaltı ya da öğle yemeği ikram edildiği vaki olmaz. Tam da bu nedenle gittiği evlerden birinde Nesrin kızıyla mutfakta bulduğu yiyeceği gizli gizli yerken dış kapının açıldığını duyunca kalan lokmaları aceleyle kızının ağzına tıkıverir ve kendi payı boğazına dizildiğinden çöpe atmak zorunda kalır. Gül Hanım'ın eşi (İrfan Bozan) oğluyla (Roni Güney Uzunyayla) lahmacun tıkınırken Nesrin ve kızını da usulen davet eder ama Nesrin çekinip yalnızca Asmin'i gönderir. Asmin de yanlarına giderek onlarla birlikte bir şeyler yemeye utanıp cesaret edemez (Görsel 29). Baba ile oğul ise onların çekinip yanlarına gelememelerini hiç umursamazlar bile; lokmalar boğazlarına dizilmez, keyifle yemek yemeye devam ederler. Hatun'u da iki kere işverenlerinin kahvaltı sofrasında görürüz. Ferda Hanım kahvaltı yaparken Hatun'a ancak kayınvalidesi Ayten Hanım'a kırıldığını söylediğinde servis açıp bir şeyler yemesine izin verir. Bunu da kaba bir tavırla, "al, bir şeyler atıştır. ... ye bir şeyler" şeklinde emir kipiyle üst perdeden konuşarak deyim yerindeyse başına kakarcasına yapar. Ayten Hanım'ın evinde ise Hatun'un sofraya buyur edildiği, aç mı tok mu sorulduğu, yorulup acıkabileceğinin düşünüldüğü vaki olmaz. Hatun, Ayten Hanım'ın sofrasına ancak o yokken oturabilir ve ancak onun artıklarını atıştırabilir. Necmi Erdoğan'ın yoksulların "mekânda yer işgal etmekten ve yayılmaktan çekinen, kendini aşağıda tutan, çekinik jestleri ve duruşlarıyla" (2011: 62) yoksunluğun beden dillerinde somutlaştığına yönelik



tespitleriyle koştut biçimde Hatun ve Nesrin, çalışmaya gittikleri evlerde, ait olmadıkları orta sınıf mikrokozmosunda ürkek, çekingen ve iğreti duruşlarıyla dikkat çekerler.

Bu şartlar altında Nesrin bu dünyada ona ihtiyaç duyulmadığına; modası geçmiş, raf ömrü dolmuş atık bir malzemedен bir farkı kalmadığına ve ıskartaya çıkarılmaktan başka bir geleceği olmadığına hükmederek intiharı düşünür ama kızına travma yaşatmamak için vazgeçer. Daha sonraysa sırta kadem basar. Nesrin'in hayatından çıkmasının akabinde nihayet onun değerini idrak eden Hatun, ona Nesrin'den yadigâr kalan Asmin'i yanına alarak Ayten Hanım'a temizliğe gittiğinde daha önce büyük bir safdillikle körleştiği Ayten Hanım ile arasındaki sınıfsal farklılıklar, hiyerarşi ve tahakküm ilişkisi gözüne batmaya başlar. Ayten Hanım'ın onun "bidon" sözcüğünü "vidon" olarak telaffuz etmesini hakir görmesine, soğuk tavırlarına, "çocuk sakın etrafı kurcalamasın; bir de bana sormadan hiçbir şey atma bu evde!" şeklinde efendi dili ile üst perdeden konuşmasına içerler. Bu Hatun için kırılma noktası olur, nihayet bir aydınlanma yaşayarak içinde bulunduğu toplumsal gerçeklikleri inkâr etmeyi bırakır. Ayten Hanım hastaneye gitmek üzere evden ayrıldıktan sonra eli hiçbir iş yapmaya varmaz. Asmin bile "Hatun Teyze, şöyle bi temizlik yapmayacak mıyız?" diyerek artık onda da alışkanlık haline gelen ev işlerinin yapılmaması karşısında düştüğü hayreti dile getirir. Hatun ise "hadi *biz kendimize gezelim*" diyerek geçirdiği dönüşümü dışa vurur. Evin anahtarlarını bırakıp bir daha dönmek üzere kapıyı ardından çekerek Asmin ile 'dışarı' çıkar. Bu çıkış aynı zamanda metaforik bağlamda etrafına ördüğü, bilincini gerçekliklere kapatan kozanın dışına da çıkış olur. Belki de hayatında ilk kez kamusal alana mücbir sebeplerle değil kendi keyfi için, gezmek, avarelik yapmak, 'nefes almak' amacıyla küçük hemcinsini de yanına alarak kadın kadına çıkar. Bu yaşadığı dönüşümle "ben de Kürtüm" diyerek etnik kimliğini utanmadan dile getirir ve "o benim kız kardeşimdi" dediği Nesrin'in kızına gözü gibi bakacağına Amcası Hıdır'ı ikna etmeyi başarır. Nesrin'in evindeki kapatılarak sehpa üzerinde öylece bırakılan falı açmak ve Nesrin'e nasip olmayan geleceği devralmak da Hatun'a düşer. Hatun'un amcasından teslim aldığı Asmin ile akşam karanlığında iki "flâneuse" olarak kamusal alanda 'kendilerine gezerlerken' gösterildiği sahneyle (Görsel 30) açık uçlu sona eren film, ataerkil toplumsal kodlarla örülmüş erkek egemen dünyada güvencesiz çalışan ya da 'erkek eline bakan' tüm yoksul kadınlara özgürleşme umudu vadeder.



**Görsel 30: “Kendilerine gezen” iki kadın**

### 3. BÖLÜM: KÂBUS İLE GERÇEK ARASINDAKİ İSTANBUL KURGULARI

Tuhaf Günler  
Tuhaf günler buldu bizi  
Tuhaf günler sürdü izimizi  
Yerle bir edecekler  
Sıradan eğlencelerimizi  
Ya müziğimizi çalmaya devam edecek  
ya da yeni bir yer bulacağız<sup>103</sup>  
The Doors

Belki de her karşı-ütopik gelecek öngörüsü bir ahlak dersine ve bir uyarıya işaret etmek amacıyla belli özellikleri sivriltilmiş ve abartılmış günümüzün mecazi halidir.<sup>104</sup>

Anthony Burgess

2019 yılının sonlarında Çin Halk Cumhuriyeti’nde ortaya çıkan ve kısa sürede birçok ülkeye yayılarak pandemi haline gelen Korona Virüsü salgını (COVID-19) vakaları ülkemizde de Mart 2020 itibarıyla görülmeye başlayınca haber gündemindeki toplumsal huzursuzluk, yolsuzluklar, artan işsizlik ve enflasyon oranları, ekonomik kriz gibi önemli konu başlıklarını bir anda gölgede bıraktı. Salgınla mücadele için alınan tedbirler ve uygulamalar, 1980 Askeri Darbesi ile ilan edilen istisna halini ve sokağa çıkma yasaklarını deneyimlememiş bireyler için belki de ilk kez Egemen’in denetim ve gözetim ağını ne kadar genişletebileceğini, gündelik hayat akışının içine ne ölçüde sızabileceğini ve bu akışı ne derece zapturapt altına alabileceğini anlamaları bakımından bir test alanına dönüştü. Salgın nedeniyle kamusal güvenliğin sağlık açısından ‘tehdit’ altında olmasından ötürü yaratılan istisna haline boyun eğildi. Artık nüfus sayımlarında bile sokağa çıkma yasağı ilan edilmediği için uzun süredir görmeye alışkın olmadığımız gerçekten tuhaf görüntülere şahit olduk, “tuhaf günler”<sup>105</sup> yaşadık. *On the Beach/Kumsalda* (Stanley Kramer, 1959), *28 Days Later/28 Gün Sonra* (Danny Boyle, 2002), *I am Legend/Ben Efsaneyim* (Francis Lawrence, 2007) gibi bilim kurgu filmlerinden aşına olduğumuz terk edilmiş, insansız kalmış gibi görünen hayalet kentler gerçeğe dönüştü. Sosyalleşme imkânlarımız kısıtlanıp yakın çevremizle bile aramıza “sosyal

<sup>103</sup> The Doors grubunun *Strange Days* (1967) albümünden aynı adlı açılış şarkısının ilk kıtası

<sup>104</sup> Anthony Burgess (1970) *The Novel Now*, New York: W W. Norton, Inc., s. 45

<sup>105</sup> *Tuhaf Günler*, (Kathryn Bigelow) 1995 yılı yapımı bir bilim kurgu filminin de adıdır. Film, beynin ön korteksine entegre edilen elektronik bir cihaz vasıtasıyla mini disklere kaydedilen prostetik anıların ticaretini yapan eski bir polisin başından geçen polisiye olayları anlatır. Gerçek-san(rıs)al arasındaki ayırmaların geçirgenleşmesi, şüphe, güvensizlik ve paranoya halinin yaygın hale gelmesi izlekleri hem bu bölümde incelenecek filmlerle, hem de içinde bulunduğumuz tarihsel momentte başat olan kolektif ruh hali ile benzeşmektedir.

mesafe” koymamız şart koşulduğundan, deyim yerindeyse gittikçe yabanileştik, zaten çok güçlü olmayan toplumsal bağlar iyice zayıfladı. Ancak sosyal paylaşımın anlam kazanabilen sevinçler, üzüntüler, acılar, mutluluklar ve bunların bileşkesinden müteşekkil anılar gibi çeşitli toplumsal etkileşimlerin azalması ama buna mukabil egemen güçlerin gündelik hayatımızdaki baskınlığının ve baskılarının iyice artmasıyla bir tür toplumsal depresyona ve bunamaya meylettik. Güvensizlik, çaresizlik, tükenmişlik, huzursuzluk, şüphe ve paranoya hislerinin hâkim olduğu kolektif psikoloji, sâri bir hastalık gibi, virütik salgınınkinden çok daha geniş kitlelere yayıldı.<sup>106</sup> Her sabah kâbusumsu gerçekliğe gözlerimizi açtık.

Nitekim bu bölümde de içinde bulunduğumuz tarihsel momentte pandemi koşulları geride kalmış olsa da hâkim olan kolektif ruh halinin hâlâ endişe, şüphe, güvensizlik, paranoya, vb. olduğu; gerçekliğin kâbusumsu niteliği nedeniyle gerçek ile hayal arasındaki ayrımların bulanıklaşıp içi içe geçtiği; toplumsal demansın yaygınlaştığı ve söz konusu durumun ortaya çıkmasında toplumsal izolasyonu ve ayrışmaları körükleyen mekânsal biyopolitik araç olarak kentsel düzenlemelerin de rol oynadığı iddia edilerek Siegfried Kracauer’ın (2010) belli bir dönemdeki bir ulusun toplumsal psikolojik tarihinin o dönemde üretilen filmler üzerinden okunabileceği yönündeki görüşü ile Marc Ferro’nun (2017) filmlerin, toplumların karşı-çözümlemelerinin yapılabileceği tarihsel belgeler olduklarına ilişkin görüşüne binaen<sup>107</sup> bu iddiayı desteklediği değerlendirilen *Nar* (Ümit Ünal, 2011), *Abluka* (Emin Alper, 2015) ve *Kaygı* (Ceylan Özgün Özçelik, 2017) filmleri incelenecektir.

Anılan filmlerin üçü de klostrofobik etki yaratan mekânlarda geçen, psikolojik gerilim trükleri kullanan filmler olup; fiziksel olarak kuşatılan, kapatılan ya da içe kapanan bireylerin iç dünyalarına sirayet eden etkiler, dışavurumculuk ve kara film estetiğini hatırlatan bir sinematografi ile temsil edildiklerinden film dili açısından da birbirleriyle benzerlik göstermektedirlerdir. Bu bağlamda üç filmde de dış tehditlere karşı koruma

<sup>106</sup> Pandemi koşullarının yarattığı ruh haline ilişkin saptamalar için şu kaynağa bakılabilir: Valeria Saladino vd. (2020) “The Psychological and Social Impact of Covid-19: New Perspectives of Well-Being”. *Frontiers in Psychology*. October 2020, vol. 11; doi: 10.3389/fpsyg.2020.577684

<sup>107</sup> Kracauer ve Ferro’nun, filmleri toplumsal davranış biçimlerinin kaydedildiği alan olarak ele alan anlayışları arasında eleştirmenlerce benzerlik kurulması hakkında bilgi için: Leonardo Quaresima (2010) “2004 Baskısı için Giriş: Kracauer’ı Yeniden Okumak”, *Caligari’dan Hitler’e: Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi* içinde, Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti, s. xii

sağlayan mahfaza olarak ev mefhumunun tersyüz edilerek ya bizzat tehdidin kaynağı olan ya da tehdit ile yüzleşilmek zorunda kalınan sınıma alanı olarak ev imgesine evrildiğini söylemek mümkündür. Anılan filmlerde makro düzlemde içe kapanan kentten, mikro düzlemde içe kapanan ev imgesine doğru bir sürecin işlemesi; maruz kalınan koku, ses, karanlık, ışık gibi uyaranların yoğunlaşmış sanrılara yol açarak gerçek ve sanrısız olan arasındaki sınırları belirsizleştirilmesi gibi ortak tematik izlekler bulunmaktadır. Ayrıca üçünün de distopik bir anlatımı olduğu söylenebilir. *Abluka* ve *Kaygı* muğlak bir zaman diliminde, baskıcı bir ‘kurgusal’ yönetim altındaki alternatif bir İstanbul temsili sunmaları açısından distopya türüne denk düşerlerken, *Nar*’da da sınıfsal açıdan hegemonik konumda olan, dış dünyanın kırı, tehlikesi ve karmaşasından yalıtılmış, güvenli ve âsûde bir muhitte yaşayan bireylerin kendi hâkimiyet alanlarında, alt sınıftan birinin tehdidi ile burun buruna gelmeleri açısından film, “burjuva ütopyası”nın<sup>108</sup> distopya haline dönüşmesi şeklinde yorumlanmaya açıktır.

Filmlerdeki kentsel peyzaj temsili, Lefebvreci izotopik mekân düzenlemelerini, diğer bir deyişle sınıfsal, etnik, inanç ve/veya toplumsal cinsiyet açısından benzer olanları bir arada tutup farklılıkları birbirinden yalıtmayı hedefleyen soyut mekân tasarımlarını örneklendirmektedir. İktidar ile ittifak halindeki makbul, normatif toplumsal grupların kullanımına hasredilmiş kentsel mekânlar ile dışlanmış, ötekileştirilmiş olan norm dışı gruplarınkiler arasında, binaların inşaat kalitesi, çevresel düzenlemeler, kamusal hizmetlere erişim gibi hususlarda eşitsizlikler göze çarpar. Filmlerdeki kentsel mekânların, soyut mekân düzenlemelerini iktidarın toplumsal ayrışmayı ve izolasyonu körüklediği mekânsal yönetim teknolojisi olarak gören Lefebvre ile paralel biçimde, Giorgio Agamben’in “kamp” analogisi üzerinden biyo-iktidarın mekânsal performans alanları olarak da yorumlanabileceği telakki edilmektedir. Nitekim biyopolitikanın mekânsal tezahürü olarak kamp analogisinin seçkide bulunan filmlerdeki görünümüleri için, *Nar*’da kaymak tabakadan bireylerin dış dünyanın kırı, tehlikeleri ve karmaşasından kendilerini soyutladıkları “iyicil kamp”larının<sup>109</sup> alt sınıf mensubu bir

<sup>108</sup> *Umut Mekânları* adlı kitabında David Harvey, aslında “güvenli şehir dışı konformizmi”ni yansıtan kapalı sitelere özgü yaşam tarzına atfen “burjuva ütopyası” (Harvey, 2008b:173) tanımlamasını kullanır ama *Nar* filmindeki olayların geçtiği ev de diğer sosyal sınıflardan görece yalıtılmış, üst gelir düzeyi kesime münhasır güvenli bir semtte bulunan bir apartmandaki özel mülk olduğu için bu tanımlamaya uygun düşer.

<sup>109</sup> Bülent Diken ve Carsten B. Laustsen, Agamben’in dışlanarak içerilen sakıncalı, norm dışı gruplara yönelik kısıtlayıcı “kamp” kavramına karşılık, Harvey’in “burjuva ütopyası” kavramını yankılayan “iyicil

davetsiz misafir tarafından intikam gerekçesiyle ilan edilen kişisel “istisna hali”nde ‘kötücül kamp’a dönüştürülmesinden; *Abluka*’da normatif toplumsal grupların güvenliği açısından tehdit teşkil ettikleri gerekçesiyle sakıncalı ilan edilip devletin baskı aygıtlarınca abluka altına alınan muhitte oluşturulan fiziksel ve zihinsel kamptan; *Kaygı*’da ise gözetim ağları ve medyanın çizdiği sanal sınırlarla toplumsal hafızanın askıya alındığı zihinsel bir kamptan<sup>110</sup> ve toplumsal ayrışmayı körükleyen soyut mekânların inşası için açılan şantiye alanlarının oluşturduğu fiziksel bir kamptan söz edebiliriz.

Bu doğrultuda ilk önce, güncel tarihsel momentte deneyimlenen gelişmelerle bağlantılı şekilde Michel Foucault ve Giorgio Agamben’in biyopolitika kavrayışları üzerinden biyopolitikanın mekânsal tezahürü olarak “kamp” metaforu ile bununla ilişkili olan “istisna hali”, “çıplak hayat” ve “kutsal insan” gibi kavramlar açılacak; daha sonra baskıcı yönetim dönemlerinde rahatsızlık duyulan toplumsal, siyasal ve ekonomik sorunların abartılı biçimlerinin muğlak bir zaman dilimi ile mekâna projeksiyonu yapılarak dolaylı yoldan eleştirilebilmesine olanak sağlayan distopya türüne kısaca değinilecek ve bu çerçeve içerisinde filmler, biçimsel ve tematik benzerlikler taşıyan kurgusal edebi ve sinemasal metinler evreninden örneklerle kurdukları diyalojik, metinlerarası ilişkiye atıfta bulunularak çözümlenmeye çalışılacaktır.

---

kamp” kavramını ortaya atarlar. Bu kavramsallaştırmaya göre, bazı kamplar üst-sınıf gruplara münhasıran kendi inisiyatifleriyle gönüllü olarak kurulur ve bu kampların ardındaki mantık da kendilerine benzerleri içeride, ötekileştirdikleri grupları ise dışarıda tutmaktır. Diken ve Laustsen’in ‘iyicil kamp’a verdikleri Hollanda’daki “Haverleij” ve Amerika Birleşik Devletleri’ndeki “Celebration” gibi temalı kapalı site örnekleri, tam da Harvey’in anlattığı tarzda postmodern pastiş yerleşke nitelikleri göstererek “mitolojik bir geçmişe, kasaba yaşamının mükemmelleştirilmiş altın çağına, durağan bir ahlaki düzene ve çatışmadan arındırılmış, uyumlu, hiyerarşik bir toplumsal ilişkilene biçimine duyulan nostaljiyi de canlandır[ırlar]” (Harvey, 2008b:198). İyicil kamplar, içerisindekilere güvenlik ve özgürleşme yanılgısını çok yüksek meblağlar karşılığında sunarlar. Site yönetimine koşulsuz biat edilmesini ve yönetimden şikâyet etmekte ısrarcı olanların ise ayrılış gerekçelerini kimseyle paylaşmayacaklarını taahhüt eden bir anlaşma imzalayarak siteden ayrılmalarını şart koşan “Celebration” örneğinde görüldüğü gibi esasında bu tarz kamplarda yaşayanlar site yönetiminin yarattığı istisna haline tabi “homo sacer” (Agamben, 2017: 17) pozisyonundadır ve uyumlu oldukları sürece onlar için kamp iyicildir. Ayrıntılı bilgi için: Bülent Diken ve Carsten B. Laustsen (2005). *The Culture of Exception: Sociology Facing the Camp*. New York: Routledge, ss. 9, 91-93. Ayrıca kapalı sitelerin yönetimlerinin yarattığı istisna halinin varabileceği uç boyutları abartılı biçimde betimleyen *The Colony* (1995, Rob Hedden), iyicil kampların kabusu evrilme potansiyeline dikkat çeken filmlere örnek gösterilebilir.

<sup>110</sup> Agamben, sınırları içerisinde hukuki kuralların askıya alınması suretiyle istisna halinin kaideye dönüştüğü her mekânsal düzenlemeyi kamp olarak nitelendirerek kampların “modernliğin siyasal mekânının gizli paradigması” (2017: 148) olduğunu ileri sürer. Bu bağlamda Agamben’in doğrudan zihinsel bir kampa atfı bulunmamakla birlikte, Foucault’nun fiziksel düzlemdeki tahakkümün içselleştirilmek yoluyla zihinsel düzleme taşınıp sürdürülmesi bağlamında kullandığı panoptikon metaforunda (1992: 251-259) olduğu gibi kamp hükmünde olan mekânlardaki tahakkümün etkilerinin de zihinsel düzleme sirayet ettiği çıkarımında bulunabiliriz.

## Biyopolitika ve Mekânsal İktidar

Korona Virüsü salgınının pandemi halini almasıyla birlikte dünyanın birçok ülkesinde olduğu gibi Türkiye’de de uygulanan çeşitli tedbirler ve karantina sürecinin yarattığı “belirsizlik mıntıkası”,<sup>111</sup> özel alan-kamusal alan, dışarı-içeri gibi mekânsal kavramların anlamlarını tekrar düşünmek için bir fırsat teşkil etmiştir. Söz konusu dönem, vatandaşların siyasal özne olarak değil; “çıplak hayat”ları ile yani salt, yalın biyolojik varlıkları ile ele alındıkları ve bu kapsamda bazı toplumsal grupların yaşamlarının diğerleri karşısında değersizleştirildiği bir biyopolitikanın gündelik hayat içerisinde görünürlük kazanmasına neden olmuş ve eleştirel sorgulamaya kapı aralamıştır. Zira bazı toplumsal grupların yaşatılması, sağlıklarının tehlikeye atılmaması ve yaşamsal konforlarının da sekteye uğramaması için başka toplumsal grupların feda edilebilir kılınması, sektörel ve yaş sınırlamalarıyla perdelenmiş ayrımcılığa, yani bazen örtük bazen aşikâr biçimde sınıfsal ve toplumsal cinsiyet temelli sosyal çelişkilerin rol oynadığı bir biyopolitika alanına işaret etmektedir. Bir başka deyişle, pandemi ile mücadelede görünürlük kazanan söz konusu durum, Agamben’in “modernliğin belirleyici olgusu”, Foucault’nun ise “biyolojik modernliğin eşiği” olarak nitelendirdiği, kapitalizmin gelişimi açısından değerli bir biyolojik sermaye haline gelen insan bedeninin, yani “yalın hayat”ın siyasal stratejilere dâhil edildiği noktaya, yaşamın denetimli biçimde sürdürülmesini temin eden yönetim şekline tekabül etmektedir (Foucault, 1993: 147; Agamben, 2017: 11, 13).

Foucault, hükümdarların tebaası üzerinde öldürme ya da yaşamasına izin verme şeklindeki “yaşam ve ölüm hakkı”na<sup>112</sup> dayanan iktidar mekanizmasının 17. Yüzyıl’dan itibaren meşruiyet nedeni olan yaşamı almak yerine yaşamı yöneten bir iktidar mekanizmasına dönüşmeye başladığını savunur.<sup>113</sup> Foucault’ya göre, söz konusu değişim iki hattan ilerlemiştir: “İnsan bedeninin anatomo-politikası” olarak adlandırılan

<sup>111</sup> Agamben, dışarı ile içeri, istisna ile kural, yasal ile yasal-olmayan arasındaki ayrımın flulaştığı, arafta kaldığı, eşikteki gri alana atfen “belirsizlik mıntıkası” tanımlamasını kullanmaktadır (2017: 204).

<sup>112</sup> Foucault, “yaşam ve ölüm hakkı”nın Roma devrindeki aile reisinin hane halkının ve kölelerinin yaşamı üzerindeki kullanım hakkı olan “patria potestas”tan devşirildiğini belirtir (1993: 139).

<sup>113</sup> Foucault biyopolitikanın ortaya çıkışını 17. Yüzyıla tarihlendirirken; Agamben ezeli bir olgu olduğunu, “Egemen iktidarın ortaya koyduğu ilk etkinlik, biyosiyasal bir beden yaratmaktır” sözleriyle ifade eder. Modern Devlet ile ortaya çıkan farklılığın ise, biyolojik hayatın ekonomik süreçlere ilişkin hesapların merkezine yerleştirilmesiyle iktidar ile çıplak hayat arasındaki gizli saklı kalmış bağın aşikâr hale getirilmesinden ibaret olduğunu ileri sürer (Agamben, 2017: 15-italik vurgular yazara ait).

ilkinde, makine olarak ele alınan insan bedeninin optimum verim elde edilecek şekilde yeteneklerinin artırılması, terbiye edilmesi ve yararlılığını itaatkar biçimde iktisadi denetim mekanizmalarıyla bütünleştirmesi hedeflenirken; “nüfusun biyo-politikası” olarak anılan ikincisinde, doğum ve ölüm oranları, sağlık seviyesi, yaşam vadesi gibi konuların takibi ve bunları etkileyebilecek şartların denetlenip düzenlenmesi hedeflenmektedir. Makine olarak bedenin zinde ve verimli olabilmesi için okullar ve kışlalar gibi disiplinler kurumların ve bu kurumlar dolayısıyla içselleştirilen disipline edici davranış normları olan “kendilik teknolojileri”nin; biyolojik süreçlerin kaynağı olarak kolektif bedenden/ulusun bedeninden azami düzeyde fayda elde edilmesi içinse demografik istatistikler, gelir düzeyi ve dağılımı, kamu sağlığı ve cinsellik, konut, göç gibi konularda “iktidar teknikleri”nin yani düzenleyici denetim mekanizmalarının geliştirilmesi ile “biyo-iktidar” dönemi başlamış olur (Foucault, 1993: 139-143). Foucault, biyo-iktidarın esasen kapitalizmin gereksinimlerini karşılamak üzere şekillendiğini ise şöyle ifade eder:

“[B]iyo-iktidarın kapitalizmin gelişmesinin vazgeçilmez bir ögesi olduğu kuşku götürmez; çünkü kapitalizm, bedenlerin denetimli bir biçimde üretim aygıtına sokulması ve nüfus olaylarının ekonomik süreçlere göre ayarlanmasıyla sağlanmıştır. ...insan birikiminin sermaye birikimine göre ayarlanması, insan gruplarının büyümesinin, üretim güçlerinin yayılmasıyla kârın diferansiyel bölüşümüne eklenmesi, büyük çapta biyo-iktidarın çeşitli biçimleri ve yöntemleriyle işlemesi sayesinde mümkün oldu” (Foucault, 1993: 144-5).

Her ne kadar değişen bu iktidar paradigmasında en mühim sorumluluk yaşamı destekleme, güçlendirme ve çoğaltma olsa da Foucault, tarihin hiçbir devrinde 19. Yüzyıldan günümüze kadar yapılan savaşlar ve soykırımlardaki kadar kanlı ve büyük ölçekli ölümlerin gerçekleşmemiş olduğuna dikkat çeker. Bu paradokstaki ilkenin ise bir topluluğun biyolojik varlığını korumak için bir başkasını ölüme mahkûm etmek, yani yaşatabilmek için öldürmek olduğunu dile getirir (Foucault, 1993: 139-143).

Biyo-iktidarın kimlerin yaşatılıp kimlerin ölüme mahkûm edileceğini tayin etme yetkisi, korona salgınında ‘ılımlı’ ölçüde ortaya çıkarken; George Floyd’un 25 Mayıs 2020 tarihinde, Amerika Birleşik Devletleri’nde, polis kontrolü sırasında hiçbir direniş göstermediği halde orantısız güç kullanılarak ölümüne yol açılması vakasında agresif



yüzünü göstermiştir. Siyah bireylerin ‘olağan şüpheliler’<sup>114</sup> olarak keyfi biçimde polis kontrolüne tabi tutulmaları ve ölümlerine yol açılması halinde adil bir cezai yaptırımın olmaması da Agamben’in Batı biyopolitik geleneğinin temel bileşenlerinden olduğunu iddia ettiği, siyasal alandan dışlanan ve tüm hukuki ve siyasal hakları ile statülerinden soyundurulup yalın/çıplak hayata indirgenerek salt biyolojik bir varlık olarak öldürülebilen ama kurban edilmesi yasak olan “kutsal insan” (*homo sacer*) kavramını hatırlatmaktadır (Agamben, 2017: 17, 103). Öte yandan, kutsal hayat kategorisinin sınırları sabit olmadığı gibi, egemen güçlerin karşısında herkesin kutsal insan haline gelebilme ihtimali söz konusudur:

Önümüzdeki manzara şudur: Hayata değer biçmek ve hayatı ‘siyasallaştırmak’ ... daima ve kaçınılmaz bir biçimde, hayatın siyasal anlamını yitirdiği, sadece ‘kutsal hayat’ haline geldiği ve dolayısıyla da yok edilmesinin mubah olduğu eşiğin belirlenmesini gerektiriyor. Bu sınır/eşik her toplumda vardır; her toplum -hatta en modern toplum bile- kendi ‘kutsal insanları’nın kimler olacağını belirliyor. ... Artık çıplak hayat belli bir yerle ya da kesin bir kategoriyle sınırlı değildir. Artık çıplak hayat her canlının biyolojik bedeninde kol geziyor (Agamben, 2017: 167).

Aslında ülkemizde de korona virüs salgını nedeniyle ilan edilen istisna hali ve izlenen biyopolitika stratejilerinde ortaya çıkan gerçeklik, bazı toplumsal gruplar için ‘olağanlaşan’ ‘olağanüstü hal’in çok daha ılımlı versiyonunun umuma yayılmasıdır. Oysa sosyo-ekonomik ve mekânsal olarak damgalanıp terör örgütleri ya da organize suç örgütleri ile ilişkilendirilen ‘olağan şüpheliler’in yaşadıkları Güneydoğudaki birçok ilimizde ve İstanbul gibi büyükşehirlerimizin Gazi Mahallesi ve Gülsuyu Mahallesi gibi mimli muhitlerinde, ablukalar, kimlik kontrolleri, köşe başlarını tutan TOMA ve Akrep gibi araçlar, kar maskeli özel harekât timlerinin operasyonları uzun süredir gündelik hayatın parçası haline gelmiştir (Yonucu, 2014). Suçluluğu somut delillerle kuşku bırakmayacak şekilde kanıtlanana kadar herkesin masum sayıldığı temel hukuk doktrini olan masumiyet karinesi askıya alınarak birçok gazeteci, politikacı ve sanatçı ‘terörle iltisaklı olma’ gerekçesi ile süresi belirsiz tutuklu yargılama sürecine alınmakta ve böylece Agamben’in savunduğu gibi yasaların onlara tanıdığı istisna halini ilan edebilme yetkisini kullanarak yasaları askıya alan Egemen’in, bireyleri temel siyasal ve hukuki haklarından soyutlayarak çıplak hayat statüsüne indirdikleri durum ortaya

<sup>114</sup> “Olağan şüpheliler” ifadesi, *Casablanca* (1942) filminde polis şefi Renault’nun söylediği “Binbaşı Strasser vuruldu. Olağan şüphelileri yakalayın!” repliğinde de ima edildiği gibi “belli bir durumda ilk akla gelen ya da şüphelenilen kişiler veya şeyler” anlamına gelmekte olup; Bryan Singer’ın 1995 yılı yapımı aynı adlı kült filmine de ilham vermiştir (The Usual Suspects, t.y.; The Usual Suspects, 2024).

çıkılmaktadır (2017: 21, 203). Öte yandan, iktidarın yaşamlar üzerindeki tahakkümüne karşı hak talepleri, mücadele ve direniş de çıplak hayat, yani beden üzerine mevzilenerek sürdürülebilmektedir (Foucault, 1993: 142, 148-9). Nitekim, cezaevlerinde sürdürülen ölüm oruçları, bu tarz direnişlere örnek teşkil etmektedir (Kovar, 2017).

Biyopolitika, yukarıda sıralanan gündelik hayatımızdaki tezahürlerinden de anlaşılabilir olduğu üzere, mekânsal boyutu olan bir iktidar paradigmasıdır. Nitekim Foucault, *Deliliğin Tarihi* (2006), *Cinselliğin Tarihi* (1993), *Hapishanenin Doğuşu* (1992) gibi eserlerinde, üretim süreçlerinde yer almayan ve bundan ötürü topluma zarar verdiği düşünülen norm dışı tüm bireyleri sürgün etmek, kapatmak, ıslah etmek ve mümkünse üretim döngüsüne eklemeyerek topluma geri kazandırmak; normatif bireyleri ise kontrol altına almak, kalıba sokmak, öz-disiplinli, itaatkâr bedenler yaratmak amacındaki hastane, hapishane, okul, kışla gibi kapatma kurumları üzerinden işleyen modern tahakküm biçiminin soy kütüğünü çıkarmak suretiyle biyopolitikanın mekânsal boyutunu serimler (Özmağas, 2016: 44-49; 56-66; 108-116). Foucault, Jeremy Bentham'ın 19. Yüzyıl'da ortaya attığı mimari model olan "panoptikon"<sup>115</sup> metaforu üzerinden ise, görülmeden her şeyi görebilen iktidarın dayattığı normları içselleştiren bireylerin yalnızca bedenlerinin değil zihinlerinin de nasıl tahakküm altına alındığını gösterir. Foucault'nun gözetim altındaki kapalı alanlar üzerinden işleyen modern tahakküm biçimlerinin metaforu olarak kullandığı panoptikonda görenin üstünlüğü, gözetlenenin gözetimi içselleştirmesinden kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla panoptikon, mekânsal bir düzenleme olmanın ötesinde "bireylerin üzerine doğrudan etki [eden], ... zihin üzerinde iktidarı" mümkün kılan bir yönetim biçimidir (Foucault, 1992: 251-259).

Agamben ise, bir kapatılma mekânı olarak "kamp" analojisi üzerinden modernitenin biyopolitik çözümlemesini yapar. Agamben'e göre kamp, Foucault'nun biyopolitika

<sup>115</sup> Bentham'ın, Yunancadan türetilen ve bütünü gözlemlemek anlamına gelen "Panoptikon" sözcüğü ile adlandırdığı hapishane planı, Tanrı'nın her şeyi gören gözünün seküler paradisi olarak gücünü, gözetleyicinin görülmeden görmesi ilkesinden almaktadır (Özdel, 2012: 23-4). Söz konusu mimari tasarımda, gözetlenenin gözetleyeni görememesinden kaynaklanan asimetric bakış ve gözleniyor olup olmadığı konusundaki belirsizlik, kaçınılmaz olarak itaat ve teslimiyeti yaratmaktadır (Karakehya, 2009: 335-6; Lyon, 1997: 95). Michel Foucault (1992) *Hapishanenin Doğuşu*. Ankara: İmge Yayınları, ss. 245-285

çözümlemelerinde eksik olan bulmaca parçasıdır (2017: 12, 145). Agamben, 20. yüzyılın büyük totaliter devletlerinde aşırı biçimlerinin görüldüğü modern biyopolitikanın örnek mekânları olarak toplama kamplarını, geçmişe ait bir olgu ya da anormallik değil; istisna halinin olağanlaştırıldığı, yani kuralların askıya alınmasının kural haline getirildiği, “siyasetin biyosiyaset olduğu ve *homo sacer*’in<sup>116</sup> de vatandaş rolünü oynadığı siyaset sahnesinin eşsiz paradigması” ve “bugün hâlâ içinde yaşadığımız siyasal mekânın gizli kalıbı” olarak tanımlar (2017: 199, 204). Agamben, istisna halinin uygulanmasından dolayı hukuk kuralının belirsizlik eşiğine girdiği, “*yersizleştiren bir yerleştirmeye dayalı*” her alanın kamp olduğunu savunur ve bu bağlamda insanların çıplak hayata indirgendikleri, normatif toplumun dışında tutularak içerildikleri, dışarı ile içeri, istisna ile kural, yasal ile yasal-olmayan arasındaki bir “belirsizlik muntıkası”na sokuldukları şehrin göbeğindeki kamp metamorfozlarına varoşları,<sup>117</sup> havaalanlarındaki tecrit bölgelerini, eski Yugoslavya topraklarındaki etnik ‘temizlik’ kamplarını örnek gösterir (2017: 203-210). Foucault’nun kapatma ve disiplin kurumları üzerinden açtığı mekânsal iktidar mekanizması, norm dışı olanı normalleştirmeyi teminen belirli biçimlerde hukuk içerisinde işlerken; Agamben’in kamp metaforunda, iktidarın istisna hali yaratarak hukuku askıya aldığı ve nihai aşamada sakıncalı olanı bertaraf etmeyi amaçladığı bir mekânsallık geçerlidir (Özmkas, 2016: 184).

<sup>116</sup> “Homo sacer”, kutsal insan kavramının Latincesi olup Agamben tarafından şöyle tanımlanmaktadır: “Eski Roma hukukunda bulunan ve insan olarak zamanın hukuk düzenine... sadece dışlanma yoluyla (yani öldürülebilirliği sıfatıyla) dâhil edilen... muğlak şahsiyet” (2017: 17).

<sup>117</sup> Macarca şehir duvarlarının dışında anlamına gelen “varoş” sözcüğüne Türkçe’de, medeniyetten nasibini alamamış, cahil, görgüsüz, suça eğilimli, sağduyu ve vicdan gibi ahlaki değerlerden yoksun, hijyen anlayışı gelişmemiş, toplumsallığı tehdit eden sakıncalı insan güruhunun yaşadıkları yerler olarak pejoratif yan anlamlar yüklenmekte ve varoş olarak nitelendirilen muhitlerde ikamet edenler de atfedilen bu anlamlarla mekânsal açıdan damgalanmaktadır. Sanayileşme döneminde ucuz iş gücü stokunu oluşturdukları, seçim zamanlarında oy deposu işlevi gördükleri ve barınma ihtiyaçlarını devlete yük getirmeden giderdikleri için hoşgörü ile yaklaşılan gecekondu mahalleri, özellikle 1990’lardan sonra “varoş” sözcüğü ile tanımlanmaya başlamış olup; sanayi kollarının kentin dışına taşınmasıyla girilen post-fordist/sanayisizleşme döneminde vasıfsız kol emeğine duyulan ihtiyacın azalması ve kentsel arazilerin spekülasyon değerinin artışı ile doğru orantılı olarak “kentlerdeki urlar”, “tehlikeli ve sakıncalı ‘ötekiler’in, radikal grupların, teröristlerin, suça bulaşmışların, tinercilerin mekânı” (Aslan ve Erman, 2016: 141) şeklinde nitelendirilerek toplumsal dışlamaya, ötekileştirilmeye, mekânsal damgalamaya maruz bırakılmıştır. Ayrıntılı bilgi için: Bediz Yılmaz (2006) “Yakındaki Uzak: İstanbul’un bir Kent İçi Mahallesinde Sosyal Dışlanma ve Mekânsal Sürgün”, *Türkiye’de Büyükşehirlerin Varoşlarında Yoksulluk ve Sosyal Dışlanma* içinde, Fikret Adaman ve Çağlar Keyder (Yay. Haz.). Avrupa Komisyonu, Sosyal Dışlanma ile Mücadelede Mahalli Topluluk Eylem Programı 2002-2006; Şükrü Aslan ve Tahire Erman (2016) “Bir Zamanlar İstanbul’da Gecekondular Vardı: Günlük Basında Şehrin Gecekondusu ile İmtihanı”, *İstanbul Kimin Şehri: Kültür, Tasarım ve Sermaye* içinde. Dilek Özhan Koçak ve Orhan Kemal Koçak (Yay. Haz.). İstanbul: Metis Yayınları; Tuğba Elmacı (2010). Türk Sineması’nda Kent ve Öteki. *Akdeniz Sanat*, 3 (5), <https://dergipark.org.tr/tr/pub/akdenizsanat/issue/27652/291411>.

Foucault'nun, kapatma kurumları olarak kavramsallaştırdığı disiplinler mekânların aslında kapitalizmin gereksinimlerini gidermek ve gelişimini desteklemek üzere yapılandırıldıklarını savunması gibi (1993: 144-5); Agamben de mekânlar üzerinden işleyen biyopolitikanın, kapitalizmin ereklerine hizmet ettiğini şu şekilde ifade eder: "...[B]ir dizi amaca uygun teknoloji kullanmak suretiyle deyim yerindeyse kendisine gereken 'uysal bedenler'i yaratan söz konusu yeni biyo-iktidarın ulaştığı disiplinci denetim olmasaydı, kapitalizmin gelişimi ve zaferi mümkün olmayacaktı" (Agamben, 2017: 12). Bu bağlamda, Lefebvre'in devletin bedenleri belirli noktalara yerleştirerek iktidarını mekânlar üzerinden örgütlediğine ilişkin görüşleri (Zengin, 2009: 265) ile Foucault ve Agamben'in biyo-iktidarın mekânlar üzerinden çıplak hayat, yani bedenler üzerinde tahakküm kurduğu yönündeki argümanlarının örtüştüğü söylenebilir. Keza Lefebvre de toplumsal mekânın, hegemonik ve madun kesimler arasındaki hiyerarşiyi yansıtan gettolar toplamına dönüştüğünü belirtmektedir (Koçak, 2008: 49).

Lefebvre'in "getto" kavrayışı, özellikle Agamben'in kamp kavramı ile benzeşmektedir; zira Lefebvre'ye göre, iktidarın soyut mekânlar dolayısıyla 'toplu konut' gibi örtmece adlandırmalar altında uyguladığı gettolaşmanın mantığı, hegemonik normatif grupların dışında kalan, ötekileştirilen toplulukların izolasyonu, yani 'kamp'laştırılmasıdır (2014: 26). Söz konusu mekân stratejisi yoluyla kapitalizmi besleyen ve kapitalizmden nemalanan yüksek gelirli gruplar ile düzenli işi, sosyal güvencesi ve para harcama kapasitesi olmadığından kapitalist düzene yük bindiren zarar örüntüleri ve gözden çıkarılabilir biyolojik kütleler gözüyle bakılan düşük gelirli gruplar, sınıfsal çelişkilerle iç içe geçen toplumsal cinsiyet, etnisite ve inanç temelli çelişkiler üzerinden ayrıştırılmaktadır:

Stratejik mekân, kaygı uyandıran grupları, ... periferilere doğru itmeyi; merkezleri... pahalandırmayı; merkezi karar, zenginlik, güç, enformasyon yeri olarak örgütlemeyi... sağlar. Bu toplumsal pratiğin mekânı bir düzenleme mekânı, bir sınıfın hizmetindeki sınıflandırma mekânı olur. Sınıflandırma stratejisi, hegemonik olan dışındaki çeşitli tabakaları ve toplumsal sınıfları birbirinden ayırarak, temaslarını yasakla[r] (Lefebvre, 2014a: 375-6).

İstanbul'da kentsel dönüşüm programı (KDP) adı altında sürdürülen soyut mekân düzenlemeleri de Lefebvre'in tespit ettiği biçimde sürdürülmektedir. Benzer tüketim kalıpları ve simgesel sermayeleri (iyi eğitim, nüfuzlu çevrelerle geniş sosyal ağlar, üst düzey kadrolar, yüksek gelir düzeyi, vb.) olan bireylerin aile merkezli, konforlu, güvenli

ve her türlü sosyal ve çevresel “kir”den arındırılmış “temiz” yaşam alanları arzularına hitap eden kapalı siteler, -Bülent Diken ve Carsten B. Laustsen’in Agamben’i takip ederek temalı kapalı sitelere atfen geliştirdikleri- “iyicil kamplar” şeklinde ortaya çıkarken; Tarlabası gibi kentsel rantı artan merkezi alanlarda yaşayan toplumsal gruplar ise ‘çıplak hayat’ statüsünde kent dışına sürülerek “yersizleştiren yerleştirme”ye (Agamben, 2017: 209) tabi kılınmakta, “kamp”a alınmaktadır. Böylelikle merkezi alanlar heteroseksüel erkek egemen cinsiyet rejimi, hegemonik sınıf, inanç ve etnisite açısından normatif olanlara hasredilirken “yerlerinden edilen kesimler de taşınmak zorunda kaldıkları daha uzak, daha bağlantısız yerlerde ‘modern ve kentli olanın bugününden ve geleceğinden kovulmuş’ daimî bir marjinalliğin pençesine düşmüş” olurlar (Yardımcı, 2016: 150). Lefebvre’in, iktidarının varlığını ancak mekân üzerine tatbik ettiği şiddet vasıtasıyla sürdürdüğü yönündeki görüşüne (2014: 288) paralel şekilde söz konusu marjinalleştirilen, mekânsal olarak damgalanan ve ötekileştirilen gruplara karşı kamuoyunda ‘kutsal insan’ algısı oluşmakta ve onlara uygulanacak şiddet meşrulaştırılmaktadır:

En kolay terörist, vahşi, cahil veya saldırgan olarak karalamaya meyilli olduklarımız ve kendilerine yönelen şiddeti meşru gördüklerimiz, bizden uzak olan, sesini ve hikâyesini duy(a)madıklarımız, oturup yüz yüze sohbet etmediklerimizdir. ...[T]ehlikeli olan sadece uzak durulması gereken değil aynı zamanda gerektiğinde saldırılması gereken, ya da en hafif haliyle kendisine karşı uygulanan şiddet meşru görülendir (Yonucu, 2014: 93, 104-5).

Sözün özü, egemenin kimin nerede bulunabileceği ya da dışlanacağını belirleyen yerleştirme veya yersizleştirme stratejileri ile yürüttüğü biyopolitika üzerinden yalın hayat, yani bedenler üzerinde kurduğu tahakküm modeli, Foucault, Agamben ve Lefebvre’i ortak kesen unsurdur. Bahse konu tahakküm modeli ise, içinde bulunduğumuz tarihsel momentte başat olan kolektif ruh halini de şekillendirmektedir. Binaenaleyh, bu dönemde ülkemizde üretilen sinemasal ve edebi anlatılarda da endişe, karamsarlık, paranoya gibi hislerin baskın olduğu kolektif hâletiruhiye ve toplumsal demans dışı vurulmaktadır. Dolayısıyla böyle anlatılar, içinde bulunduğumuz tarihsel momentte cereyan eden olayların, dolaşımda olan söylemlerin, anlam haritalarının, kültürel örüntülerin toplumda nasıl bir zihniyet yapısı ve ruh hali yarattığına ilişkin karşı-tarihsel belgeler niteliğine bürünmektedir. Nitekim incelenecek filmlerin distopik bir anlatımının olmasının, aslında içinde bulunulan baskı ortamına ve bu ortamdan duyulan rahatsızlığa ve daha uç noktaya varması halinde yaşanabileceklerden duyulan

endişeye işaret ettiği söylenebilir. Bu bağlamda, şimdiki zamanda mayalanmakta olan sorunların ileride dönüşebileceği korkunç hallerinin başka zaman ve/veya mekânlardaki abartılı izdüşümleri olarak distopyaların özelliklerine kısaca değinmekte yarar vardır.

### **Distopik Kurgulara Kısa Bir Bakış**

Bazen kafamı kaldırıp etrafa bakındığımda çok tuhaf bir hisse kapılıyordum. Seyretmek istemediğim bir filme ait dekorların içine hapsediğime dair boğucu bir his. Doğduğum şehir nasıl bu hale gelmişti, anlayamıyordum. Gökyüzünde hangi yıldız yerinden bir milim oynamış, hangi kara delik yönünü şaşırılmıştı da İstanbul bir türlü son nefesini veremeyen bu canlı cesede dönmüştü? Ve o zaman şöyle avutuyordum kendimi: Paralel evrenlerden birinde başka bir şehir vardı. Neofosforlu ışıkların, video ekranlarının, kuş leşlerinin, bu çamurun, bu zehrin olmadığı başka bir İstanbul. Arada sırada gökyüzünde güneşin görüldüğü, çimlerin yeşerdiği, hayattan çok bunaldığımızda yaşlı bir ağacın gölgesinde yarım saat kestirebileceğiniz ya da en sevdiğiniz romandan iki-üç sayfa okuyabileceğiniz başka bir şehir. Bize neredeyse tıpatıp benzeyen, ama belki de bu kadar mutsuz olmayan insanların yaşadığı başka bir İstanbul

Hikmet Hükümenoğlu<sup>118</sup>

Başta ifade özgürlüğü olmak üzere birçok bireysel hak ve özgürlüğün kısıtlandığı baskı ortamlarında distopik kurgular sanatçılara meramlarını anlatmada belki de en uygun biçemi sağlar. Örneğin, Soğuk Savaş döneminde, eşitlikçi bir düzen kurmak yerine katı bir bürokratik hiyerarşinin tepesindeki zümrenin diktatörlüğüne evrilen Sovyetler Birliği'nde ve "kızıl korkusu" nun bir histeriye dönüştüğü, komünizm sempatanlarına karşı cadı avlarının düzenlendiği ve film endüstrisi de dâhil olmak üzere birçok sektör çalışanın komünist yaftasıyla kara listelere alınarak sivil idama mahkûm edildiği Amerika Birleşik Devletleri'nde çok sayıda distopya türünde eser verilmiştir (Soysal, 2009: 18, 35).

Genel olarak distopyalar, üretildikleri dönemde filizlenmekte olup, ileride daha da köklü sorunlar haline evrilme ihtimali yüksek oluşumlara tepkisellikle biçimlenen eleştirilerdir. Distopyalar, toplumlarda var olan sorunları, eksiklikleri veya aşırılıkları doğrudan eleştirmezler. Bunun yerine, sorunların ve yanlışların izdüşümünü muğlâk bir zaman diliminde yaşayan kurgusal bir topluma yansıtarak eleştirilerini üstü kapalı dile getirirler ve "kendi toplumumuzun kusurlarını bugün yok etmezsek sonraki kuşaklar

<sup>118</sup> Hikmet Hükümenoğlu (2012). *04:00*. İstanbul: Everest Yayınları, s.11. *04:00*'den alıntılanan pasaj, Orhan Pamuk'un *İstanbul: Hatıralar ve Şehir* adlı eserinde bahsettiği tıpkı kendisine benzeyen ama farklı koşullar altında değişik bir hayat sürdüren "bir başka Orhan" fantezisini çağırıştırır biçimde İstanbulluların da daha farklı koşullar altında daha iyi bir İstanbul olabileceğine dair hayallerine tercüman olması açısından önem arz eder. Pamuk'un diğer Orhan fantezisi için: Orhan Pamuk (2017) *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, ss. 11-13.

için nelere mal olacakları” (Gottlieb, 2001: 4) konusunda seyircileri uyarırlar. Diğer bir deyişle, aslında seyirciye sunulan, gelecek zamanın betimlemesi değil, sanatçının şimdiki zamanında var olan eğilimlerin uyarı amacıyla abartılı bir biçimde anlatımıdır. “Sonuç olarak, eleştiriyi yapanın, geleceğin kâbusumsu canavar dünyasına dönüşebileceğini ama buna izin verilmemesi gerektiğini ileri sürdüğü belli başlı eğilimler ile mücadele etmek zorunda olduğumuz yer bizim şimdimizin dünyasıdır” (Gottlieb, 2001: 15). Ne de olsa, içinde bulunduğumuz, sürekli maruz kaldığımız ve dolayısıyla kanıksadığımız olaylara, olgulara ve meselelere karşı körleşebilir, duyarsızlaşabiliriz. Filmler ise böyle durumlarda, bize bir aygıt dolayısıyla, dışarıdan, belli bir mesafeden, bu kanıksadığımız için göremediğimiz, Edgar Allan Poe’nun “Çalınan Mektup”<sup>119</sup> adlı öyküsündeki gibi görünmezliklerini hep göz önünde olmalarından alan gerçeklikleri görünür kılarlar. Böylelikle seyirci, içinde bulunduğu zamanın alışlagelen sorunlarına yeni ve alışılmadık bir bakış açısından bakma ve bunlar hakkında tefekküre girip anlamlarını sorgulama fırsatını elde eder.

Nitekim, ülkemizdeki mevcut koşullar altında, yani toplumsal ayrıştırma ve izolasyon siyaseti üzerinden işleyen mekânsal düzenlemeler, gözetim mekanizmaları ve tıp, biyoloji, psikiyatri gibi iktidara eklenilen bilimsel bilgi ve uzmanlık alanları<sup>120</sup> aracılığıyla biyopolitik karakteri iyice güçlenen iktidar karşısında bireyler öznelliklerini giderek kaybederken çıplak hayat olarak nesneleştirilmekte ve bu durum çatlayan toplumsal harçtan etrafa saçılma hissi ve gerçeklik ile kâbuslar arasında bir “belirsizlik

<sup>119</sup> Poe’nun anılan öyküsünde, devletin üst kademesindeki bir kadından çalınan ve ifşa edilmesi halinde büyük sıkıntı yaratacak bilgiler içeren mektup alenen çalınmıştır ve bu yüzden hırsızın kim olduğu ve mektubu nerede tuttuğu bilinmektedir. Bununla birlikte; polis, yaptığı detaylı aramalarda bir türlü mektubu bulamaz çünkü mektup aslında kimsenin dikkatini çekmeyecek kadar ortada bir yerde apaçık durmaktadır. Edgar Allan Poe (2000) *Çalınan Mektup*. Ankara: Dost Kitabevi. Kracauer de alışıldık fiziksel çevrenin herkesin erişiminde ve hep göz önünde olmasından kaynaklanan görünmezliğini film aygıtının gözler önüne serdiği iddiasını Poe’nun “çalınan mektup” metaforu üzerinden destekler. Siegfried Kracauer (2015) *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*. İstanbul Metis Yayınları, ss. 516-7.

<sup>120</sup> Foucault, biyopolitikada bedenler üzerinde mikro-iktidar yaratılmasında tümelde tıbbın ve tikelde psikiyatrinin nasıl araçsallaştırıldığı ve yaşamın siyasal açıdan nesneleştirilmesinde norm belirleyici mercii olarak tıbbın nasıl idari ve hukuki mekanizmalara eklenildiği konularını irdeler (Foucault, 1993: 42; 148-150). Agamben de modern devletlerde biyopolitikanın yaşamın yönetiminden ölümün yönetimine dönüşüp “egemenin sadece hukukçularla değil aynı zamanda doktorlarla, bilimcilerle, uzmanlarla ve rahiplerle çok daha yakın biçimde ortak-yaşam ilişkisi içinde olduğu bölgelere doğru kay[abildiği]” geçiş hattı, ötanazi, mahkûm bedenleri üzerinde yürütülen in vivo deneyler, beyin ölümünün ilanı gibi örnekler üzerinden serimler ve tıp ile siyaset arasındaki bütünleşmenin modern biyopolitikanın temel özelliklerinden biri olduğu iddiasını “egemenin çıplak hayat üzerindeki hükümlerliliği, tamamen siyasal güdü ve alanlardan çıkarak, doktor ile egemenin rollerinin iç içe girdiği muğlak bir alana kayıyordu” sözleriyle destekler (Agamben, 2017: 147, 171).

mıntıkası”nda (Agamben, 2017: 204), arafta bir boyutta yaşıyormuş duygusu yaratarak dönemin sinemasal ve edebi kurgularında karamsar ve distopik bir atmosferin hâkim olmasına yol açmaktadır.

Bu bağlamda örneğin, Hakan Bıçakçı'nın *Uyku Sersemi* (2017) adlı distopik kurgusunda, İstanbul'un kentsel kimliğini teşkil eden, belli bir tarihselliği olan yapıları yıkılırken, işlevi değiştirilirken veya işlevsizleştirilip atıl halde bırakılırken ve belli bir geleneği olan tarihi müesseseleri kapanırken, yani şehrin çehresi değişirken, romanın ana karakteri Kahraman'ın da hem basımı için bir yayınevi ile anlaştığı kent rehberi projesi anlamsız hale gelmeye başlar hem de bu ahval ve şerait içerisinde gerçeklik ve kâbus arasında arafta bir boyutta kalarak gittikçe fiziksel değişime uğrar. Kahraman'ın, bir insanın eşkâlini, kimliğini tespit etmekte en temel öge olan yüzü, kentin değişen çehresine paralel şekilde değişmeye başlar. Yüz metaforu üzerinden, çevresel dönüşümlerin bireyler üzerinde yarattığı karmaşa hissi ile kimlik ve aidiyet duygusu yitimi dışı vurulmuş olur. Kahraman'ın babaannesinin Alzheimer'dan mustarip olması üzerinden ise, hızla değişen fiziksel çevremizin beraberinde toplumsal belleğimizi de nasıl körelttiği ima edilir.<sup>121</sup> Kahraman'ın ölen kedisini gömecek kadar bir toprak parçası bulamaması betonlaşmanın vardığı noktaya parmak basarken; evcimen bir evcil hayvan olarak kedinin kaybedilmesi metaforu ile anılarımızın ve aidiyet bağlarımızın olduğu yerlerden koparılarak nasıl yersiz yurtsuzlaştırıldığımız mecazi dille anlatılmaktadır. Nitekim kedisinin ölümünü müteakip Kahraman evini terk edip tüm tanıdıkları ile bağlantısını keser ve aklî dengesini de yitirmeye başlar.

Keza, Hikmet Hükümenoğlu'nun *04:00* (2012) başlıklı romanı da Ridley Scott'ın *Blade Runner* (1982) adlı kült distopik filmdeki kenti hatırlatan, her yanı neon reklam panolarıyla dolmuş, eski semtlerin sürekli bir yıkıma uğradığı ve yerlerine toplu konutların dikildiği, yoksul ile varıl kesimlerin mekânsal olarak ayrıştıkları, kalabalık, “nefesini bir türlü veremeyen... canlı [bir] cesede” (2012: 11) dönüşmüş, gri ve dumanlı atmosferinde kuşların bile yaşayamadığı, kaotik, kasvetli ve distopik bir İstanbul kurgusu sunar. Romanın ana karakteri Giray, artık tanıyamadığı, azman, ruhsuz bir

<sup>121</sup> Fiziksel çevrenin hızlı değişim geçirmesinin zihinsel etkilerine ilişkin ayrıntılı bilgi için: Fredric Jameson (2008) *Postmodernizm veya Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiği*. Ankara: Nirengi Kitap, ss. 89-98 ve Stephen Graham (2018) *Vertical: The City From Satellites to Bunkers*. New York & London: Verso, s.10.



kente dönüşen İstanbul'da, kâbus ile gerçeklik arasındaki ayrımına varılması güç, müphem alanda bulunmaktadır: “*İstanbul’da yaşıyor olmakla İstanbul’da ölüyor olmak arasında fark kalmadı*, dedi hiç tanımadığım bir kadın. Uzun sarı saçları vardı ve ağlıyordu sanırım. *Rüya gördüğümü sonradan anladım*” (2012: 3-italik vurgular bana ait). Bu distopik İstanbul’da artık fiziksel ile metafiziksel olan arasındaki ayrımlar bile bulanıklaşmış olduğundan Giray, “öteki tarafa geçme” olarak tanımladığı istemsiz şekilde zamansal ve mekânsal boyut değiştirebilmesine yol açan psişik yetisi ile baş edebilmek, daha sakin bir hayat kurabilmek için asıl mesleği olan ‘mimarlığı’ bırakıp bir ekmek fırınında yamak olarak çalışmaya ve bir sırt çantasına sığdırabildiği birkaç parça eşya ile başka bir muhitte yaşamaya başlar ama tefecilerle cebelleşmekten bir cinayet ve çocuk kaçırma vakasının çözümüne yardım etmeye kadar varan çeşitlilikte belalar başından eksik olmaz.

Yine, Hakan Bıçakçı’nın *Boş Zaman* (2015) ve Burhan Sönmez’in *Labirent* (2018) adlı eserlerinin İstanbul’da, biri kaza, diğeri intihar girişimi sonrasında hafızasını kaybeden ve öz-kimliklerini yeniden keşfetmeye çalışan kişileri konu almaları, tesadüften ziyade tarihsel momentin hâletiruhiyesinin yansımaları olarak görülebilir. Söz konusu kitaplarda, mütemadiyen yıkılıp yeniden inşa edilerek hafızası erozyona uğratılan bir kentte, bireysel anıların da enkaz altında kaldığı, molozların arasında yitip gittiği, yıkılanların yerine yapılan mekânlarda bir daha canlanmasını beklemenin beyhude olduğu ima edilmektedir. Romanlardaki kurgusal düzlemde, eş dost çevrelerinin kahramanlardan hafızalarını geri kazanmalarına yönelik beklentileri ve çabaları ne kadar boşa çıkıyorsa; gerçeklik düzleminde de yıkılan, yeniden inşa edilen, işlevi değiştirilen, başkalaştırılan yapıların toplumun mekânsal hafızasını yeniden üretmelerini beklemek de bir o kadar abesle iştigal haline gelmektedir.

Benzer şekilde, bu bölümde incelenecek filmlerde de kâbus ve gerçekliğin arasındaki sınırın belirsiz hale geldiği uyku ve uyanıklık arasındaki araf mıntıkada kaygı, şüphe, güvensizlik, paranoya, bellek yitimi hislerini körükleyen bir tecrit edilme hali, distopik, klostrofobik, karamsar bir atmosferde betimlenmektedir. Söz konusu tecrit hali, *Nar*’da kendi evlerinde rehin alınarak tecrit edilen üst-sınıf; *Abluka*’da devletin baskı aygıtlarınca uygulanan fiziksel ve zihinsel tecrit; *Kaygı*’da ise toplumsal belleğin ideolojik aygıtlarla ve fiziksel çevrenin de inşaat paravanlarıyla tecrit edilmesi şeklinde

karşımıza çıkar. *Abluka* ve *Kaygı*'da mevcut siyasal, toplumsal sorunların muğlak bir zaman ve mekâna abartılı projeksiyonu söz konusudur. *Nar* ise distopya türünün özellikleri ve temaları ile biçimsel olarak çok örtüşmesine de verili ve doğal sayılan toplumsal olanakların aslında nasıl pamuk ipliğine bağlı ve değişime açık olabildiği ihtimalini göstererek seyircilerin sınıfsal çatışmaya taraf olma veya sınıfsal hiyerarşide alt basamaklara gerileme korkularını manipüle etmesi ve böylelikle “burjuva ütopyası”nın nasıl tersyüz olup burjuva distopyasına dönüşebileceğini betimlemesi yönünden bu kapsamda değerlendirilebilir. Ayrıca, biyopolitikanın araçsallaştırdığı tıp camiasının mensubu olan karakter ile nesneleştirilen çıplak hayat grubundaki karakterin çatışma alanını betimlediği için de distopya olarak yorumlanmaya uygundur.

Seçkideki filmlerin distopik atmosferinin oluşturulmasında ve karakterlerin içinde buldukları psikolojik durumun aktarılmasında dışavurumcu ve kara film estetiğini hatırlatan ışık-gölge oyunları, loş aydınlatma, negatif uzam, doygunluğu düşük ve soluk renk kullanımı gibi sinematografik unsurların yanı sıra ses tasarımı ve film müzikleri de etkili olmaktadır. Bölümde incelenecek üç filmde de açık uçlu son kullanımı ile seyirciler konfor alanlarından çıkıp sorgulamaya gitmeye teşvik edilirken; Kracauer'in “yerleşik anlam örüntüleri ve ideolojik bir merkezi olan bir anlatımın bileşenlerinden ziyade devam eden bir araştırmanın unsurları” (2015: 491) olarak nitelendirdiği geri dönüş kurgusu kullanımıyla da görüntülerdeki ipuçlarını bir hafife gibi etkin bir şekilde takip edip olan biteni anlamlandırmaya davet edilmektedir.

Filmlerdeki distopik atmosferin kurulumunda bir diğer önemli unsur da toplumsal tabakalaşmayı, ayrışmayı gösteren bir kent imgesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu kentsel imge, Stephen Graham'ın, egemenlik coğrafyasının yatay düzlemde ele alan paradigmalardan farklı olarak hem yer seviyesinden aşağıya hem de yer seviyesinden yukarıya doğru uzanan dikey düzlemde de irdelenmesi gerektiğini örnekler üzerinden açıkladığı *Vertical: The City From Satellites to Bunkers* (2018) adlı çalışmasında serimlediği tarzda bir yapılaşmaya işaret etmektedir.

Graham, toplumsal tabakalar arasındaki hiyerarşinin mekânsal tezahürleri olarak ortaya çıkan günümüzdeki dikey yapılaşmanın ardındaki anlayışı, Batı dillerindeki yukarıya ve aşağıya atıfta bulunan sözcükler arasında kurulan değer hiyerarşisine dayandırır.

Örneğin, kendini iyi hissetme “feel up” ile ifade edilirken kötü hissetme “feel down”dır. Keza, dikey konumdaki insan sağlık, zindelik ve gönenç ile ilişkilendirilirken yatay konum, hastalık, uyku, ölüm gibi acziyet ile ilişkilendirilen durumlara atıfta bulunur. Graham günümüzde hâlihazırda sürdürülen uluslararası ilişkilerde, Kuzey ülkelerinin, Güney ülkelerinden ahlaki ve medeni yönlerden üstün görülmesinde bile Avrosantrik/Avrupa-merkezli Hristiyan kozmolojisinde ve kartografisinde yukarı olanın cennete, aşağı olanın ise cehenneme yakınlıkla bağlantılandırılması telakkisinin payı olduğuna parmak basar (2018:16-20).

Bu anlayışlar çerçevesinde, bir yandan aşırı zengin elitlerin insanlara yukardan bakmanın verdiği üstünlük hissi arayışları ile aşağıdaki halkın tüm kalabalığından, sorunlarından, karmaşasından arınma ve havada yüzen dikey adalarda yalıtılma isteklerine cevaben çağımızın Babil kuleleri olarak yüksek katlardaki lüks konut fetişizmi dünyanın önemli metropollerine yayılırken; diğer yandan toplumsal hiyerarşinin en alt basamaklarında yer alanlar, bodrum katları, metro tünelleri gibi yer altı mekânlarında yaşamak veya hayatlarını yeraltındaki madencilik, kanalizasyon temizliği gibi ‘üstteki elitler’in hijyenik, güvenli, konforlu ve lüks yaşamlarını mümkün kılan iş kollarında çalışarak idame ettirmek zorunda kalmaktadır (Graham, 2018: 194, 203, 209-211, 216, 337).

*Vertical*'da özellikle Londra gibi önemli metropollerin Asya ve Orta Doğulu zenginlerin kara para akladıkları emlak pazarına dönüştükleri belirtilmektedir. Bizimki gibi Üçüncü Dünya ülkelerinde ise neoliberal, küresel piyasalara entegrasyon, tanınma ve kabul görme motivasyonu ile bu tür gigantik dikey yapılaşma eğilimi olduğu ifade edilmektedir (Graham, 2018: 201). İstanbul'da da Dubai Towers gibi projeler, Sapphire AVYM gibi binalar bu eğilimin yansımaları olarak değerlendirilebilir. *Kaygı*'da da kentsel mekânın dev bir şantiye görünümünde, Lefebvre'ci deyişle “vahşi kentleşme” (2014: 22-23) halinde olması ve yüksek katlı inşaatların filmdeki kurgusal İstanbul'un ufuk çizgisini gasp etmesi de bu bağlamda iktidar ile iş birliği halinde olan üst sınıflar ile sıradan insanlar arasındaki hiyerarşik düzeni simgelediği çıkarımında bulunabiliriz. Keza *Abluka*'da da ablukaya alınan muhitin Lefebvre'in söyleyişiyle “vahşi sivil mimari”si (2014: 374) yatay düzlemdeyken etrafını çevreleyen dikey mimari düzlemdeki blokların dev beton çitler ya da hapisane parmaklıkları gibi göğe

yükseldikleri, fiziksel olarak da bölgeyi diğer yerlerden ayırdıkları görülmektedir. Bu imgenin de egemen güçlere biat eden özdisiplinli, itaatkâr bedenlerin yaşama alanları ile kutsal insan ilan edilen çıplak hayatların kamplaştırıldıkları alan arasındaki ayrımı aşağıdakiler-yukarıdakiler metaforu üzerinden somutlaştırdığı düşünülebilir.

Graham, ulaşımındaki zorluklar nedeniyle kent sınırları içinde bulunan sarp yamaçların tarihsel olarak yalnızca düşük gelirli gruplara hitap ettiğine ama artık günümüzde yüksek rakımlı yerlerin panoramik manzaraya hâkimiyetleri nedeniyle gittikçe varsıl grupların mülkiyetine geçmeye başladığına dikkat çeker (2018: 117). Bu bağlamda, *Nar*'daki Asuman'ın oturduğu yamaçlara konuşlanmış varoş yerleşim bölgesinin henüz yüksek gelirli kesimlere hasredilmek üzere soylulaştırma kapsamına alınmadığı ve hâlihazırda orada ikamet edenlerin yerlerinden edilerek kentin daha ücra yerlerine sürülmediklerini görürüz. Böylelikle, dik yamaçlardaki varoş yerleşke ile Sema ve Deniz'in evinin bulunduğu düz topografik yapı arz eden kıyı şeridindeki elit muhit arasında tersine bir dikey hiyerarşi oluşur. Dikey düzlemde aşağı sınıfın yerleşim bölgesi yukarı konumda iken, yukarı sınıfinki aşağıda kalır.

Bu bakımdan, bilhassa *Kaygı* ve *Abluka* olmak üzere bu bölümde incelenecek filmler, dikey mimarinin veya topografik yapının toplumsal kaslara veya tabakalaşmaya göndermede bulunmak amacıyla kullanıldığı distopik kurgular olarak *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), *Bıçak Sırtı/Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), J. G. Ballard'ın aynı adlı romanından uyarlanan *Gökdelen/High-Rise* (Ben Wheatley, 2015), *Parasite/Parazit* (Bong Joon Ho, 2019), *Platform/El Hoyo* (Galder Gaztelu-Urrutia, 2019) gibi filmlerle de benzeşmektedir.

*Vertical*'da ayrıca, yerin altına ve gökyüzüne doğru olmak üzere her iki ekseninde de dikey yapılaşmanın, bireylerin çevresiyle ilişkilenmesinde kullandığı eski tarz perspektif ve denge anlayışlarını da bozduğu, oryantasyon sağlamanın ve yön bulmanın zorlaştığına dikkat çekilir (Graham, 2018:10). Artık Kevin Lynch'in *Kent İmgesi*'nde (2016) serimlediği şekilde kent meydanı, parklar, kavşaklar gibi kesişme, birleşme veya dağılma noktalarını oluşturan odak/düğüm noktaları; tarihi yapılar, anıtlar gibi noktasal referans kaynağı oluşturan işaret öğeleri; yollar, deniz, nehir kıyısı gibi kenar bölgeler ve semt, mahalle gibi bölgeler üzerinden kentle ilişkilenmemiz ya da Fredric

Jameson'ın *Postmodernizm veya Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*'nda (2008) sunduğu "bilişsel haritalama" kavramındaki gibi yerimizi, konumumuzu bulma, kendimize bir nirengi noktası belirleyip yolumuzu tayin etme ve çevremizle zihnen bağ kurmamız zorlaşmaktadır.<sup>122</sup> Bu durum ise, *Abluka* ve *Kaygı*'da da irdelenen sorunsala, yani insanların zihnen ve bedenen hapsedilişlerine, zihinsel açıdan yersizleştirilmelerine yol açmaktadır.

*Nar* (2011), *Abluka* (2015) ve *Kaygı* (2017) filmleri yukarıda değinilen hususlar çerçevesinde çözümlenecektir.

### 3.1. VE NAR ÇATLADI!<sup>123</sup>

Dürtme içimdeki narı  
Üstümde beyaz gömlek var<sup>124</sup>  
Birhan Keskin

Hem aynıydık hem apayrı darmadağın nar taneleri  
Ah dokundular vurdular yerlere çaldılar öyle güzel kalmadık  
Nardık bütündük birdik tamdik bizi kim dağıttı<sup>125</sup>  
Ümit Ünal

Chuang Tzu'nun Düşü  
Chuang Tzu, düşünde bir kelebek olduğunu gördü, ama uyandıığında, düşünde kendini bir kelebek olarak gören bir insan mı, yoksa düşünde kendini bir insan olarak gören bir kelebek mi, olduğunu bilemedi.  
Chuang Tzu'dan (1889)<sup>126</sup>

Herbert Allen Giles

Ümit Ünal'ın yazıp yönettiği *Nar* (2011) adlı filmde, makro düzlemde toplumsal yapıdaki bir arada ama birbirinden yalıtılmış bulunan sınıflar arasındaki çatışma toplumsal cinsiyet meseleleriyle harmanlanarak İstanbul gibi kozmopolit bir kentte, tek bir mekânda toplanan farklı gelir seviyeleri, eğitim düzeyleri, ahlaki değerleri, anlayışları, hayata bakış açıları ve cinsel yönelimleri olan bireyler üzerinden mikro düzlemde irdelenmektedir.

<sup>122</sup> Fredric Jameson (2008) *Postmodernizm veya Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*. Ankara: Nirengi Kitap, ss. 89-98; Kevin Lynch (2016) *Kent İmgesi*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

<sup>123</sup> Anneke Smelik'in yazdığı *Feminist Sinema ve Film Teorisi: Ve Ayna Çatladi*'dan mülhem.

<sup>124</sup> Birhan Keskin'in "Penguen 2" adlı şiirinden alınan ve *Nar* filminin açılışında kullanılan mısralardır. Birhan Keskin (2018) *Ba*. İstanbul: Metis Yayınları, s.26

<sup>125</sup> *Nar* filminin kapanış jeneriğinde Jehan Barbur tarafından seslendirilen, bestesi Selim Demirdelen'e ve sözleri filmin yönetmeni Ümit Ünal'a ait olan şarkıdan alınan mısralardır.

<sup>126</sup> Jorge Luis Borges ve Adolfo Bioy Casares (1995), *Olağanüstü Masallar*, İstanbul: Mitos Yayınları, s.26

Film, temel olarak özel alanın yabancılar tarafından istilası, işgali temasını işlemektedir. *Straw Dogs/Köpekler* (1971, Sam Peckinpah), *Funny Games/Ölümcül Oyunlar* (1997, 2007, Micheal Haneke) gibi bahse konu temayı merkezine alan filmler genellikle psikolojik gerilim ya da korku yaratmak üzere kurgulanırlar. Bu tarz filmler, ev mefhumunun anlamını yapısökümüne uğratar. Özel mülkiyet ya da kiralama yoluyla edinilmiş barınma mekânlarına atfen kullanılan “ev”, “yuva”, “hane” gibi güvenlik, sıcaklık, samimiyet çağrışımları olan duygusal anlam yüklü terimler, aynı zamanda belli bir yere aidiyet, bağlanma ve sahiplenme hislerine de göndermede bulunmaktadır.<sup>127</sup> *Us/Biz* (2019, Jordan Peele), *Knock Knock/YanlıŞ Kapı* (2015, Eli Roth), *Eastern Boys/Doğulu Çocuklar* (2013, Robin Campillo) gibi özel mülkiyet sınırlarında ansızın peydah olan yabancıların hane halkını terörize ettikleri filmler veya *Mientras Duermes/Ölüm Uykusu* (2011, Jaume Balagueró), *In Their Skin* (2012, Jeremy Power Regimbal), *Parasite/Parazit* (2019, Bong Joon Ho) gibi ‘tanıdık’ sanılan yabancıların hane halkının güvenini kazanarak yavaş yavaş evin mahremiyetine sızdıkları ve hatta evdeki hâkimiyeti ele geçirerek istila ettikleri filmler, “ev” kavramına yüklenen duygusal anlam dağarcığının içini boşaltmaktadır. Kişisel hükümlerlik, mülkiyet, aidiyet ve güvenlik mntıkası olarak ev kavramı bu filmlerde altüst edilerek mahfazamız zannettiğimiz evlerimizin yabancıların saldırılarına karşı aslında ne kadar savunmasız veya her an kaybedilmeye ne kadar meyyal olduğu açığa vurulur.<sup>128</sup>

<sup>127</sup> Ulus devlet, vatan, millet, yurt gibi kavramlarla da özdeşleştirilebilen aidiyet metaforu olarak ev kavramına içkin duygular için: Gaston Bachelard (2013) *Mekânın Poetikası*. İstanbul: İthaki Yayınları, ss.34, 46-47; Asuman Suner (2006) *Hayalet Ev: Yeni Türk sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları, ss.17-18 ve Aksu Bora (2009) “Rüyası Ömrümüzün Çünkü Eşyaya Siner” *Cins Cins Mekân* içinde. Ayten Algan (Der. ve Yay. Haz.) İstanbul: Varlık Yayınları, ss. 69-71

<sup>128</sup> Son on yıllarda üst-orta veya üst sınıfların evlerinin yabancıların istilasına uğraması temasını işleyen filmlerdeki artış, 2008 Finansal Krizi ile de ilişkilendirilebilir. Bahse konu kriz, ABD’de “eşik altı ipotekli konut kredisi” denilen düşük faizli, uzun vadeli konut kredilerinin dar gelirli, alım gücü az olan gruplara verilmesinin ardından faizlerin yükselmesi, kredi borçlarının sürekli el değıştirmesi ve geri ödemelerde yaşanan aksaklıklar nedeniyle konut ve kredi balonunun patlamasından kaynaklanmış ve hızla diğerk ülkelerin finans piyasalarını da etkisi altına almıştır. Söz konusu kriz akabinde, düşük gelirli gruplara yüksek gelirlilerin hayat tarzını vadeden, geniş bahçeli, yüzme havuzlu, güvenli, büyük evlere yönelik Amerikan rüyası, kredi borçları ödenemediği için önemli oranda hacizle ve hazinele sonuçlanmışır. Dolayısıyla, evin kaybedilme korkusunun bu tarz filmlerin artışının ardındaki nedenlerden olduğu söylenebilir. Bir diğerk olasılık da ‘sonradan görme’ orta ve alt-orta sınıfların, eşik altı ipotekli konut kredisi olanaklarından yararlanarak nezih muhitlere taşınmaya başlamasının, varsılığın içine doğan ve ‘Amerikan Rüyası’nı zaten yaşamakta olan üst düzey gelir gruplarında, imtiyazlı kesimlerde ‘barbarların istilasına uğrama’ paranoyası yaratmış olmasıdır. 2008 mali krizi hakkında ayrıntılar için: Mehmet Ali Polat (2018) “Küresel Finans Krizinin Nedenleri”, *Al-Farabi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 2018 Vol. 2/1, ss. 177-195. Bu bağlamda, 2008 Finansal krizinin nedenleri ve sonuçlarını irdeleyen *Inside Job/İç İşleri* (2010, Charles Ferguson) belgeseli ile kriz sonrası ortaya çıkan

Sinemamızda da evin dış tehlikeler ve tehditlere karşı çizilmiş güvenlik sınırlarını ihlal eden yabancıların beklenmedik saldırısına maruz kalma durumunu anlatan *Çirkin Dünya* (1974, Osman Seden) ve özel alanın ‘tanışık yabancı’ istilasına uğramasını işleyen *Uzak* (2002, Nuri Bilge Ceylan)<sup>129</sup> gibi örneklerinden söz edebileceğimiz bu tarz filmler, aslında toplumsal cinsiyet, etnisite ve inanç farklılıklarını da kapsayabilen sınıfsal ayrımlar üzerine kuruludur. Böyle filmler, hegemonik sınıf, inanç, toplumsal cinsiyet ve etnisite açısından normatif ve imtiyazlı konumdaki kentsoylu üst gelir gruplarının, “taşralı”, “göçmen”, “dışarıklı”, “varoş”, “maganda”, “cahil” gibi pejoratif sıfatlarla ötekileştirdikleri ve herhangi bir temas kurmaktan imtina ettikleri diğer toplumsal sınıflarla, etnik gruplarla, heterodoks inançları ve/veya ‘sapkın’ cinsel yönelimleri olduğuna vehmedilenlerle karşılaşma ve çatışma korkularından beslenmekte ve bu paranoyayı iyice körüklemektedir.

Mike Davis’in, Los Angeles tikeline 1950’lerde başlayan, güvenliğin ve kamusal hizmetlerin temini bağlamında kendine yeten ve öz yönetimli küçük mutena kentçikler yani alt-kentleşme (suburbanizm) halinde kent dışına kaçış furyasını serimlerken kullandığı “white flight” (1992: 166) tanımlaması tam da bu paranoyaya işaret etmektedir. Diğer bir deyişle Davis, kentin çeperlerinde, her türlü kiri, pisi, tehlikesi, tehdidi, sapkınlığı ile bizatihi kentin ve kentlinin dışarıda bırakıldığı, içeriye alınmadığı özel mülkiyetli kentçiklere dönüşümün kronolojisini sunar. Elbette kentten bu “imtiyazlı çıkış” hakkı (Davis, 1992: 166), Hispanik veya Afro-Amerikalı, mavi yakalı ya da düşük gelirli kişilere değil; Beyaz ırktan, beyaz yakalı, yüksek gelir düzeyindeki kişilere tanınmaktadır (1992: 168-9). David Harvey de “burjuva ütopyası” olarak tanımladığı bu tür ayrıştırıcı yerleşim biçimlerinin gerisindeki mantalitenin aslen

---

toplumsal panoramayı hicveden kara komedi-gerilim türündeki *Arizona* (2018, Jonathan Watson), kriz sonrasında küçülen şirketlerde yaşanan işten çıkarmaları işleyen *Up In The Air/Aklı Havada* (2009, Jason Rietman) ve mutena semtlerdeki dışlayıcı ve ayrımcı tavrı dışa vuran *Suburbicon* (2017, George Clooney) adlı filmler önerilebilir.

<sup>129</sup> *Uzak* (2002) filminin, atıfta bulunulan gerilim yaratmaya dayalı diğer filmlerden ayrı bir yerde konumlandırılmasının altını çizmek gerekir. Taşralı geçmişini ardında bırakmış fakat umduğu kariyeri elde edememiş, yakın ilişkiler geliştirip istikrarlı şekilde sürdürmeyi bir türlü becerememiş olan Mahmut karakterinin (Muzaffer Özdemir), yakın ilişkilerden ve bu ilişkilerin getirdiği sorumluluklardan uzaklaşabileceği bir ada, başarısızlıkları ve hayal kırıklıklarıyla gizlenebileceği bir sığınak ve mutlak hüküm sürebileceği bir kişisel hükümlanlık mıntıkası olarak gördüğü evinin, tam da inkâr ettiği taşralı kökenlerini hatırlatan akrabası tarafından işgal edilmesi, *Uzak* filminin burada anılmasının nedenidir. Zira, “tanışık yabancı” Yusuf’un (Mehmet Emin Toprak) istilasıyla Mahmut’un mahremiyeti, düzeni ve hükümlanlığı ihlal edilmiş olur. Her hâlükârda, bu filmde de kentlileşmiş, okumuş, meslek sahibi olmuş Mahmut’a karşı, işsiz, vasıfsız, görgüsüz, cahil, taşralı Yusuf özelinde sınıfsal çatışma söz konusudur.

korkulara ve önyargılara dayandığını şöyle ifade eder: “bu mülkiyetli bireyciliğin ardında karmaşık bir nedenler çorbası vardır: kente dair korkular, bunlarla birleşen ırkçılık ve sınıfsal önyargılar, kentten birçok yerinde kamu alt yatırımlarının çökmesi ve yalıtılmış, korunaklı konfor temin etmeye yönelik ‘burjuva ütopyası’nın çekiciliği” (2011:173).

Lefebvre’in soyut mekân olarak nitelendirdiği “bu ayrışma eksenleri, farklı şekillerde eklenilerek herkesi benzerine yakınlaştırmıştır. ... [Böylelikle] çoğunluğun, kendine benzemeyene iyi ihtimalle değmediği, ama daha kötüsü korktuğu, çekindiği, birlikte yaşamak istemediği bir iklim” (Yardımcı, 2016: 150) yaratılmaktadır. Diğer taraftan, soyut mekâna içkin bir konsensüs durumu vardır ve bu konsensüs uygarlığın parçası sayılır. Lefebvre’ye göre, soyut mekân, “zımni bir anlaşma”, “bir saldırmazlık paktı”, “kısmi bir şiddetsizlik anlaşması” içerir. Söz konusu örtük anlaşma uyarınca “fiziksel, saygın mesafeler” bırakılarak başkalarının mülkiyetindeki mekânlardan uzak durulur (2014a: 84-5). Farklı sınıflar arasında zımnen varılan konsensüs, yasaklamalar aracılığıyla güvenceye alınır: “Yasakların çoğu gözle görülmez. Parmaklıklar ve kafesler, maddi engeller ... ayırımın uç durumlarıdır. Seçkin mekânları, güzel semtleri, ‘kibar’ yerleri *davetsiz misafirlere* karşı daha soyut işaret ve gösterenler korur” (Lefebvre, 2014a: 325-italik vurgu bana ait). Oysa uygarlığın parçası addedilen söz konusu uzlaş, görünüşteki güvenlik ile her an patlamaya hazır gizil şiddet arasındaki sınıfsal çelişkileri maskeler (Lefebvre, 2014a: 84-5).

Giorgio Agamben de günümüz kent yaşamının ayrıştırma üzerine kurgulandığını “kamp” analogisi üzerinden vurgular. Agamben’e göre istisnanın kaide haline geldiği her yer kamptır ve iktidar da sürekliliğini istisnai haller üreterek mümkün kılmaktadır. Bu haliyle kamplar, “siyaset sahnesinin eşsiz paradigması” ve “bugün hâlâ içinde yaşadığımız siyasal mekânın gizli kalıbıdır” (2017: 199, 204). Agamben, ayrıştırıcı kentsel mekân üretimini, iktidarın hukuki ve siyasal haklarından soyutlayarak çıplak hayata indirmediği, dışlayarak içerdiği norm dışı toplumsal gruplar açısından ele alırken; Bülent Diken ve Carsten B. Laustsen normatif, makbul, elit kesim açısından “iyicil kamp” (2005: 9) şeklinde yorumlar. Harvey’in “burjuva ütopyası” (2011: 173) kavramını çağrıştıran söz konusu kavramsallaştırmaya göre üst-sınıf gruplar, korktukları, önyargılar besledikleri ve bir arada bulunmaktan imtina ettikleri öteki



grupları dışarıda, kendilerine eş değer gördüklerini ise içeride tutacak kamplarda yaşamayı kendi hür iradeleri ve finansal kaynakları ile seçerler. Kapalı siteler, rezidanslar, mutenalaştırılmış eski semtler gibi varsıl kesimlere özel yerleşimler, “kent yaşamının ve dokusunun, kente özgü zamanın, mekânın ve yaşamın askıya alındığı, bu açıdan kentin istisnası ama yerleşim itibarıyla söz konusu istisnailiğin daimî hale geldiği birer kamp” (Yardımcı, 2016: 147) olarak iyicil kamp örneklerini teşkil etmektedir.

Nitekim *Nar* filmi de İstanbul’un imtiyazlı kaymak tabakasına hasredilmiş mutena bir semtinde, kentin tüm olumsuzluklarını ve makbul olmayan toplumsal kesimlerini dışarıda tutan iyicil bir kampta geçmektedir. Film ilerledikçe bir yabancıнын kampın içerisine sızıp burayı istila ederek kendi kişisel istisna halini yaratmasıyla iyicil kampın kötücül kampa, burjuva ütopyasının ise burjuva distopyasına ne kadar kolaylıkla dönüşmeye gebe olduğu gözler önüne serilir. Öte yandan, sınıfsal çatışma ihtimaline yönelik paranoya üzerine kurgulanan yukarıda mezkûr bu tarz filmlerden farklı olarak *Nar*’da, Asuman’ın (Serra Yılmaz), Lefebvreci söyleyişle kibar yerlere, seçkin semtlere karşı saldırmazlık paktını (2014: 84-85) ihlal etmesi için bambaşka bir motivasyonu bulunmaktadır.<sup>130</sup> Asuman’ın, hukuki olmayan yollarla başkalarının mülkiyetindeki alanı işgal ederek, diğer bir deyişle hukuku askıya alarak istisna hali yaratmasında, sınıfsal nefret, kıskançlık, hınç veya zalimane, sadistçe duygular değil; kendi kişisel adaletini tesis etme, yapılan yanlış düzeltirme gayesi söz konusudur.

<sup>130</sup> Lefebvreci mekân çalışmalarında da bir direniş biçimi olarak işgal eylemlerine özel bir önem atfedilmektedir. Zira farklı grupları birbirinden ayırıştırıp benzer olanları bir arada tutmak üzere tasarlanan izotopik soyut mekânlar işgal yoluyla ele geçirildiğinde geçici bir süreliğine de olsa mekânların işlevinde ve böylelikle kimliğinde dönüşüm sağlanmakta, alternatif yaşam pratiklerine hasredilerek farklılıkların bir arada bulunabileceği diferansiyel mekânların, heterotopilerin kurulabilmesi mümkün kılınmaktadır (Lefebvre, 2014a: 368). Lefebvreci deyişle, işgal sayesinde egemenin mekânı olan “mekân temsilleri”, kullananların, yaşayanların, öznelere mekânı olan “temsil mekanları” haline getirilmektedir (Lefebvre, 2014a: 62-3, 67-9, 364). Asuman’ın işgali de bu bağlamda yapılan haksızlığa karşı bireysel bir direniş olarak okunabilir. Lefebvreci söylemde işgal hareketinin anlam ve önemi ile ilgili ayrıntılı bilgi için: Anne-Cécile Delaisse , Suzanne Huot ve Luisa Veronis (2020) “Conceptualizing the role of occupation in the production of space”, *Journal of Occupational Science*, DOI: 10.1080/14427591.2020.1802326. Meriç Demir Kahraman, Burak Pak ve Kris Scheerlinck (2018). “Production of heterotopias as public spaces and paradox of political representation: A Lefebvrian approach”, *ITU A/Z* , Vol 15 No 1, March 2018, ss. 135-145. Ayrıca, Türkiye’deki işgal hareketleri örnekleri olarak Gezi Parkı süreci için: Ayfer Bartu Candan ve Cenk Özbay (2014) *Yeni İstanbul Çalışmaları: Sınırlar, Mücadeleler, Açılımlar*, İstanbul: Metis Yayınları, ss. 24, 192-6. Feride Çiçekoğlu, (2015) *Şehrin İtirazı: Gezi Direnişi Öncesi İstanbul Filmlerinde İsyân Eşiği*, İstanbul: Metis Yay., ss. 28-30 ve Kazova direnişi için: Metin Yeğin (2019) “Mekân ve İşgal: İşgal, Kimlik ve Kültür”. *Önce Mekân Vardı* içinde. Önder Kulak ve Soner Torlak (der.). İstanbul: Edebi Şeyler Ajans ve Yayıncılık, ss.217-218.

### 3.1.1. Çatlayan Nardan Saçılanlar



Görsel 31: İmgesel boğaz manzarası

Asuman, İstanbul’da, Boğaziçi manzarasının ancak apartman duvarına yapılan bir resimden ibaret olduğu bir “kenar mahallede” (Alibeyköy) yaşayan, alt gelir grubundan orta yaşlı bir kadındır (Görsel 31). İsteği dışında edindiği paranormal boyutla iletişim yetilerini kullanmak suretiyle falcılık yaparak evinin geçimini ve yatalak eşinin bakımını temin etmektedir. Kızı Selin (Ezgi Ayaz), bebeğinin ölümünden sorumlu tutulduğu için ağır bir depresyon geçirmektedir. Aslında bebek, hastanede uygulanan hatalı tedavi neticesinde ölmüştür ve Asuman sorumlu hekim tarafından kasten yanlış düzenlenen ölüm belgesini düzelttirerek kızının iç huzuru ve özsaygısını yeniden sağlamak istemektedir. Falcılık üzerinden kurduğu sosyal ağlar sayesinde izini bulduğu sorumlu hekimin, Dr. Sema’nın (İdil Fırat), Boğaziçi’ne nazır, nezih bir semtteki (Kuruçeşme/Arnavutköy) adresine giderek Sema’nın tanıdığı bir avukatın referansı ile içeri alınmayı başarır. O sırada Sema iştedir ve sevgilisi Deniz (İrem Altuğ) oyun provası iptal edildiği için evdedir. Deniz, başına gelecekleri tahmin bile edemediğinden kendisini Sema olarak tanıtır. Asuman da fal bakmak üzere hazırladığı kahveye kattığı ilaç yardımıyla Sema zannettiği Deniz’i kısmen paralize ederek etkisiz hale getirip rehin alır. Bu esnada çıkan gürültü üzerine olaya apartmanın kapıcısı Mustafa da (Erdem Akakçe) dâhil olur. Sema’nın eve dönüşünü bekleme sürecinde Asuman metafiziksel, psişik güçlerini kullanarak Deniz ve Mustafa’nın bastırdıkları veya farkında olmadıkları sırları ve gerçekleri ortaya döker. Sema’nın da gelişiyile aynı mekânda, toplumsal sınıf hiyerarşisine ve hegemonik heteroseksüel cinsiyet rejimine tabi toplumsal cinsiyet

hiyerarşisine dayalı çok katmanlı bir güç mücadelesi somut hale gelir. Böylelikle açılış ve kapanış sekansları ve geçmişe geri dönüşler haricinde tek mekânda geçen filmde, Deniz'in duvara fırlattığı nar metaforu üzerinden toplumsal birlik ve bütünlüğü sağladığı farz edilen toplumsal harç mitosunu sorgulamaya açılır (Görsel 32).<sup>131</sup>



Görsel 32: Deniz'in fırlattığı nar

Nar metaforu, filmin adında, afişindeki görselde, açılışındaki Birhan Keskin'in "Penguen 2" adlı şiirinden alıntılanan mısralarda, olayların geçtiği salondaki objelerde ve kapanış jeneriğindeki şarkı ile sürekli tekrarlanan bir laytmotif halindedir. Tıpkı Keskin'in mısralarında belirtildiği gibi karakterlerin içindeki nar, yani gizli yaralar, dürtüldükçe üzerlerindeki beyaz gömlekler leke içinde kalır, gizlenen veya bastırılan gerçekler gün yüzüne çıkar, herkesin gerçek yüzü anlaşılır. Asuman'ın fakir, gariban falcı kadın maskesinin ardında rövanşist bir annenin gizlendiği; Sema'nın doktorluk kariyerinin hiç de pirüpak olmadığı; Mustafa'nın saf mütedeyyin Anadolu insanı görünümünün, zihinsel ve ruhsal durumu bozuk bir kadının kırılmasını suistimal eden bir tacizciyi maskeleyiği; Deniz'in ise burjuva ahlakının konforlu alanında yetiştirilmiş biri olarak hayatı ve insanları aslında hiç tanımadığı, çatlayan nardan dağılan taneler gibi ortalığa saçılır. Bu kadar derin sınıfsal farklılıkların ve bu farklılıklarla yakından bağlantılı toplumsal eşitsizliklerin ve adaletsizliklerin mevcudiyetine karşın; görünürde aynı toplumun mensupları, aynı devletin vatandaşları olarak bizleri bir arada tutan şeyin aslında bir nar kabuğu kadar ince ve kırılabilir bir toplumsal harç olduğu; bu harç çatlak

<sup>131</sup> Duvara fırlatılan nar sahnesi, Sergei Parajanov'un, Ermeni ozan Sayat Nova'nın hayatını imgeler üzerinden anlattığı devrimsel nitelikteki *Narın Rengi* (1969) adlı filmde yer verilen benzer sahneye bir gönderme ya da saygı duruşu olarak da yorumlanabilir. Keza, Anton Çehov'un *Vişne Bahçesi* adlı hikayesinin serbest bir uyarlaması olan Azeri yapımı *Nar Bağı* (2017, Ilgar Nəcəf) filmde de benzer bir sahneye rastlanmaktadır.

verince nar taneleri gibi etrafa saçılmaya hazır olduğumuz gerçeği de nar metaforu üzerinden aktarılır.<sup>132</sup>

Filmde, verili sandığımız, doğallaştırdığımız birçok toplumsal olgu ters yüz edilir, yapısöküme uğratılır. Örneğin, Hipokrat yemini eden doktorların ne derece yeminlerine sadık kaldıkları sorunsalı, Sema'nın yaşam konforundan feragat edemediği ve erkek egemen tıp camiasında bin bir güçlüğe katlanarak elde ettiği statüsünü gözden çıkaramadığı için yanlış tedavinin sorumluluğunu üstlenmek yerine suçu, zaten bebeğini kaybetmenin acısıyla perişan olan Selin'in üzerine atacak raporu yazması üzerinden sorgulanır. Oysa Asuman, alt-sınıfsal konumu nedeniyle haklılığını yasal merciler nezdinde ispatlayamamış, hakkını arayamamıştır. Bu yüzden hukuk sisteminin sağlamadığı adaleti kendi başına tesis etmek üzere harekete geçmiş; kendi 'istisna hali'ni ilan edip hukuksal olarak uğradığı haksızlığı, hukuki olan her şeyi askıya alarak tazmin etme isteği doğrultusunda Sema'nın evini bir 'kamp' alanı haline getirmiştir. Kabalık, görgüsüzlük, az gelişmişlik, adalet ve vicdan gibi değerlerden yoksunluk, ahlaki yönden aşağılık ve suça meyyallik ile damgalanan düşük gelirli alt-sınıflardan olması önyargısıyla Asuman'ın intikam hisleri ile gözü kararmış, kontrolsüz ve barbarca davranışlar sergilemesi beklentileri de boşa çıkarılır.<sup>133</sup> Zira, son derece 'düzgün' bir diksiyona sahip olmasının yanı sıra rehin alırken bile kibarlığı elden bırakmaması ve farklı koşullar altında tutarlı hal ve tavırlar sergilemesi ile Asuman kafalardaki gerçek 'İstanbul' tahayyülüne uygun bir profil çizer. Kapıcı Mustafa ise İstanbul'a göç yoluyla gelmiş, 'dışarıklı', taşralı, biri olarak kibarlık, görmüş-geçirmişlik ile özdeşleştirilen İstanbullu mitosunun dışında konumlandığından yine sosyo-mekânsal

<sup>132</sup> Narın görünürde benzer ve bir arada duran tanelerinin bile aslında birebir aynı olmadıkları ve - Lefebvreci söyleyişle izotopileri çağrıştırır biçimde- zarlarla kısım kısım ayrılmış oldukları gerçeğini de akılda tutmakta yarar vardır. Bu bağlamda nar metaforunun, George Orwell'ın *Hayvan Çiftliği*'nde "bütün hayvanlar eşittir ama bazı hayvanlar öbürlerinden daha eşittir" (2012: 141) şeklinde vecizeleşen sözlerle belirttiği gibi toplum fertlerinin özdeş ve eşdeğer olmalarının imkânsızlığına da işaret ettiğini söylenebilir.

<sup>133</sup> Bediz Yılmaz makalesinde, dar gelirli insanlara yapıştırılan pejoratif sıfatların nasıl ortaya çıktığını serimler. 'Yoksulluk' kavramının, azim, sebat, çalışkanlık, disiplin gibi Protestan ahlakında kutsanan değerlerden 'yoksunluk' olarak kodlanmasıyla birlikte yoksulların sosyo-mekânsal, ırksal ve sınıfsal ayrımcılığın hedefi haline gelip damgalanmalara uğramalarının ve 'yoksunma'larının yani göz ardı edilmelerinin kronolojisini sunar. Ayrıntılı bilgi için Bediz Yılmaz (2008) "Türkiye'de Sınıf-altı: Nöbetleşe Yoksulluktan Müebbet Yoksulluğa", *Toplum ve Bilim Dergisi*. 113. Sayı, ss.127-142. Necmi Erdoğan (2011) "Garibanların Dünyası: Türkiye'de Yoksulların Kültürel Temsilleri Üzerine İlk Notlar". *Yoksulluk Halleri: Türkiye'de Kent Yoksulluğunun Toplumsal Görünümleri* içinde Necmi Erdoğan (yay. haz.) İstanbul: İletişim Yayınları, ss.32-33.

damgalamalara, ötekileştirmelere tabiidir.<sup>134</sup> Öte yandan böyle insanlara yapıştırılan menfi etiketleri yapısöküme uğratar ve filmin finalinde Sema gibi İstanbullu tahayyülüne denk düşen kesimlerin de “vicdan” gibi ahlaki değerlerden bihaber olabileceğini ortaya çıkarır. Deniz de içine düştüğü zor durumda hemen sosyal maskesini bir kenara fırlatarak mensubu olduğu toplumsal sınıfla özdeşleştirilen davranış kodlarını ihlal eder; öfkeli, agresif, ağzı bozuk, hırçın hal ve tavırlar sergiler. Bu durumun, burjuva ahlakının, üst-orta sınıf değerlerinin ikiyüzlülüğüne ve çıkar çatışmaları ortaya çıktığında bu sözde değerlerin nasıl bir anda altüst edilmeye, çığnınmeye eğilimli olduğuna delalet ettiği düşünülebilir. Keza üst-orta sınıf davranış kodlarının, adabımuâşeret kurallarının da kaygan bir zemin üzerinde durduğu, en ufak bir sallantıda yerle bir olma potansiyeli taşıdığı çıkarımında da bulunulabilir.

Asuman’ın davetsiz misafir olarak gittiği evi ele geçirmesi ise sınıfsal ve toplumsal cinsiyet temelli güç hiyerarşilerinin de mutlak olmadıkları ve denge yapılarının her an değişime uğramaya açık oldukları imasını taşır. İç mekânımız, mahfazamız, güvenliğimizi temin eden kabuğumuz ve yalnız bırakılma talebimizin karşılandığı mahrem alanımız olarak ev kavramı yapısöküme uğrattır.<sup>135</sup> Film öyküsünün güçsüz konumdakinin güçlüye her an galebe çalabileceği sürprizli yapısı üzerinden sınıfsal ve toplumsal cinsiyet temelli ayrımlar, eşitsizlikler, adaletsizlikler ve ahlaki telakkiler masaya yatırılır ve film karakterleri beraberinde seyircilerin de içsel bir sorgulamaya, vicdan muhasebesine gitmeleri sağlanır.

Film anlatısı neredeyse tek bir mekânda geçtiğinden gerilim ve merak, aksiyondan ziyade diyaloglar ile dekor, ışıklandırma, renk paleti, ses tasarımı ve film müzikleri gibi mizansene ve sinematografiye ilişkin unsurlar aracılığıyla sağlanmaktadır. Bu doğrultuda, filmin daha açılış sekansı ile ilk olarak mekânsal bakımdan sınıfsal farklılıklar görsel dille aktarılır. Asuman, kent çeperlerindeki “varoş” tanımlamalarına

<sup>134</sup> Ayşe Öncü, İstanbullu mitine inananların diğer herkesi “maganda” etiketiyle ötekileştirmelerinin ardında, kente yerleşen dışarılıkların kendi yaşam alanlarını ele geçirip orta sınıf değerlerini, ahlakını ve maddi ayrıcalıklarını tehdit ettikleri yönündeki asılsız paranoyanın ve ‘sonradan görme’ yeni gelenler yüzünden üst sınıfların daha alt sınıflara gerileyeceklerine yönelik “düşüş korkusu”nun bulunduğunu ileri sürer. Ayşe Öncü (2013) “İstanbulular ve Ötekiler: Küreselcilik Çağında Orta Sınıf Olmanın Kültürel Kozmolojisi”, *İstanbul: Küresel ile Yerel Arasında* içinde. Çağlar Keyder (haz.), İstanbul: Metis Yayınları, ss. 117-144

<sup>135</sup> İç mekân, mahfaza olarak ev kavramı için: Walter Benjamin (1995) *Pasajlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.87. Yalnız bırakılma hakkı olarak özel hayat kavramsallaştırması için: Richard Sennet (2002) *Kamusal İnsanın Çöküşü*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 331.

denk düşen bir semtte bulunan gecekondusundan çıkar ve iki ayrı toplu taşıma vasıtası değiştirerek hedefindeki adrese varır. Asuman'ın evinin bulunduğu kenar mahalle ile Dr. Sema'nın yalı dairesinin bulunduğu nezih semt arasında, çevresel düzenlemeler, konutların inşaat kalitesi ve estetiği, alt-yapı ve ulaştırma gibi kamusal hizmetlere erişim, kent merkezine yakınlık ve mukim profili gibi açılardan farklılıklar göze çarpar. Filmde geri dönüşlerle aktarılan Asuman'ın hayatından enstantanelerde ise iç mekânlardaki farklılıkların da altı çizilir. Sema'nın ufku açık, geniş, ferah, aydınlık evindeki modern mobilyalara, geniş ekran led televizyon, ankastre beyaz eşyalar gibi son model elektronik eşyalara, özgün aksesuarlar ve biblolara, retro stilde yer karolarına, endüstriyel tarz modern avizelere, duvarlardaki soyut tablolara karşılık Asuman'ın çerçeve içinde çerçeve tekniğiyle gösterilerek klostrifobik atmosferi artırılan çatlak duvarlı, gün ışığına hasret, tabiri caizse “nohut oda bakla sofa” evi, 37 ekran tüplü televizyon, eliş danteller, demode sedir ve koltuklar, uyumsuz renkte döşemeler ve halılar, çıplak ampuller, duvarda asılı saatli maarif takvimi, dua levhası gibi dar gelirli, mütedeyyin kesimlere has eşyalarla tefriş edilmiştir (Görsel 33).



**Görsel 33: Asuman'ın evi**

Asuman, apartmanın girişinde Kapıcı Mustafa ile karşılaşır. Kapıcı bile, kılık kıyafetinden dar gelirli biri olduğu çıkarımında bulunduğu Asuman'ın böyle üst gelir seviyesinden kişilerin ikamet ettiği bir apartmana geliş gerekçesini sorgulama ihtiyacı duyar. Dolayısıyla ikamet edilen semt ve konut türü, konutlardaki eşyalar, kullanılan seyahat araçları, giyim-kuşam gibi göstergeler üzerinden Asuman ve Dr. Sema'nın yaşam standartları arasındaki sosyo-ekonomik farklılıklar ve imtiyazlı konumda olmayan bireylerin bu tür göstergeler üzerinden nasıl damgalanmalara ve ayrımcılıklara uğradıkları vurgulanır. Bir bakıma Mustafa, Dr. Sema'nın ve 'seçkin' komşularının

ikametgâhı olan bu “iyicil kampı” (Diken ve Laustsen, 2005: 9), “kibar yeri” bu “*davetsiz misafire*” (Lefebvre, 2014: 325-italik vurgu bana ait) karşı korumayı üzerine vazife edinir.

Asuman yoldayken paralel kurgu ile o sırada Dr. Sema'nın evinde neler olup bittiği gösterilir. Deniz daha yeni uyanmıştır, sevgilisinin baş ucuna bıraktığı romantik notu okuduktan sonra kalkıp duşa girer. Deniz'in aheste aheste güne hazırlanıp rahatça kahvaltı yaparak masayı toplamasından ve partnerinin ise erkenden işe gitmiş olmasından aralarındaki ilişkide kariyer sahibi Dr. Sema'nın evin reisi konumunda olduğu; Deniz'in ise tiyatro meşgalesiyle kendini oyalayan ama maddi açıdan Sema'ya bağımlı olan eş şeklinde konumlandırıldığı sezilir.<sup>136</sup>

Kapı zili çaldığında Deniz, o günkü tiyatro provası iptal edildiği ve yapacak daha iyi bir işi ya da herhangi bir planı olmadığı için, tanıdıkları bir avukatın referansı ile geldiğini söyleyen gariban, cahil görünümlü falcı kadını içeri almayı kabul eder. Deniz, buna gerek olmadığını söylese de Asuman eve girdiğinde ayakkabılarını çıkarır. Bu sahne aracılığıyla Asuman ve Deniz arasındaki sosyo-kültürel davranış kodlarındaki farklılığa dikkat çekilir. Asuman daha gelenekçi, dinî itikatlara meyilli, az eğitilmiş bir kişi imajı çizerken; Deniz daha Batılı bir yaşam tarzını benimsemiş, cinsel yönelimiyle geleneksel telakkilere meydan okuyan, eğitilmiş, kültürlü, açık fikirli biri intibayı uyandırır. Deniz, oyunculuk yeteneğini kullanarak Dr. Sema'yı gibi davranarak falcının gerçeği fark edip etmeyeceğini sınar, Asuman'ın suallerine iğneleyici, müstehzi bir üslupla cevaplar vererek aklınca bir kedi-fare oyunu oynar. Deniz'in, kendi deyişi ile sadece “gırgır olsun diye” Sema rolüne soyunmadığı; aslında içten içe Sema'ya öykündüğü, onu idealize ettiği bir rol model olarak gördüğü ise filmin finalinde açığa çıkacaktır.

<sup>136</sup> Deniz'in bu Boğaz manzarasına nazır ve oyuncak bebek evi gibi ideal biçimde döşenmiş evdeki konumu, Henrik Ibsen'in ilk kez 1879'da sahnelenen, feminist bakış açısıyla çığır açan ve yazar Laura Kieler'in gerçek yaşam öyküsüne dayanan “Bir Bebek Evi” (*A Doll's House*) adlı oyununu çağırır. Söz konusu oyunda, Nora adlı bir kadının, hasta eşinin tedavi masraflarını karşılamak için gizlice yaptığı fedakarlıklar açığa çıktığında takdir edilmek yerine aşağılanması, hakarete uğraması, affedilmenin bile bir lütuf şeklinde bahşedilmesi ve kabahat işlemiş bir çocuk gibi muamele görmesi üzerine bir aydınlanma yaşayarak mutlu evliliğinin tam bir kandırma ibaret olduğunun ayırıcılığına varmasıyla eşini terk etmek gibi o dönem koşullarında çok radikal ve cesurca bir karar alması anlatılır. *Nar*'da ise, Sema'nın heteroseksüel ilişki örüntüleriyle çerçevelenmiş evcilik oyununda evin reisi rolünü üstlenip Deniz'e kendisine muhtaç süs bebeği rolü biçmesi; Deniz'in ise bu gerçeğin farkına ancak Asuman'ın yarattığı istisna hali sayesinde varıp Nora gibi ekonomik yönden bağımlı olduğu partnerini terk etme cesareti göstermesi bağlamında bir paralellik kurulabilir. Henrik Ibsen (1994) *A Doll's House*. Londra: Nick Hern Books. Oyun metnine <https://www.gutenberg.org/files/2542/2542-h/2542-h.htm> adresinden de erişilebilir.

Asuman'a referans veren avukat arkadaşlarının tam bir "pozitivist" olduğunu belirten Deniz de aslında fala kuşkuyla yaklaşmaktadır ama Asuman'ın fala bakmaktan ziyade bir şeylerin ona göründüğünü, malum olduğunu söylemesinden ve bu metafiziksel yetinin kendiliğinden ortaya çıktığını "iki sene önce bana geldiler" şeklinde ifade etmesinden tedirginlik hisseder. Bu esnada kullanılan müzik ve komşunun köpeğinin uluma sesleri söz konusu tedirginlik, rahatsızlık hissini pekiştirir.

Asuman, falın çıkması için bizzat kendisinin hazırlamasının gerektiğini söyleyerek kahve yapmak için mutfığa geçer. Deniz'in telefonda Sema ile konuşmak üzere salona yönelmesini fırsat bilen Asuman'ın, hazırladığı kahveye anestezi etkili bir ilaç ilave ettiği ileriki sahnelerden anlaşılacaktır. Deniz, Asuman'a karşı Sema rolü oynaması yetmiyormuş gibi Sema'ya karşı da dürüst davranmaz ve eve bir falcı geldiğini söylemez. Buradan ilişkilerinde bir güven sorunu olduğunun ilk sinyali verilir. Karşılıklı kahvelerini içerlerken Asuman, Sema olduğunu sandığı Deniz'in tepkilerini ölçmeye çalışarak ona yatalak eşinden, bebeğinin ölümünden sonra hayata küsen kızından ve çevresindekilerin cin olarak tanımladıkları psişik güçlerin onunla kurdukları iletişimden söz eder ama Deniz anlattıklarına kayıtsız kalır. Sonra fal faslı başlar. Deniz'e bir zamanlar başının üzerinde bir yıldız olduğunu ama artık bu yıldızın bulunmadığını söyler. O ana kadar Asuman'ın falcılık iddialarına itimat etmeyen Deniz, eskiden yatak başında asılı duran ama çürüyünce annesinin atmak zorunda kaldığı deniz yıldızından bahsettiğine hükmederek falına daha fazla odaklanır. Deniz yıldızı konusu açılınca Asuman daha önce deniz yıldızı diye bir şey duymadığını, zaten denizden ve balıklardan hoşlanmadığını ifade eder. Deniz ile ilişkilene biçimi de aslında sosyo-ekonomik ve kültürel ayrımlara göndermede bulunmaktadır. Zira Asuman, kıyı şeridinden çok uzakta bulunan ve Boğaziçi manzarasının bir apartmanın duvarına nakşedilmiş resimden ibaret olduğu bir semtte yaşamakta ve hayat galesiyle ekmeği peşinde koşuşturup fiziken hasta olan eşi ve ruhen rahatsız olan kızının bakımları gibi dertlerle boğuşmaktadır.<sup>137</sup> Durum böyleyken Asuman için denizle ilişkilene

<sup>137</sup> Stephen Graham'ın *Vertical* (2018) adlı çalışmasında dikkat çektiği üzere, ulaşımındaki zorluklarına rağmen yüksek rakımlı yerleşim alanları, seyrine doyum olmayan panoramik manzara sunmaları durumunda kentsel rant kaynağı haline gelmekte ve 'soylulaştırma' kapsamına alınarak varıl kesimlerin mülkiyetine geçmektedir (2018: 117). Asuman'ın oturduğu muhit ise sarp yamaçlar üzerine konuşlanmakla birlikte, deniz manzarasından mahrum olduğu için kentsel arazi spekülörlerince mutenalaştırma kapsamına alınmaya değer görülmemiş, buradaki mukim profili de "müebbet yoksulluğa"



lüzumsuz bir lüksten ileriye gitmez. Oysa Deniz, idealist öğretmenler olan anne ve babası tarafından konforlu bir cam fanusta üzerine titreterek büyütülmüş olduğundan yaz tatillerinde denizin tadını çıkarabilmiş, boş vakitlerinde deniz canlılarıyla ilgili belgeseller seyredebilmiş, şimdi ise lebiderya yalı dairesinde deniz manzarasının sefasını sürmektedir. Deniz yıldızı, balık türleri gibi deniz canlılarına karşı son derece ilgisiz ve sevgisiz Asuman'ın aksine, Deniz için deniz yıldızı çocukluk anlarıyla özdeşleştirdiği bir mutluluk mekânı vazifesi görmekte ve ayrıca balıklara ilgisi akvaryumdaki süs balıklarıyla dışa vurulmaktadır. Diğer bir deyişle, adlarıyla uyumlu bir şekilde Deniz ve Sema, birlikte yaşadıkları yalı dairesinde, ufku açık engin gökyüzüne ve eşsiz deniz manzarasına sahipken; Asuman<sup>138</sup>, ikamet ettiği gecekonuda bunlardan mahrum kalmaktadır. Ayrıca, Asuman'ın “deniz sevmem, yıldız, balık sevmem” şeklindeki yorumu, kahvesine kattığı ilaçla Deniz'i paralize ederek rehin alacağını ve çıkan arbedede onun telefonunu akvaryumun içine atarak dış dünyayla iletişimini keseceğini adeta önceden haber vermektedir.

Falın devamında Asuman, Deniz'e kafasında çamura yazılmış gibi görünen eğri büğrü yazılar olduğunu söylediğinde ise Deniz'in falın tutarlılığına olan hayreti artar. Üniversitede Sümerce eğitimi aldığını ağızından geçirir ama hemen bunun tıp fakültesini kazanmadan önceki iki senelik kararsızlık döneminde olduğunu söyleyerek durumu kurtarır. Asuman'ın Sümercenin ne olduğunu sorması üzerine binlerce yıl önce yaşamış ve daha sonra ortadan kaybolmuş kadim bir medeniyetin ölü dili olduğunu belirtir. Asuman, insanın neden artık kullanılmayan bir dili öğrenme gereksinimi duyabileceğine akıl erdiremez. Deniz'in memur zihniyetli ebeveyni de öğretmen olmalarına karşın, Sümer dili eğitimi görenlerin iş bulma ve kariyer edinme ihtimalinin düşük olmasından ötürü Deniz'in bu bölümü kazanmasını endişeyle karşılamışlardır. Bu bağlamda eğitilmiş insanlar ile Asuman gibi eğitimsiz olanlar arasında yüksek gelir güvencesi olan kariyer odaklılık ve gündelik yaşamda kullanılabilirlik, işe yararlık ölçütlerinde bir paralellik çizilmektedir. Deniz'in “sonunda tıbbi seçmek zorunda kaldım” sözlerinin satır aralarında, tıp gibi alanlarda saygın bir iş ve yüksek gelir vadeden mesleki eğitimler ile

---

(Yılmaz, 2008) mahkûm edilmiştir. Böylelikle Asuman, Sema ve Deniz'e göre topografik bağlamda daha yüksekte ama toplumsal statü hiyerarşisi bağlamında daha aşağıda konumlandırılmaktadır.

<sup>138</sup> Farsça kökenli Asuman isminin, Arapça kökenli Sema ismi ile eş anlamlı olması, yani ikisinin de gökyüzü anlamına gelmesi de manidardır. Sonuçta Asuman ve Sema'nın tek ortak paydası adlarının aynı manaya gelmesinden ibarettir; bir bakıma adaş olsalar da toplumsal sınıf, cinsel yönelim, inanç gibi parametreler açısından farklılardır ve aynı gökyüzünün altında mekânsal bakımdan da ayrıştırılmışlardır.

Sümer dili gibi alanlarda bilimsel açıdan önemli ama iş ve gelir güvencesi olmayan eğitimler arasındaki sınır çizilir. Her ne kadar Asuman'a karşı Doktor Sema rolünü oynasa da bu diyalogdan gerçekte Sümer dili eğitimi aldığı ve bu alanda bir kariyer sürdürmek yerine amatör tiyatro oyunculuğunu meşgale edindiği anlaşılan Deniz'in, maddi açıdan Doktor Sema'ya bağımlı olduğu bir kez daha çıkarsanır. Söz konusu husus ise, filmin finaline doğru ilişkilerinde yüklendikleri roller iyice berraklaşan Sema ve Deniz arasındaki geleneksel toplumsal yapı açısından norm dışı telakki edilen homoseksüel ilişkinin aslında ne kadar hegemonik heteroseksüel cinsiyet rejimi kodlarıyla örülmüş olduğuna delalet etmektedir.

Deniz üzerini değiştirmek için içeri geçtiğinde Asuman, önündeki sehpa duran fotoğrafları fark eder. Bu fotoğraflarda Sema ve Deniz bir arada, samimi görünmektedirler ama Asuman onların arasındaki homoseksüel ilişkinin ayırdına varamaz. Fal bakarken Deniz'in kalbini elinde tutan bir kadın olduğunu ve bu kadının ona çok yalanlar söylediğini dile getirirken de aslında bu ilişkinin farkında değildir. Deniz, Asuman'ın ümitvar hiçbir yorumda bulunmadığı gibi karanlık, cinayet gibi uğursuz kehanetlerde bulunmasına sinirlenip tepki gösterir. Bunun üzerine, Asuman asıl niyetini açığa vurur. Torununun ölümünden sorumlu tuttuğu Sema, Asuman'ın gözünde bir katilden farksızdır ve bunun hesabını sormaya gelmiştir:

Asuman: - Ah yavrum bu güzelliğinle, bu kibarlığınla katil olabilir misin sen? Biri bana gelse, torunum öldü, kızım da az kalsın ölüyordu, son anda kurtarıldı dese; ne oldu onlara diye sorarım. Merak ederim. Herkes sorar. Sen sormadın!

Deniz: - Ne demek o?

A: Merak etmez mi insan, sormaz mı?

D: - Tamam kardeşim, fal, mal istemiyorum. Bu kadar yeter! Benlik bir şey değilmiş fal. Sabah sabah *varoşlar* gibi! (İtalik vurgu bana ait)

Aslında bu ithamların muhatabı Deniz değil Sema'dır. Diğer taraftan Deniz, Asuman'ın torununun ölümünden ve kızı Selin'in içine düştüğü bunalımdan sorumlu olmasa da; olaya karşı duyarsızlığı, ilgisizliği, kayıtsızlığı onu da asgari insanîyet müşteresinde kusurlu kılmaktadır. Görünüşteki kibar, eğitilmiş, görgülü sosyal maskesinin ardında, burjuva konfor alanına kimsenin dertleriyle, elemiyle, kederiyle gölge düşürmesini istemeyen, "burjuva ütopyası"nın (Harvey, 2008b:173) mitolojik dünyasına, "iyicil kampı"nın (Diken ve Laustsen, 2005: 9) seçkin ve ayrıcalıklı alanına ötekileştirdiklerinin müdahil olmasına rıza göstermeyen, dışladığı dünyanın acı

gerçekliklerini görmezden gelen çocuksu bencillikte hayalperest bir kadın gizlidir. Varoşlukla etiketlediği Asuman gibilerle insani ve vicdani ortak paydada empati kurmaktan acizdir.

Derken Asuman'ın kahveye eklediği ilaç yüzünden Deniz'in bacakları uyuşmaya başlayıp paralize hale gelmesiyle evdeki güç dengeleri değişir. Asıl oyuncunun, falcı kisvesiyle davetsiz misafir olarak gelip Agambenci anlamda kendi istisna halini ilan eden ve evi bir nevi kampa dönüştüren Asuman olduğu anlaşılır. Asuman, “rüyada böyle olur, bağırarak istersin ama sesin çıkmaz; ama *sen rüyada değilsin*, sakın ol!” diyerek Deniz'in hayalperestliğine, “burjuva ütopyası”nın gerçeklerden uzak, rüyamsı evreninde takılıp kalmışlığına gönderme yapar. Deniz, dış dünyanın tüm derdi, tasası, acısı ve kirinden azade “iyicil kamp”ın steril mikrokozmosunda rüya gibi bir yaşam sürdürürken beklenmedik bir anda güvenlik ve mahremiyet muntikasının sınırları ihlal edilip hükümler alanı işgale uğradığından ötürü kendisini bir kâbusun ortasında bulmuştur. Kâbus ve gerçekliğin arasındaki sınırın geçirgenleştiği müphem alana girmek üzeredir.

Deniz, evde altın veya yeterli nakit para olmadığını ama ne isterse alabileceğini söyleyerek Asuman'a hırsız, adi suçlu muamelesi yapar. Sorunu aynı ödemede bulunarak çözebileceğini sanacak kadar maddiyata bağımlıdır. Bazı meselelerin çözümünün, kefaretinin maddi bir bedelden ötesini gerektirebileceğini düşünemez bile. Kibarlığı bir tarafa bırakıp galiz küfürler savurmaya, eline geçirdiği objeleri Asuman'a fırlatmaya başlar.<sup>139</sup> Fırlatılan objeler arasındaki pelüş oyuncakın ve narın, o esnada Asuman'ın oturduğu kanepenin ve narın çarparak kan lekesine benzer bir iz bıraktığı soyut tablodaki beneklerden birinin rengi kırmızıdır. Kırmızı renk ise, kültürden kültüre ve bağlamdan bağlama farklılaşan anlamlar taşımakla birlikte; *Nar* filminin izleği, olay örgüsü, karakterizasyonu ve laytmotifi göz önüne alındığında, hem Sema ve Deniz arasındaki aşk ve tutkuya, hem Asuman'ın yarattığı istisna hali tehlikesine hem de

<sup>139</sup> Deniz'in fırlattığı objeler arasındaki dokununca kahkaha atan kırmızı bir pelüş oyuncak, *Hayat Var* (Reha Erdem, 2008) filminde babasının Hayat'a hediye ettiği oyuncakla benzetilmektedir. Her iki filmde de kırmızı oyuncakların cinsel dürtüleri ve tutkuların yanı sıra yalanlar üzerine kurulmuş hayatları simgelediği söylenebilir.

tarafklar arasında yaşanan ufak çaplı Şiddete göndermede bulunduğu söylenebilir.<sup>140</sup> Tablo, fırlatılan objelerin çarpması ile asıldığı yerden çıkar ve yamuk bir pozisyon alır. Bu durum ise Sema ve Deniz'in karşılıklı güvene dayalı ilişkilerinin sallantıda olduğuna, etraflarına koza örerek yarattıkları ütopik dünyalarının ise deyim yerindeyse artık çivisinin çıktığına delalet etmektedir. Nitekim tablodaki sarı benek de Sema'nın Deniz'den bazı gerçekleri gizleyip onu mutluluk yanılması içinde yaşatarak ihanet ettiğine olduğu kadar, haksızlığa uğramış olan Asuman'ın yapabileceklerine karşı bir uyarıya, içine düşülen durumun çılgınlığına da karşılık gelmektedir.<sup>141</sup> Sema'nın salon duvarındaki beyaz tuval üzerine kırmızı ve sarı beneklerden ibaret soyut tablo, nar rengi İskandinav stili koltuk takımı, orta sehpa üzerinde duran narlar ve genel olarak salon dekorasyonunun ekru ve kızıl tonlara dayalı renk paletinde olması, aynı zamanda filmin omurgasını teşkil eden nar imgesini de görsel açıdan desteklemektedir (Görsel 34).



**Görsel 34: Nar konseptinde döşenmiş burjuva topyası**

Asuman, evdeki hâkimiyeti ele geçirince ilk iş dışarıdan görülme ihtimalini ortadan kaldırmayı teminen salonun stor perdelerini kapatır. Bu andan itibaren o ferahlık hissi veren ev, av ile avcının bir araya geldiği bir kapana dönüşür. Aydınlatma teknikleri, kapana kısılmışlık hissini pekiştiren atmosferin yaratılmasında işlevsel bir rol oynamaktadır. Filmin başlarında, Sema'nın evinde yumuşak, yayınık ve doğal gün işığı etkili bir aydınlatma kullanılırken; Asuman'ın ortamda baskın konuma gelmesiyle

<sup>140</sup> Renklerin farklı bağlamlarda ve kültürlerde farklı anlamlar kazanabildiğine ilişkin ayrıntılar için Seçil Büker (1991) *Sinemada Anlam Yaratma*. Ankara: İmge Yayınları, s. 95, 98; Mustafa Sözen (2003) *Sinemada Renk: Sembolik Anlamalar*. Ankara: Detay Yayınları, s. 95-6.

<sup>141</sup> Sarı rengin taşıyabileceği anlamlar için Defne . Çöloğlu (2006) "Sinemada Bir Anlam Yaratma Süreci Olarak Renk ve Krzysztof Kieslowski'nin 'üç Renk: Mavi, Beyaz, Kırmızı' lemesi". *KİLAD: Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi*, Yıl: 4, Sayı:8, Güz 2006, s.159; Ali Murat Kırık (2013) "Sinemada Renk gesinin Kullanımı: Renk ve Anlatım İlişkisi" *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum Dergisi*, Cilt 2, Sayı:6 Kış 2013, s.74.

birlikte yapay, loş aydınlatmaya geçilerek klostrofobi, tekinsizlik, karamsarlık ve umutsuzluk hisleri ortaya çıkarılır. Daha düşük doygunlukta ve soluk renkler, klostrofobik ve tekinsiz atmosferi perçinler. Daha sonra olaylara müdahil olacak Kapıcı Mustafa'nın evin kileri ve ardiyesi olarak kullanılan penceresiz, küçük, karanlık odaya kapatıldığı sahnelerde doruğa ulaşan bu hisler, Burak Topalakçı'nın, köpek havlaması ve uluması, gemi sirenleri, rüzgâr uğultusu, cama vuran yağmur tıkırtısı, paranormal boyuttan Asuman'ın kulağına fısıldanan sesler gibi efektlerden oluşan ses tasarımı ve Selim Demirdelen'in film müzikleriyle de iyice pekiştirilir. Bahse konu film müziklerinin sanki geriye doğru sarılan ses kaydıymış izlenimini uyandırması ise, filmin geriye dönüşlü ve dairesel yapısına gönderme yapar gibidir. Nitekim filmin açılış jeneriğinde, yere fırlatılan ve çatlayarak etrafa saçılan nar görüntüsü geriye oynatım ile gösterilir. Asuman'ın kısa bir süreliğine bilincini kaybedip hayaller gördüğü sahnede de küçük bir kız çocuğunun camdaki buğuya çizildiği helezonlar da geriye oynatım ile silinip gider. Aynı minvalde, film anlatısı sırasında da Asuman'ın ve Mustafa'nın geçmişte yaşadıkları bazı olaylar, zamanda sıçramalı, geriye dönüşlü kurgu ile aktarılır. Ayrıca filmin başında Asuman'ın evinden çıkıp Deniz'in adresine geldiği açılış sekansının, kapanış sekansında öznelerin yer değiştirmesi suretiyle tekrarlanması da filmin döngüsel anlatı yapısına tekabül etmektedir.

### 3.1.2. İstisnai Bir “İstisna Hali”



Görsel 35: Ütopya'da çıkan kriz, kapana dönüşen ev

Asuman, hâlâ Dr. Sema olduğunu sandığı Deniz'e, kişisel istisna halini yaratma gerekçesini teşkil eden olayları anlatmaya başlar (Görsel 35). Asuman'ın anlatısı, sınıfsal kodların ve heteroseksist toplumsal cinsiyet kodlarının insanların kolektif

bilinçaltında ne kadar derine işleyerek zihinlerini domine ettiğini açığa vurmaktadır. Asuman, “Selin hayatta tek evladım, başka olmadı, ilk çocuğumdu sonra bir şey oldu başka olamadı, kızım tek kaldı” diyerek sehpaye bir nar tanesi koyar. Asuman’ın, Selin’in tek çocuğu olduğu vurgusu, kadınların evlenmeleri ve mümkünse birden fazla çocuk sahibi olmaları gerektiği yönündeki toplumsal beklentiyi dışa vurmaktadır.<sup>142</sup> Asuman, “zengin evlerine temizliğe gi[tmek]”, dışından tırnağından artırmak gibi türlü zorluklara katlanarak Selin’i nasıl tek başına büyüttüğünü anlatır ve bu fedakarlıklarının neticesinde kızının kendi toplumsal sınıfında statüsünü nasıl yükselttiğini, diğer sınıfsal emsallerine nasıl fark attığının altını çizer: “Üniversiteye bile gitti, muhasebeci oldu. **İşi var, gücü var, kocası var.** Hayatı, **diğer mahalle kızlarına benzemez. Kendi hayatını kurdu**” (bold vurgular bana ait). Sonra bir başka nar tanesini de henüz iki aylıkken ateşinin yükselmesi üzerine hastaneye götürdükleri ama yapılan iğne yüzünden hayatını kaybeden torunu Menekşe’yi temsilen koyar. Böylelikle ayrı ayrı bireyler olarak bizi bir arada tutanın kırılğan bir kabuk olduğuna yönelik nar metaforu bir kez daha kullanılır. Asuman, torununun ölümüne yol açan ilaçtan temin edip Dr. Sema zannettiği Deniz’in kahvesine katarak yetişkin bir insan üzerinde bile ters etkiler gösteren bir ilacın nasıl torununa verilmiş olabileceğini sorgular. Üstelik Dr. Sema, yanlış tedavi yetmezmiş gibi

<sup>142</sup> Kadınlığı heteroseksüel evlilik içerisinde eş ve anne olarak kodlayan söz konusu özcü beklentinin artık biyopolitik bir baskı aracı boyutuna taşındığı ise devletin tepesindeki otoritenin ağızından şu şekilde dışa vurulmuştur: “İş hayatının, anneliğin alternatifi haline getirilmesini kabul edemiyorum. ‘Çalışıyorum’, diye *annelikten imtina eden bir kadın aslında kadınlığını inkâr ediyor* demektir. Bu benim samimi düşüncemdir. *Anneliği reddeden, evini çekip çevirmekten vazgeçen bir kadın, iş dünyasında istediği kadar başarılı olsun özgünlüğünü kaybetme tehlikesiyle karşı karşıyadır. Eksiktir, yarımdır. Anneliği reddetmek insanın yarısından vazgeçmektir. Daha geniş tutuyorum. İnsanlıktan vazgeçmektir.* Anne olmazsa insanlık olur mu? Anne varsa insanlık var. *Bunun için her fırsatta en az 3 çocuk tavsiyesi yapıyorum*” (Sözcü, 2016 -italik vurgular bana ait). Erdoğan, yaptığı bir başka konuşmada ise evlenme yaşının yükselmesinden, hatta hiç evlenilmemesinden şu sözlerle dert yanmıştır: “Gençlerimizin evlilik yaşı giderek yukarı doğru çıkıyor. Genç yaşta maalesef evlenmiyorlar, kızlar da erkekler de. Çoğu 30’u aşkın evleniyor ya da çoğu evde kalıyor. Böyle bir şey olur mu ya! *Devlet Baba’dan bahsediyor muyuz? Devletin başında da Erdoğan var mı? Var.* Tavsiye ediyorum” (Gazete Duvar, 2020 -italik vurgular bana ait). Erdoğan bu sözleriyle hem devleti “baba” olarak erilleştiren zihniyeti dillendirmekte hem de kendi özel kişiliğini tüzel devlet kişiliğiyle özdeşleştirerek vatandaşların anayasa ile güvenceye alınmış özel hayatlarına biyopolitik müdahalede bulunabilme girişimini doğallaştırmaktadır. Devlet mefhumu “devlet baba” şeklinde erilleştirilirken, vatanın “anavatan” şeklinde namahrem elinin değmesinden korunması gereken dişi bedeni şeklinde tasavvur edilmesi, kolektif beden olarak ulus bedeninin ise devlet baba-anavatan ikiliğinde biteviye bir çocukluğa mahkum edilmesi ve bu tahayyülde kadınlara ancak özel alanda ve aile hayatı içerisinde işlev tahsis edilmesi hakkındaki geniş tartışmaların ayrıntıları için şu kaynaklara başvurulabilir: Devlet mekanizmasının eril cinsiyetlendirilmesi için Serpil Sancar (2017) *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti: Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar*. İstanbul: İletişim Yayınları; vatan ve devlet kavramlarına “devlet baba”, “anavatan” şeklinde yüklenen cinsiyetçi anlamlar için Asuman Suner (2006) *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları, s.17 ve Aksu Bora (2009) “Rüyası Ömrümüzün Çünkü Eşyaya Siner”, *Cins Cins Mekân* içinde. İstanbul: Varlık Yayınları, s. 68; toplumun çocuklaştırılması için Nurdan Gürbilek (2012) *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis Yayınları, s. 42-43.

bebeğin ölümünden annesinin ihmalkârlığını sorumlu tutan raporu düzenlemekle de Selin'in bunalıma girip intihara teşebbüs etmesine ve eşinden, işinden gücünden ayrılarak annesinin yanında fiziken canlı, ruhen bir ölü gibi yaşamaya başlamasına neden olmuştur. Dolayısıyla Asuman, Dr. Sema'nın işin iç yüzünü, gerçekleri ortaya çıkaracak yeni bir rapor oluşturmasını ve görünürde bir resmiyet kazandırmak ve ikna ediciliğini artırmak için raporu imzalayıp resmi kaşesini vurmasını talep etmektedir. Asuman, kızının "şerefi"nin kurtulması, akıl sağlığının düzelmesi ve hayatının normale dönmesi için bu rapordan medet ummaktadır.

Söz konusu anlatıda, bir yandan Selin'in daha üst toplumsal sınıf olanaklarına kavuşabilmesinin diyetini Asuman'ın kol emeğini üst sınıfların hizmetine sunarak ödediği anlamı yaratılırken; diğer yandan, bir zamanlar Selin'in erkek egemen iş dünyasında kendi ekonomik özgürlüğünü elinde bulunduran, belli bir mesleki kariyer edinen bir kadın olduğu vurgusu da yapılır. Ayrıca, Selin'in kadınlara yönelik toplumsal beklentileri karşılamak üzere evlendiği ve anne olduğuna da dikkat çekilir. Bahse konu ifadenin satır aralarında ise, "diğer mahalle kızları"nın eğitim ve kariyer imkânlarına sahip olmadıklarından ötürü babaları, erkek kardeşleri ya da eşlerinin eline baktıkları, ekonomik yönden bağımlı buldukları örtük şekilde dile getirilmiş olur. Bu saptamada aslında Deniz'in de üzerine alınması gereken bir pay söz konusudur. Zira Deniz de üniversite mezunu olmasına karşın maddi açıdan kendi ayakları üzerinde durabileceği bir kariyerden, kazanç kapısından yoksundur ve tiyatro oyunculuğu ile kendini oyalamak dışında yapabildiği bir şey bulunmamaktadır. Oysa Sema, kadın temsiliyetinin geride kaldığı bir mesleki kariyer alanı olan doktorlukta rüştünü ispatlamayı, erkek egemen bir camiada saygın bir konum elde etmeyi ve yalıtılmış dairesinde oturacak, lüks bir yaşamı idame ettirecek kadar yüksek seviyede kazanç sağlamayı başarmıştır.

Asuman'ın, kızını aklayacak yeni rapordan yüksek beklentileri ise toplumun annelik rolüne yüklediği aşırı anlamların yankısını taşımaktadır. Gelenekçi toplum geneli gibi Asuman da Selin'in "şerefi" ile annelik niteliklerini özdeş saymaktadır. Selin de sanki iki aylık bebeğinin ölümünden ziyade, bir anne olarak rolünün sorgulanmasından, annelik melekeleri, hisleri ve sorumluluklarının zan altında kalmasından ve kötü, ihmalkâr bir anne olarak yaftalanmasından daha fazla etkilenmiş gibi görünmektedir.

Bir başka deyişle, Selin'in bebeğine yönelik normal yas sürecini biteviye hale getiren, patolojik bir psikoz durumu olan melankoliye dönüştüren etken, annelik vasıflarına kara çalınmış olmasıdır.<sup>143</sup> Nitekim Asuman da iyi ve sorumluluk sahibi bir anne sıfatıyla, kızının annelik vasfını kaybetmesinden kaynaklanan psikolojik rahatsızlığını sağıltmak üzere kişisel istisna halini ilan ederek Dr. Sema olduğunu düşündüğü Deniz'i, kampa alıp hukuki düzenin dışına çıkarmak suretiyle “homo sacer”e dönüştürür.

Evlilik kurumuna ve annelik rolüne bu kadar fazla önem atfedilmesi ise biyopolitika ile ilişkilidir. Zira biyopolitika, kapitalizmin biyolojik sermayesi olarak insan bedeninin ve genel olarak nüfusun siyasal stratejilere dâhil edildiği; yaşamın, üretim mekanizmalarına ve ekonomik süreçlere göre optimum verim elde edilecek şekilde denetlenerek sürdürülmesinin sağlandığı bir yönetim paradigmasıdır (Foucault, 1993: 144-5, 147; Agamben, 2017: 11, 13). Bu doğrultuda, heteroseksüel cinsiyet rejimi norm olarak belirlenirken, aile kurumu, ekonomik açıdan yararlı insan kaynaklarının, yani iş gücünün yeniden üretimini teminat altına alan ve itidalli hazza dayalı muhafazakâr bir cinsellik düzeni içinde işleyen müessese şeklinde kutsanmıştır:

Genel olarak ‘beden’ ile ‘nüfus’un bağlantı noktasında, cinsellik, ... yaşamın yönetilmesi çerçevesinde düzenlenen bir iktidarın merkez hedefine dönüştü. ... İktidar mekanizmaları bedene, yaşama, yaşamı çoğaltana, insan türünü ve bu türün ... yararlanılır olma yeteneğini güçlendirene seslenir. Sağlık, çocuklar, türün geleceği, toplumsal bünyenin canlılığı gibi konularda iktidar, cinsellik’ten ve cinsellik’e hitaben söz eder. Cinsellik belirtke ya da gösterge değil, nesne ve hedeftir (Foucault, 1993: 151).

Kendisi her ne kadar bu heteronormatif telakkiye göre “norm dışı”, “sapkın” konumunda yer alsada toplum nazarında aile kurumuna atfedilen önem kolektif bilinçdışına işlenmiş olduğundan Deniz de sahte bir samimiyet dizgesi içerisinde “bana ait olan”ı imleyen iyelik ekleriyle kullandığı “kardeş-*im*” “ablacığ-*ım*” gibi aile fertlerine yönelik unvanlarla Asuman’a seslenerek aralarındaki sosyal mesafeyi yakınlıştırıp onu yatıştırmaya çalışır. Asuman’ın ölen torunu ve tabiri caizse “yaşayan

<sup>143</sup> Sigmund Freud, 1917’de yayımlanan “Yas ve Melankoli” başlıklı makalesinde, yasin bir sevgi nesnesinin kaybindan sonra yaşanan ve libidonun kaybedilen nesneden, yavaş yavaş başka bir nesneye aktarımıyla sona eren normal bir süreç olduğunu; buna mukabil melankolide libidonun, kaybedileni ikame edecek başka bir nesne yerine egoya yönelmesiyle narsistik bir özdeşleşmenin meydana geldiğini ve bunun neticesinde kişinin kendisine eziyet edip aşağılamaktan sadistçe zevk duymaya başladığı patolojik, ikircikli ve biteviye bir hâletiruhiyenin ortaya çıktığını ileri sürer. *Nar* filminde Selin de “ihmalkâr anne” yaftasını kabullenememesinden ve bir anne olarak kendisine güveninin sarsılmasından mütevellit narsistik bir içe çekilme yaşar ve sürekli kendisine eziyet eder. Sigmund Freud (1964) “Mourning and Melancholia”. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud Volume XIV* içinde. James Strachey (yay. haz.), Londra: Hogarth Press, ss. 243-258.



ölü” kızı için başta kayıtsız kalan Deniz, ancak başının dertte olduğunu idrak ettiğinde onlar adına çok üzüldüğünü ifade etme ihtiyacı hisseder. Deniz, bir türlü Sema olmadığına ikna edemediği Asuman’a sehpanın üzerinde duran fotoğrafları kanıt olarak sunar ve samimiyet içinde görüntülediği diğer kadının Sema olduğunu ele verir. Buradan da Deniz’in duygularındaki içtenliğin sahteliği ortaya çıkar. İlk rüzgârda ters dönüp sahibini sırlıslıkla bırakarak mağdur eden şemsiyeler gibi Deniz de başı sıkıştığında Sema’yı koruyup savunacağına onu yüz üstü bırakmaya ne kadar meyyal olduğunu dışa vurur. Bu bağlamda, Deniz’in hem kendisine hem de başkalarına karşı riyakâr olduğu anlaşılır. Kişisel mikrokozmosunda, kozasında, mutluluğuna ve güvenliğine tehdit oluşturabilecek hiçbir şeye ve telefonuna “aşkım” diye kaydettiği, “her şeyim, ev arkadaşım, hayat arkadaşım, eşim, dostum” şeklinde tanımladığı sevgilisi dâhil hiç kimseye tahammülü yoktur.

Deniz, ele verdiği Sema’yı aklamak için onun ne kadar dürüst ve tanınmış bir doktor olduğundan, sosyal sorumluluk projelerine destek verdiğinden ve hatta Doğu bölgesinde sağlık hizmetlerinden mahrum kalanlara ücretsiz tedavi uyguladığından dem vurur. Deniz’in çizdiği portrede Sema gerçekten duyarlı, sorumluluk sahibi, erdemli ve “vicdanlı” resmedilmektedir. Deniz’in bakış açısından verilen bu tasvirdeki Sema ile filmin sonunda iyice aşikâr hale gelecek gerçek Sema arasındaki farklılık çarpıcıdır. Sema da tıpkı Deniz gibi riyakârdır ve zamanında Asuman’ın torununa ve kızına karşı işlediği kabahati, sosyal sorumluluk projelerinde yer alıp ücretsiz muayene hizmeti sunarak örtbas etmeye çalışmış ve gerçekleri en yakın, en samimi, en candan ve dürüst olması gereken sevgilisinden bile saklamayı başarmıştır.

Deniz, Asuman’ı Sema olmadığına ikna edemeyince bir kere daha iki yüzlü kişiliğini dışa vurur. Daha önce Asuman’a “kardeşim”, “ablacığım” şeklinde hitap ederek toplumsal statü düzleminde konumlarını eşitleyip aralarındaki mesafeyi yakınlaştıran taktiğinin tersine aralarındaki kapanması zor sınıfsal uçurum ve toplumsal mesafe üzerinden onu aşağılamaya başlar. Asuman’ı ilaç gibi teknik meselelerden anlayamayacak kadar cahil, zavallı bir kadın şeklinde nitelerken satır aralarında, Sema’nın ve kendisinin eğitilmiş, kalbur üstü kesimden bireyler olarak üstünlüklerini ve yalnızca iktisadi yönden değil ama aynı zamanda kültürel açıdan da sermayelerinin yüksekliğini vurgular. Asuman’ın, iddia ettiği gibi karanlık taraftan gelen sözlere kulak

veren, onlar sayesinde gerçekleri gören biri olsaydı Sema rolünü oynadığını çoktan anlaması gerektiğini ifade ederken galiz küfürler, kaba tabirler kullanır. Bu durum da esasında Deniz'in görüldüğü kadar naif, zarif, “küçük bir hanımefendi” olmadığına, bu konuda da aslını inkâr ederek riyakâr davrandığına delalet etmektedir. Bong Joon-Ho'nun sınıfsal eşitsizlikler ile sınıflararası ve sınıf-içi mücadeleleri serimlediği 2019 yılı yapımı *Parazit* filmindeki üst sınıfların “kibarlığının” varsıl olmalarından mı kaynaklandığı sorusunun cevabı bir bakıma verilmiş olur. Deniz, Asuman'dan daha yukarıda bir toplumsal tabakaya mensuptur ama başlarda sergilediği kibarlık yüzeyseldir ve o yüzey birazcık kazındığında altından “varoş” kesime atfettiği hal ve tavırlar çıkar.

Derken çıkan gürültü üzerine Kapıcı Mustafa da olaya dâhil olur. Mustafa'nın neler olup bittiğini anlamaya çalışırken sorduğu soruları ve yaptığı yorumlardaki ifadeleri ile Asuman'ın kullandığı ifadeler arasında benzer dinî söylemler bulunmaktadır. Asuman da bir zamanlar Mustafa gibi inançlı biri olarak namaz kılıp oruç tutarken önce eşi yatalak hasta haline gelmiş, sonra torunu hayatını kaybetmiş ve kızı, deyim yerindeyse, bir mecnuna dönmüştür. Asuman başına gelenlere tepkisini “Allah baba benden çoktan vazgeçti” diyerek belirtir. Söz konusu diyalogdan, Mustafa ile Asuman'ın toplumsal cinsiyet açısından karşıt mevzilerde ama eğitim ve gelir seviyesi bakımından, yani sınıfsal açıdan, benzer düzlemde konumlandıkları anlaşılır. Ayrıca “Doktor” Sema, “Sümerolog ve Tiyatro Oyuncusu” Deniz ve gıyaben anılan “Avukat” Güler gibi eğitilmiş, mesleki unvan ve kariyer sahibi, üst sınıftan bireyler pozitivist olarak betimlenirken; dinî itikatların, Asuman ve Mustafa gibi dar gelirlili, eğitimsiz ve vasıfsız insanların sığınağı olduğu da konuşmalardan çıkarılır.<sup>144</sup> Böylelikle dar bir mekânda, fiziken bir araya gelen dört kişi arasındaki sınıfsal ve toplumsal cinsiyet temelli çelişiklere inanç temelli çelişiklerin de eklenmesiyle çok katmanlı bir çelişikler yumağı ortaya çıkar. Asuman, bütün dinî yasaklara ve emirlere uyduğu halde mütemadiyen zor imtihanlardan geçirildiği için yazgısına isyan ederek inancını pratikte kaybetmişse de söylemsel düzlemde sürdürmektedir. Mustafa ise, gençliğinde işlediği

<sup>144</sup> Karl Marx'ın “din ezilen insanın içli ezgisini, kalpsiz bir dünyanın sıcaklığını, tinin dıştalandığı toplumsal koşulların tinini oluşturuyor. Din, halkın afyonunu oluşturuyor” sözlerini doğrularcasına gelir ve eğitim seviyesi düşük, alt tabakadan bireyler olarak Asuman ve Mustafa'nın çileli hayat şartlarına kanaat etmelerini, zorluklara katlanmalarını kolaylaştıran dayanak işlevi gören dinî eğilimleri söz konusudur. Karl Marx (1997) *Hegel'in Hukuk Felsefesi'nin Eleştirisine Katkı* (Çev. Kenan Somer). Ankara: Sol Yayınları. ss. 191-2.

suçun vicdan azabını dinî duygulara sarılarak bastırmaktadır. Asuman'ın da Mustafa'nın da tanrıyla "baba" şeklinde cinsiyetlendirmesi ise patriarkanın baskınlığına işaret etmektedir.

Normalde iki kelam etmeye tenezzül etmediği Mustafa'dan olayların akışını lehlerine değiştirecek eril gücün temsilcisi olarak medet uman Deniz, beyhude yere Asuman'a haneye tecavüz, rehin alma gibi suçların hukuki bedellerinden söz eder; zira Asuman, kendi adaletinin tecellisi için zaten hukuksal olan ne varsa askıya almıştır. Ayrıca Mustafa'nın eril kaba güç avantajına karşı Asuman'ın elinde "baskı aracı" olarak silahı bulunmaktadır. Böylelikle Asuman, patriarkal heteroseksist biyo-iktidar anlayışı açısından hem toplumsal cinsiyet hem de toplumsal sınıf hiyerarşilerinde alt seviyeyi, madunu temsil etmesine karşın; iktidar odakları adına değil, bu odaklara karşı kendi kişisel istisna halini ilan ederek *istisnai bir istisna hali* yaratmış olur (Görsel 36).



Görsel 36: Asuman'ın ilan ettiği kişisel istisna hali

### 3.1.3. Toplumsal Cinsiyetler ve Sınıflar Arası Arena

Asuman, Selin, "diğer mahalle kızları", Deniz, Sema ve Mustafa arasında yapılan örtük mukayese, aslında Serpil Sancar'ın, toplumsal cinsiyet farklılıklarının diğer toplumsal çelişkilerle nasıl karşılıklı etkileşim halinde olduğuna atfen kullandığı "cinsiyet farkları rejimi"nin gündelik hayattaki işleyişini örneklendirmektedir. Sancar söz konusu kavramsallaştırmayı şu şekilde açıklar:

[F]arklı toplumsal sınıflar, etnik gruplar ve farklı kadın ve erkek kategorileri arasında karşılıklı ilişkilere verilen anlamlar aracılığıyla yaratılan cinsiyet hiyerarşilerinin bir tür 'cinsiyet farkları rejimi' [oluşturduğu] söylenebilir. Kentli kadın nasıl köylü kadından daha

üstte ise iş adamı işçi erkekten, beyaz Batılı erkek, Doğulu ‘etnik’ erkekten daha üsttedir. Cinsiyet farkları rejimi kurumsal pratiklerin gündelik işleyişi ile derinden ilgilidir (Sancar, 2016: 21).

Bu bağlamda *Nar*’da, üç kadın arasında, hemcinsler arası cinsiyet farkları hiyerarşisine tabi bir güç mücadelesi yaşanır. Söz konusu müsabakada Kapıcı Mustafa da arabulucu işlevi üstlenir. Asuman, Sema ve Deniz’den sınıfsal açıdan farklı ama toplumsal cinsiyet açısından aynı; Mustafa’yla ise sınıfsal açıdan aynı ama toplumsal cinsiyet açısından farklı mevziye konumlanır. Bununla birlikte, toplumsal cinsiyetin performatif niteliği göz önünde bulundurulduğunda; Asuman heteroseksüel kadın kimliğiyle homoseksüel Sema ve Deniz’den ayrılmakta ve heteroseksüel erkek kimliği ile Mustafa’nın tarafında yer almaktadır. Nitekim, Deniz’in Sema olmadığına kanaat getirdikten sonra “Bu Sema senin neyin oluyor? Akrahan mı?” diye sorarak Deniz ve Sema’nın aynı evde yaşamalarını ve samimiyet düzeylerini meşrulaştıracak ilişki biçimi için akrabalıktan başka bir ihtimalin aklına bile gelmediğini; lezbiyen ilişki kavramının dimağında bir karşılığı olmadığını açığa vurur. Zaten böyle bir kavramdan bihaber oluşu, Deniz’e sabahlığını vermek için yatak odasına girdiğinde karşılaştığı Japon iki kadının cinsel ilişkisini betimleyen tabloya anlamlandıramadan boş boş baktığı sahnede de anlaşılır. Deniz’in Sema’nın hayatındaki yeri anlatmak için sıraladığı “hayat arkadaşım, karım, kocam, eşim, dostum” gibi sıfatlara da tepkisiz kalır; zira Deniz’in de küçümseyerek belirttiği gibi kadın kadına bir ilişkiyi Asuman’ın havsalası almamaktadır.



**Görsel 37: Mustafa’nın yeniden düzen sağlama çabaları**

Asuman’ın doğma büyüme İstanbullu, kentli kimliği ile Mustafa’nın Anadolu’da bir köyde yetişmiş ve sonradan İstanbul’a yerleşmiş taşralı göçmen kimliği, aynı sınıf

içinde de fark kategorilerinin yarattığı hiyerarşiye işaret etmektedir. Mustafa, sınıfsal olarak daha aşağı bir konumda bulunmanın getirdiği eğitim, görgü, bilgi eksikliklerine karşın bu güç mücadelesinde sırf cinsiyetinden kaynaklanan bir üstünlük kurar, gerektiğinde eril şiddete başvurmadan çekinmeyerek kadınlar arası mücadelede bir hakem, bir arabulucu gibi hareket etme tasarrufunu elinde tutar ve hatta filmin sonunda Sema'ya ahlak dersi vermekten de geri durmaz. Duvardaki çivisinden çıkan tabloyu yerine oturtup düzeltme çabası, Mustafa'nın üstlendiği bahse konu regülatör rolünün görsel metaforudur (Görsel 37). Oysa “Mannak noni” gibi anlamsız sözler tekrar edip duran, aklen malul genç bir kadının (Şükran Ovalı) durumundan istifade ederek cinsel tacizde bulunmuş; sonradan nedamet getirip geçmişinin üzerine sünger çekmiştir. Nitekim Asuman, bir kadının sürekli “mannak noni” diye kulağına seslendiğini söylediğinde, Mustafa onun gerçekten de paranormal boyutla iletişim halinde olduğuna inanır ve bir yandan sadakat duyduğu Sema ve Deniz'i korumaya çalışırken, diğer yandan Asuman'ı kızdırmamaya uğraşır. Mustafa'nın Asuman'ı itip içeri girmesi, filmin finaline doğru ise darp ederek elindeki silahı alması, mobil telefonundaki zil sesinin bir mehter marşı olması, her fırsatta dinî söylemler çerçevesinde konuşması, eşini ve çocuklarını memleketlerine gönderdiğini belirterek üzerlerindeki otoritesini vurgulaması, askerlik deneyimlerinden bahsedip Asuman'ın dikkatini dağıtarak evin alarm sistemini aktive etmeye çalışması ise, muhafazakâr erkeklik kurulumuyla özdeşleştirilen milliyetçilik, militarizm, Sünni İslam inancı, patriarka, heteroseksüel cinsellik ve eril fiziksel güç üstünlüğü muhayyilesine atıfta bulunmaktadır. Bununla birlikte Mustafa aslında, “düzenlenmiş performanslar sistemi” (Bora, 2018a: 43) olarak erkekliğin adeta bir parodisini ortaya koyar. Bir bakıma Mustafa, içinde bulunduğumuz tarihsel momentte yaşanan “erkeklik krizi”nin vücut bulmuş halidir.<sup>145</sup> Sonuç itibarıyla söz konusu olan, farklı toplumsal statülerdeki hemcinsler arası ve karşı cinsler arası güç mücadeleleri, müzakereleri ve çatışmalarıdır.

*Nar*'da, sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik sınıfsal farklılıklarla kaynaşan “cinsiyet farkları rejimi” içerisinde farklı kadınlıkların kurulduğu anlaşılmaktadır. Aksu Bora'nın

<sup>145</sup> Serpil Sancar, değişen ekonomi, üretim ve sermaye biçimleri, emek piyasası, göç, aile yapısı gibi olgulara koşut olarak eril tahakküm ilişkilerinin, egemen erkeklik değerlerinin ve yaşam tarzlarının da değişime uğradıklarını belirterek bu durumun günümüzde genellikle “erkeklik krizi” olarak anıldığını ifade eder (2016: 22). Kadınlara karşı şiddette yaşanan artış da kadınların ekonomik ve toplumsal yönlerden bağımsızlık düzeylerinin yükselmesi ama buna mukabil erkeklerin kadınlar üzerindeki tahakküm olanaklarının azalmasından kaynaklanan “erkeklik krizi” ile ilişkilidir.

ev kadınları ile gündelikçi kadınların arasındaki ilişkilene biçimlerini gözlemlediği saha çalışmasında tespit ettiği gibi böyle sınıfsal farklılıklarla inşa edilen kadınlıklar karşılıklı anlayış ve iş birliği halinde değil; “birbirine meydan okuyarak ve birbirini değersizleştirerek” performe edilmektedir (2018a: 57-8). Bu saptamaya koşut durumlar *Nar*’da da karşımıza çıkmaktadır. Nitekim, Asuman bu anlayışla kızının “diğer mahalle kızları”na benzememesinden övgüyle bahseder. Keza Deniz, Asuman’ı “cahil, zavallı kadın” diyerek aşağılar. Sema da Deniz’i eşit konumdaki partneri değil de çocuğuymuş gibi karşısına alıp ona hayat dersi vererek kadınlıklarını ast-üst ilişkisi içerisinde kurar. Dolayısıyla Bora’nın araştırmasında ulaştığı bulguyla paralel biçimde *Nar*’da da kadınlar arasında bir homososyal dayanışma veya “kız kardeşlikten” söz etmek imkânsızdır (2018a: 58). Oysaki modern sivil toplum anlayışını tesis eden ilkel toplumsal sözleşme kurgusu, erkekler arasındaki kardeşlik (fraternity/brotherhood) ittifakına dayanmakta ve böylelikle modern toplum özünde maskülen kılınmaktadır (Pateman, 2011: 123-124). Hal böyle olunca da “erkeklik, sürekli başka konumların ‘ne olduğu’ hakkında konuşma hakkını kendi elinde tutan ve bu sayede kendi bulunduğu konum sorgulama dışı kalan bir ‘iktidar konumu’dur” (Sancar, 2016: 16). İşte tam da bu nedenle Mustafa, sınıfsal bir üstünlük taşımamasına, hatta Deniz ve Sema karşısında sınıfsal olarak aşağıda konumlanmasına ve geçmişinin lekesiz olmamasına karşın ahkam kesecek cüreti kendinde bulabilmektedir. Söz konusu şartlar altında, Asuman’ın kişisel istisna halini ilanı ise yine *istisnai* bir durum arz etmektedir.

Alt sınıf mensuplarının üst sınıftan olanlara baskın çıktığı filmde, toplumsal cinsiyete ilişkin ön kabuller de şaşırtsmacalı kullanılmaktadır. Heteroseksüelliğin, evlilik ilişkisi içerisinde tek tip cinsellik seçeneği olarak dayatıldığı ve ‘norm dışı’ kabul edilen toplumsal cinsiyet yönelimlerine karşı özellikle son yıllarda giderek artan boyutta bir hoşgörüsüzlüğün olduğu Türkiye gibi bir ülkede, Sema ve Deniz, kurgusal düzlemde homoseksüel ilişkilerini toplumsal baskılardan ve yaptırımlardan muaf bir ortamda sürdürebilmeyi başarmıştır.

Asuman müdahale edene kadar, Sema ve Deniz’in, heteronormatif cinsiyet rejimine karşı görünürde aykırılık sergiledikleri halde ne ailevi, ne sosyal, ne de mesleki çevrelerinde herhangi bir ayrımcılıkla karşılaşmaksızın ya da çeşitli resmî kurumlar nezdinde yaptırımlara uğramaksızın görece ‘güvenli’ ve elit bir “iyicil kamp” içerisinde

yaşamlarını idame ettirmeyi başarmış olmalarının, başka bir deyişle bir nevi ‘dokunulmazlık’ kazanmış olmalarının esbabı mucibesi nasıl açıklanabilir? Hâlbuki, cinsel ilişkiler de dâhil hemen her türlü ilişkinin, son kertede üretim ve ekonomi ilişkileri temelinde kurgulandığı kapitalist biyopolitik düzende heteroseksizm, “bizatihi hayatın üretimi ve yeniden üretimi”ni (Hardt ve Negri, 2001: 48) teminat altına almak üzere toplumsal norm haline dönüştürülmüştür. Foucault’nun “kenar cinsellikler” (1993: 46) olarak adlandırdığı heteroseksüelliğin dışında kalanlar ise biyolojik yeniden üretime katkıda bulunamamalarını ancak kapitalizmin rant çarklarının dönmesini sağlayarak telafi etmek suretiyle “insanlık sınırlarına dâhil edil[ebilmektedir]” (Bayramoğlu, 2018: 210). Bu bağlamda, başarılı bir doktor olarak yüksek gelir elde eden ve para harcama kapasitesi de doğru orantılı şekilde yüksek olan Sema’nın ve onun maddi olanaklarından nasiplenen Deniz’in “kenar cinselliklerine”, ekonomik üretim ve yeniden üretim döngülerinin işlemlerini temin etmelerinden ötürü göz yumulduğu çıkarımında bulunulabilir. Ters açıdan ele alındığında ise, dar gelirli, satın alma gücü sınırlı “kenar cinsellikler”in, “insanlık sınırları”ndan dışlandıkları; diğer bir deyişle, Agambenci anlamda hukukî ve siyasal varlık vasıfları ve haklarından soyundurularak çıplak hayata indirgendikleri, kamplaştırıldıkları, marjinalize edildikleri ve böylelikle onlara uygulanacak şiddetin meşrulaştırıldığı anlamı da çıkarılabilir.

Sema’nın Deniz’e “iyicil kamp” olanakları sunabilecek gelir düzeyi elde ederek insanlık sınırları içerisinde kalabilmelerini sağlayabilmesindeki en önemli etmen ise doktorluk mesleğidir. Tıp camiası ise esasında kadınların “eril tahakküm”e tabi oldukları “eril iktidar” (Sancar, 2016: 18) alanlarından birisidir. Sema’nın hem biyolojik indirgemeci açıdan bir kadın olarak, hem de “kenar cinsellik” addedilen bir lezbiyen olarak böyle heteroseksist erkek egemen bir alanda sürdürdüğü varlık mücadelesinde galip gelmesi ise, güç odaklarıyla iş birliği yapıp çıkarlarını erkeklerin çıkarlarına eklemleyerek eril iktidardan pay alması (Sancar, 2016: 17-8) sayesinde olduğu kadar filmin sonunda Deniz’e itiraf ettiği gibi “bazen daha büyük kötülükler olmasın diye *küçük kötülüklere* izin ver[mesi]”, “doğanın işleyişi” gereğince bazılarının hayatını yakma pahasına kendini kurtarmayı, etrafını çevreleyen aç kurtlar karşısında ‘en uygun’ olarak hayatta kalmayı başarması sayesinde de gerçekleşmiştir. Üstelik ihtisas alanının kadın-doğum üzerine olması, Sema’nın aynı zamanda biyo-iktidar alanına da eklemlediğine; biyo-iktidarın, iş gücü bağlamında biyolojik sermaye olarak nüfusun üretim mekanizmalarına

ve ekonomik süreçlere göre denetimli biçimde sürdürülmesinin sağlanmasını teminen iş birliği yaptığı uzmanlar grubuna dâhil olduğuna işaret etmektedir.<sup>146</sup>



Görsel 38: Deniz'in "işte bu kadarlık" dünyasının sonu

Diğer taraftan, Sema ve Deniz, “kenar cinsellik” kapsamındaki lezbiyen bir çift olarak heteroseksüel cinsiyet rejimini dikte ettiren biyo-iktidar karşısında norm dışı kalsalar da; toplumsal cinsiyet mefhumunu bireylerin “cinsiyet kategorilerine uygun tavır ve davranışları sergileme eylemi” (West ve Zimmerman’dan aktaran Arık, 2009: 177), yani performatif bir kurulum sistemi olarak ele alan Judith Butler (2014) üzerinden yorumlandığında ilişkilerinin, heteroseksüel karı-koca ilişkisi davranış kodlarıyla örülmüş olduğu ve bu nedenle heteronormatif cinsiyet rejimini olumsuzlamaktan ziyade bütün söylemleri ve davranış kodları ile yeniden ürettikleri söylenebilir. Nitekim, film boyunca Sema’ya mütemadiyen -erkeklerin hâkimiyetindeki bir meslek dalı olan tıp doktoru olarak- mesleki unvanı ile atıfta bulunulurken Deniz’in tiyatro oyunculuğunun sanki vakit geçirip sosyalleşebileceği, eğlenip oyalanabileceği bir hobiymiş, burjuva oyun alanıymış gibi sunulması Sema’ya biçilen eril konumu pekiştirmektedir. Ayrıca Sema’nın filmin sonunda Deniz’i karşısına alıp ‘eril iktidar’ın diliyle üst perdeden yaptığı söyleysel, didaktik konuşmasında, geçimlerini temin eden evin reisi konumunda olduğunu vurgulaması ve Deniz’in idealist ebeveynleri tarafından hayatın gerçeklerinden yalıtılarak büyütülmüş, naif, şımarık küçük bir kızıdan farksız olduğunu ima etmesi de aralarındaki heteronormatif cinsiyet hiyerarşisini dışa vurmaktadır (Görsel 38). Sema ve Deniz’in homoseksüel ilişki biçiminin performatiflik açısından

<sup>146</sup> Doktorların, biyo-iktidar ile iş birliği ve çıkar ilişkisi halinde oluşları ile ilgili ayrıntılar için: Giorgio Agamben (2017) *Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, ss. 147, 171, 190 ve Michel Foucault (1993) *Cinselliğin Tarihi I. Cilt*. İstanbul: Afa Yayınları, ss. 42; 148-150.



heteroseksist anlam haritalarına oturtulmasında güdülen amaç ise belki de mevcut hegemonik heteronormatif cinsiyet rejiminin bireylerin kolektif bilinçaltında nasıl derinlere işleyerek davranışlarına sirayet ettiğini göstermek suretiyle eleştirel bir bakış sunmaktır. Öte yandan, Virginia Woolf'un *Orlando*, Ursula Le Guin'in *Karanlığın Sol Eli* <sup>147</sup> adlı eserleri gibi edebi kurgular, homoseksüel kodları heteroseksist anlam haritalarına yerleştirmeksizin biyolojik indirgemeci cinsiyet ayrımlarını ve tıbbi yönden sorunsallaştırılan cinsiyet telakkilerini yapı-söküme uğratırlar. Böyle kurgu örnekleri, toplumsal cinsiyetin yekpare değil yelpaze olduğunu, verili ve sabit değil değişimlere açık performatif bir oluş süreci, kültürel bir örüntü olduğunu (Atay, 2017: 185-8) betimleyerek başka dünya olasılıklarını gözler önüne sererler.

Asuman'ın içirdiği ilaçlı kahvenin üzerine aldığı alkollü içeceğin de etkisiyle bir süreliğine sızan Deniz, ayıldığında her şey normale dönmüş gibi görünmektedir. Sema işten henüz gelmiş, mutfakta atıştıracak bir şeyler hazırlamaktadır. Deniz, ona gördüğü korkunç kâbusu anlatmaya başlar. Derken akvaryumun içindeki telefonunu fark eder ve asıl o sırada bir rüya görmekte olduğunu ayırdına varır ve reel dünyada hala sürmekte olan kâbusuna gözlerini geri açar. Deniz'in rüya sahnesinde, alacakaranlık salon, bulutlar arasından görünen dolunay, pencereleri dışarıdan saran sarmaşıkların rüzgardaki hışırtısı gibi görsel ve işitsel efektlerle gotik bir atmosfer yaratılır. Deniz kendine geldikten sonra ise, Asuman'a küfredip sınıfsal farklılıklar üzerinden onu aşağılarken kapı açılır ve Sema gelir. Mustafa, Dr. Sema'nın gelişiyle dikkati dağılan Asuman'ın silahını kaba güç kullanarak ele geçirdiğinde silahın bir oyuncak olduğu ortaya çıkar. Asuman da Mustafa'nın attığı yumruğun şiddetiyle yere savrulduğunda bir süre bilincini kaybeder ve evindeki damar damar çatlayan duvarlar, gözlerine deriden

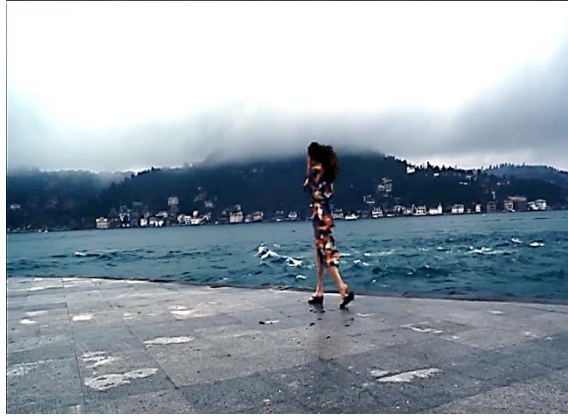
<sup>147</sup> *Orlando*'da, yaşamına I. Elizabeth'in hizmetinde bir erkek olarak başlayıp İstanbul'da sefir olarak bulunduğu II. Charles döneminde metamorfoz geçirek kadına dönüşen ve İngiltere'ye döndüğünde bir asilzade ile biseksüel-açık evlilik yapan Orlando karakterinin kurgusal biyografisi aktarılmaktadır. Yüzyıllara yayılan yaşamı boyunca, farklı tarihsel momentlerde geçerli farklı toplumsal, kültürel, ekonomik bağlamlara bağlı olarak farklı cinsel ve bedensel dönüşümler geçiren Orlando karakteri tikeline, (cinsiyetli) bedeninin ve cinselliğinin toplumsal, tarihsel, ekonomik, kültürel bağlamlarda kurulduğu ima edilmektedir. *Karanlığın Sol Eli*'nde ise, Terra olarak adlandırılan yeryüzünde heteroseksüel bir erkek olarak yetişen Genly Ai'in elçi olarak gittiği kış gezegeni Gethen'de karşılaştığı farklı cinsellik biçimleri betimlenmektedir. Söz konusu gezegende bireylerin sabit bir cinsiyeti olmayıp, doğurganlık seviyesinin yükseldiği ve cinsel duyarlılığın arttığı dönemlerde, içinde bulunulan bağlamlar ve koşullara göre cinsiyetleri ve toplumsal rolleri değişmekte ve cinselliği heteroseksüel, homoseksüel ya da biseksüel kategorilerinin kısıtlaması olmaksızın deneyimlemektedirler. Virginia Woolf (1994) *Orlando*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları; Ursula K. Le Guin (2000) *Karanlığın Sol Eli*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları

perde inmiş yaşlı bir adam, yere fırlatılmış bir nardan kan gibi saçılan nar suyu gibi korkunç görüntüler gözünün önüne gelir, kendi sesinden ürkütücü tekerlemeler kulaklarında çınlar. Hem Deniz'in hem de Asuman'ın bilinçlerini geri kazandıkları sahneler dutch angle/eğik açı tekniğiyle çekilerek durumlarındaki tekinsizlik hissi pekiştirilir.

Sema'nın polis çağırıp Asuman hakkında gerekli adli ve cezai süreçleri başlatmak yerine uzlaşma sağlamaya çalışması üzerine Deniz, ilk kez Sema'nın gerçekten de Asuman'ın torununun ölümüne yol açıp kasten yanıltıcı bir rapor düzenlemiş olabilme ihtimalini göz önüne alır. Sema kendini aklamak için erkek egemen kapitalist düzen içerisindeki varlık mücadelelerinde bazı gayriahlaki durumların nasıl mübah sayılabileceğini anlatırken, kendisi ve Deniz arasındaki ekonomik ve sosyal bağlamdaki cinsiyet farklarının altını çizer. Deniz, tiyatro oyunculuğu sevdasıyla gittiği kursların, yurt dışı tatillerinin, kapalı havuz üyeliğinin, içtiği pahalı şarapların maliyetlerinin nasıl karşılandığını hiç sorgulamadan keyfini çıkarmayı tercih etmiştir. Oysa Sema'nın bütün bunların bedellerini karşılayabilmek, kariyerinde yükselmek ve pozisyonunda gözü olanlara karşı mücadele edebilmek, istihdam ettiği personelin sorumluluklarını taşıyabilmek için icabında romantik idealizmi bir kenara bırakması gerekmiştir. Deniz'i bir rüya aleminde yaşatabilmenin bedelini Asuman gibi garibanların yaşamlarını kâbusa çevirmekten çekinmeyerek ödemiştir. Sema, bütün maddi gereksinimleri hiç emek vermeden karşılandığı için “30 yaşında bir çocuk” olarak kalabilme lüksü olan Deniz'e “aç gözünü”<sup>148</sup> diye haykırarak onu rüya aleminden dünyanın acı gerçekliklerine davet eder. Deniz ise bu gerçekleri hazmedemez, üzerinde sabahlık ve ayağında terliklerle, Asuman'ın verdiği ilacın etkisi altında tökezleye tökezleye dışarıya çıkar. Dolly Crane ve steadycam ile arkadan takip edilen Deniz'in divaneye döndüğü görülür (Görsel 39). Yönetmen Ümit Ünal verdiği bir röportajda, bu sahnedeki filmin atmosferine uygun biçimde Boğaziçi semalarına çöken sisin, görüntü efekti değil, tamamen tesadüfi olduğunu dile getirir (Uygun ve Sevindi, 2012). Söz konusu sahne tam da Kracauer'ın sitayişle andığı gibi, sıkıca örülmüş olay örgüsüne katı bir şekilde riayet eden sinema anlayışı yerine, “görür görmez hayatın ta kendisine

<sup>148</sup> Sema'nın Deniz'i gerçekçi olmaya davet etmek için kullandığı bu replik, İspanyol Yönetmen Alejandro Amenábar'ın ABD'de *Vanilla Sky* (2001) adıyla yeniden çevrilen *Aç Gözünü!* (*Abre los ojos*/1997) adlı filmini çağrıştırmaktadır. Söz konusu filmde de gerçeklik ve hayal arasındaki sınırlar geçirgenleşmekte ve aralarındaki ayrımlar muğlaklaşmaktadır.

ait olduğunu anladığımız ufak tefek şeyleri” tesadüfi, gelip geçici anları filme dâhil edebilen anlayışı yansıtmaktadır (Kracauer, 2015: 429).



**Görsel 39: Deniz'in “yalın hayat”a adım atışı**

Deniz, ‘kocası’ pozisyonundaki Sema ile tartışıp aslında onu hiç tanımadığını fark ettikten sonra yanına cüzdanı bile almadan “yalın hayat” (Agamben, 2017: 10) olarak onu terk etmekle aslında patriarkanın sunduğu konforlu yaşam şartlarını, maddi destek ve imkânlarını da arkasında bırakarak “burjuva ütopyası”ndan burjuva distopyasına doğru adım atmıştır. Deniz’in bu şartlar altında akıbetinin ne olacağı sorusunu yanıtlamadan açık uçlu bırakan film, dairesel olay örgüsü taktiği ile filmin başındaki sekansı, öznelerin yerlerini değiştirerek tekrar etmek suretiyle “son olmayan son” (Kracauer, 2015: 480) biçiminde sona erer (Görsel 40).<sup>149</sup> Böylelikle seyirci, özdeşleşme ve empati kurmaya, kendi konfor alanından çıkarak tefekkür etmeye ve sorgulamaya gitmeye kışkırtılır. Deniz’i Deniz, Asuman’ı Asuman yapan farklı kadınlık kurumlarının “cinsiyet farkları rejimi”nden (Sancar, 2016: 21) kaynaklandığı vurgulanır. Asuman ve Deniz arasındaki söz konusu ayırım, sınıfsal temelli sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik farklılıklarla, diğer bir deyişle, farklı ekonomik, sosyal ve kültürel birikimlerle şekillenmiştir. “Elinizin altındaki maddi kaynaklar, imkânlar ve bunların sağladığı prestij ve nüfuz olmasaydı siz de Asuman’ın konumunda olabilirdiniz” anlamı yaratılarak duygular manipüle edilip paranoya hissi körüklenmektedir. Rüyasında kendisini bir kelebek olarak gören bir mütefekkirin uyandıktan sonra pekâlâ rüyasında kendisini bir insan olarak gören bir kelebek de

<sup>149</sup> Kracauer, açık uçlu sonun önemini Federico Fellini’nin şu sözlerine yer vererek belirtir: “Sonucu olan bir hikâye anlatmayı ... gayriahlaki buluyorum. Çünkü ekranda bir çözüm sunduğunuz anda, seyircinizin önünü kesmiş olursunuz. ... Diğer taraftan, seyirciye mutlu sonu altın tabakta sunmayarak, kendi kendisine düşünmesini sağlayabilir, o kendinden emin güvenlik anlayışını bir ölçüde ortadan kaldırabilirsiniz. Böylece kendi cevaplarını bulmak zorunda kalırlar” (2015: 457).

olabileceğini düşünmesi (Borges ve Casares, 1995: 26) gibi belki de bütün filmsel anlatı kendisini Deniz olarak gören Asuman'ın rüyası ya da kâbusudur.



Görsel 40: Bu bir rüya ise kimin rüyası?

### 3.2. ALEV ALEV KAYGI TUTUŞTURDU DÖRT BİR YANI<sup>150</sup>

İnsanın iktidara karşı savaşımı, belleğin unutuşa karşı savaşımıdır.<sup>151</sup>

Milan Kundera

Geçmiş denetim altında tutan, geleceği de denetim altında tutar; şimdiki denetim altında tutan, geçmiş de denetim altında tutar.<sup>152</sup>

George Orwell

Geçmiş asla ölü değildir. Hatta geçip gitmiş de değildir.<sup>153</sup>

William Faulkner

“Diktatörler katildirler. Öldürürler.” diyordu. Bize pek şaşırtıcı gelmediği için tepki vermiyorduk. ‘Öldürmek dediğimde, sadece bedenleri değil’ diyordu. ‘Esas ruhu öldürürler. Bu yüzden çok daha alçaktırlar... O devam ediyordu; “Ölen ruhlar sanki hiçbir şey olmamış gibi yaşarlar. Statlar, oraya doldurulanlar, öldürülenler, kaybedilenler hiçbir zaman olmamış gibi.” Sonra sürgündeki arkadaşlarının mektuplarını hiç okumadan yakan bir arkadaşından bahsediyordu. “Korkudan” diyordu. “Peki neden önce okuyup, sonra yakmazdı?” diye soruyordum. “Korkudan” diyordu. “Ruhu ölenler çok korkar, sadece korkar” diyordu. Arjantin’de bir kadın anlatıyordu. Faşist cunta sırasında La Plata’da üniversitedeydi. “Her gün geldiğimizde bakıyorduk mesela orta sıradan bir kişi yok. Çok iyi hatırlıyorum, sınıfa girdiğimde ilk işim şöyle bir herkese bakmak oluyordu, kim eksik diye. Bunu bile pek kimseye göstermeden yapmaya çalışıyorduk. Herkes öyle yapıyordu. Birisinin gelmediğini görünce kimse ondan bahsetmiyordu. Bir gün daha geçince, ilk onun olması gereken yere bakıyorduk. Yine yoksa, yine hiç ondan bahsetmiyorduk. Ondan sonraki gün ve ondan sonraki gün de. Sanki öyle birisi hiç yokmuş gibi davranıyorduk. Hiç olmamış gibi. Uzun süre yeri boş kalıyordu. Yanındakiler kitaplarını bile o tarafa doğru itmiyordu ama hiç kimse sormuyordu da. Roberto nerede? Francesco nerede? Laura

<sup>150</sup> *Kaygı* (2017) adlı yapım yurt dışında alev almak, tutuşmak, yanmak gibi anlamları olan “inflamm” sözcüğü ile gösterime girmiştir. Bahse konu sözcük seçimi ise Madımak Katliamı’nda alevler arasında can veren 35 kişiye atıfta bulunmaktadır.

<sup>151</sup> Milan Kundera (1988) *Gülüştün ve Unutuşun Kitabı*. Erhan Bener (çev.). İstanbul: Can Yayınları s.10

<sup>152</sup> George Orwell (2014) *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*. Celal Üster (çev.). İstanbul: Can Yayınları s. 48

<sup>153</sup> William Faulkner (1951) *Requiem for a Nun*. New York: Random House Books, s. 73

nerede? Hepimiz biliyorduk. Onların gözaltına alındığını, kaybedildiğini. Belki ilk başlarda öldürülüp uçaklardan okyanuslara atıldığını bilmiyorduk ama öldürüldüğünü kesin tahmin ediyorduk, gözaltına alındığına emindik zaten. Fakat sanki onlar hiç sınıfta değillerdi ya da bir gün önce birlikte kahve içmemiştik... Mate kabı bende kalmıştı filan ama hiç yoklardı. Bir gün sonra, bir başka arkadaşımız, birlikte bu sessizliği paylaştığımız, konuşmama suçu işlediğimiz, bir başka arkadaşımın yeri boş kalıyordu.” Diktatörlük konuşmalarıdır bunlar. Sanki hiç yokmuş gibi davranmak. Çaresizlikten sadece gözleri kapatmak...(Yeğin, 2016).

Şili'nin Valparaiso kentindeyken evinde kaldıkları Troçkist bir ressam ile yaptıkları sohbetlerden enstantaneler aktaran Metin Yeğin'in anlattıkları, totaliter bir rejim altında korkudan ötürü gördüklerini, duyduklarını ve bildiklerini yok sayıp bastırmak zorunda kalan bir ulusun yaralı bilincine<sup>154</sup> atıfta bulunmaktadır. Bu insanlar sıradaki kurban olma ihtimalinden duydukları dehşet nedeniyle suskunluk ve inkâra dayalı bir kolektif suça iştirak etmişlerdir. Peki ya potansiyel kurban konumunda değil de düzenin imtiyazlı kesimini oluşturanların sessizliği ve görmezden gelişleri nasıl açıklanabilir? Bu, örneğin Hannah Arendt'in *Kötülüğün Sıradanlığı*'nda (2012), Yahudilerin toplama kamplarına nakledilmesini organize eden Adolf Eichmann üzerinden serimlediği gibi sıradan insanların akıl tutulmasına uğrayıp vicdani muhakeme yetilerini askıya alarak verilen görevi harfiyen uygulamaları<sup>155</sup> veya Eric Fromm'un deyişiyle düzene “otomat”<sup>156</sup> gibi uyumlandıkları çoğunluğun “konformizm cehennemi”<sup>157</sup> ile açıklanabilir mi?

Stephen Daldry'nin 2009 yapımı *Okuyucu* filmi veya Giulio Ricciarelli'nin 2014 yapımı *Yalan Labirenti* filmi gibi “kötülüğün sıradanlığı”nın nasıl umuma yayılarak banalleştiğini işleyen filmlerin yanı sıra çoğunluğu faşist askeri dikta yönetimlerinin ‘kirlî’ sabıka kayıtlarıyla ilgili olan *Resmi Tarih* (1985, Luis Puenzo), *Kelebeklerin Dili*

<sup>154</sup> Burada “yaralı bilinç” ifadesini Daryush Shayegan'ın (2017) aynı adlı eserinde, modernite ile karşılaşmalarında geleneklerine bağlılık ve asri medeniyetlere öykünme arasında sıkışıp hayranlık-nefret ikilemine sürüklenerek kültürel şizofreni yaşayan toplulukların çelişkili bilinç yapısı bağlamında kullandığı anlamdan farklı olarak korkunç olaylara şahit olmalarına karşın sesini çıkaramayan, hak arayamayan toplulukların örselenmiş bilinçlerine atfen kullanıyorum.

<sup>155</sup> Hannah Arendt (2012). *Kötülüğün Sıradanlığı*. Çev. Özge Çelik, İstanbul: Metis Yayınları, ss. 278-280

<sup>156</sup> Eric Fromm (1979). *Hürriyetten Kaçış*, çev. Ayda Yörükkan, İstanbul: Tur Yayınları, s.238-9. Fromm'un totaliter düzen altındaki bireylerin özgürlükten kaçış mekanizmalarından biri olarak açtığı “otomat gibi uyma”, bireyin kendi özgün yönlerini, düşüncelerini, isteklerini ve tarzını bastırıp başkalarının ondan olmasını beklediği toplumsal role veya kalıplara uygun bir kişiliğe bürünmesini ifade etmektedir. Otomat gibi uyan bir birey, çevresindeki kişilerle aynı hale gelip çoğunluğun içinde kaybolduğu için yalnızlık ve güçsüzlük duygularından yüzeysel olarak arınır. Ancak, gerçekte görünürdeki halinden memnun tavrına karşın derin bir mutsuzluk ve umutsuzluk içindedir. İçinden geldiği gibi yaşayamayışını, sinema, spor gibi alanlarda sahte heyecanlarla telafi etmeye çabalar.

<sup>157</sup> Kingsley Amis (2000) “A Skilfully Drawn Conformist Hell”, *Readings on Fahrenheit 451*, yay. haz. Katie de Koster, San Diego, CA: Greenhaven Press, s. 96

(1999, José Luis Cuerda), *Olimpo Garajı* (2000, Marco Bechis), *Machuca* (2004, Andrés Wood), *Annemler Tatilde* (2008, Cao Hamburger) gibi filmlerde, dikta yönetimi altındayken söylenemeyen, yalanlanan, görmezden ve bilmezden gelinen, inkâr edilen travmatik gerçekliklerle retrospektif yüzleşme denemelerinde bulunulur. Ülkemizde de bu tarz eleştirel, politik, muhalif bir çizgiden giden *Suyun Öte Yanı* (1991, Tomris Giritlioğlu), *Hiçbir yerde* (2002, Tayfun Pirselimoglu), *Bulutları Beklerken* (2004, Yeşim Ustaoglu), *Eve Dönüş* (2006, Ömer Uğur), *Güz Sancısı* (2009, Tomris Giritlioğlu), *Gelecek Uzun Sürer* (2011, Özcan Alper), *Yitik Kuşlar* (2015, Aren Perdecı, Ela Alyamaç) gibi hegemonik ulusal ‘resmi tarih’ anlatılarında perdelenen, maskelenen, çarpıtılan, inkâr edilen ve hatta buharlaştırılarak yok sayılan travmatik olaylarla politik yüzleşme girişimleri söz konusudur.

Anılan filmleri ortak kesen nokta, biyo-politikanın nekro-politikaya evrildiği çizgiye; diğer bir deyişle, Agamben’in, biyo-politika kavramsallaştırmasının somut tarihsel tezahürlerine eleştirel bakış getirmeleridir. Zira, Foucault biyopolitikayı kapitalizm açısından değerli bir biyolojik sermayeye dönüşen bireysel bedenlerin ve kolektif beden olarak nüfusun hayatlarını belli normlar çerçevesinde sürdürmelerini sağlamak üzere siyasal stratejilere dâhil eden bir yönetim paradigması şeklinde ele alırken, Agamben, “‘hayat’la ilgilenmez. Hayatın disiplin altına alınarak terbiye edilmesi, normalleştirilerek standartlaştırılması, [onun] düşüncesinin merkezinde değildir. Bunun yerini, ... ölüm alır. Bu nedenle Agamben için biyopolitika bilhassa ‘ölüm politikası’dır” (Lemke, 2014: 84-5). Nitekim Agamben, yaşatılmaya değer bulunan normatif, özdisiplinli itaatkâr bedenlerle değil, öldürülmelerinin cinayet sayılmayacağı kadar yaşamları değersiz görülen norm dışı bedenlerle, yani “homo sacer” (2017: 17) ile ilgilenir. *Homo sacer* kapsamına hangi grupların gireceği ise, içinde bulunulan tarihsel momentin koşullarına, ülkeden ülkeye ve iktidardaki yönetime göre değişkenlik gösterebilmektedir. Bu bağlamda Agamben, “‘hayatın siyasal anlamını yitirdiği, sadece ‘kutsal hayat’ haline geldiği ve dolayısıyla da yok edilmesinin mubah olduğu eşiğin” her toplumda bulunduğunu ve en ilerici olanlar da dâhil her toplumun “kendi ‘kutsal insanları’nın kimler olacağını” belirlediğini dile getirir (Agamben, 2017: 167). Dolayısıyla böyle filmlerin, film anlatısının geçtiği ülkelerde yaratılan “istisna hali” koşullarında hukuki ve siyasal varlık statülerinden soyundurularak “çıplak hayat” (2017: 19), “kutsal hayat” a yani salt biyolojik varlık statüsüne indirgenen insanlara

karşı işlenen ama toplumsal bilinçdışına bastırılan nefret suçları veya insanlık suçlarını sorunsallaştırıp tartışmaya açtıkları söylenebilir.

Öte yandan, ana akım ticari sinema sınırlarında kalabilmek için geçmişte yaşanan travmatik deneyimlere ilişkin “yeğlenen okumalara”<sup>158</sup> yönelik anlamlar inşa etmeye özen gösteren, uygun ölçülerde geçmişle hesaplaşıp sahte bir katarsis yaratarak izleyenlerin vicdani arınmasını sağlayan ve ele aldığı travmatik olayları ortaya çıkaran düzeni eleştirmek yerine, “şartlar veya mukadderat buna sürükledi” mazeretleri ardına sığınarak aslında düzeni olumlayan, günahları itiraf edip pişmanlık sergiler gibi yaparak sözüm ona geçmişin kefareti ödeyen filmlerin de bulunabileceği ihtimali göz ardı edilmemelidir. Ayrıca bu tür yapımların travmatik olayları, tarihsel, siyasal ve kültürel bağlamlarından koparıp içi boşaltılmış göstergelere dönüştürerek kültür endüstrisine uygun, tüketime hazır birer meta haline getirip başkalarının acılarını pazarlayarak üzerinden nemalanmaları olasılığı da akılda tutulmalıdır. Bu bağlamda örneğin, Yahudi Soykırımı’na ilişkin onlarca sayıda filmin çok azı “Holokost Endüstrisi”<sup>159</sup> kapsamına girmez. Oysa, İngilizce’de tanık olmak anlamında kullanılan “to bear witness” ifadesinin kelime anlamlarıyla çevirisinin “tanıklığı taşımak” olduğu düşünülürse (Birdal, 2012:255), “başkalarının acılarına bakma”nın<sup>160</sup>, tanıklık etmenin ve dolayısıyla bu acıların filmlerde nasıl temsil edileceğinin de bu temsillerin nasıl okunacağını da getirdiği taşınması gereken ahlaki ve vicdani sorumluluk yükü söz konusudur.<sup>161</sup>

<sup>158</sup> Bu terim ile izleyicilerin, anlatıyı egemen söylemlere ve değerlere uygun olarak anlamlandırmaları beklentisi kastedilmektedir. Elbette bir anlatı ne kadar egemen sistemin başat kodları içinde anlam inşa etmeye çalışırsa çalışsın izleyicilerin muhalif okuma ihtimali her zaman söz konusudur. Ayrıntılı bilgi için Stuart Hall (2006) “Encoding/Decoding”. *Media and Cultural Studies* içinde. Meenakshi Gigi Durham and Douglas M. Kellner (Yay. Haz.). Oxford: Blackwell Publishing, ss. 169-173. John Fiske (2003) *İletişim Çalışmalarına Giriş*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, ss. 146-148.

<sup>159</sup> Norman Gary Finkelstein (2010). *Holokost Endüstrisi: Yahudilerin Çektiği Çilelerin İstismarı*, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

<sup>160</sup> Susan Sontag (2004). *Başkalarının Acısına Bakmak*, İstanbul: Agora Kitaplığı

<sup>161</sup> Travmatik deneyimlerin ya da olayların temsili ve temsil etiğine ilişkin sinema literatüründeki tartışmalar için Cathy Caruth’un *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History* adlı çalışması ile E. Ann Kaplan ve Ban Wang’ın yayına hazırladığı *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations* adlı kaynağa başvurulabilir. Anılan çalışmada Caruth, Yunanca’da özgün anlamı vücuttaki fiziksel incinmeden kaynaklanan “yara” olan travma sözcüğünün, tıp ve psikiyatri literatüründe zihnen incinmeye bağlı yara anlamına evirildiğini belirterek Sigmund Freud’un *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd* ile *Musa ve Tektanrıcılık* adlı eserlerinde anlattığı dinî mesellerden yaptığı çıkarımlara dayandığı temel tezini ileri sürer. Buna göre, beklenmedik, feci ve şok edici olayları deneyimleyen kurbanlar zihnen incindiğinden bu olayların etkisini hemen değil sonradan idrak ederler ve bu etki kendisini ömür boyu süren kâbuslar, halüsinasyonlar, tekrarlayan davranışlar halinde gösterir. Caruth, travmanın sinemasal temsiline, sevdiklerinin trajik ölümlerini deneyimlemiş Fransız bir kadın ile Japon bir erkeğin, aslında iki

Nitekim bu bilinç ve sorumluluğu haiz Ceylan Özgün Özçelik, ilk uzun metrajlı filmi olan *Kaygı*'da (2017), ülkemizin ulusal hegemonik bellek siyasetinde ötelemenin tercih edildiği travmatik olaylardan birini, tarihimizdeki kara bir lekeyi, faillerinin yargılanma süreçlerinin fiyaskoya dönüşmesi kadar toplum genelinin de unutmuş gibi yaparak veya suskunluk sarmalında kalarak bu kolektif suça ortaklık etmesi bağlamında büyük bir utanç kaynağı olan Madımak Katliamı'nı, filmin ana karakteri ile birlikte görsel ve işitsel imgelerden oluşan ipuçlarını takip ederek yeniden hatırlamamızı ve toplumsal bir hesaplaşma yaşamamızı sağlar. Bir bakıma, filmdeki görsel ve işitsel uyarılar aracılığıyla bizi toplumsal "optik bilinçdışı"ımızla<sup>162</sup> tanıştırır. Filmin ana karakterinin kişisel hafızasında unutuşa karşı mücadele ederek hegemonik bellek siyasetine direnişi üzerinden toplumsal bilinçdışına bastırılan travmatik bir olayın geri çağrılışını distopik, Kafkaesk bir atmosferde ve psikolojik-gerilim yaratan sinema trükleriyle anlatır.

Belirsiz bir gelecekte, inşaat sektöründe tekel konumundaki bir şirket ile kaynaşmış iktidarın totaliter yönetimindeki 'kurgusal' bir Türkiye'de geçen *Kaygı*, iktidarın başat ideolojik aygıtı şeklinde işleyen bir televizyon kanalında belgesel kurgucusu olarak çalışan Hasret (Algı Eke) adlı genç bir kadının 'haber kurgusu' görevine atanmasıyla birlikte gerçekliklerin nasıl tahrif edilerek topluma yansıtıldığını deneyimledikçe yaptığı

---

yabancı oldukları halde birbirlerine acılarını açabildikleri *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959) filmi örnek gösterir. Ayrıntılı bilgi için Cathy Caruth (1996) *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore ve Londra: Johns Hopkins University Press, s.1-15. E. Ann Kaplan ve Ban Wang ise, Holokost gibi travmatik olayların sinematografik temsil edilme stratejilerini "tedavi", "şok", "röntgencilik" ve "tanıklık" olarak kategorize ederler. Anılan stratejilerden ilki olan "tedavi" stratejisi genellikle ana akım melodramlarda kullanılmaktadır. Travmatik olayları iyileştirilebilir soyut bir geçmiş anlatısı içinde temsil ederek toplumun unutma isteğini karşılama işlevi gören tedavi stratejisinin hegemonik bellek siyasetinin amaçlarıyla örtüştüğü söylenilebilir. Tedavi stratejisinin aksine "şok" stratejisinde travmatik olayın travmatize edici biçimde yeniden temsili ile izleyicilerin şoke edilmesi amaçlanmaktadır. Öte yandan bu stratejinin iki olası etkisi söz konusudur. İzleyici maruz kaldığı şoktan kurtulmak için filmdeki temsillere yüz çevirip uzaklaşabilir ya da yaşadığı şok sayesinde temsili izlediği travmaya ilişkin daha fazla bilgi edinip bu konuda faydalı bir şeyler yapmak isteyebilir. Bir diğer strateji "röntgencilik"tir. Kaplan ve Wang, bu stratejinin, doğal afetler, etnik savaşlar, cinayetler gibi felaketleri dikizleyen seyircilerin üzerinde travmatik olaylardan örtük bir şekilde haz alma etkisi yaratabilme olasılığına dikkat çekerler. Politik açıdan en kullanışlı pozisyon olarak nitelendirilen "tanıklık" ise, şok stratejisinden farklı olarak travmatik olayların yeniden travmatize edici boyutta değil, seyircinin olayları belli bir mesafeden deneyimleyerek kurbanlarla empati kurmasına olanak sağlayacak biçimde temsiline dayanmaktadır. Ayrıntılı bilgi için: Kaplan, E. Ann ve Ban Wang (Yay. Haz.) (2008). *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations*. Hong Kong: Hong Kong Uni. Press, s. 9-10.

<sup>162</sup> Benjamin "optik bilinçdışı" metaforuyla, psikanalizin bizi bilinçdışımızdaki dürtüler hakkında bilgilendirme kapasitesi ile, kameranın yakın çekim, ağır çekim gibi teknik olanaklarıyla yakaladığı görselliklerde gündelik hayat içerisinde genellikle farkına varmadığımız, gözden kaçırdığımız veya algılayamadığımız ayrıntıları ortaya çıkartarak bizlere sunması arasında benzerlik kurar. Walter Benjamin (2017). *Fotoğrafın Kısa Tarihi, Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri*. İstanbul: Agora Kitaplığı, s. 12, 82-84



işe karşı iyice yabancılaşarak bir süredir görmekte olduğu kâbusların da etkisiyle anne ve babasının ona söylendiği gibi trafik kazasından değil de başka bir nedenle ölmüş olabileceklerine ilişkin şüphelenmeye başlaması ve kendisini iş hayatı ve arkadaş çevresinden soyutlayıp kentsel dönüşüm kapsamında tahliye etmesi gereken evine kapanarak travmatik geçmişini bilinçdışında bastırıldığı yerden çıkarmasını işlemektedir.

Özçelik'in söz konusu filmi deyim yerindeyse, “çok tuhaf, çok tanıdık”tır.<sup>163</sup> Örneğin, Roman Polanski'nin *Repulsion* (*Tiksinti*-1965) filmindeki gibi tekinsiz mekânlarda bireylerin yaşadığı sinir bozucu, psikedelik (saykodelik) deneyimleri anlatan filmlerin sinemasal dilini kullanması bakımından ‘tanıdık’tır; fakat böyle bir üslup ile politik bir anlam inşa etme amacında olması yönünden sıra dışıdır, ‘tuhaf’tır. Ayrıca, içinde bulunduğumuz tarihsel momentte dolaşımda olan kentsel yenileme, hegemonik bellek siyaseti, tarafgir ve yalan habercilik, gözetim pratikleri, sermaye-iktidar ilişkileri gibi birçok sorunsala parmak basarak esasen aşına olmadığımız, bilmediğimiz mevzuları ele alıyor da değildir ama bu meseleleri temsil etme cesareti ve film aygıtının sağladığı olanaklarla bizlere sunduğu farklı bakış açısı ve görme biçimi *Kaygı*'yı değerli kılmaktadır.

Travmatik olaylarla yüzleşme girişiminde bulunan birçok film, genellikle travmanın yaşandığı tarihsel momentte değil, “vahşetin bugün cezalandırılması mümkün olmayan uzak geçmişte kaldığı” (Sontag, 2004:92) ve bu nedenle söz konusu vahşetle hesaplaşmak için şartların görece daha elverişli ve güvenli olduğu bir zaman diliminde üretilmektedir. Oysa *Kaygı*, içinde bulunduğumuz tarihsel momentte halen dolaşımda olan, geçerliliğini koruyan, kapanmamış, hala kanayan, -Caruthçu söyleyişle- “zihinsel” bir yarayı distopik ve metaforik bir anlatımla irdelemesi açısından da birçok sinemasal travma temsilinden ayrılmaktadır.

<sup>163</sup> *Çok Tuhaf Çok Tanıdık* (2018), çeşitli yazarların Lütfi Akad'ın melodram türünün klişeleşmiş birçok unsuruna ilişkin ‘tanıdık’ yönleri bulunan ünlü eseri *Vesikalı Yarım*'in (1968) farklı estetik anlayışı ve anlatı içeriği ile türdeşlerinden ayrılan, açıklanması zor, ‘tuhaf’ yönlerini irdeledikleri kitabın başlığı olarak tam da psikolojik-gerilim etkisi uyandıran üslubun tanıdık motiflerini farklı bir anlatı içeriğiyle kullanan *Kaygı* filmini de tanımlamaya uygun olduğunu düşünüyorum. Nilgün Abisel, vd. (2018). *Çok Tuhaf Çok Tanıdık: Vesikalı Yârim Üzerine*. İstanbul: Metis Yayınları

İçinde bulunduğumuz tarihsel momentte kentsel dönüşüm adına fiziksel çevremizde yapılan değişikliklerin iç dünyamızda yarattığı duygusal karmaşaya alternatif bir zaman ve mekân perspektifinden farklı bir bakış sunduğu için *Kaygı*'yı distopik bir kurgu olarak okuyabiliriz. *Kaygı*'da, anlatı sanki askıda kalmış, muğlâk bir zaman diliminde kurulmuştur. Spesifik bir zaman referansı bulunmadığı gibi, olayların İstanbul'da geçtiğini anlamamızı sağlayacak araç plakaları, tarihi yarımada silueti, Boğaziçi manzarası veya tanınmış tarihi yapılar gibi hiçbir görsel referans da yoktur. Konuşmalar içinde yalnızca bir defa İstanbul'a atıfta bulunulur. Gerçek şahıslara, özel ya da kamusal kurum ve kuruluşlara, olaylara da doğrudan hiçbir gönderme yapılmaz. Öte yandan film, bu belirsiz, çok 'tuhaf' zaman ve mekân tasarımına karşın çok 'tanıdık' güncel durumların abartılı izdüşümleriyle doludur. Örneğin, "devletin ideolojik aygıtı"<sup>164</sup> olarak neredeyse tek sesli hale gelen medya, bitmek bilmeyen kentsel dönüşüm furyası, baskılanan sokak aktivizmine karşı 'itidalli' ve serbest denetim altındaki sosyal medya 'aktivizmi', bellek yitimi, 'biz ve onlar' şeklinde ötekileştirme politikaları, hayatın hemen her alanındaki gözetim teknikleri, kaynaşmış durumdaki alt-yapı ile üst-yapı yani sermaye-iktidar ilişkileri, neoliberal politikalar, artan fiziksel ve simgesel şiddet, toplumsal cinsiyet ve inanç temelli toplumsal çelişkiler gibi içinde bulunduğumuz tarihsel momentte geçerli olan birçok meselenin distopik izdüşümleri, klostrifobik, karanlık, boğucu, tekinsiz bir atmosferde ve distopyaların genel karakteristiği olduğu üzere düzene biat edemeyen ve bu yüzden ötekileştirilen bir 'uyumsuz'un bakış açısından aktarılır.

*Kaygı*'nın çok katmanlı okumalara izin veren anlatısında Özçelik, toplumsal ve bireysel bellek kaybı, köksüzlük, bilgiye erişim asimetrisi, gerçeklik algısının aşınması gibi temaları, iktidar odaklarının ideal vatandaş tipolojisini 'kurgulamak' üzere kullandığı kentsel dönüşüm politikaları ve medya ile ilişkilendirerek anlatmaktadır. Nitekim, filmin ana kahramanı Hasret'in TekTV adlı televizyon kanalında çalışan bir 'kurgucu' olması rastgele belirlenmiş bir seçim değildir. Bilakis filmin inşa etmek istediği anlamı taşıyan bir motiftir. Tıpkı egemen-yönetici güçlerin medya organları ve kentsel

<sup>164</sup> Louis Althusser'in, kapitalist üretim ilişkilerinin yeniden-üretimini teminat altına almak üzere egemen sınıfın ideolojisinin kitlelerin "kafasına yerleştirilmesi"ni sağlayan okul, din, medya gibi iletişimin sembolik biçimlerini yayan kurumlara atfen kullandığı kavramdır. Althusser, hiçbir sınıfın Devletin İdeolojik Aygıtları (DİA) üzerinde denetim sağlamadan devlet iktidarını elinde tutamayacağını belirterek DİA'nın önemini vurgular. Louis Althusser (2006). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, çev. Alp Tümertekin, İstanbul: İthaki Yayınları, s. 65-78

dönüşüm aracılığıyla yaşamımızı çevreleyen gerçeklikleri ve mekânsal düzenlemeleri kurgulayarak belleğimizi, gündelik yaşamlarımızı ve dolayısıyla hayata bakış açımız ile beraberinde kimliğimizi kurgulamaya çalışmaları gibi bireysel belleğimiz de içinde bulunduğu tarihsel momenti domine eden söylemler ve kültürel anlam haritaları bağlamlarında anılarımızı kurgular (Huysen, 1995: 13).

Özçelik, mekânın bu kurgulayıcı potansiyelini vurgulamak için sorunların kaynağını egemen-yönetici güçlerce tasarlanıp uygulamaya geçirilen kentsel ‘dönüşüm’ politikalarıyla üretilen, Lefebvreci deyişle, “soyut mekân”a, yani “mekân temsilleri”ne dayandırırken; çözüm kaynağını da “yaşanan mekân, yani ‘oturanların’, ‘kullananların’ mekânları, ... kullanıcıların her günkü edimlerinin mekânı, somut bir mekân, ... hesapçıların değil, ‘öznelerin’ mekânı” (Lefebvre, 2014: 68, 364) olan “temsil mekânları” üzerinde temellendirmektedir. Egemenin “mekân temsilleri” olarak her yerde inşaatı devam eden yüksek bloklar ve şantiye alanlarını çevreleyen paravanlar fiziksel açıdan kent sakinlerini adeta bir *kamp* alanında tutarken, aidiyet duyulan, “temsil mekânları” olan bellek mekânlarının imhası ise toplumsal belleğin askıya alındığı zihinsel bir *kamp* yaratmaktadır. Öte yandan, Hasret bu kampların kışkacından kurtulmayı kendi “temsil mekânı” üzerinden başarır.

Nitekim Özçelik, filmin resmi internet sayfasında, merkezi ve yerel yönetimlerce kentsel dönüşüm kapsamına alınarak yıkılan binalar, adları değiştirilen cadde ve sokaklar, işlevi değiştirilerek taşıdığı simgesel değeri yok edilen mekânların, aslında bizi biz yapan, kimliğimizi oluşturan temel yapı taşı olan bireysel ve toplumsal belleğimizi de yıkıma uğrattığı fikri ile yola çıktığını şöyle ifade eder:

Yirmi yıldır düzenli gittiğim İstiklal Caddesi’ne birkaç yıl önce “büyük” bir alışveriş merkezi yapıldı. Önünden geçerken korkunç gerçekle yüzleştim bir gün: Orada daha önce ne olduğunu hatırlamıyordum. Sayısız arkadaşşıma sordum: İstiklal’de alışveriş merkezinin olduğu yerde daha önce ne vardı? Hiçbiri tam olarak hatırlamıyordu. Hatırlamıyoruz. Peki, unutmanın sınırı ne? Katliamları unutabilir miyiz? Toplumsal bellek ve etki alanları temeline oturan psikolojik gerilim *Kaygı*, televizyon kanalında kurgucu olan bir kadının kâbusuyla ilerliyor. Hasret, gerçekle sanrının paslaştığı tekinsiz bir ülkede yaşıyor. Geçmişini hafızasında arıyor (Açık Radyo 95.0, 2017).

*Kaygı*’nın temel aldığı bireysel ve toplumsal hafıza/kolektif bellek ve bellek kaybı sorunsalı, günümüzde “Bellek Patlaması” olarak nitelendirilen ve nedeni genellikle, 20. Yüzyılda meydana gelen iki dünya savaşı, Holokost, Komünizmin çöküşü gibi

travmatik olaylara bağlanan bellek meselesine yönelik yoğun ilgiye işaret etmektedir (Kattago, 2015: 8). Bu ilgi, aslında bellek kaybına karşı duyulan endişeyi yansıtmaktadır. *Modernite Nasıl Unutturur* (2014) adlı eserinde Paul Connerton, modernleşmenin yarattığı bellek yitimini tetikleyen olguları, insanüstü hız kazanan hayat ritmi, insan ömründen daha kısa hale gelen kentsel mekânların vadesi, içinde yürünebilir kent dokusunun ortadan kalkması, zihinsel olarak haritalandırılmayacak boyutlara ulaşan kent büyüklükleri gibi insani ölçeklerin dışına taşan süreçler şeklinde tespit ederek kentsel mekân ile bellek arasındaki ilişkiyi vurgulamaktadır (Connerton, 2014:11-2, 38-9).

Lefebvreci söyleyişle, bellek siyasetinin taşıyıcı parçaları olarak egemen yönetici güçlerin hegemonyasını kurmalarında ve sağlamlaştırılmalarında ideolojik aygıt vazifesi gören kurumsal “mekân temsilleri”ne karşı; mekânsal deneyimler üzerinden işleyen öznel “temsil mekânları”, madun grupların söylemsel mücadele mevzileri haline gelebilmektedir. Filmin de toplumsal hafızayı kurgulama mekanizmalarından, toplumsal mühendislik araçlarından biri olarak örtük biçimde ele aldığı kentsel dönüşüm meselesinde başka gayeler de gözetilmekle birlikte özellikle ideolojik bağlamda simgesel önem taşıyan mekânların yıkılması, yapılması veya dönüştürülmesinde izlenen bir bellek siyaseti ve buna bağlı kimlik kurgusu söz konusudur. Bu durumun kökeninde ise “mekânsal bir yöntem” olarak Klasik Çağdan 18. Yüzyıla kadar kullanılagelen “Ars Memoriae” yani “Bellek Sanatı” bulunmaktadır. Anılan kavrama göre “mekânın düzeni, hatırlanması gereken şeylerin düzenini muhafaza eder” (Connerton, 2014: 14-5). Bu bağlamda, Taksim Cumhuriyet anıtı, Atatürk Kültür Merkezi (AKM), Gezi Parkı gibi simgesel mekânları ile Türkiye’nin, Cumhuriyet, Batılılaşma, modernleşme projelerinin vitrini konumundaki ve 1977’deki kanlı 1 Mayıs olaylarından ötürü sol görüş açısından da önemli bir bellek mekânı olan Taksim’e karşı; Topçu Kışlası’nın AVM olarak rekonstrüksiyonu projesi, AKM’nin yıkılıp yalnızca özgün cephesi korunarak yeni bir anlayışa göre inşa edilmesi, Emek Sineması’nın yıkılarak replikasının Grand Pera binasının üst katına taşınması, Taksim’e Camii yapılması, Taksim’de 1 Mayıs kutlamalarının engellenmesi yoluyla başlatılan ve Yeni Osmanlıcı referanslar taşımasının yanında kentsel rantı da gözetilen ‘ikinci fetih kampanyası’ etrafında dönen

tartışmalar, mekânlar üzerinden yürüyen hegemonya, karşı-hegemonya; hegemonik bellek, karşı-hegemonik bellek mücadelelerine örnek oluşturmaktadır.<sup>165</sup>

Bellek alanında çalışmalar yapan bir başka isim olan Jan Assman ise, belleği “iletişimsel” ve “kültürel” şeklinde sınıflandırır. İlki, aynı tarihsel momentte yaşayan bireylerin paylaştıkları yakın geçmişe ilişkin anıları kapsar; çoğunlukla aynı kuşaktan olan belli bir gruba özgü bellektir ve vadesi, anıları taşıyan grup mensuplarının ömrü ile sınırlıdır. Oysaki kültürel bellek, kurumsallaşmıştır ve anıların, anıtlar, resmî törenler, okullarda okutulan resmi ulusal tarih anlatıları gibi sembolik figürlerle dışsallaştırılması ile nesilden nesile aktarılır (2015: 58-62). Bu bağlamda örneğin, Yahudi soykırımına ilişkin anıtlar dikme isteğinin ardındaki etken de yaşanan trajedilerin gerçek tanıkları olan, “yanmış insan eti kokusunu hatırlayabilen” kuşağın son temsilcilerinin ömürlerinin sonuna yaklaşmalarından ötürü soykırım belleğinin yitip gideceği kaygısıdır (Connerton, 2014:11-2, 38-9). Dolayısıyla bu kuşak temsilcileri, ölmeden önce taşıdıkları iletişimsel belleği mekânsal olarak somutlaştırmak ve bu somut bellek mekânlarına eşlik edecek bedensel performansı içeren ritüeller ve anma törenleri gibi somut olmayan bellek mekânları yoluyla gelecek kuşaklara aktarmak istemektedir.

Madımak Katliamı’nda hayatını kaybeden kurbanların yakınları ve sağ kurtulmayı başaranların yakınları ile Alevi Derneklerinin yıllardır süren çabalarının ardında da aynı motivasyonun olduğu söylenilebilir; yani bu trajediye tanıklık eden ve “yanık kokusu”nu belleklerinden silemeyen insanlar da iletişimsel belleklerini kültürel belleğe dönüştürerek bu acının unutturulmasına engel olmak istemektedir. İşte tam da burada mekânsallık ve bedensel performatiflik boyutları olan kültürel belleğin, hegemonik bellek siyaseti tarafından ideolojik yanlılık taşıyacak biçimde kurgulanmaya ne kadar açık olduğu, hegemonik hatırlama ve unutma rejimine tabi kılınmaya ne kadar meyyal olduğu ortaya çıkar. Kurban yakınlarının ve sivil toplum kuruluşlarının, Madımak Oteli’nin, yaşanan felaketin anılarını gelecek nesillere aktaracak bir utanç müzesine dönüştürülmesine yönelik tüm mücadelelerine karşın; ilk önce alt katında insanların acılarıyla dalga geçercesine bir ‘kebab’ salonu açılmış ve daha sonra devletçe kamulaştırılan bina, 2011 yılında “Bilim ve Kültür Merkezi” haline getirilirken yaşanan

<sup>165</sup> Bu konuda ayrıntılı bilgi için Nagehan Tokdoğan (2018) *Yeni Osmanlıcılık: Hınç, Nostalji, Narsizm*. İstanbul: İletişim Yayınları, ss. 168-172; 186-195.

trajediyi hatırlatacak tek bir anı köşesi düzenlenmekle yetinilmiştir. Üstelik söz konusu anı köşesinde, kurbanların yanı sıra olaylar sırasında ölen canilere de yer verilerek karşılıklı çatışma yaşandığı izlenimi yaratılmış ve orada bir katliam gerçekleştirildiğine ilişkin hiçbir emare bırakılmamıştır (Çavdar, 2017: 240-244). Bu haliyle de mekân, hegemonik bellek rejimi doğrultusunda geçmişin nasıl hatırlanacağı ve unutulacağını kurgulayan mekân üretiminin uç noktasına örnek teşkil etmektedir. İktidarın, mekânsal düzenlemelerle geçmişi biçimlendirme itkisinin altında ise Paul A. Shackel’ın *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*’teki Parti sloganını anıştırarak ifade ettiği gerçek yatmaktadır: “Geçmişin temsil edilme biçimi neyin, nasıl hatırlanacağını belirler [ve] geçmişi kontrol edenler bugünün ve geleceğin sosyal ve politik olaylarını yönetme imkânını elde ederler” (Aktaran Yılmaz, 2014: 189).

*Kaygı*’da hegemonik bellek siyasetinin hizmetine hasredilmiş ideolojik aygıtlardan bir diğeri olarak ele alınan medya boyutu ise George Orwell’ın *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* adlı distopik eserini çağrıştıran bir tarzda kurgulanmıştır. Orwell’ın betimlediği panoptik dünya düzenindeki yönetim, bekasını teminat altına almak için gerçekliği sıkı denetimde tutmakta, toplumun belleğini her gün silinip yeniden yazılan bir parşömen gibi kurgulamaktadır. “Teleekran” adlı hem alıcı hem verici biçiminde işleyen ve hemen her ortamda bulunan aygıtların verici işleviyle sürekli Parti’nin propagandası yapılıp Parti’nin çıkarlarına göre düzenlenmiş haberler yayınlanırken; alıcı işleviyle herkes dinlenip gözetlenmekte ve böylelikle “Büyük Birader”in bakışlarının herkesin üzerinde olduğu hissettirilmektedir. *Kaygı*’da da benzer şekilde, Hasret’in de çalışanı olduğu TekTV’nin gerçekleri çarpıtarak yaptığı yanlış haberler her yerde yayınlanmakta; kukla hükümet üzerinde söz sahibi olan Muzaffer Kardeşler’den Furkan Muzaffer, bir büyük birader edasıyla toplumsal, siyasal, kültürel alanlarda fikirlerini bu kanaldan beyan ederek gündemi belirlemektedir.

*Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*’ün ana kahramanı Winston da Hasret gibi, gerçekliği, düzenin amaç ve çıkarlarına göre kurgulamakla mükellef olan bir kuruluşta, “Ger-Bak” yani “Gerçeklik Bakanlığı”nda çalışmaktadır. Burada her türlü yazılı, basılı, görsel ve işitsel kayıt, Parti’nin istediği biçimde değiştirilip tahrif edilerek arşivdeki bir önceki versiyonun yerini alır. Böylelikle geçmiş mütemadiyen güncellemeye tabi tutularak egemen güçlerin çıkarları ve ülküleriyle çelişecek tüm gerçekler tahrif veya yok edilir.

Bundan ötürü, bireysel olarak geçmişe dair belleğinizde bir anı kırıntısı kalmışsa bile elinizde bunu kanıtlayabileceğiniz bir delil, bir dayanak kalmamış olur. Zaten “en kişisel anılar[ın] bile sadece sosyal grupların iletişimi ve etkileşimi üzerinden” (Assmann, 2015: 44) anlamlandırılabilirdiği düşünülürse etrafınızda sizinle aynı anıyı paylaşan, bu anıyı tasdik ettirebileceğiniz bir kişi bile yoksa hatırladıklarınızın da bir anlamı kalmamaktadır. Tıpkı Hasret’in anne ve babasının başına gelen felaketin topluca unutulmuş olması ve bu felaketi ispatlayabileceği hiçbir bilgi ve belgeye erişim sağlayamaması gibi Winston da hatırladıklarını kanıtlayabileceği dayanağı bulunmadığından “resmi tarih” anlatısına rıza göstermek zorunda kalır:

Parti, Okyanusya’nın Avrasya’yla hiçbir zaman bağlaşmaya girmediğini söylüyordu. Ama o, Winston Smith olarak, Okyanusya’nın daha dört yıl önce Avrasya’yla bağlaşma içinde olduğunu biliyordu. **Peki, bu bilgi neredeydi? Yalnızca kafasının içinde, o da pek yakında yok edilip gidecekti nasıl olsa. Ve eğer başka herkes Parti’nin dayattığı yalanı kabulleniyorsa –eğer bütün kayıtlar aynı masalı söylüyorsa–, o zaman yalan tarihe geçecek ve gerçek olacaktı.** Parti sloganında ne deniyordu: “Geçmiş denetim altında tutan, geleceği de denetim altında tutar; **şimdiyi denetim altında tutan, geçmiş de denetim altında tutar**” (Orwell, 2014: 48-vurgular bana ait).

Hasret’i, ailesini bir trafik kazasında kaybettiği bilgisini sorgulamaya iten ise çalıştığı basın kuruluşunda şimdiki zaman olaylarının nasıl tahrif edildiğine bizzat şahit olmasıdır. Hasret, buradan hareketle “şimdiyi denetim altında tutan[ın], geçmiş de denetim altında tuta[bileceğinin]” ayrımına vararak, Althusserci söyleyişle, ideolojik aygıtlarla “kafasına yerleştirilmiş” (2006: 78) bilginin doğruluğunu sorgulamaya ve her gün gördüğü kâbusların ardında yatan gerçekliği aramaya başlar.

Özçelik, İstiklal Caddesi’ndeki Demirören AVM’nin inşasından önce orada ne olduğunu hatırlayamadığını ve bu unutkanlığın arkadaş çevresinde de sâri bir hastalık gibi yaygın olduğunu gördükten sonra mekânsal düzenlemelerin bireysel ve toplumsal hafızaları biçimlendirmede oynadığı rolü irdelenecek bir film yapma fikrinin doğduğunu yukarıda mezkûr röportajında ifade etmişti. Feride Çiçekoğlu ile yaptığı söyleşide ise, hem bu boyuta atıfta bulunur hem de egemen-yönetici güçlerin toplumsal ve bireysel hafızalardaki ‘geçmiş denetim altında tutarak bugünün ve geleceğin sosyo-politik olaylarını da yönetme imkânını ellerinde bulundurmak’ üzere medyayı da kullanmaları fikrine nasıl ulaştığını anlatır. Buna göre başta, toplumsal hafıza yitiminde egemen-yönetici güçlerce biçimlendirilen mekânsal düzenlemelerin rol oynaması

fikriyle yola çıkar. Ancak, 2011 yılında yaşanan Roboski Katliamı'nı bir süre sonra unuttuğunu fark etmesi üzerine başka hangi trajedileri bu şekilde unutmuş olabileceğini belleğindeki imgeleri geri sararak sorgular ve henüz 13 yaşındayken televizyonda izlediği Aziz Nesin'in itfaiye aracı ile yanan binadan tahliye edilirken etraftaki gözü dönmüş güruhun “yak, yak, yak” şeklinde naralar attıkları görüntülerle belleğine kazınan Madımak Katliamı, hafızasında varabildiği en eski katliam olarak karşısına çıkar. Daha sonra aldığı hukuk eğitiminin perspektifinden incelediği katliama ait dava dosyalarında ve ilgili Meclis Komisyonu raporlarında gördüğü Alevi kültürüne karşı duyulan husumet ve mekânlar üzerinden bu kültürün yok edilmesine yönelik sergilenen aleni çaba, vicdanen onu bu meseleyi filminin odağına almaya yöneltir (Çiçekoğlu, 2019: 128-9). “Bugün hala canlı olan anılara, yarın artık sadece medya aracılığıyla ulaşılabilice[ği]” (Sancar, 2010: 45) gerçeği de bu vicdani sorumluluğu üstlenmesinde etkili olur. Böylelikle filmini hem mekânlar hem de medya üzerinden yürütülen bellek tahrifatı üzerinde temellendirir.

### 3.2.1. İçsel Bir Keşif Yolculuğu Olarak *Kaygı*

Ulusal aidiyet meselesi, Türkiye'nin kime ait olduğu sorusu kadar, kimlerin kendilerini Türkiye'ye ait hissettikleri sorusunu da kapsar. Barış Ünlü'nün (2018) kavramsallaştırmasıyla “Türklük Sözleşmesi”nin<sup>166</sup> içerdiği imtiyazlı, ‘normatif’ kesim için bu soruları cevaplamak ne kadar kolaysa; Sözleşme'nin dışlayıp ötekileştirdiği, ‘norm dışı’ kesimler ve yapısal olarak imtiyazlı kesimden olsalar bile vicdanen ve duygusal olarak onlardan ayrılıp farklı hissedenler için bir o kadar zordur. Asuman Suner'in “topluluk ve yerle ilişkili olarak kurulan bir ‘kendini evinde hissetme’ duygusu” şeklinde yaptığı aidiyet tanımlamasının da imlediği üzere bu meselenin kökeninde mekânsallık vardır (Suner, 2006: 28). Yurt, memleket, ülke ve vatan kavramları da dünyadaki varoluşsal nirengi noktamız ve hayata bakış açımızı biçimlendiren simgesel bir evren olarak “ev” tahayyülünün uzantıları şeklinde, köklerimizi derinlerine salıp bağlanabileceğimiz, sahiplenebileceğimiz bir toprak parçasına göndermede bulunur (Suner, 2006: 17-8). Böyle fiziksel ve/veya duygusal

<sup>166</sup> “Türklük Sözleşmesi” kavramsallaştırması, Türkiye'nin ulus devletleşme sürecinde Türklüğün ve çoğu kez Türklüğün bir uzantısı olarak görülen Sünni Müslümanlığın hegemonik kimliğin asal unsuru olarak belirlenerek ayrıcalıklı ve üstün konum hasredildiği zımni toplumsal sözleşmeye atıfta bulunmaktadır. Barış Ünlü (2018) *Türklük Sözleşmesi: Oluşumu, İşleyişi ve Krizi*, Ankara: Dipnot Yayınları, ss. 13, 16, 25



düzlemde sahiplenebileceğimiz metaforik ve/veya reel anlamda bir evin bulunmaması ya da evin/yurdun/vatanın tehditkâr hale gelmesi, “içe patlaması”<sup>167</sup> halinde yaşanan durumu ise Suner “aidiyet krizi” olarak tanımlamaktadır. Yazar, söz konusu krizin bir boyutunu ise toplumsal bellek meselesiyle yakın ilişkili olarak kimliğe dair gerilimlerin oluşturduğunu savunur (Suner, 2006: 25, 27). Bu tam da Hatice Kurtuluş ve Erbatur Çavuşoğlu’nun hegemonik ulus devlet anlatıları ve bellek siyasetiyle karılan toplumsal çimentonun çatlaklarından sızarak kentsel mekânsal ayrışmalarda “billurlaşmaya” başlayan farklı kimlikler (Kurtuluş, 2013) ve açığa çıkan toplumsal çelişkiler olarak niteledikleri durumdur:

Etnik kimliği militarist bir Türk milliyetçiliği, sekülerliği uslu bir Sünni İslam inancı, cinselliği hegemonik heteroseksüel erkeklik ve itidalli bir haz rejimi, sınıfsal konumu ise korporatist bir anlayış [yani sınıfsız, imtiyazsız, kaynaşmış bir kitle vaadi] aracılığıyla kontrol edip tektipleştirmeye yönelik baskı ve ikna politikaları başarılı olamamakta; çatlaklardan sızan marjinallikler Türkiye kentlerinde sürekli gözlenen çelişkiler ve gerilimler olarak yaşanmaktadır (Çavuşoğlu, 2016: 27).

*Kaygı*’yı da işte bu çatlaklardan sızması istenmeyen norm dışı kimliklere karşı üstü kapalı biçimde ilan edilmiş *istisna hali* üzerinden okuyabiliriz. Bu kapsamda, filmin ana karakteri Hasret özelinde *homo sacer* olarak konumlandırılan bireylerin, gözetim ağları ve medya aracılığıyla sınırları çizilen ve toplumsal hafızanın askıya alındığı zihinsel bir kampta tutuldukları söylenebilir. Ayrıca aidiyet duyulan, bireysel farklılıkları mümkün kılan anılarla yüklü binaların yıkılarak yerlerine toplumu homojen bir hale getirecek “soyut mekanlar”ın yapılması için sürdürülen inşaatların şantiye alanları aracılığıyla bireylerin fiziksel olarak da kuşatıldıkları, tecrit edildikleri görülmektedir. Ufuk çizgisi inşaat paravanlarıyla ve yüksek bloklarla kuşatılan kentte bireylerin çevreleriyle bağ kurmaları, ilişkilenmeleri, oryantasyon sağlamaları zorlaştırılmaktadır. Fiziksel ve zihinsel bakımdan tecrit edilen Hasret ise kentsel dönüşüm kapsamına alındığı için tahliye etmesi beklenen evine kapanıp gerçek kimliğini keşfetmek üzere içsel bir yolculuğa çıkar ve ancak o zaman gerçek ve sanrısız arasındaki sınırların muğlaklaştığı “belirsizlik mıntıkası” (Agamben, 2017: 204) olarak bir kapana dönüşen, “içe patlayan” evini terk edip toplumsal belleğin askıya alındığı zihinsel kamptan kurtulur.

<sup>167</sup> Suner’in Nikos Papastergiadis’ten ödünç aldığı “içe doğru patlayan ev” telakkisi, dış tehditlere ve tehlikelere sınır çizip korunma ve güvenlik sağlayan mahfaza olarak ev mefhumunun tersine tehlikenin, tehdidin tam da evin içinden kaynaklandığı, travmalarla sarmalanmış durumdaki eve göndermede bulunur (Suner, 2006: 27). Nikos Papastergiadis (1998) “Introduction: The Home in Modernity”, *Dialogues in the Diasporas: Essays and Conversations on Cultural Identity* içinde. Londra: Rivers Oram Press, s. 3

Bellek hususunu bu kadar önemli kılan nokta, kimlik meselelerine içkin olmasıdır. Zira, “kimlik [...] bir bellek ve hatırlama sorunudur. Bir bireyin kendi kimliğini sadece belleği sayesinde oluşturabilmesi gibi, bir grup da grupsal kimliğini ancak bellek sayesinde yeniden kurabilir” (Assmann, 2015: 98). Nitekim Huyssen de günümüzde toplumsal cinsiyet, etnisite ve inanç temelli toplumsal çelişkilere karşı sürdürülen hak talebi mücadelelerinde ve kimlik tartışmalarında, hegemonik kültürel belleğe karşı “öteki anılar” ve “öteki öyküler” yoluyla oluşturulan karşıt kültürel belleklerin ön plana çıktığına dikkat çekmektedir (Huyssen, 1999:17).

Koku, ses, görüntü biçiminde tezahür eden geçmişin hayaletlerinin yanı sıra sandıklarda, kütüphane raflarında, kutularda istiflenmiş eski fotoğraflar, tablolar ve eskizler, kitaplar, kitap aralarına konulmuş kâğıt parçalarındaki notlar ve ses kasetleri biçimindeki bellek kayıtları, normatif üst kimlik kapsamı dışında bırakılmış, ötekileştirilmiş, *homo sacer* ilan edilmiş öz kimliğini keşfetmek üzere çıktığı “kendi geçmişine, benliğine ve kimliğine dönüş” yolculuğunda Hasret’e rehberlik ederler.

Özçelik, kendisiyle yapılan söyleşilerde, mekâna işlemiş geçmişin hayaletleriyle gerçeklik algıları sarsılan, deliliğin sınırlarına gelen karakterlerin anlatıldığı “lanetli/perili mekân öyküleri”ne dayalı filmleri özellikle sevdiğini; örneğin, “bizi otelin kanlı tarihiyle ve hayaletleriyle delirten” Kubrick’in *The Shining* (Cinnet-1980) ve “sorularına hane dışında yanıt arayan karakterler[in], nihayetinde hakikatle hanede yüzleş[tiği]” Argento’nun *Profondo Rosso* (Koyu Kırmızı-1975) ve *Suspiria* (1977) ile Polanski’nin *Le Locataire* (Kiracı-1976) gibi filmlerinden ilham aldığını belirterek *Kaygı*’daki “kapana dönüşen ev” imgesinin referans kaynaklarını dile getirir (Avcıoğlu, 2017).

*Kaygı*’nın ana karakteri Hasret de ailesinin başına gelen trajedi hakkındaki hakikatin ne olduğuna ilişkin sorgulamalarına yanıtı, internet arama motorları, çalıştığı televizyon kanalının arşivleri gibi kayıtlara ve belgelere dayalı kurumsal kaynaklarda ve yakın çevresinin kolektif belleğinde değil; kendi hanesinde, geçmişin hayaletleriyle yüzleşerek ulaşır. Dolayısıyla Hasret’in evi, fiziki gerçekliği olmayan, hayali, sanrısız sesler, kokular ve görüntüler anlamındaki hayaletler bağlamında bir “hayalet ev”dir (Suner, 2006: 16). Öte yandan, burada hayal edilen, daha doğrusu hayaleti Hasret’in

üzerine çöken mutluluk verici, ideal ve romantik bir geçmiş değil; tersine, ötekileştirmenin varabileceği en uç nokta olan katliam ile sonuçlanmış travmatik bir geçmiştir. Katliamı gerçekleştiren faillere cezai müeyyideye uygulanmadığı gibi olayın da toplumsal bellekten silinmiş olması ise Hasret'in ailesinin de aralarında bulunduğu toplumsal grubun *homo sacer* olarak konumlandırıldığına işaret etmektedir. Hasret'in evi de bu katliamın travmasıyla dolu, klostrofobik, tekinsiz, tehditkâr ve Nikos Papastergiadis'in deyişi ile "içe doğru patlama" sürecindeki bir evdir: "Evimiz dışarıdan bir saldırıya uğradığında her zaman kendimizi savunabilir, hatta evi yeniden inşa edebiliriz, ancak ağır fakat kararlı bir içe doğru patlama süreciyle nasıl baş edilebilir ki? Ev duygumuz travmayla doluyorsa ne olur?" (Aktaran Suner, 2006: 27). Hasret'in evi her ne kadar tekinsiz ve tehditkâr olsa da aslında Hasret'i bilinçdışına bastırılmış travma ile yüzleştirerek onun gerçek kimliğine ilişkin bilincini de ortaya çıkartır ve böylece filmin sonunda Hasret'in düştüğü yerden doğrulup yaşamına daha kendinden emin bir şekilde devam edebilmesini sağlayarak sağaltıcı bir işlev ifa eder.

### 3.2.2. Klostrofobik, Tehditkâr Kent

*Kaygı*'da, İstanbul'un kentsel temsilinde kullanılan mizansen de bunaltıcı, kısıtlayıcı, boğucu, hapsedici bir his yaratacak şekilde düzenlenmiştir. Film boyunca, Hasret'in evi, çalıştığı ofis ve tuhaf bir bağlılık geliştirdiği park arasında gidip gelirken kullandığı güzergâh dolayısıyla İstanbul'un kentsel peyzajını gözlemleriz. Bununla birlikte, kent o kadar klostrofobik bir atmosferde resmedilir ki, filmde nefes almaya, ferahlamaya imkân tanıyan açık alan namına neredeyse hiçbir yer bulunmaz. "Kent Havası Özgürleştirir" vecizesiyle özdeşleştirilen Orta Çağ kentlerinin aksine (Öztürk, 2014: 45), filmdeki İstanbul portresi, kenti metastaz evresindeki bir kanser gibi sarmış gökdelen inşaatları, kentsel dönüşüme alınarak yerlerine yine bu cam kafeslerin inşa edilmesi için yıkılan veya yıkılacak binalar ve tüm bu şantiye alanlarının etrafını çeviren metalik setler, paravanlar ile tam bir "kamp" görünümündedir. Özgürleştirici olmak bir yana kent, yaşanabilirliği kalmamış, fırsat bulunduğu kaçıp kurtulunacak bir kampa, kapana dönüşmüştür.

Hasret'in, gördüğü kâbuslar ve ailesinin başına gerçekte ne geldiğine ilişkin hissetmeye başladığı şüpheler nedeniyle sık sık gitme ihtiyacı duyduğu ve filmdeki sayılı açık

alanlardan biri olan park ve ara sıra gittiği çay bahçesi, inşaatlar ve metal paravanlarla çevrilmiş, bitki örtüsünü tüketmiş beton çölü görünümündeki bu kentte vaha gibidir. Söz konusu park ve çay bahçesindeki ağaçlar ve diğer bitkiler, Hasret'in hasret duyduğu köklerine gönderme yapmakta, henüz hiç hatırlamadığı memleketini simgelemektedir. Park'ta karşılaştığı Sivas Kangalı cinsi köpek, yerdeki taş yığını, birdenbire havalanan kuş sürüsü, ellerindeki sopaları havada sallayarak üzerine doğru gelen bir grup adam, yere düşmüş bir flüt gibi imgeler ve duyduğu belli belirsiz çocuk şarkısı ve kalabalık uğultusu, belli anıların zihninde canlanmasında önemli rol oynar.<sup>168</sup> Nitekim filmin afişinde, toprak rengi fon üzerine Hasret'in omuz plan ölçeğindeki fotoğrafına bindirilmiş hapisane hücreleri gibi küçük, kübik odalardan oluşan bir bina inşaatı imgesi ve hemen önündeki, adeta Hasret'in bağrından çıkarak çıplak dalları göğe uzanan ağaç imgesi, filmin meramını özetlemektedir: Hasret, film afişindeki tarzda hücrelerden oluşan dev bir kamp alanına dönüşmüş, hafızasız, gri, kasvetli bir kentte, mahkûm gibidir. Öte yandan, ağaç imgesi ve afişin fonundaki toprak rengi, Hasret'in köklerini keşfedip toprağa salma arayışına göndermede bulunmakta ve böylelikle belli belirsiz de olsa bir umut vaat etmektedir.

*Kaygı*'daki İstanbul, “kapitalizmin ikinci döngüsü olarak mekân üretimi”<sup>169</sup> çılgınlığına kurban edilmiş herhangi bir Üçüncü Dünya metropolünden farksız, İstanbul'a münhasır hiçbir referansa yer vermeyen, herhangi bir yerdir. *Kaygı*'da, boyutları insani görme alanı sınırlarını aşan, alabildiğine genişleyen kent mekânlarının tetiklediği korku anlamında agorafobi ile değil; ufuksuzluğu, sınırlanmışlığı, kapalılığı ile yarattığı nefes darlığı ve kapana kısılmışlık hissi anlamında klostrofobi ve beraberinde karanlık, izbe ve تنها sokakların yarattığı tekinsizlik hissi ile konturları çizilmiş “hayalet bir kent” imgesi sunulur. İnşaat paravanları arasında kalan labirentvâri boş sokaklar, Kafka'nın *Dava* romanından<sup>170</sup> fırlamış gibidir; ki “Kafkaesk metaforların üstün yanı [da], ... odağı

<sup>168</sup> Başta Sivas Kangalı köpek olmak üzere bu imgelerin Sivas Katliamı'na göndermede buldukları filmin sonlarına doğru giderek daha net biçimde anlaşılacaktır.

<sup>169</sup> Bütün endüstriyel metaların üretimi, sermayenin birinci döngüsünü oluştururken; devamlı üretilen bu artı ürünün soğrulması için gayrimenkul alanına yapılan yatırımlar, yani kentsel mekân üretimi, sermayenin ikinci döngüsünü meydana getirmektedir. David Harvey (2013) *Asi Şehirler: Şehir Hakkından Kentsel Devrime Doğru*, İstanbul: Metis Yayınları, s.45; Hatice Kurtuluş (2013) “Kent Sosyolojisinde Değişen Kavrayışlar ve Türkiye'nin Kentleşme Deneyimi”, *Türkiye Perspektifinden Kent Sosyolojisi Çalışmaları* içinde, Ömer Uğurlu vd. (haz.), İstanbul: Örgün Yayınevi, s.187.

<sup>170</sup> Josef K. adlı bir banka memuru, gündelik rutin hayatını idame ettirirken bir sabah nedeni bilinmeyen bir suçtan tutuklanır. Hangi suçun isnat edildiğini bir türlü öğrenemez. Düzgün işleyen, adil yargılama süreçleri de söz konusu değildir. Her şey muamma halindedir. Bürokrasi girdabında anlamsızlıklar

Büyük Birader'in habis kişiliğinden alıp bir labirente hapsolma hissine çevirmesidir” (Lyon, 2013: 208). Başka bir deyişle, *Kayıp*'daki Kafkaesk kent temsili de bireylerin içlerindeki yaratıcı, üretken, özgürleştirici potansiyellerini optimum düzeyde ortaya çıkarıp kendilerini gerçekleştirebilmelerini, özgürleşebilmelerini mümkün kılacak ufuklar sunmamakta; bilakis onlara set çekerek hizaya sokan bir *kamp* modelini arz etmektedir. Söz konusu labirent imgesi ayrıca, üzerinde deney yapılmak üzere labirente hapsedilerek çıkış yolunu bulmaları beklenen kobay fareleriyle, bu *kamp* alanı biçimindeki kentte yaşamaya mahkûm edilmekle hükmen *homo sacer* ilan edilmiş olan insanların eşit konumlandırıldıkları hissini yaratmaktadır. Zira *homo sacer*, yani çıplak hayat konumuna indirgenmenin neticesinde ortaya çıkan şey, insanı biyolojik bir varlık sıfatıyla diğer canlılarla türdeş kılan *zoe* özelliğinden ibaret kılmaktır; diğer bir deyişle “insanın hayvanlaştırılmasıdır” (Agamben, 2017: 9, 12). Diğer taraftan labirent imgesi, Stanley Kubrick'in *The Shining* (Cinnet-1980) adlı kült eserinde, insanlardan yalıtılmış bir kış turizm merkezinde, yani bir nevi Agambenci anlamda *kamp* alanında, insanî niteliklerinden sıyrılarak gitgide vahşi bir hayvana dönüşen, *hayvanlaşan* ve şiddet arzusunu kendi ailesine yönlendiren Jack Torrance karakterinin akıbetinin bir labirentte kısılp kalarak ölmek olmasını hatırlatır. Neyse ki Hasret, onu diğer canlılardan ayıran insanî özelliklerini muhafaza ederek bu labirentten sağ salim çıkmayı başarır.

### 3.2.3. Bu Sendeki “Madeleine Kokusu” Değil!

Eğil dalga, bükül demir  
Güzelliğin gerçek değil  
Pencerem kör kapım kitli  
Bu bendeki seyir değil<sup>171</sup>

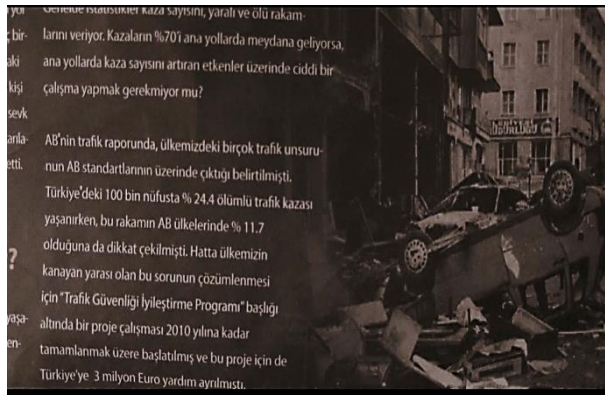
Marcel Proust'un yedi ciltlik *Kayıp Zamanın İzinde* adlı romanının anlatıcısı, “madeleine” kurabiyesini çay fincanına batırıp ısırınca yayılan koku ve tat, ona

---

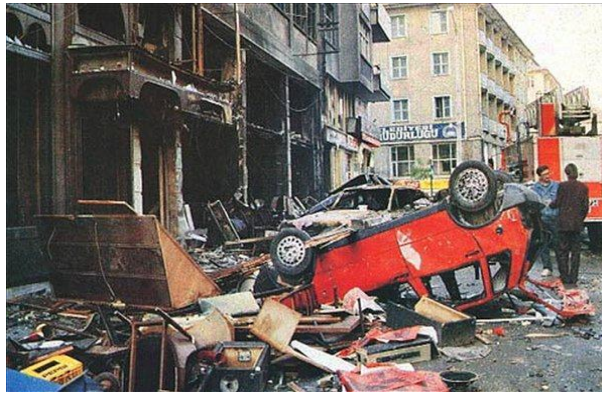
silsilesi ile boğuşan Josef'in sonu ölüm olacaktır. Weber'in demir kafes metaforuyla kavramsallaştırdığı bürokratik rasyonalitenin trajik bir parodisi olarak labirentvâri karmaşıklık ve muğlaklıkta işleyen irrasyonel bürokratik gözetim biçiminin resmedildiği Kafka'nın *Dava* adlı eserini, iktidarın temel dayanaklarından olan bilgiye erişim asimetrisinin hicvi olarak da değerlendirmek mümkündür. Kafka'nın romanlarındaki kahramanların “kendilerine ilişkin açık bir enformasyon vardır, [ne var ki], bunlara erişimleri, başvuracakları ya da durumu düzeltecek bir makam yoktur” (Lyon, 2013: 208). Franz Kafka (1968) *Dava*. Çev. Arif Gelen. İstanbul: Varlık Yayınları.

<sup>171</sup> Zülfü Livaneli'nin 1993'te çıkardığı *Saat 4 Yoksun* adlı albümünde bulunan ve sözleri Ahmet Çuhacı'ya ait olan “Sevda Değil” şarkısından bir kıtadır.

çocukluğunun mesut günlerini hatırlar.<sup>172</sup> Gündelik hayatta karşılaşılan cansız nesnelere, seslere, kokulara ve görsellere dolayısıyla tetiklenen bu istem dışı hatırlama sayesinde bilinçdışına bastırılmış anılar adeta canlanıp bilince geri döner. İmgesel bilinç akışıyla hatırlama *Kayıp*'da da Hasret'in geçmişini anımsayıp kimlik bilincine kavuşmasını sağlar ama bu Proust'un madeleine kokusu kadar romantik, naif, mutlu çağrışımları olan bir geçmişin anısı değildir ve onu travmatik geçmişine götüren de yanık kokusu, vücutta beliren yanık izleri, isten kararan ve ısınan duvarlar gibi Madımak Katliamı'nı deneyimlemiş veya basın organları dolayısıyla tanık olmuş bir nesil için iç acıtıcı imgelerdir.



**Görsel 41: Madımak katliamı haberinin çarpıtılmış versiyonu**



**Görsel 42: Madımak katliamı sonrasında bir kare**

Aslında film, daha açılış sekansından itibaren dert edindiği meseleye ilişkin birçok hatırlatıcı imgeyi kullanır. Hasret ile birlikte seyirci de kendi kolektif hafızasının derinlerinde kalan bu travmatik olaya ait dağınık haldeki imgesel yapboz parçalarını toplar ve filmin kapanış sahnesi ve kapanış jeneriğindeki açıklamayla parçaları bütünler.

<sup>172</sup> Marcel Proust (2009) *Kayıp Zamanın İzinde - Swann'ların Tarafı*. Çev. Roza Hakmen. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 50-1

Filmin açılış sekansı, flu bir görüntü üzerine bindirilmiş kalabalık bir grubun atıkları sloganları çağrıştıran uğultuyla başlar. Görüntü netleştikçe bunun bir gazete haberi ve uğultunun da odadaki kişilerin son seçimlerin ne zaman yapıldığına ilişkin tartışmaları olduğu anlaşılır. Haber fotoğrafında, savaş alanı gibi harap olmuş bir meydanda ters dönmüş otomobiller görünmektedir (Görsel 41). Haber manşeti ise “Meydanda Dehşet: 35 ölü” şeklindedir. Haber fotoğrafı Sivas katliamının hemen ardından çekilmiş fotoğrafları hatırlayanlara aşına gelecektir (Görsel 42). Keza haber başlığındaki “35 Ölü” ifadesi de Pir Sultan Abdal şenliklerine katılmak üzere Sivas’a giden ve katliamda yaşamını kaybeden otuz üç sanatçı ile iki otel çalışanına bir göndermedir. Daha bu ilk görüntü ile filmin anlatı çerçevesi kurulmaya başlar. Hasret’e anne ve babasının trafik kazasında öldüğünün söylenmesi ve aksini kanıtlayabileceği hiçbir kayıtn geride bırakılmaması ile Madımak Katliamı’nı hatırlatan görüntülere trafik kazası başlığı ve haber içeriği verilmesi arasında bir paralellik çizilir. Odada sürdürülen tartışmadan ise en son yapılan seçimlerin ne zaman olduğunun hatırlanamayacak kadar geride kaldığı; yani, demokratik süreçlerin askıya alınarak “istisna hali”nin ilan edildiği<sup>173</sup> ve toplumsal belleğin zayıflığından ötürü Google aramaları gibi protez bellek<sup>174</sup> uzantıları, bellek kayıtları olmaksızın bir şeylerin hatırlanmasında güçlük çekildiği anlaşılmaktadır.

Kamera Hasret’in bakış açısından gördüğümüz gazete sayfasından, tilt hareketi ile yukarıya kayarak odada bulunanlara odaklanır ve sonra pan hareketi ile gazeteyi tutan Hasret’e döner. Hasret, “of, çok sıcak” diyerek gazeteyi bir kenara bırakır. Hasret’in kış mevsimi olduğu halde sürekli bunalması ve sıcaktan bahsetmesi de yine Madımak olaylarına bir göndermedir. Mehmet adlı arkadaşının (Özgür Çevik), “bütün gün duyduğun haberler yetmedi, bir de sağlamanı mı yapıyorsun?” diye sorduğu soru da medyanın ideolojik aygıt olarak kullanımını sorunsalına ilk vurguyu yapar. Zaten bütün gün, basılı, görsel, işitsel ve sosyal medya mecraları gibi yankı odalarında aynı

<sup>173</sup> Agamben, Carl Schmitt’in “egemen, istisna durumunu belirleyen kişidir” (2017: 21) şeklindeki egemenlik tanımından yola çıkarak egemenin artık kamusal güvenliğe yönelmiş gerçek bir tehlikenin saptanması gibi gerekçelere ihtiyacının kalmadığını çünkü gerekçesini bizzat kendisinin yarattığını ifade ederek hukukun kapsamı dışındaki istisna durumundan doğan kampların “bugün hâlâ içinde yaşadığımız siyasal mekânın gizli kalıbı (matrisi) ve nomos’u” olduklarını savunur (Agamben, 2017: 199, 203).

<sup>174</sup> Pierre Nora, “protez-bellek” terimini, iletişim araçlarının “ikincil bir bellek” olarak rolüne ve hafıza mekânı olarak medya arşivlerinin üstlendiği işleve atfen kullanır. Motti Neiger, vd. (2011). *On Media Memory: Colective Memory in a New Media Age*. Hampshire: Palgrave Macmillan, s. 13. Pierre Nora (2006) *Hafıza Mekânları*. Çev. Mehmet Emin Özcan, Ankara: Dost Kitabevi, s. 26-7.

haberlerin dolaşımında olduğu, farklı bakış açılarından yorumlanan haberleri karşılaştırma imkânı bulunmadığı, kısacası basın özgürlüğünün ketlendiği ima edilmektedir.

Kameranın 360 derece pan hareketiyle odadaki tartışmayı takip etmeye başladığı sahnede, Hasret, Mehmet'in kinayeli sorusuna karşılık olarak öğle haberlerinde çıkacağını sezinlediği haber KJ'sini<sup>175</sup> söyler: “ Bi dakika o zaman bak öğle haberi: ‘Muzaffer Biraderler TwitTürk’ü yakinen takip ettiklerini; kimi birtakım yazarların kimi birtakım yorumlarını hiç tasvip etmediklerini’ söylemişler, bu da benden sana gelsin!”. Bu ifadeyle de film boyunca Büyük Birader gibi karşımıza çıkacak Muzaffer Biraderlere ilk defa atıfta bulunulur. Muzaffer Biraderler, inşaat sektöründe tekel konumundaki bir firmanın yöneticileri oldukları halde, Hasret'in ifadesinin de imlediği üzere, siyasi, kültürel, toplumsal alanların tamamına müdahalede bulunma, ahkâm kesme ve otorite ağzıyla üst perdeden konuşma tasarrufunu ellerinde tutacak kadar iktidar üzerinde söz sahibi, gölge başkan figürleridir. “TwitTürk” denilen sosyal medya mecrası ise, Twitter gibi ulusaşırı bir mobil uygulama yerine ‘yerli’ ve ‘milli’leştirilmiş, muadil bir programın kullanıldığına, yani internet hesaplarının takip ve denetim altında tutulduğuna ve ‘kimi birtakım yorumları tasvip edilmeyen’ ‘kimi birtakım yazarların’ fişlendiğine delalet etmektedir.

Sekansın devamında, Hasret'in elindeki yanık arkadaşlarının dikkatini çeker, Hasret ise bu yanığı önemsemez ama film boyunca vücudunun başka yerlerinde de sebepsiz yanıklar “stigma” gibi oluşmaya devam eder. Bir başka deyişle, İsa Peygamber'in vücudundaki işkence izlerinin başkalarında da görülmesi vakalarını işleyen *Touch* (1997) ve *Stigmata* (1999) filmlerindeki gibi Hasret'in vücudunda da Madımak Katliamı'nda yanarak hayatını kaybedenlerin yanık izleri belirlemektedir. Ayrıca söz konusu yanık izleri, “stigma” sözcüğünün, yakarak dağlama izi, damga anlamlarına da göndermede bulunur gibidir. Yani yanık izleri üzerinden, Hasret'in, Hatice Çoban Keneş'in kavramsallaştırmasıyla “yeni ırkçılığın kirli ötekileri”<sup>176</sup> olarak sosyo-

<sup>175</sup> KJ, karakter jeneratörü (Character Generator) her türlü sabit veya hareketli metin veya şekilleri görüntü üzerinde göstermeyi sağlayan cihaz ya da yazılım olup; televizyon yayınlarında, ekranın altından kayan yazı kuşağı, alt başlık gibi eklentilerin yerleştirilmesini sağlar (Karakter Jeneratörü, t.y.).

<sup>176</sup> Hatice Çoban Keneş “kirli ötekiler” kavramsallaştırmasını, sıradan insanların gündelik hayatları içerisinde kurgusal bir tahayyülle ürettikleri ırk, etnisite, inanç ve toplumsal cinsiyet farklılıklarına dayalı ayrımcı pratiklerini ve söylemlerini yönelttikleri ötekileştirilmiş gruplara, topluluklara atfen kullanır. Hatice Çoban Keneş (2015) *Yeni İrkçılığın Kirli Ötekileri: Kürtler, Aleviler, Ermeniler*. Ankara: Dipnot Yayınları, ss. 9-18; 103-4.



mekânsal damgalanmaya uğrayan, “homo sacer” muamelesi gören Alevi kesime mensubiyeti de simgesel yolla ima edilir. Nitekim, Hasret, mekânlar ve medya üzerinden işleyen hegemonik bellek kurgusuyla öz kimliğinden soyutlanarak aidiyetsiz, köksüz bırakılmakla kalmamış aynı zamanda hegemonik üst kimlik tasavvuruna göre nüfus profilini sosyo-mekânsal olarak ayırıştırılmayı hedefleyen kentsel dönüşüm kapsamında da fiilen yerinden edilmek, “yersizleştirilen yerleştirme” (Agamben, 2017: 209) politikasına tabi kılınmak üzeredir.

Açılış sekansındaki ‘dost’ meclisinde sürdürülen tartışmanın içerimleri de filmin devamında irdelenecek meselelere giriş mahiyetindedir. Hasret’in elindeki gazeteyi bırakıp arkadaşlarının arasına dönmesinden sonra alevlenen tartışma, denetimli serbestlik halindeki sosyal medya ‘aktivizmi’, baskılanan sokak aktivizmi, medya manipülasyonu, biz ve onlar ayrımları temalarına doğru evrilir ve bu arada toplumsal cinsiyet çelişkileri de açığa vurulur. Arkadaşlarından birinin Hasret’e “ay yalvarırım başlama yine ya, bu muhabbetin sonu hep kavgayla bitiyor” demesinden, Hasret’in düzene biat eden konformist arkadaşlarınıninkilerle ters düşen düşüncelere sahip, ‘uyumsuz’ biri olduğu anlaşılır.

Hasret, arkadaşlarının zannettiğinin aksine, sosyal medyanın halkın görüşlerini serbestçe paylaşım müzakere edebileceği özgür bir meca olmadığını, nefret söylemleri yayarak toplum içinde kamplaşma yaratan “adamlar”ın idaresinde olduğunu ve bu adamların güçlerini onları takip eden kitlelerden aldıklarını, “adamlar sizin yüzünüzden her yerdeler” diyerek belirtir. Hasret, siber alemde denetimli serbestlik altında yapılan sözde muhalefetin bir anlam taşımadığını, oysa sokaklarda yapılan protestoların bir kolektivite taşıması yönünden önemli olduğuna vurgu yapar. Mehmet, “şu hani sokağa çıkıp sürekli dayak yiyip evine dönen yirmi kişiden mi söz ediyorsun?” şeklinde tepki göstererek toplum genelinin sokaklardaki protestolardan imtina ettiğini, hala sokak aktivizmine inanan bir avuç insanın da şiddet görüp gösteri yapma, düşüncelerini ibraz etme özgürlüklerinin gasp edildiği anti-demokratik, baskıcı bir düzenin söz konusu olduğunu satır aralarında dışa vurur. Hasret ise, bu bir avuç insanın cesaretini takdir ederek arkadaşlarının da aralarında olduğu konformist çoğunluğa atfen “siz böyle anca kışınınızın üzerinde entera basabiliyorsunuz” der. Bunun üzerine sinirlenen Mehmet, bu

düzenin temel ideolojik aygıtı konumundaki bir medya kuruluşunda çalışmasına istinaden Hasret'i riyakâr olmakla itham eder:

Mehmet: Sen bir çalıştığın yere baksana, ne kıçının üstünde enteri!

Hasret: Bakıyorum Mehmet!

Gülay: Orada ne haber yazıyor ne de sunuyor. Sadece belgesel kurguluyor kız onuruyla!

Mehmet: Tamam, birilerinin yazıp sunduğu belgeselleri kurguluyor yalnız. Bak kendinizi kandırmayın!

Gülay: Bi farkı yok mu?

Mehmet: Yok tabi...

Hasret: Ne demek ya, bi dakika, kendinizi kandırmayın diyen adamın jipi var; hem de 'sosyal sorumluluk' projesinden kazandığı parayla [elleriyle tırnak işareti yaparak söyler]

Bu söylenenlerden hem Hasret'in nasıl bir kuruluşta çalıştığını hem de bu iş yerindeki habercilik politikasını tasvip etmemekle birlikte belgesel kurgusu bölümünde olmanın kısmen vicdanını rahatlattığını anlarız. Ayrıca Mehmet'in sözde toplum yararına gerçekleştirilen bir sosyal sorumluluk projesinden asıl kendisinin nasiplendiği; dolayısıyla nemalandığı bu düzenle uyum içinde olduğu da anlaşılır. Hasret "adamlar sizin yüzünüzden her yerdeler" dediğinde, "hayır hangi adamlar her yerde, hangi bizim yüzümüzden, ya biz kimiz?" diye inkâr etse de Mehmet gibilerin sorgusuz biat etmesi, her politikalarını, her icraatını olumlaması, Muzaffer Kardeşler kimliğiyle her konuda, her yerde olan "adamlar"ın hegemonyasını güçlendirip toplumu Muzaffer Kardeşlerin karşıtları ve taraftarları şeklinde kutuplaştırmakta, 'biz ve onlar' ayırımına sürüklemektedir. Ayrıca Gülay ve Hasret'in bir tarafta, Mehmet ve Deniz'in diğer tarafta konumlanmasıyla tartışmanın toplumsal cinsiyet üzerinden kamplaşması ve erkeklerin dikkatinin futbol maçı sonuçlarına kaymasıyla birlikte ilgi alanlarında da yine kadın-erkek karşıtlığının tezahür etmesi, 'dost meclisi'nde bile cinsiyet temelli toplumsal çelişkilerin olduğunu göstermektedir. Daha sonra sekans, Hasret'in bir şeyin dikkatini çekmesi üzerine kalkıp pencereden dışarıya 'kaygı'lı biçimde bakmasıyla sona ererken perdede filmin ismi belirir. Böylelikle dışarısının insanı kaygılandırıcı tehditlere gebe olduğu çıkarsanır. İsten kapkara olmuş bir duvarı hatırlatan bir fon üzerine alev rengi bir hale ile sarılı harflerden oluşan film isminin ise yine filmin içeriğinin habercisi olduğu söylenebilir.



**Görsel 43: Bellek kayıtlarıyla kuşatılan Hasret**

Film ismini takip eden sahnede, filmin ana anlatı mekânlarından olan Hasret'in "hayalet/hayal-et ev"i ile tanışırız. Bir önceki sahnede Hasret'in kaygıyla bakmasından dışarısının tekinsiz olduğu izlenimi elde ettiğimiz halde Hasret'in evine, dışarının kötülükleri, tehditlerine karşı bir korunak temin etmesi beklenen yuvasına girerken daha da kaygılı, tedirgin davranması, evinin de tekinsizliği hakkında ilk fikri elde etmemizi sağlar. Evin mizansenini de bu intibayı kuvvetlendirecek şekilde düzenlenmiştir. Mehmet'in modern eşyalar ve sanat objeleriyle döşeli, parlak bir dekoru ve aydınlatması olan ferah evinin aksine Hasret'in evi karanlığa yakın loşlukta, firavunların mezar odalarını andıran, eski tarz eşyalarla döşeli ve kutular, sandıklar, raflar içerisinde istiflenmiş bellek kayıtlarıyla dolu, toprağı çağrıştıran kahverengi tonların hâkimiyetindeki klostrofobik bir mekândır (Görsel 43). Nitekim Hasret eve girdikten sonra kapıyı hemen kapatmaz, bir tehlike olması halinde hemen kaçabilmek için kapıyı açık tutuyordur sanki. Evin içerisinde endişeli biçimde etrafına bakarak dolanıp lambaları yakar ve bir evin dışarıdan içerisinin görülmesi ihtimaline karşı kapalı tutularak mahremiyetini temin eden perdelerini açar. Zaten evde onu karşılayacak, güvenlik duygusunu pekiştirecek bir ailesi de yoktur. Ailesi yalnızca duvarda asılı bir fotoğrafta kalmıştır. Öte yandan, dışarısının da güvenli olmadığı, kapının yanındaki alarm sisteminden anlaşılmaktadır. Kısacası Hasret için ne dışarısı ne de içerisi güven telkin eder; her ikisi de tekinsizdir.



**Görsel 44: İdeolojik aygıt olarak basın organının sloganları**

Daha sonra kesme ile filmin anlatı mekânlarından bir diğeri olan Hasret'in iş yerine geçiş yapılır ve Hasret'i kurgu odasında bir belgesel üzerinde çalışırken görürüz. Hasret buradan ayrılıp kendi odasına doğru ilerlerken arkadan omuz plan steadycam çekimi ile biz de onun peşine takılıp iş yerinin nasıl bir yer olduğunu gözlemlene fırsatı elde ederiz. Gri renk paletinin hâkim olduğu bu itici mekânın duvarlarında asılı panolar gözümüze çarpar (Görsel 44). Söz konusu panolarda, “keep calm and follow me” (sakin ol ve beni takip et), “keep calm and carry on” (sakin ol ve devam et) gibi mottolar yazılıdır. Totaliter diktatörlüklerin kurgusal izdüşümleri olarak distopyalarda da Mussolini'nin faşist diktatörlüğündeki “İnan, İtaat et, Dövüş!” sloganı tarzında “cehalet kuvvettir”, “özgürlük köleliktir”, “yama artarsa refah düşer”<sup>177</sup> gibi sloganlar ve mottolar sıklıkla kullanılagelen bir motiftir. Subliminal anlamlar içeren söz konusu mottolara bütün gün maruz kalan bireylerin dimağına biat kültürü yerleştirilmektedir. İnsanlara kuzu gibi sükûnet halinde, çoban konumundakileri takip edip hayatlarını sürdürmelerini öğütleyen Hasret'in iş yerindeki bu mottolar Can Yücel'in “Beşik Dürtmesi” başlıklı kısa şiirini çağırıştırır:

Kuzu gibi olun diyorlar,  
Büyüyüp ortaya çıkınca,  
Koyun gibi gütmek için sizi! (Yücel, 2011).

Hasret odasına girdiğinde kapı yönüne bakan iki bilgisayar ekranında masaüstü görseli olarak çalıştığı TekTV adlı televizyon kanalının logosu görünmektedir. Söz konusu logo tasarımında, beyaz zemin üzerine kırmızı bir daire içine beyaz harflerle “Tek” sözcüğü, dairenin dışında ise siyah harflerle tv yazılıdır. Türk bayrağının renklerinin kullanıldığı

<sup>177</sup> George Orwell (2014) *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*. çev. Celal Üster. İstanbul: Can Yayınları s. 207, 291 ve Aldous Huxley (2000). *Cesur Yeni Dünya*, çev. Ümit Tosun, İstanbul: İthaki Yayınları, s. 82.

logodaki daire hem birlik, bütünlük ülküsüne, hem de insanları fasit daire içinde tutarak özgürlüklerini kısıtlayan bir sıkıyönetim anlayışına tekabül ediyor görünmektedir. “Tek” sözcüğü ise Cumhurbaşkanı’nın çeşitli mitinglerde kendisini dinlemeye gelen kalabalık kitlelere tekrarlatmayı sevdiği ve Rabia olarak andığı “tek devlet, tek vatan, tek millet, tek bayrak” sloganını hatırlatmaktadır. Logodaki “tek” vurgusunun, distopik kurgularda alışlagelmiş olduğu üzere, devletin ideolojik aygıtı olarak egemen yönetici güçlerin sultasındaki medya tekeline atıfta bulunduğu ve film evrenindeki kurgusal baskı rejiminin arzuladığı tek tip uysal, konformist tebaayı da ima ettiği söylenebilir. Hasret’in odasında ayrıca, kamera açısından ekranın sağındaki duvarda asılı A1 kâğıt boyutlarında bir fotoğraf göze çarpar. Fotoğrafta, TekTV logosu önünde duran üç adam tokalaşırken görülmektedir. Bu adamlardan yan yana duran ikisi Muzaffer Kardeşlerdir ve muhtemelen Devlet Başkanı ile tokalaşmaktadırlar. Bu haliyle fotoğraf, üretim ve mülkiyet ilişkilerini elinde tutan alt-yapıyı temsil eden Muzaffer Kardeşler ile siyasal, ideolojik ve hukuki alanlardaki devlet erkini, yani üst-yapıyı temsil eden bürokratin, karşılıklı menfaatler doğrultusunda nasıl iş birliği halinde olduklarını göstermektedir.

Derken Hasret’i bağımsız ve muhalif Milletvekili Eloğlu’nun konuşmasını haberlere yetiştirmek için kurgulayan arkadaşlarını kınayarak seyrederken görürüz. Eloğlu, muhalif görüşlerinden ötürü mütemadiyen yargılandığını “Biliyorsunuz geçen hafta gene Hâkim karşıyındaydım. Doyamadılar beni yargılamaya” diyerek dile getirir. Konuşmasının devamında sırf söyledikleri türkülerden ötürü tutuklanan müzisyenlerden söz ederek “vicdan bu mu? İnsanlık bu mu?” diye sitem eder. Haber kurgulayanlar ise konuşmanın özünü oluşturan yerleri kırpar ve Eloğlu’nun görüntüsü altına “Eloğlu saldırıyor” ifadesini KJ olarak girip araya “Hicret Özel” görüntülerini de ekleyerek haberi saptırır, manipüle ederler. Hasret itiraz etmeye çalışsa da elinden bir şey gelmez. “Hicret Özel” ifadesi ise yine Madımak olaylarından hemen önce “Hicret Koşusu” adı altındaki bir organizasyon bahanesiyle Milli Gençlik Vakfı yurtlarında kalan öğrencilerin öbek öbek Sivas’a getirilmesinden dolayı kulağımıza aşına gelmektedir (Çiçekoğlu, 2019: 130). Hasret’in yemek molasında gittiği çay bahçesinde ise karşı masada oturan birinin elindeki *Yaklaşım* adında aylık siyasal bir derginin kapağına gözü takılır. Kapaktaki başlıkta “Serbest bırakılan müzisyenler konuştu: hakiki türküler yalan söylemez” yazmakta, başlığın altında ise bir bağlama illüstrasyonu görülmektedir. Bağlama ve türküler, Alevi kültürüne atıfta bulunmaktadır ve sırf türkülerle hakikatleri

ifade ettikleri, yalanları ortaya çıkardıkları için tutuklanan bu insanların hegemonik güçlerce ötekileştirildikleri, özgürlüklerinin kısıtlandığı anlaşılmaktadır. Hasret'in gerçek kimliğine ve travmatik geçmişine ilişkin anıları tetikleyecek işitsel imgelere de ilk kez bu sahnede yer verilir. Önce kulakları tırmalayan bir sinyal sesi sonra kişneyen bir at sesi duyulur.

Hasret evine döndüğünde, kamera bu kez evin içinde, kapının tam karşısında konumlandırılmıştır ve sanki evde Hasret'i bekleyen kötücül birinin bakış açısından bu sahneyi görüyormuşuz hissi yaratılır. Hasret, eve geldiğinde alarm ötüyordur ve alarmı susturduktan sonra “korkuyorum, bir katliam oldu orada” diye fısıldayan bir kadın sesi duyar. Koşup salonun ışığını yakar ama ortada kimse yoktur ve televizyon da kapalıdır. Dışarıdan ise mütemadiyen şantiye gürültüsü gelmektedir. Tüm bu unsurlar evin tekinsiz atmosferini yoğunlaştırmaktadır.

Hasret o gün karşılaştığı görsel ve işitsel imgelerle ilgili bilgisayarda araştırma yapmaya çalışır. Ekrandaki arama motorunun adının “Arama” olması manidardır. Hem fiilden isim türetme eki, hem de fiilleri olumsuz emir kipine dönüştürme işlevleri olan “-ma” eki, filmin distopik evreninde “Ara” sözcüğünü olumsuz emir kipine dönüştürme işlevi üstlenmekte; böylelikle bu düzen içerisinde bazı gerçeklerin araştırılıp öğrenilmesinin tasvip edilmediği anlamı subliminal olarak yaratılmaktadır. Nitekim Hasret, “at” ve “katliam” anahtar kelimeleriyle yaptığı hiçbir aramaya karşılık bulamaz. Dolayısıyla “Arama” adlı arama motoru uygulamasının da tıpkı TwitTürk örneğinde olduğu gibi Google gibi küresel arama motorlarına alternatif, denetim altındaki ‘yerli ve milli’ program vazifesi gördüğü çıkarsanabilir. Bu sırada TV’de yayınlanan bir belgeselin sesi fonda diegetik ses olarak duyulmaktadır. Belgesel “Kapadokya” adının etimolojisi hakkındadır ve bu kapsamda eski İnan medeniyetinin yaşadığı topraklardan ve ateşin onlar için kutsiyetinden söz edilmektedir. Eskiden “Kapatukya Satraplığı” olan bölgenin ikinci en önemli merkezi olarak Gürün’e de atıfta bulunulur. Belgesel metni içerisindeki ateşe atıf, alev sözcüğü ile yakınlığı üzerinden Aleviliği çağrıştırmaya amacı güdüyor olabileceği gibi Pir Sultan Şenlikleri için gelenlerin kaldığı otelin yakılmasıyla yapılan katliama da göndermede bulunuluyor olabilir. Gürün ilçesine yapılan atıf ise bağlı olduğu Sivas kentini anımsatma amacı taşıyor olabilir. Kapadokya sözcüğü hakkındaki çeşitli rivayetler aktarılırken sıra “Güzel Atlar Ülkesi” anlamına gelince birden ses

yükselir, o kadar ki yerde ahşap bir obje üzerinde çalışan Hasret de dikkat kesilir. Kafasını kaldırıp baktığında anne ve babasını sohbet ederlerken görür. Babası elinde sazı, sözleri içerisinde “güzel atlar” ifadesi yer alan bir türkü söylemektedir. Geçmişin hayaletlerinin Hasret’in gözleri önünde bilfiil canlanmaları ilk kez bu şekilde başlar.

Ertesi gün Hasret iş yerinde, bilgisayar başında çalışırken ensesinde de bir yanık izi daha fark ederiz. Daha sonra kamera Hasret’in bakış açısından koridorları geçerken o esnada yayında olan haberlerin sesini duyarız: “Böyle kamu düzenini bozarak siyaset yapamazsınız. Bu bölgeler hassas bölgeler, burada yaşayan insanlar hassas insanlar ...”. Söz konusu “hassas bölge” ifadesi ile, Madımak Katliamı’nı araştırmakla sorumlu Meclis Komisyonu’nun raporunda, “Sivas hassas bir şehrimizdir” denilip katliamı gerçekleştiren cani güruhun kışkırtma ve tahrike kapıldıkları iddia edilerek suçlarının hafifletilmeye, sulandırılmaya çalışılmasına gönderme yapılmaktadır (Çiçekoğlu, 2019: 129). Koridorda karşılaştığı bir arkadaşı Hasret’e “sarışın” lakaplı haber müdürünün onu çağırdığını haber verir. Asıl adı Olcay Terkan (Selen Uçer) olan “sarışın”, Hasret oraya vardığı esnada telefonda birilerine başka bir televizyon kanalında söyleşi yapılan bir yönetmenin söylediklerinden duyduğu rahatsızlığı belirterek deyim yerindeyse ‘ayar’ vermektedir. Bu görüntülerden TekTV dışında başka kanalların da var olduğu ama TekTV’nin bu kanalların yayınlarına müdahale edebilecek gücü elinde tuttuğu anlaşılır. Sarışın, Hasret’i haber kurgusuna alındığını haber vermek için çağırtmıştır. Belgesel kurgusundan alınma gerekçesi ise “doğru yerleri kesmeyi” becerememesidir. “Doğru yerler”den kasıt ise egemen güçlerin tasvip etmediği, sakıncalı bulunduğu bölümlerdir. Böylelikle belgesel kurgulamakla kanalın gerçekleri çarpıtan tarafgir habercilik anlayışından kendisini bir nebze yalıtarak daha müsterih hissedebilen Hasret’in vicdani dayanağı elinden alınmış olur. İlk haber kurgusu işi ise İçişleri Bakanı Cüneyt Kalay’ın konuşmasıdır:

İçişleri Bakanı: Dünkü olayı biliyorsunuz. Adam yanan binayı bahane edip Furkan Muzaffer’in önünü kesmiş. Neymiş efendim, çocuğum işsiz. Yaa senin çocuğun işsizse Furkan Muzaffer ne yapsın? Şimdi diyorsunuz ki o yıpranmış, harap olmuş binayı neden kapattınız? Ama ne olacak orada iş sahası açılacak. O pırl pırl alışveriş merkezi açıldığı zaman senin çocuğun işsiz kalmayacak.

Bu konuşma içerisinde geçen yangın sözcüğü Madımak olaylarına gönderme yaparken, Bakanın “yıpranmış, harap olmuş bina” hakkında hesap sorulmasına gösterdiği tepki de

Emek Sineması'nın yıkılmasını engellemek için mücadele edenlere karşı binanın köhnemişliğinin, 'güvenlik' açısından riskli olduğunun mazeret gösterilmesini hatırlatmaktadır. Ayrıca Haydarpaşa Garı'nın yerine yapılması planlanan Haydarpaşa Port Projesi'ni hızlandırabilmek için Garı ilk önce işlevselsizleştirip sonra çatısında çıkan yangın bahanesiyle atıl hale getirmek için uğraşılmasını da anımsatmaktadır. Filmde bir içişleri bakanının çıkıp müteahhit firmayı savunması, işsizliğe çareyi AVM inşaatındaki istihdamda görmesi de akla ziyan olmakla birlikte yadırgamadığımız bir durumdur. Bu sahnede, daha kurgusu bitmemiş haberde kullanılacak KJ'nin "Ekonomik faaliyetteki hızlanma" şeklinde önceden 'tepedekiler' tarafından belirlendiğini de öğreniriz.

Nitekim filmde daha sonra, Hasret'ten bu haberin devamı niteliğindeki Furkan Muzaffer'in (Saygın Soysal) demecini kurgulaması istenir. Furkan Muzaffer, soyadıyla müsemma bir tavır içerisinde, iktidar ortağı özgüveniyle, iktidar söylemlerini kullanarak açıklamalarda bulunur: "Yani bu ölenler isteseler kurtulamayacaklar mıydı? Bu millet bunu yemez. Bazı kendini bilmezler de çıkmış bu ölümlerden fırsat bilip bir kaos ortamı yaratmaya çalışıyorlar. *Bu millet kaos ortamı yaratmaya çalışanlara karşı tahrik olmuştur. Olmuştur bitmiştir. Halkımızla güvenlik güçlerini kesinlikle bir araya getirmeyeceğiz*". Yine Madımak olaylarını araştırmak üzere kurulan ilgili Meclis Komisyonu'nun raporunu yankılayan ifadelere yer veren demecinde Furkan Muzaffer'in devlet erkânı ağzıyla konuşması, şirket mantığı ile yönetilen, ekonomik alt-yapı ile kaynaşmış devlet teşekkülü bağlamındaki üst-yapıya da işaret etmektedir. Bu kaynaşık yapının maşalarından biri olan "Sarışın"ın talimatıyla söz konusu haberde KJ olarak kullanılan "Cezayı Halk Verdi" ifadesinin ise daha sonra Hasret'in su aldığı bir büfede satılan farklı gazetelerin ön sayfalarında da sürmanşet olarak kullanıldığı görülür (Görsel 45). Bahse konu durum da bu 'kurgusal' ülkede basın ve ifade özgürlüğünün, çok sesliliğin, çoğulcu demokrasinin bulunmadığı; salt devletin ideolojik aygıtı konumuna indirgenen basılı ve görsel medya organlarının tepeden dikte ettirilen söylemleri dolaşıma sokup vatandaşların kafalarına yerleştirmeye hizmet etmekten başka bir işlevi kalmadığı şeklinde okunabilir.





**Görsel 45: Basın ve ifade özgürlüğü yokluğunun göstergesi**



**Görsel 46: Bedensel ve zihinsel kamp olarak mekân üretimi**

Filmin distopik atmosferi dış mekân çekimleriyle de pekiştirilir. Hasret'in iş yeri, çay bahçesi, park ve evi arasında gidip gelirken gözlemlene fırsatı bulduğumuz kentsel peyzaj, üzerine kül serpilmiş gibi soğuk, gri bir renk paletiyle betimlenir. Bir kentte olması beklenen canlı bir ticari ve sosyal hayattan, kalabalık kamusal alanlardan eser yoktur; yalnızca iştiyakla sürdürülen inşaat projeleri, dönüştürülmek üzere tahliye edilen binalar ve bu şantiye alanlarını çevreleyen, kenti bir labirente çeviren metalik paravanlar, perdeler, vinçler ve inşaat gürültüsü vardır (Görsel 46). Şantiye paravanları ise Büyük Birader figürleri olarak Muzaffer Kardeşlerin (MK) görselleriyle kaplıdır ve inşaat projelerinin künyelerinde yüklenici firma olarak hep MK logosu göze çarpar (Görsel 47). Paravanlar fiziki düzlemde insanların hayatına set çekerken, simgesel düzlemde de gerçekleri perdelemektedir. Kent adeta ölümler evidir, hayalet şehirdir ve tek yaşamsal etkinlik inşaattan ibarettir sanki. Bir yaşamsal emare gösterdiğinde de eril şiddet içermektedir. Hasret'in akşam evine dönerken önünden geçtiği futbol halı sahasındaki kavga, parktayken ellerindeki sopalarla üzerine doğru gelen bir grup erkek ve iş yerindeki yöneticilerin kullandığı "sizin yaptığımız işi s.keyim", "...hiç üşenmem

şirketin ortasında o bilgisayarı g.tünüze sokarım” gibi küfür içeren sözler eril şiddeti örneklendirmektedir. Söz konusu şiddet, baskıcı düzene tepki gösteremediği, hak talep edemediği için kendi “içine doğru patlayan toplum” modeline de işaret etmektedir.<sup>178</sup>



**Görsel 47: Muzaffer Kardeşlerin inşaat 'zaferleri'**

Hasret'i bu labirentvâri, tekinsiz, eril şiddete meyyal ve genellikle boş olan sokaklarda gece gündüz tek başına yaya olarak dolaşırken görürüz. Bu bağlamda, distopik, kurgusal bir İran kentinde geçen 2015 yapımı *Gece Yarısı Sokakta Tek Başına Bir Kız* (Ana Lily Amirpour) filmi hatırlatır. Öte yandan Hasret, bu tekinsiz ve eril kentte, Feride Çiçekoğlu'nun deyişiyle tek başına “gece geze[bile]n” (2014: 169) bir kadın olmakla birlikte; Weimar Almanyası sokak filmleri türünde ve *film noir* türünde saygın ev kadınının karşıtı olarak kodlanan sokak kadını/ kötü kadın anlamındaki *femme fatale* ya da *flâneuse* figürü şeklinde kamusal alanlara çıkabilen bir kadın değildir ve henüz “kendi hikâyesinin öznesi/faili” olabilmiş bir kadın da değildir (2014: 81-2; 2019: 17, 38, 41-2). Filmin final bölümüne kadar Hasret'in kendisi, hayalet kentte dolanıp hafızasını, köklerini ve kimliğini arayan bir hayalet gibidir. Hafızasına, kimliğine, köklerine kavuşup kendi öyküsünün kahramanı olabilme manasında özneliği ise evine kapanıp Gregor Samsa<sup>179</sup> gibi fiziksel düzlemde değil, duygusal düzlemde bir metamorfoz geçirerek açık alana çıktığında elde edecektir.

<sup>178</sup> İçte doğru patlayan toplum kavramı için Ahmet İnsel (2015) *Neo-Liberalizm: Hegemonyanın Yeni Dili*. İstanbul: İletişim Yayınları, s. 247-250

<sup>179</sup> Gregor Samsa, Franz Kafka'nın kapitalizm ve bürokrasinin insanı indirgediği konumu hicvetmek üzere kaleme aldığı “Dönüşüm” adlı öyküsündeki, bir sabah uyandığında kendisini bir böceğe dönüşmüş olarak bulan kurgusal karakterdir. Franz Kafka (1986) *Dönüşüm*. Çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Can Yayınları

Hasret'in evinde uyurken bir yığın insanı toplu halde bağıırken gördüğü kâbusların ve uyanırken birilerinin sanki duvarlara taşlarla vuruyormuş gibi duyduğu seslerin etkisi ile takıntılı bir şekilde hemen her gün gitmekten kendini alamadığı park da rahatlatıcı, ferahlatıcı olmaktan uzaktır. Park da genellikle تنها ve etrafta birileri olduğunda da erkek egemen, tekinsiz bir mekândır. Diğer yandan, parkta karşılaştığı ağaç dibindeki taş yığını, Sivas Kangal cinsi köpek, ellerinde sopalarla üzerine doğru gelen adamlar, aniden havalanan kuş sürüsünün ötüşleri, flütle çalınan bir çocuk şarkısı ezgisi gibi görsel ve işitsel imgeler, evinde gördüğü kâbusları ve işittiği sesleri bütünleyerek Hasret'in bölük pörçük anılarını anlamlandırabilmesine yardımcı olmaktadır. Öyle ki artık akşam karanlığı iyice çökene kadar parktan ayrılamamaktadır. Böyle bir akşam evine dönerken Hasret, lokanta gibi bir yere girer. Televizyonda TekTV akşam haberleri bülteni vardır. Yıllar önce yazdığı *Boş Sokaklar* adlı kitabı tartışma yaratmış olan Hüseyin Uğur adlı bir yazarın, yakında piyasaya çıkacak olan *Yanlış Hafıza* adlı kitabının tepki çektiği, “genel görüş[ün] ... yazdıklarıyla halkı tahrik ettiği yönünde” olduğu ve haziran ayında gerçekleştirilecek Kültür Festivaline davet edilmesinin ise öfkeyle karşılandığı bildirilmektedir. Hüseyin Uğur'un sosyal medya hesabından yazdığı tweetlere de yer verilir: “Evet ölüm tehditleri alıyorum ancak hiçbir şeyden korkum yok”; “Herkesin kafasına saksı düşmediğine göre ortada büyük bir mesele var, nelerin nasıl hafızamızdan silinmiş olabileceğini yazdım” Bu tweet mesajları adeta Hasret'in duygularına tercüman olmakta, arayışına ışık tutmaktadır. Hüseyin Uğur, hem kamusal alanın çöküşü bağlamında iktidar tarafından sokakların boşaltılması meselesine hem de kentsel dönüşüm ve medya kullanılarak boşaltılan toplumsal hafıza sorunsalına parmak bastığından sakıncalı, istenmeyen adam ilan edilmiş, bu nedenle 20 yıldır İstanbul dışında sürgün yaşamıştır. Haber bülteninde Uğur'un İstanbul'daki ikametgâhına döndüğü bildirilerek adeta bir linç kampanyası başlatılır ve Uğur açık hedef gösterilir. Böylelikle filmdeki İstanbul'a ilişkin ilk ve tek atıf da yapılmış olur. Bu arada birdenbire normal yayın akışı durdurularak Furkan Muzaffer'in “Milli Tarih Vakfı” Gölova şubesinin açılışında yapmakta olduğu konuşmaya naklen yayın ile bağlanılır. Söz konusu canlı yayın bağlantısı, Furkan Muzaffer'e hiyerarşinin tepesindeki bir devlet adamı muamelesi yapıldığına; onun görüşlerinin yaşamın hemen her alanında ve hemen her konuda karar verici, nihai yargıyı belirleyici, kural koyucu addedildiğine delalet etmektedir. Nitekim Furkan Muzaffer'in canlı yayında alt açıdan

çekilerek ‘yüceltilmesi’ ve bizlere aşına gelen konuşma tavırları, tonlaması, vücut dili, kullandığı söylemler de ona biçilen otoriter konumu destekler durumdadır. Tasvip etmediği, karşıt görüşlü kesime hitaben “siz”, otorite kaynağı olarak kendisi ile şürekâsı ve avanesine atfen “biz” dili kullanarak toplumu ayırıştıran bir tavır da sergilemektedir:

Birkaç hususu aydınlatmak isterim. Hüseyin Uğur’u festivale Kültür Bakanlığı davet etmiştir. Bu ülke demokratik bir ülke, fikir özgürlüğüne saygımız var. Lakin kendisini çok uzun zamandır takip ediyorum. [Sesini yükselterek] Bu ülke dingonun ahırı değildir. Herkes öyle aklına geleni yazamaz. Siz insanları öyle yalanla dolanla kandırmaya çalışırsanız, o kitabı basan da yazan da açık söylüyorum, okuyan da sorumlu olacaktır; gereği neyse yapılır! Fikir özgürlüğünün bu ülkenin manevi değerlerine küfretmek için kullanılmasına asla müsaade etmeyiz.

Furkan Muzaffer’in yeni bir şubesinin açılışını yaptığı “Milli Tarih Vakfı”, Sivas katliamında büyük rol oynayan Milli Gençlik Vakfı’na bir göndermedir. “genel görüş[ün] ... yazdıklarıyla halkı tahrik ettiği yönünde” olduğu Hüseyin Uğur ise Aziz Nesin’e atfen oluşturulmuş kurgusal bir karakterdir. Sivas’a, Pir Sultan Abdal Şenliklerine davetli sanatçı olarak giden Aziz Nesin, yangına müdahale etmek üzere olay mahaline gelen itfaiye görevlilerince tartaklanmış; daha sonra konuyu aydınlatmakla mükellef kılınan Meclis Komisyonu’nun raporunda Katliam’ı gerçekleştiren canileri kışkırtmakla itham edilmiştir. Furkan Muzaffer’in Hüseyin Uğur’u yakın markaja aldığını belirterek gözdağı veren ve yalnızca onu değil, onun eserlerini yayımlayanları ve okuyanları da “gereği neyse” yapmakla tehdit eden konuşması ise; Stalin döneminde, Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği ceza ‘hukuku’nun 10. Bölüm 58. Maddesine göre yasaklanmış kitapları satan, üreten veya dağıtan kişilerin “bireysel karşı-devrim suçu” işlemekle yargılanmalarını çağrıştırmaktadır (Lowenthal, 1988: 14). Ayrıca *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* romanındaki çift düşün ve yenidil mantığı ile Furkan Muzaffer, “bu ülke demokratik bir ülke, fikir özgürlüğüne saygımız var” derken aslında “bu ülke totaliter diktatoryal bir ülke, fikir özgürlüğü diye bir şey söz konusu olamaz” demekte ve “siz insanları öyle yalanla dolanla kandırmaya çalışırsanız” diye tehdit savururken satır aralarında “yalan dolanla insanları kandırmak bizim işimiz, siz haddinizi aşarak bizim yalanlarımızı deşifre edemezsiniz” demeye getirmektedir. Keza bülteni bu haberle kapatırken TekTV spikerinin söyledikleri de aynı minvaldedir: “Doğru haber için bizden ayrılmayın efendim. *Unutmayın! Ne görüyorsanız o, ne duyuyorsanız o*”. “Doğru haber” iddiası aslında yalan habere tekabül etmekte; “unutmayın” komutu ile “her şeyi unutun, geçmiş

ile şimdiki zamanı karşılaştırmanın size bir faydası olmaz, hep şimdiki zamanda kalın” denilmekte ve kulağa hipnoz altındakilere verilen komutlar gibi gelen ve TekTV’nin kurumsal sloganı olan “Ne görüyorsanız o, ne duyuyorsanız o” ifadesi ile bu kanalda gördüğünüz ve duyduğunuzu sorgulamadan doğru olarak kabul edin ve bunların dışında bir gerçeklik aramayın telkininde bulunmaktadır. Bu tam da filmin merkezindeki toplumsal hafızanın boşaltılarak kurgulanması meselesine parmak basmaktadır. Ne de olsa Guy Debord’un “yayılmış gösteri” dediği, “daimî bir şimdiki zaman içerisinde” bulunma, moderniteye atfedilen bir özelliktir: “yakın geçmişin yerinde hüküm süren şey daimî bir şimdiki zamandır. [...] Şimdiki zaman tıka basa doluyken, geçmiş zaman boşaltılmıştır” (Connerton, 2014: 12, 93).

Filmin *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* romanı ile paylaştığı bir diğer distopik öge ise herkesin takip ve denetim altında tutulduğu gözetim olgusudur. Örneğin, Hasret, kurgu odasında partnerini beklerken tavanda gizli bir kamera olduğunu fark eder ve bizler de o gizli kameranın açısından seyrederek söz konusu sahneyi. Hasret haksızlığa uğrayan bir grup insanın protesto için yaptıkları yürüyüş haberinin saptırılıp asıl mağdur ve kurban durumundaki bu insanların canavarlaştırılarak kurgulanması üzerine daha fazla dayanamaz ve ‘Sarışın’ lakaplı Haber Müdürü Olcay Hanım ile görüşmeye gider. Bu esnada Olcay Hanım’ın odasındaki televizyonda “İki Cihan Bir Adam” altyazısı ile bir söyleşi yayındadır. Hasret artık haber kurgusunda kalamayacağını, belgesel kurgusu işine geri dönmek istediğini söyleyip olumlu bir cevap alamayınca dönüp ekrana bakar. Ekrandaki adam da ona doğru başını çevirip kınayıcı ve küçümser bir yüz ifadesi ile Hasret’in bakışına karşılık verir. Bu sahne de *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* romanındaki teleekran aracılığıyla hem görünen hem de gören, hem duyulan hem duyan Büyük Biraderi anımsatır ve aynı mekanizmanın bu kurgusal dünyada da işlediği hissini yaratır. Ayrıca “İki Cihan Bir Adam” altyazısı, yaşadığımız fiziksel dünya ile metafiziksel öbür dünyayı kapsayan laiklik karşıtı bir dinsel vurgu taşımakta ve her iki dünyada da aynı kişiyi tek bir otorite kaynağı ilan ederek yetkilerinin ve yetkinliğinin sınırlarını sonsuzluğa genişletmektedir.

Hasret bu görüşme sonucunda umduğunu bulamadığı için bir daha işe gitmez. Evinde bellek kayıtlarını araştırmaya koyulur. Bir yandan da evde ortaya çıkan sesler, kokular ve ebeveynlerinin hayalleri, bellek kayıtlarındaki ipuçlarını anlamlandırabilmesine

yardım eder. Örneğin Hasret, kelimenin tam manasıyla gözünün önünde canlanan anılarından birinde, anne ve babasının dernek, valilik ve ilgili bakanlığın ortaklaşa düzenledikleri bir şenliğe davet edildiklerini; kendi türkülerini kendi memleketlerinde söyleme fırsatı doğduğu için heyecanlı olduklarını ve Asaf ile Canan adlı arkadaşlarının da katılımlarından söz ettiklerini hatırlar. Daha sonra bir kitap arasında bulduğu listede iletişim bilgileri olan Canan Hanım ile görüşmeye çalışır ama kadın onunla konuşmaz başka bir boyutta yaşıyor gibidir.



**Görsel 48: Canlı organizmaya dönüşen ev**



**Görsel 49: Duvarların sakladığı sırrın ortaya çıkışı**

Bu arada arkadaşları Mehmet ve Gülay, kendisini iyice evine kapatan Hasret'in akıl sağlığından endişe etmeye başlarlar. Hasret'in hayalet evi ise -Polanski'nin *Tiksinti* (1965) adlı filmdeki ev misali- canlı bir organizma gibi giderek ısınmakta, tuhaf sesler ve kokular üretmekte ve sanki sakladığı geçmişin sırlarını artık dışına atmak istemektedir (Görsel 48). Nitekim son olarak bir duvarın ahşap kaplamaları yerinden oynayınca Hasret de hepsini söker ve altında gizlenmiş bir tabloyu açığa çıkarır (Görsel 49). Bu son görsel uyarı Hasret'in hatırlamaya uğraştığı, bilinçdışının derinlerine

bastırılmış durumdaki anne ve babasının başına gelenlere ilişkin anılarının da bütünsel olarak ortaya çıkmasını tetikler (Görsel 50). Hasret anılarının etkisinden sıyrıldığında evinin dumanla kaplandığını, anılarında gördükleri ile fiziksel dünya arasındaki ayrımın bulandığını fark eder. Evinin kapısını ve pencerelerini bir türlü açamaz. Evi fiziksel gerçeklik kazanan anılarıyla onu yakıp boğmak üzeredir. Tehlikelerden korunma, mahremiyetin temini bağlamlarında bireyin mahfazası, kabuğu olan ev artık kaçıp kurtulması gereken bir kapan haline gelmiştir. Kesintisiz bir plan sekans ve vertigo çekimle gösterilen sahnede, Hasret babasının hakikatleri anlatan türkülerini çalıp söylediği bağlaması sayesinde camı kırar ve kendini aşağıya bırakarak kurtulur.



**Görsel 50: Bastırılan hatıraların geri dönüşü**

Hasret artık geçmişin travmasıyla, hayalleriyle dolu hayalet evinin dışına çıkarak “hayal edilen, düşlenen, özlemi duyulan, geçmişte sahip olunup yitirildiği düşünülen, idealleştirilen, nostalji duygusuyla anımsanan, romantik bir imgeye dönüşen bir aidiyet tasavvuru” (Suner, 2006: 16) bağlamındaki hayal-et evine girmiş ve böylelikle etrafını saran paravanların oluşturduğu fiziksel kampın değilse bile en azından belleğinin askıya alındığı zihinsel kampın sınırlarını aşarak fikren özgürleşmiştir.

### **3.3. FİZİKSEL VE ZİHİNSEL BİR KAMP OLARAK ABLUKA**

Biz beş arkadaşız. ...eğer bir altıncı sürekli aramıza katılmaya çalışıyor olmasaydı huzur içinde yaşayacaktık. ... Onu tanımıyoruz ve aramıza katılmasını istemiyoruz. ...beşimiz için caiz ve hoş görülebilir olan o altıncı için caiz ve hoş görülebilir değil. Her hâlükârda, biz beş kişiyiz ve altı kişi olmak istemiyoruz.<sup>180</sup>

Franz Kafka

<sup>180</sup> Franz Kafka'nın ölümünden sonra Max Brod tarafından yayımlanan kısa öykülerinden biri olan “Gemeinschaft”tan (1954) bir pasajdır. Söz konusu kısacık öykü geniş anlam dağarcığında, toplulukların, ötekileştirme ve dışlama pratiklerine bağlı olarak kurulduğunu özetlemektedir (Hasar, 2015); Franz Kafka (2012) *Franz Kafka: Bütün Öyküler*. İstanbul: Cem Yayınevi, s. 287, 404.



“Kızılderili” genellemesi, ... “Amerikalıları” (Avrupa kökenli beyazları) tanımlama ihtiyacına hizmet eden bir isimlendirme olarak doğdu. Yerleşimci beyazlar için “biz”i tanımlıyor, “biz”in çerçevesini çiziyordu. Yani beyaz Protestanlığa dayalı “uygar insan” kimliğini vurgulama imkânı veren bir kontrast işlevi görüyordu. *Üstün insanları, yani beyazları, “vahşilerden” ayırıyordu. ... Yine dışlayıcı ve aşağılayıcı “Kızılderili” genellemesi, bu kimliğin içine hapsedilen bütün bu ulusların çeşitliliğini, tarihlerini, kültürlerini, ruhlarını ve böylece “insan” oldukları gerçeğini görünmez kılıyordu. Böylece de onlara yapılacak her türlü zalimliği, kötü muameleyi de vicdanlarda meşrulaştıran bir araca dönüşüyordu. ...İşte bu psikolojik algıyla beyazlar, “Kızılderili” gördükleri yerde hemen beklemeden saldırıp öldürmeye çalışıyordu. Beyazlar, öldürdükleri Kızılderililerin silahsız kadın ve çocuk olduklarını fark ettiklerinde bile, hâlâ, “Kızılderili” genellemesi sayesinde, “Laftan anlamayacak bu vahşiler yediden yetmişe ölmeyi hak ediyor” veya “filan eyalette bir beyazı öldürdü bunlar, acınmayı hak etmiyorlar”, ... gibi vicdan yıkayıcı gerekçelerle zulümlerini savunabiliyorlardı. ...İşte bu coğrafyadaki Kızılderililerle ilişkileri, sorunları ve arazileri yönetecek bir bakanlık ihtiyacı ile 1849 yılında ABD İçişleri Bakanlığı kuruldu. ... Yeni bakanlığın en önemli icraatlarından biri, ... Rezervasyon Sistemini kurmak oldu. ...Rezervasyon politikasının temel amacı, Kızılderili ulusları gözetim altında tutup, asimile etmek veya o kısıtlanmışlık içinde yok olup gitmelerini beklemektir. ... bu eliminasyon politikasının (Termination Policy) zirvesi ise 1956 yılında çıkarılan Kızılderililerin Yeniden İskanı kanunuydu. Kızılderililerin şehirlerde asimile olması amaçlı bu kanunla, Rezervasyon kapakları açıldı. Rezervasyonlardan, şehirlere taşınmalarına zemin hazırlandı. ... Kızılderililer, Rezervasyondan kentlere taşındıklarında bir şeyi daha fark edecekti. “Rezervasyon” sadece topraklarını sınırlandıran bir şey değildi. Bakış açılarını da kısıtlayan bir şeydi. “Anladık ki asıl Rezervasyon kafamızın içindeymiş” diyor bir Kızılderili yorumcu (Tunçdemir, 2021- italik vurgular bana ait).*

Michel Foucault’nun kuramsallaştırmasıyla biyopolitika, tebaası üzerinde “yaşam ve ölüm hakkı” bulunan hükümranlık modelinden, “en ulu görevi öldürmek değil de **yaşamı** yavaş yavaş **kuşatmak** olan bir iktidar” (1993: 143- bold vurgu bana ait) modeline, yani yaşamı almak yerine biyolojik bir sermaye olarak düzenleyip denetleyerek yöneten bir iktidar biçimine geçişe işaret eder. Başka bir deyişle Foucault’nun tanımlamasında biyopolitika, “yaşam ve yaşam mekanizmalarını açık hesaplar alanına sokan ve bilme-iktidarını insan yaşamının dönüşümünün bir etkenine dönüştüren olay” (1993: 147) olarak esasen **yaşamın yönetimidir**.

Öte yandan Foucault’nun tahlillerinde bile biyopolitika, kolektif beden olarak nüfusun bütününe yaşatmayı hedeflemez. Foucault, bu zamana değin hiçbir yönetim biçiminin “kendi nüfusu üzerinde” bu denli geniş ölçekte öldürme hakkı kullanmış olmadığını ve makbul topluluğu yaşatmak için bir başka topluluğu ölüme mahkûm etmenin, deyim yerindeyse, biyopolitika madalyonunun iki yüzünü teşkil ettiğini dile getirir (1993: 140-141). İmtiyazlı topluluğun selâmeti için kimlerin öldürülebilir kılınabileceği noktasında ise ırkçılık devreye girer. Zira Foucault’ya göre devlet, “biyoiktidar modu üzerinden işlediği andan itibaren, devletin öldürme işlevi ancak ırkçılıkla yerine getirilebilir” (Urhan, 2010: 85). Burada ırkçılıkla kastedilen ise, imtiyazlı kolektif beden olarak



“biz”in kurulumunda toplumsal cinsiyet, inanç, etnisite, sınıf gibi çeşitli değişkenlere göre dışlanıp ötekileştirilen her gruba karşı sergilenen ırkçılıktır. Bu bağlamda biyopolitika, normatif ‘biz’in yaşamını yönetirken; ‘sapkın’, ‘norm dışı’ grupların, yani ‘ötekiler’in ise ölümünü yönetmekte ve dolayısıyla ötekileştirici, ayrımcı, cinsiyetçi ve ırkçı nitelikler taşımaktadır.<sup>181</sup>

Biyopolitika madalyonunun karanlık yüzü olan “ölümün yönetimi”, diğer bir deyişle “nekropolitika”, Foucault’nun, Giorgio Agamben ve Achille Mbembe’nin biyopolitika çözümlenmeleriyle kesiştiği boyutu teşkil etmektedir. Agamben söz konusu boyutu, egemenin tıp, hukuk, bilim ve din alanlarından uzmanlarla iş birliği içinde hareket ettiği hat üzerindeki “hayata hükmetmenin ölüme hükmetmeye dönüştüğü ve biyosiyasetin ölüm-siyasetine ... dönüşebildiği nokta” olarak “*thanatopolitics*” şeklinde tanımlar (Agamben, 2017: 147). Keza günümüz parlamenter demokrasilerinin kolaylıkla totaliter çizgiye kayabilmesini sağlayan etkenin de “öldürülebilene, öldürülebilme özelliğiyle siyasallaştırılan insan hayatı”nın siyasetin temel dayanağı haline gelmesi olduğunu savunur (Agamben, 2017: 110, 145-6).

Agamben, kamusal güvenliğe tehdit oluşturan gerçek bir tehlikenin varlığına ihtiyaç duymaksızın kendi gerekçesini yaratıp istisna durumunu belirlemeye muktedir olan gücü, “egemen” şeklinde tanımlarken; istisna durumunun kurula dönüştüğü, yani ‘olağanüstü’ halin ‘olağan’ ve daimî hale getirildiği her mekânı da “kamp” olarak niteler (2017: 21, 201, 203):

<sup>181</sup> Biyopolitikadaki ırkçılığın, sadece farklı ırklara karşı değil, aynı ırk içerisindeki fark kategorilerine karşı da sürdürülebildiğinin en çarpıcı örneklerini de Naziler sergilemiştir. Adını, programın koordinasyonunun yürütüldüğü Berlin-Tiergartenstrasse 4 caddesindeki ofisten alan “T4 Programı” (Aktion T4) dâhilinde, Ari Aryan ırkının saflığına tehdit oluşturduğu düşünülen ve tedavi edilemez durumdaki fiziksel veya zihinsel rahatsızlıkları bulunan 70 binden fazla Alman çocuk ve yetişkin, Yunanca köklerden türetilen ve ‘iyi ölüm’ anlamına gelen “ötanazi” başlığı altında sistematik öldürme programına tabi tutulmuştur. “Merhametle ölüm” anlamında da kullanılan ötanazinin uygulandığı söz konusu programda, hastalar açlığa ve bakımsızlığa terk edilmek, aşırı dozda ilaçlar verilmek veya doğrudan gaz odalarına alınmak suretiyle programın ismiyle çelişen zalimce ölümlere maruz bırakılmış ve daha sonra krematoryumlarda yakılmışlardır. Hasta yakınlarına ise öldürülen kişilerin külleri ve beraberinde uydurma ölüm nedenleri ve tarihleri yazılarak oluşturulan sahte ölüm sertifikaları teslim edilmiştir (The Murder of the Handicapped, t.y.; Euthanasia Program and Aktion T4, t.y.). “Organizmalar kamusal iktidara aittir: Bedenler kamunun malıdır” (Dagoget’den alıntılan Agamben, 2017: 197) düsturu ile uygulamaya geçirilen bahse konu program, öldürülmesi suç sayılmayan “kutsal insan” kapsamına kimlerin alınacağına karar vermeye ve bireylerin yaşamlarının değerine ya da değersizliğine hükmetmeye muktedir egemen anlayışının uç noktadaki örneğini teşkil etmekte olup; biyopolitikanın ölüm politikasına evirildiği noktaya da işaret etmektedir (Agamben, 2017: 170-1).

Eğer kampın özü istisna durumunun somutlaştırılmasına ve ardından da çıplak hayat ile hukuk kuralının bir belirsizlik eşliğine girdiği bir mekânın yaratılmasına dayanıyorsa, o zaman şunu kabul etmek zorundayız: ... adı ne olursa olsun ve nerede olursa olsun böyle bir yapının inşa edildiği her yerde bir kampla karşı karşıyayız demektir (Agamben, 2017: 208).

Agamben, modern biyopolitikada egemenin yaşamın değerine ya da değersizliğine hükmedebilme erkine binaen, kampta tutulan bireylerin her türlü hak ve ayrıcalıklarının, hukuki ve siyasal varlık statülerinin askıya alındığını ve onlara karşı işlenecek öldürmek de dâhil hiçbir kötü muamelenin suç sayılmayacağı kadar yaşamlarının değersizleştirildiğini ileri sürer (2017: 170-1, 203-4). İstisna (*exception*) ve dışlama (*exclusion*) sözcüklerinin etimolojik köken yönünden ilişkiselliğine atfen, üzerinde istisna hali yaratılan toplumsal grupların diğerlerinden ayrıştırıldığının, imtiyazlı “biz” gruplarının dışında tutulduklarının altını çizer (Agamben, 2017: 28).

Achille Mbembe de *egemenin, öldürme hakkını temellendirmek için süregelen istisna haline, acil duruma ve kurgusal düşman kavramına başvurmasını*, sömürge döneminden ve apartheid rejiminden kalma ırkçı zihniyete dayandırır (2014: 4). Bu bağlamda Avrupalıların gözünde sömürgeler, istisna halinin kaideye dönüştüğü, uygar insanlara özgü hukuk düzeninin askıya alındığı ve böylelikle hayvani bir yaşam formu olarak görülen ‘ilkel’ yerlilerin öldürülmelerinin cinayet sayılmadığı egemenlik alanlarıdır (2014:9). Zira “modern felsefi düşüncede ve Avrupa’nın siyasal pratiğinde ve tahayyülünde, sömürge, egemenliğin köklü bir biçimde hukukun dışındaki bir iktidar uygulaması (ab legibus solutus) içinde oluştuğu ve ‘barış’ın da ‘bitimsiz bir savaş’ görünümü almaya eğilim gösterdiği bir yeri temsil eder” (2014:8). Mbembe’ye göre, İkinci Dünya Savaşı’nı bu kadar dehşet verici yapan tam da bu sömürgeci düzeneklerin ‘Avrupalı medeni insanlar’a uygulanmış olmasıydı. Söz konusu düzeneklerin en önemli karakteristiği ise Güney Afrika’daki apartheid rejiminde olduğu gibi sınırlar çizmek, kuşatmak, kompartımanlara ayırmak, rezervasyon alanları oluşturmak marifetiyle işgal edilen uzam ve yerliler üzerinde mekânsal egemenliğin tesis edilmesiydi. Mbembe, disiplin, biyopolitika ve nekropolitikayı birleştiren geç modern dönemdeki sömürgeci işgallere Filistin’i örnek gösterir. Gazze ve Batı Şeria’daki işgalin alametifarikasını ise parçalayan, ayrıştıran kentleşme mantığı oluşturmaktadır:

Geç modern dönem sömürgeci işgal koşulları altında, gözetleme hem iç hem de dış yönelimlidir; göz silah gibi iş görür ve silah da göz gibi. İki halkı bir sınır çizgisi

aracılığıyla kesin olarak ayırmak yerine, Batı Şeria'nın kendine özgü arazisinin organize ediliş biçimi, her biri diğerlerine gözetleme ve denetim aracılığıyla bağlanan çoklu ayrımlar ve geçici sınırlar yaratmıştır. Bu koşullarda, sömürgeci işgal, yalnızca denetim, gözetleme ve ayırmayla ilişkili olmakla kalmayıp, *kapatma*yla da aynı anlama gelmektedir. Bu, geç modernliğin *parçalayıcı şehircilik* çizgilerinin (*kuşatık banliyö bölgeleri* ya da *bir kapıya sahip mahalleler*) yanı sıra beliren parçalayıcı bir işgaldir (Mbembe: 2014: 11- italik vurgular bana ait).

Yukarıda mezkûr nekropolitika yönü ağır basan biyopolitika tahlillerini ortak kesen husus, imtiyazlı ve normatif kolektif beden olarak “biz”in inşasının, “düşman ötekiler” kurgusuna bağ(ım)lı olması ve bu kurulumda mekân tasarımının belirleyici rol oynamasıdır. Zira, hayalî bir düşman kurgusu ‘biz’ bilincini geliştirip bağları güçlendiren toplumsal bir harç gibi işlerlik kazanır. Düşmanlaştırılan ötekiler ise önce zihinsel düzlemde insani yönlerinden soyundurulur ve diğer hayvanlarla paylaştıkları ortak özellikleri olan “*zoe*” konumuna, “çıplak hayat” (Agamben, 2017: 13) statüsüne indirgenir. Böylelikle ‘insani biz’in varlığını tehdit eden zararlı mahlûklar veya kamusal hijyeni, düzeni ve sağlığı tehlike altında bırakan kir kaynakları olarak kodlanmak suretiyle hukuk alanı dışına çıkarılarak öldürülebilmeleri mubah kılınır. Fiziksel düzlemde ise, kentler gettolaşma mantığı ile ‘imtiyazlı biz’ ve ‘düşman ötekiler’i ayırtmak üzere kamplar halinde parçalanır, dışlanan düşman ötekilerin etrafına simgesel veya fizikî sınırlar çizilir ve gündelik yaşamları kuşatılıp askerileştirilir. Nitekim Agamben, “çağımızdaki şehir yaşamının ‘ayırıştırma bölgeleri’yle inşa edildiğinin altını çiz[ip] ‘kamp’ın da bu ayırıştırmanın prototipi olduğunu söyler” (Alkan, 2009: 25). Henri Lefebvre de iktidarın varlığını sürdürebilmesinin belli mekânlar üzerinde uygulanan şiddet vasıtasıyla mümkün olabildiğini ve dağılmış, parçalanmış, parsellere ayrılmış mekânlar aracılığıyla homojen olanın içindeki birliğin ve böylelikle de iktidar mekânının korunduğunu savunur (2014a: 288, 367). Lefebvre’in mekânsal çerçeve olarak iktidar kavramsallaştırmasında da güç ilişkileri, çerçevenin içinde kalacakları ve dışlanacakları, başka bir deyişle milliyet/etnisite, inanç ve sınıf gibi parametrelere dayalı “biz” ve “öteki” ayrımlarını, mekânlar aracılığıyla belirlemektedir:

Merkezi iktidar bu mekânın içinde tüm diğer iktidarların üzerinde yükselir ve onları ortadan kaldırır. Kendini ‘egemen’ ilan eden bu millet de tüm diğer milliyetleri bu çerçeveden uzak tutar ve çoğu zaman ezer; bir devlet dini tüm diğer dinleri yasaklar; iktidardaki bir sınıf sınıflar arasındaki farklılıkları ortadan kaldırma iddiasında bulunur. ... [B]u devlet çerçevesi ve çerçeve olarak devlet, yararlandıkları araçsal mekân olmadan düşünülemez. ... [D]evletin ve siyasal iktidarın her yeni biçimi, mekânı parçalama tarzını ve mekân üzerine, mekândaki şeyler ve insanlar üzerine söylemleri idari olarak sınıflandırma tarzını

beraberinde getirir. Böylece mekâna kendisine hizmet etmesini buyurur (Lefebvre: 2014a: 289).

İstanbul'daki toplumsal ayrıştırma bölgeleri bağlamında kamplarla karakterize olan “parçalayan kentleşme” (Göktürk vd., 2011: 32) modelinde de yansımaları görülebileceği üzere, “hayalî cemaat” olarak normatif, imtiyazlı ulus bedeninin, “biz”in kurulumunda, hayalî düşmanın yaratılması tamamlayıcı unsur şeklinde işlerlik kazanmakta ve belli duygulanımlara seslenmektedir. Özellikle muhafazakâr yönetimlerin hangi duyguları manipüle ederek soyut mekân tasarımları üzerinden hegemonyalarını sağlamlaştırdıklarını anlamak içinse öncelikle Benedict Anderson’ın (2014) kavramsallaştırdığı ulus tanımlamalarına göz atmakta yarar vardır. Buna göre ulus, topluluk içerisindeki sömürü ilişkilerini ve eşitsizlikleri maskeleyen mensuplarını hayalî bir düzlemde hiyerarşik olarak eşitleyen yatay bir yoldaşlık şeklinde tasavvur edilir. Ulusun, herkesin birbirini yakından tanıyıp ilişkilendiği ve dayanışma halinde olduğu cemaat yapısında hayal edilmesi sayesinde çoğunlukla birbirinden bihaber olan ulus fertleri kendilerini kolektif bedeninin uzuvları, zihinsel bütünün parçaları gibi hissederler. Hiçbir ulus tüm insanlığı içine alacak biçimde tahayyül edilmez; dolayısıyla ötekileştirmeyi, dışlamayı, ‘biz’ ve ‘onlar’ ayrımını içerir. Yalnızca iki yüzyıldan biraz fazla bir geçmişi olmasına karşın ulus mefhumunun, ezeli ve ebedî olduğu yanılması, körü körüne bağlılığı ve uğruna can feda etmeyi göze alacak kadar fanatizm yaratmasının nedeni ise, hastalık, sakatlık, ölüm gibi insanoğlunun büyük ıstıraplarına seslenen dinî itikatların Aydınlanma Çağı’nda geri çekilmesiyle evrimci ve ilerlemeci düşünce sistemlerinin bu büyük ıstıraplara avuntu sağlayacak başka bir dayanak sunamaması ve ulus kavramının doğan bu boşluğu doldurarak dinî itikatları ikame etmesidir (Anderson, 2014: 20-5). Milliyetçiliğin dinî telakkilerle yakınlığından kaynaklanan büyüğü ise “rastlantıyı yazgıya dönüştürmesidir” (Anderson, 2014: 25-6). Böylelikle kişiler hür iradeleriyle seçmedikleri, kendi çabalarıyla elde etmedikleri; tersine tamamen tesadüfî olarak içine doğdukları belli bir ulusun tabiiyetini, bir nevi kutsanma, seçilmiş özel bir insan olma hissi şeklinde algırlar.<sup>182</sup>

<sup>182</sup> Tıpkı 1933 yılından, ilgili yönetmeliğin Danıştay kararı ile kaldırıldığı 12 Mart 2021 tarihine kadar ulus bilincini aşlamak ve ulusal gururu içlerine işlemek için ilköğretim kademesindeki öğrencilere okutturulan ve son mısraı “Ne mutlu Türküm diyene!” olan “Öğrenci Andı” ya da “Andımız” adlı ulusal sadakat yemininin imlediği gibi her ulus kendisine tabiiyeti, başkalarına nasip olmayan bir ayrıcalık

Yukarıda değinilen biyopolitikanın ırkçı boyutuna dikkat çeken çözümler tam da Barış Ünlü'nün açıkladığı gibi hayalî cemaatler olarak ulus mefhumu ve mekânsal çerçeve olarak iktidar kavramsallaştırması ile koşutluk içerisindedir:

İrk ve etnisite, 'doğal ve gerçek kategoriler değil, modern dünyada ortaya çıkmış bilişsel ve zihinsel yapılarıdır; düşünme ve *duygulanma şemalarıdır*; belli bir nüfusu bölen ve tasnif eden kurallardır; *kimlerin içeride ve dışarıda olduğunu ve kimlerin içeriye girip kimlerin giremeyeceğini belirleyen sınır inşalarıdır*; sınırın içindekilere belli oranlarda imtiyaz dağıtan, dışındakileri ise sistematik olarak dezavantajlı tutan güç hiyerarşileri ve iktidar ilişkileridir (2015: 23- italik vurgu bana ait).

Nitekim Türkiye'deki hayalî düşmanlara karşı çizilen iç ve dış sınırların ihlal edilmesi tehdidi üzerine kurgulanmış güvenlik politikaları da Svetlana Boym'un "yeniden kurucu nostalji" olarak adlandırdığı kavrama içkin duygulanım şemalarına dayandırılmaktadır. Boym, sağcı ve milliyetçi söylemlerin yaslandığı tipik özellikler olarak kökenlere dönüş ile komplo teorisinin, yeniden kurucu nostaljinin iki esas konusunu teşkil ettiğini belirtir: "Komplocu dünya görüşü, aşkın bir kozmoloji ve modernlik öncesine ait basit bir iyi-kötü anlayışını yansıtır. [...] En uç *komplo teorisyenleri 'yuva'nın sonsuza dek kuşatma altında olduğunu ve kumpas kuran düşmana karşı savunmaya ihtiyaç olduğunu düşünürler.* [...] Komplo aşağılayıcı tarzda, *başkalarının yıkıcı yakınlığına, sevgiden çok dışlamaya dayalı bir hayalî cemaate*, bizimle birlikte olmaktan ziyade bize karşı olanların birliğine işaret etmek için kullanılır" (Boym, 2009: 79- italik vurgular bana ait). Bu ifadelerden anlaşılacağı üzere, komplo teorilerinden beslenen muhafazakâr,

---

şeklinde sunmaktadır. <https://www.karar.com/andimiz-neden-kaldirildi-iste-ogrenci-andi-sozleri-1608927>. Türkiye'de cumhuriyetin kuruluş evresinde, etno-kültürel-seküler ulusal kimlik inşası çerçevesinin dışında konumlandığından ötürü bu ayrıcalıktan mahrum kalan gruplara uygulanan biyopolitikalar için; Ahmet Yıldız (2019) *Ne Mutlu Türküm Diyebilene: Türk Ulusal Kimliğinin Etno-Seküler Sınırları (1919-1938)*. İstanbul: İletişim Yayınları. İlâveten, Türkiye'de milliyetçiliğin dinî telakkilerin yerini almaktan ziyade bunlarla bütünleştiği ve militarizmle sarmalandığı söylenebilir. Nitekim milliyetçi kesimin "Elhamdülillah Türküm ve Müslümanım" şeklinde kendilerini tanımlamaları, zihinlerinde din ve millet anlayışlarının eşdeğerlik taşıdığına işaret etmektedir. Ayrıca zorunlu askerliğe hem "Peygamber Ocağı" olarak hem de gazilik ve şehitlik mertebelerine erişmenin yolu olarak kutsal bir millî görev niteliği atfedilmesi ve peygamberin yolunda giden neferler olarak askerlerin "Mehmetçik" genellemesiyle anılması da erkek egemen cinsiyet rejimiyle de kaynaşan militarizm, milliyetçilik ve dinî inançların iç içe geçmişliğine delalet etmektedir. "Millî Şair" olarak nitelendirilen Mehmet Emin Yurdakul'un "Ben bir Türküm, dinim, cinsim uludur" dizesiyle başlayan "Cenge Giderken" başlıklı şiiri de bu anlayışı seslendirmektedir (Milliyet, t.y.). Erkek egemen cinsiyet rejimiyle iç içe geçen militarizmin Türk milliyetçiliğinin aslı unsurlarından sayılmasına ilişkin tespitler için: Güven Gürkan Öztan (2013) "Türkiye'de Millî Kimlik İnşası Sürecinde Militarist Eğilimler ve Tesirleri", *Erkek Millet Asker Millet: Türkiye'de Militarizm, Milliyetçilik, Erkek(lik)ler* içinde. İstanbul: İletişim Yayınları, ss. 75-114.

milliyetçi zihniyet, normatif kolektif bedenin varlığını tehdit ettiklerine vehmedilen ötekilere karşı nefret, korku ve iğrenme gibi duyguları örgütlemektedir.<sup>183</sup>

Söz konusu duygulanımlar öylesine etkilidir ki kendisini evrenselci, tarafsız, çoğulcu demokratik olarak tanımlayan normatif bireyler bile duygu ve düşünce evrenlerinin, mensubu oldukları hayalî cemaat tarafından şekillendirilmiş olabileceğini idrak edemeyebilir ve başka coğrafyalarda ötekileştirilen gruplara karşı yürütülen ayrımcı biyopolitika uygulamalarına tepki gösterirken, kendi ülkelerindekilere karşı körleşebilirler.<sup>184</sup> Nitekim, Fransa’da, Kuzey Afrika kökenli Fransız vatandaşları başta olmak üzere hayalî düşman olarak kodlanıp ötekileştirilen azınlıkların banliyölerde getto mantığıyla inşa edilen sosyal konut projeleriyle nasıl ‘kamp’a alındığını, onlara karşı hangi duyguların örgütlendiğini ve polis şiddetinin nasıl meşrulaştırıldığını *Protesto (La haine/ Mathieu Kassovitz, 1995)* filminde gördüğümüzde ezilen tarafla empati kurabiliriz. Veyahut *Kardaki İzler (Wind River/ Taylor Sheridan, 2017)* adlı filmde, Rezervasyon denilen ‘kamp’larda hukukun dışında konumlandırılan

<sup>183</sup> Nitekim Sarah Ahmed de normatif öznenin dâhil olduğu hayalî cemaatin dışında kalan “hayalî ötekiler[in] yakınlıklarıyla bu özneyi sadece elindekileri (iş, güvence, sağlık) almakla değil, ayrıca onun yerine geçmekle de tehdit” ettikleri algısının yaratılarak ötekileştirilenlere karşı nefretin örgütlendiğini ileri sürer (2014: 60). Ahmed, Frantz Fanon’un *Siyah Deri, Beyaz Maske* (2016) adlı eserinden alıntılıdığı pasajlar üzerinden beyaz bir öznenin kolektif bilinçdışına işlemiş önyargılardan yola çıkarak iğrendiği, hayvani nitelikler atfederek öcüleştiren korku nesnesine dönüştürdüğü siyah “öteki”nin fiziksel yakınlığından kapıldığı dehşeti betimleyerek korkunun, siyasal statükonun güçlendirilip korunmasında oynadığı rolü ve toplumsal alanda bedensel hareketliliği kısıtlama biçimlerini irdeler. Ahmed, korkunun egemen yönetici güçlerce hegemonyalarını kurmada veya güçlendirmede nasıl bir yönetim teknolojisine dönüştürüldüğünü ve hayalî cemaati bir arada tutmada nasıl toplumsal harç işlevi yüklendiğini, 11 Eylül 2001 terör saldırılarından sonra gelişmiş Batılı ülkelerde iyice meşrulaşan zenofobiye dayalı güvenlik devleti anlayışı üzerinden aktarır (2014: 83-5, 95-105). Ahmed’in ötekileştirilenlere karşı hissedilen iğrenme duygusuna ilişkin yaptığı yorum da yine Boym’un “başkalarının yıkıcı yakınlığı” (2009: 79) ifadesiyle koşutluk içerisindedir: “İğrenmenin yaptığı şey kesindir: İğrenme sayesinde, bedenler yakınlıktan, çıplaklık ya da ten yüzeylerine maruz kalma olarak hissedilen bir yakınlıktan ‘çekinir’ler” (2014: 108). Sarah Ahmed (2014) *Duyguların Kültürel Politikası*. İstanbul: Sel Yayıncılık. Türkiye’de, içinde bulunduğumuz tarihsel momentte, yeni bir biz kimliğinin nasıl kurulduğuna, bu yeni kimliğin inşasında hangi toplumsal grupların dışlanıp ötekileştirildiğine ve onlara karşı hangi duyguların örgütlendiğine ilişkin kapsamlı çözümleme için Nagehan Tokdoğan (2018) *Yeni Osmanlılık: Hınç, Nostalji, Narsizm*. İstanbul: İletişim Yayınları.

<sup>184</sup> Barış Ünlü, Türklük Sözleşmesi’ni içselleştirmiş ve sözleşmenin sağladığı imtiyazları, konfor alanını, çıkarları benimsemiş olan bireylerin, başka ülkelerde cereyan eden ayrımcılıklar ile Türkiye’de meydana gelen benzer olaylara karşı farklı tutum sergilediklerini ileri sürer ve iddiasını şöyle destekler: “Evrenselci aydın, düşüncelerinin arkasında bir çıkar olduğunu ve düşüncelerinin Türklük Sözleşmesi ve Türklüğüyle şekillendiğini bilmez. Kendisinin gerçekten evrenselci ve çıkarsız olduğunu ve düşüncelerinin inancı ve ideolojisiyle oluştuğunu düşünür. Bu nedenle örneğin, Marksist bir aydın, Kürt devletinin kuruluşuna çeşitli Marksist veya Leninist ilkeler ve düşünceler ileri sürerek karşı çıkabilir ve bu karşı çıkışında Türklüğün etkili olabilmiş olma ihtimali aklına dahi gelmeyebilir. İslamcı bir aydın, Filistinli bir çocuğun İsrail askerine attığı taştan bir Müslüman olarak gururlanırken bir Kürt çocuğunun Türk askerine attığı taştan bir Türk olarak dehşete düşebilir, ama bu iki duygu arasındaki farkı Türklüğünün belirlediğini, başka bir deyişle Yahudiye karşı Müslümanlık Kürde karşı Türk olduğunu düşünemez” (2018: 229).

Kızılderililere karşı günümüzde hala nasıl sistematik olarak taciz, cinayet gibi suçların işlenebildiğini ve daha da kötüsü bu suçların hala nasıl görmezden gelinebildiğini esefle izleyebiliriz.<sup>185</sup> 93. Oscar Ödül Töreni'nde, en iyi kısa film kategorisinde ödül kazanan *Two Distant Strangers* (Travon Free ve Martin Desmond Roe, 2020) filminin 2020 yılında polislerce öldürülen Breonna Taylor, Daniel Prude ve George Floyd vakalarından aldığı ilhamla siyahlara karşı sürdürülen ırkçı politikaları eleştirdiğini öğrendiğimizde filme karşı ilgimiz artabilir (Macabasco, 2021). Aynı ödül töreninde, aynı kategoride aday olan *Hediye (The Present/ Farah Nabulsi, 2020)* filminin ise, - Mbembe'nin disiplin, biyopolitika ve nekropolitikayı birleştiren geç modern dönemdeki sömürgeci işgallerine örnek gösterdiği- Batı Şeria'da, kontrol noktaları, blokajlı yollar ve askerler arasından geçerek evlilik yıldönümünde eşine hediye almak üzere yola çıkan Yusuf ve kızının öyküsünü anlattığını duyduğumuzda içimiz burkulabilir. Keza, 2009 Davos Zirvesi'nde Şimon Peres'e Filistinlilere yaptıkları ayrımcılıkların hesabı sorulduğunda (Milliyet, 2009), Emmanuel Macron'a Fransızların Cezayirlilere yaptıkları zulümler hatırlatıldığında (BBC News Türkçe, 2020; Sözcü, 2020), Amerika Birleşik Devletleri her ne zaman Ermeni Soykırımı'nın tanınmasını gündeme getirse onların Kızılderililere ve Siyahlara yaptıkları kötülüklerin çetelesi çıkarıldığında da (Euronews, 2019) ötekileştirilen, dışlanıp "homo sacer" olarak konumlandırılan topluluklarla özdeşleşme yaşayabiliriz. Söz konusu topluluklara karşı ilan edilen istisna hali koşullarını ve buna zemin sağlayan parçalayıp ayrıştırıcı kentleşme biçimlerini, yani kentsel kampları kınayabiliriz.

Gelgelelim, Türkiye'de 90'lı yıllara damgasını vuran Olağanüstü Hal (OHAL) bölgelerini, bu bölgelere olağanüstü yetkilerle atanan Valilerin icraatını, Devlet Güvenlik Mahkemeleri'nin (DGM) yargılama süreçlerini, faili meçhul cinayetleri, suikastları, yargısız infazları, ortadan kaybolan insanları ve onların akıbetini öğrenmek için yıllarca her hafta bir araya gelen "Cumartesi Anneleri"ni, boşaltılan köyleri, abluka altına alınan yerleşim alanlarını, güvenlik noktalarını, askerileştirilen gündelik hayatları da aynı duygularla hatırlayabileceklerin sayısı tartışmaya açıktır.<sup>186</sup>

<sup>185</sup> Kanada gibi çok kültürlülüğü ve göçmenlere karşı hoşgörüsüyle tanınan bir ülkede bile hala Kızılderili topluluklarına karşı nekropolitika uygulamaları bulunmaktadır (Evrensel Gazetesi, 2017; Dalton, 2019).

<sup>186</sup> Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu'nun (TRT) televizyon yayıncılığı alanında tekel olduğu yıllarda, dönemin OHAL Valisi Hayri Kozakçıoğlu'nun isteği üzerine Güntaş Aktan tarafından hazırlanıp sunulan *Anadolu'dan Görünüm* ve benzer minvaldeki Ertürk Yöndem'in hazırlayıp sunduğu *Perde Arkası*

Ne de olsa Ernest Renan'ın dile getirdiği gibi, bir ulusun inşasında kolektif unutmaya büyük önem taşımaktadır: “Bir ulusun özü, tüm bireylerin ortak pek çok şeye sahip olmaları ve aynı zamanda hepsinin pek çok şeyi unutmuş olmasıdır” (Aktaran Anderson, 2014: 220). Bu bağlamda hayalî cemaat olarak Türklüğe intisap etmenin yolu da belli konularda hatırlamamayı, bilmemeyi, sorgulamamayı kapsayan Türklüğün yazılı olmayan amentüsünü, yani Türklük Sözleşmesi'ni kabul edip belli duygulanım ve performans biçimlerini içselleştirmekten ve böylelikle sözleşmenin sağladığı imtiyazlardan faydalanabilmekten geçmektedir (Ünlü, 2018: 13, 16, 25).

### 3.3.1. Ordo Ab Chao<sup>187</sup>

Emin Alper'in senaryosunu yazıp yönettiği 2015 yapımı *Abluka* adlı film, hasbelkader kapsamına alındığımız ve ideolojik aygıtlar aracılığıyla gayriihtiyarî bilinçdışımıza nüfuz eden Türklük Sözleşmesi'nden kaynaklanan, deyim yerindeyse, ‘seçici körlüğümüz’ nedeniyle kayıtsız kaldığımız ayrımcı biyopolitikalara karşı bir farkındalık

---

programları için *Ekşi Sözlük*'te yazılan yorumlar, ötekileştirilen gruplara karşı nefretin ideolojik aygıtlar dolayısıyla nasıl örgütlendiğine ve nekropolitika uygulamalarının kamuoyunda nasıl meşrulaştırılmaya çalışıldığına örnek teşkil etmektedir:

“Kuşatılmışlık hissinin en ağır mührü. Bellekten kazınması zor tahribatın mimarı. Hâkim idare tarzının kaba sabalığını sere serpe yansıtan TRT'nin alacakaranlık kuşağı. Memleketteki en büyük sembolik şiddet örneklerinden biri. Hâkim gramerin, devletin hal-i pür melali. Kürt meselesine dair en esaslı, hala tedavülde olan mitleri üreten program. Çocukluğumdan yadigar iki sabit şeyden biri bu program diğeri de özel timin bakışlarındaki nefret”; “Gerçek haber programıydı, şimdiki gibi stüdyodan haber sunmaz, olay bölgesine gider, röportajlar yapar, çatışma anlarından görüntü gösterirdi. Şimdi video oyunlarında görebildiğimiz terörist cesetlerinin istemediğin kadarını bir programda yere dizilmiş halde gösterirdi. Ama bazen kundaktaki ölü bebeklerin görüntülerini de göstererek, bizleri üzer ve terörün neler yapabildiğini beynimize işlemeden de yapamazdı” (Anadolu'dan Görünüm, t.y.).

Bu bağlamda, Türkiye tarihindeki belki de en karanlık döneme tekabül eden 90'lı yıllara ilişkin resmi tarih anlatılarına ve ideolojik aygıt olarak işleyen ana akım medya organlarında haberleştirilen içeriklere alternatif bakış sunan *Karanlık Vardiya* adlı çalışma ve bu dönemde devletin nekropolitika uygulamalarının nesnesi konumunda yer alan kişilerin birinci elden şahitliklerine dayanan *Bildiğin Gibi Değil: 90'larda Güneydoğu'da Çocuk Olmak* adlı sözlü tarih çalışması, bir bakıma, olayların vuku bulunduğu zaman bilmemeyi, görmemeyi, duymamayı, sessizlik sarmalında kalmayı tercih edenlere retrospektif bir vicdan muhasebesi yapma fırsatı sunmaktadır. Ali Yılmaz (2015) *Karanlık Vardiya*. İstanbul: Doğan Kitap. Rojin Canan Akın ve Funda Danışman (2015) *Bildiğin Gibi Değil: 90'larda Güneydoğu'da Çocuk Olmak*. İstanbul: Metis Yayınları.

<sup>187</sup> “Kaostan gelen düzen” anlamına gelen söz konusu Latince ifade, Masonlukta en üst merteye olan 33. Derece ile ilişkilendirilen bir düstur olarak esasen düzensizliğe biçim vererek düzen ortaya çıkarmak gibi olumlu bir anlama tekabül etmekte birlikte; siyasal bağlamda ters açıdan ele alınırsa, mütemediyen kriz ortamı yaratıp bu krizleri çözmek yerine sürüncemede bırakarak veya derinleştirerek, krizi krizle yönetmeyi şiar edinerek iktidarda kalıp kendi düzenini sürdürme eğilimine atfen de kullanılabilir (Dinsmore, 2019). Nur Betül Çelik, söz konusu eğilimi şöyle açıklar: “Kriz belirsizlik üretir, belirsizlikler sınırların ortadan kaybolması demektir. Demokrasi ise, Claude Lefort'un isabetle belirttiği gibi, sınırların ayırt edilemediği yerde kolayca askıya alınabilir. Demokrasizis düzenlerde halkın vatanı, otoriter yöneticinin vatan olarak işaret ettiği, rotası belirsiz, boyunu aşan dalgalar arasında yolunu kaybetmiş bir gemi olabilir. O geminin mürettebatı ve yolcuları ise, kaptanlarına gönüllü köleliklerinin zincirleriyle bağlı oldukları halde bir ‘halk’ oldukları düşüyle avunmaktadırlar” (Çelik, 2018).



geliştirmemize ve yanlış bilinçle perdelenen gözlerimizin göremediklerini sinemasal mercekten görebilmemize vesile olmaktadır. Film aygıtının sunduğu olanaklar sayesinde, çeşitli gerekçelerle “öteki” olarak işaretlenip normatif kolektif bedenden ayrıştırılan, abluka altına alınarak gündelik yaşamı askerileştirilen, hukuk alanının dışına çıkarılıp *homo sacer* şeklinde konumlandırılarak normatif bütünlüğün bekası ve selameti için öldürülmelerinde dahi sakınca görülmeyen bireylerin perspektifinden dünyayı görebilmemiz ve böylelikle onların zihinsel evrenine girip içine düştükleri hâletiruhiyeyi deneyimleyebilmemiz mümkün kılınmaktadır.

*Abluka*'da Alper, egemenin, halkın rızasını devşirmede ideolojik aygıtların yetersiz kaldığı durumlarda girdiği iktidar krizini aşmak için başvurduğu istisna halini daimî hale getiren güvenlikçi politika anlayışını eleştirmektedir. Başka bir deyişle Alper, egemenin, barışçıl ve demokratik yollarla adaletsizliklerin ve eşitsizliklerin azami derecede giderildiği, daha aydınlık, daha müreffeh, daha insanca ve toplumsal açıdan daha çoğulcu ve kapsayıcı bir gelecek vaadi sunmak yerine; terör tehdidi, beka sorunu gibi gerekçelerin arkasına sığınıp bugünkü koşulları mumla aratacak karanlık bir geleceğin pusuda beklediği algısını yaratarak ancak olağanüstü hallerde başvurulabilecek devletin ceberut baskı araçlarını ötekileştirilen, düşman olarak mimlenen toplulukların gündelik yaşamlarında yaygınlaştırmak suretiyle korku üzerinden hegemonyasını sağlamlaştırmaya çalışmasına eleştirel bakış sunmaktadır.

Alper filmi, 90'lı yılların nekropolitik atmosferinin muğlâk bir gelecekteki ve mekândaki abartılı, kenarları sivriltilmiş, karanlık bir projeksiyonu şeklinde, mekân ve zaman ötesi distopik bir kurgu olarak tasarlamıştır (Özdemir, 2015). Öte yandan, filmin senaryosunun tamamlanıp çekimlerine hazırlandığı aşamada, 28 Mayıs-20 Ağustos 2013 tarihlerinde yurt çapında gerçekleştirilen Gezi Parkı Olayları'nda iktidarın politikaları ve icraatına karşı duyulan memnuniyetsizliğin kolektif dışı vurumuyla ve filmin gösterime girdiği yıl yapılan genel seçimde (07.06.2015) Adalet ve Kalkınma Partisi'nin (AKP) kuruluşundan beri ilk defa tek başına iktidar olabilecek oy çokluğunu sağlayamamasıyla belirginleşen hegemonya krizinin ardından; çok sayıda sivilin hayatını kaybettiği terör olaylarının peş peşe meydana gelmesine binaen ilan edilen istisna hali ve başlatılan askeri operasyonlar nedeniyle film adeta kendini gerçekleştiren

bir kehanete dönüşmüştür.<sup>188</sup> Başka bir deyişle, üzerinde istisna hali yaratılıp “kutsal insan/homo sacer” hükmünde kampa alınan insanların sürüklendikleri ruh halini betimlemek üzere 90’lardaki Olağanüstü Hal (OHAL) uygulamalarının verdiği ilhamla kurgusal düzlemde kotarılan film, gösterime girdiği sene yaşanan hegemonya krizini müteakip patlak veren terör olayları ve bunlara karşı düzenlenmeye başlanan operasyonlar ve ilan edilen istisna hali neticesinde kurgusal düzlemde gerçek düzleme akmıştır.<sup>189</sup>

### 3.3.2. Ya Dışındadır Çemberin Ya Da İçinde Yer Alacaksın!<sup>190</sup>

Tıpkı *Kaygı* (2017, Ceylan Özgün Özçelik) filmindeki gibi, *Abluka* (2015) da adeta askıda kalmış, muğlak bir zaman diliminde ve İstanbul’da bulunduğu ancak araç plakalarının verdiği ipucundan çıkarsanabilen muğlak bir mekânda geçmektedir. Anlatının ana kahramanlarından Kadir (Mehmet Özgür) hapis cezasının bitimine yalnızca iki sene kala çöp toplayıcısı kisvesi altında devlet için istihbarat toplaması şartıyla tahliye edilir. Görevlendirildiği kent saçaklarındaki mahalle ise, terör

<sup>188</sup> 7 Haziran 2015 seçimlerini takiben hükümet kurulamaması üzerine tekrar seçime gitme kararı alınmış; AKP seçmenin sandıkta verdiği mesaj üzerinden yaptığı hataları değerlendirip ders çıkararak farklı kesimleri kucaklayıcı, toplumsal mutabakatı güçlendirici, ümitvar bir gelecek vaadi ile toplumsal rızayı yeniden kazanmayı hedefleyen bir seçim kampanyası yürütmek yerine; statükoyu koruyacak, istikrarı temin edecek iktidarın etrafında kenetlenmiş kolektif beden tasavvuruna dayalı bir seçim kampanyası sürdürmüştür. “Yeniden kurucu nostalji”yi (Boym, 2009: 20) şiar edinen söz konusu kampanyada, etrafımızın iç ve dış düşmanlarca kuşatıldığı ve ülkenin bekasının sürekli bir tehdit altında bulunduğu algısı yaratılarak mevcut iktidarın korumasından mahrum kalmamız halinde düşmanların bizi yerimizden edip bütün varlığımızı ele geçirecekleri korkusu ve müphem düşmanlara karşı nefret duyguları köpürtülmüş; böylece ilan edilen istisna halinin giderek gündelik yaşama yayılıp süregelenleşmesi meşru kılınmıştır. Bir başka deyişle, iktidar cephesinde krizler fırsata çevrilmiş, krizi krizle yöneterek “kaostan düzen yaratma” anlayışı hâkim olmuştur (CNN Türk, 2018). Verdiği bir röportajda Emin Alper de filmin gösterim tarihlerinde meydana gelen olaylar ile filmde betimlenenlerin örtüşme düzeyi karşısındaki hislerini dile getirir (Par, 2015).

<sup>189</sup> Bu bağlamda *Abluka*’nın, Kracauer’in anlamlandırma olasılıklarını kısıtlayacak biçimde sıkıca örülmüş klasik anlatıların tersine; çevremizdeki hayatın içine akabileceği boşluklarla dolu, geçirgen yapıdaki gevşekçe örülmüş anlatılar olarak sitayişle bahsettiği “epizot filmler”e (2015: 462) örnek teşkil ettiğini düşünebiliriz. Film bu yapısı ile seyircilerin zihninde var olan kültürel veri tabanı ile etkileşime girip diyaloji kurabilmekte; 90’lı yılların karanlık olaylarına aşinalığı bulunan ve “Hendek Operasyonları” gibi askeri müdahalelerin gerçekleştirilmesi, usulsüz Rektör atamasını protesto eden öğrencilere karşılık Boğaziçi Üniversitesi’nin kapısına kilit vurularak kamp haline getirilmesi, korona virüs pandemisi nedeniyle ilan edilen karantinada ülke genelinde kampa dönüştürülmesi, polis şiddetini haberleştirmeye kalkışacak gazetecilere karşı görev başındaki polislerin görüntülenmesini yasaklayan Emniyet Genel Müdürlüğü genelgesinin çıkartılması vakalarındaki gibi günümüzde de halihazırda çeşitli boyutlarda sürdürülegelen ayrımcı biyopolitik uygulamalara şahit olan seyircilerin bireysel deneyimleri, anıları, tahayyülleri ile ilişkilenerak alımlama ve anlamlandırma olanaklarını genişletmektedir (Arslan, 2015; Ekşişeyler, 2016; Sözcü, 2021a; Sözcü, 2021b).

<sup>190</sup> Yeni Türkü grubunun *Akdeniz Akdeniz* (1983) adlı albümündeki sözleri Murathan Mungan’a ait “Çember” adlı şarkısının ilk iki dizesidir.

örgütleriyle bağlantılı olduğu şüphesiyle abluka altına alınır. Kadir, söz konusu mahallede ikamet ettiğini öğrendiği kardeşi Ahmet'in (Berkay Ateş) hayatına yeniden girip kayıp kardeşleri Veli'yi (Ahmet Ağaoğlu) de bularak aradan geçen yirmi yılı telafi etmek, dağılmasından sorumlu olduğu aile birliğini yeniden tesis ederek kardeşlerine ağabeylik yapmak, sahip çıkmak ister. Ahmet'in, onun için bir yabancından farksız olan Kadir'le yakınlaşmaya niyeti yoktur. Yine de Kadir'i, arkadaşı Ali (Ozan Akbaba) ve eşi Meral (Tülin Özen) ile tanıştırmak onların üst katındaki inşası tamamlanmamış daireyi kiralamasına aracılık eder. Gençlik yılları hapisanede geçtiğinden dolayı özellikle karşı cinsle sosyal ilişkiler geliştirmekte tecrübesiz olan Kadir, Meral'in samimi, rahat tavırlarından etkilenir. Bir yandan Meral'e duyduğu cinsel çekim yüzünden vicdanen rahatsızlık duyarken; diğer yandan Meral ile aralarında bir ilişki olduğu şüphesiyle Ahmet'e karşı kıskançlık hissetmeye başlar. Eşi tarafından terk edilmiş olan ve belediyede köpekleri itlaf etmek üzere işe alınan Ahmet ise, özel yaşamındaki başarısızlıklarından ve yaptığı işin verdiği vicdan azabından ötürü gittikçe içine kapanır ve kendini hem arkadaş çevresinden hem de hiçbir bağlılık hissetmediği Kadir'den soyutlar. Ahmet, öldürmekle mükellef olduğu köpeklerden birini gizlice sahiplenip evinde tuttuğu için de korku ve paranoyanın pençesine düşer. Kadir ise hem kendinden beklenen somut delilleri ve işe yarar istihbaratı toplayamazsa yeniden hapsedilme riski bulunduğu için hem de terör örgütüyle iltisaklı olma ihtimali bulunan kardeşi ve ev sahiplerine sadakat ile devletin ona yüklediği sorumluluk arasında düştüğü ikilemden ötürü korku ve paranoya halindedir. Bu arada devletin ideolojik aygıtlarıyla yürüttüğü algı operasyonları ve baskı aygıtlarıyla yarattığı nekropolitik atmosfer, hayat şartları zaten yeterince zor olan Ahmet ve Kadir'in duygusal durumlarını da allak bullak etmekte, üzerlerindeki fiziksel ve psikolojik baskıyı mütemadiyen artırmaktadır. Geçmişlerindeki ailevi sorunları, vazifeleri ile vicdanları arasında düştükleri ikilem ve arzu nesnesi olarak Meral için aralarındaki örtük rekabetin yarattığı duygusal karmaşaya, istisna durumunun yarattığı kapana kısırılmışlık, çaresizlik, güvensizlik ve paranoya hisleri ile sanrılar da eklenir. Bir süre sonra gerçeklik algıları aşınır; sürekli patlayan bombalar, çıkan yangınlar, kontrol noktaları, polis kordonları, ambulans ve polis sirenleri, polis anonsları, irite edici kapı zilleri, polis araçlarının tepe lambaları ve aydınlatma spotları gibi uyarıların da etkisiyle uyurken gördükleri

kâbuslar ile gözleri açıkken yaşadıkları kâbusumsu ortam arasındaki sınırlar silikleşir.<sup>191</sup> Abluka fiziksel düzlemde zihinsel düzleme sirayet eder. Zihinsel düzlemde ortaya çıkan sanrılar ise, her iki kardeşin de fiziksel düzlemdeki bedensel varlıklarını bertaraf edecek olayları tetikler.

Konusu bu şekilde özetlenebilecek *Abluka* filmi, İstanbul’da, normatif ulus bedeninin güvenliğini tehdit eden terör odaklarına yardım ve yataklık yaptıkları şüphesiyle kolluk kuvvetlerince kuşatılan ‘kurgusal’ bir gecekondu semtinde geçmektedir. Gerçek düzlemde ise, İstanbul’da, etnisite, inanç ve sınıf temelli değişkenler üzerinden ötekileştirilen işçi sınıfının, Kürtlerin ve/veya Alevilerin yaşadıkları Gazi Mahallesi, Mustafa Kemal Mahallesi (eski 1 Mayıs Mahallesi), Gülsuyu Mahallesi, Okmeydanı gibi bölgeler, iktidar odakları nezdinde “yasa dışı örgütlere müzahir” olarak görüldüklerinden ötürü 90’lı yıllardan beridir devletin biyopolitik performans alanlarına dönüşmüştür. Tehlikeli, sakıncalı bölge olarak işaretlenen söz konusu muhitlerin etrafında simgesel duvarlar oluşturularak norm dışı olanları içerde, normatif olanları dışarıda tutacak şekilde giriş ve çıkışlar sivil polislerin denetimine alınmakta; Akrep ve Panzer gibi araçlar devletin güç belirtkeleri olarak köşe başlarını tutmakta veya devriye gezmekte; gece ya da şafak vakti düzenlenerek medyatik gövde gösterilerine dönüştürülen baskın operasyonları periyodik olarak gerçekleştirilmektedir (Yonucu, 2014: 91-109). Dolayısıyla böyle muhitlerde istisna hali uygulamaları olağan ve süreğen uygulamalara dönüşmüş, gündelik yaşamın akışı ise militarize edilmiş durumdadır.<sup>192</sup>

<sup>191</sup> *Abluka*, yoğun görsel ve işitsel uyarılara maruz kalınması, sahte anılar ve rüyalar ile gerçeklerin arasındaki ayrımların silikleşmesi, mekânlar üzerinden vurgulanan toplumsal sınıf katmanları, replika-insanlar ile biyolojik-insanlar arasında ayrımcılık yapıp replika olanlara varoluş hakkı tanınmaması, replikaların sadece uzay kolonilerinde bulunmalarına izin verilerek bir nevi ablukaya alınmaları ve muhtemelen kendi de bir replika olan Deckard’a dünyadaki kaçak replikaları avlama görevi verilmesi gibi unsurlar bağlamında, Ridley Scott’ın kült neo-noir yapıtı *Blade Runner*’a (1982) benzerlikler taşır. Örneğin Deckard gibi Kadir de aslında kendisinin de dâhil olduğu ötekileştirilen toplumsal grup hakkında muhbirlik yapmaya zorlanırken; Ahmet, *Blade Runner*’daki dev reklam panolarından saçılan sesler ve neon ışıklarının hatırlatan kolluk kuvvetleri ve ambulans araçlarının tepe lambaları ile sirenleri gibi görsel ve işitsel uyarıların bombardımanı altında kalır ve hem Kadir hem de Ahmet sanrılar ile gerçekleri ayırt edemez hale gelirler.

<sup>192</sup> İnsan Hakları Derneği (İHD) Diyarbakır Şubesi’nin 2008-2021 yıllarını esas alarak güncellediği raporu, sakıncalı olarak mimlenen sivil yerleşim alanlarında hayatın militarize edilmesinin sonuçlarını belgelemektedir. Bahse konu rapora göre, anılan dönemde meskûn mahalde zırhlı araç çarpmaları sonucunda 20’si çocuk 42 kişi yaşamını yitirirken 21’i çocuk 90 kişi de yaralanmıştır (BirGün, 2021; Evrensel, 2021). Raporda, sivil yerleşim alanlarında zırhlı araç kullanımının hukuk dışılığına ve zırhlı araç çarpmalarının neden olduğu can kayıplarına, yaralanmalara veya sakatlıklara karşılık failerin ya yargılanmaktan muaf tutulduklarına ya da olması gerekenden çok daha hafif cezalara mahkûm edildiklerine bilhassa dikkat çekilmektedir. Raporda kayda değer bir diğer veri ise bu vakaların ekseriyetle terör örgütlerine müzahir olmakla itham edilen nüfusun yoğunlaştığı Doğu ve Güneydoğu

Nitekim *Abluka* da çoğunlukla dar gelirli Kürt vatandaşların ikamet ettikleri ve siyasal bir kriz patlak verdiğinde ilk etkilenen yerlerden biri olan Başakşehir'e bağlı Şahintepe Mahallesi'nde çekilerek kurgusal ve reel düzlemler arasında bir akış yakalanmıştır (Par, 2015).



**Görsel 51: Sis ve otoyolların tahkim ettiği tecrit hissi**

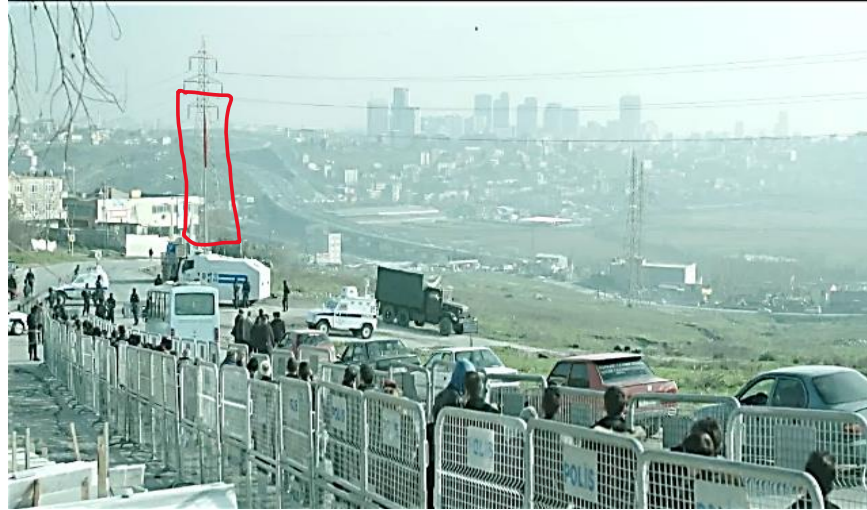
*Abluka*'da film platosu olarak kullanılan söz konusu gerçek mekân, gerek İstanbul'un merkezinden nispeten uzakta konumlanması, gerek etrafının otoyollarla ve yüksek konutlarla çevrelenip kuşatılmış olması, gerek ulaşımı zor sarp yamaçlarda konuşlanması, gerekse de puslu bir havanın hâkimiyetinde bulunması yönünden hâlihazırda sahip olduğu tecrit ve kapatılmışlık atmosferiyle filmin yaratmak istediği duyguları da görsel açıdan desteklemektedir (Görsel 51). Ayrıca, 'terörle iltisaklı' oldukları şüphesiyle üzerlerinde istisna hali ilan edilen dar gelirli ötekileştirilmiş topluluğun gayrinizamî, derme çatma, az katlı, alçak binalarda barındıklarına; buna mukabil para kazanma ve harcama kapasitesinin yüksekliği ile iktisadi döngülere eklemlenmiş normatif topluluğun ise abluka altına alınan muhitin çevresini betondan parmaklıklar gibi saran o çok katlı, yüksek, modern, sıhhi binalarda ikamet ettiklerine yönelik örtük mukayese üzerinden, Stephen Graham'ın (2018), dikey yapılaşma fetişizminin, alt sınıfları aşağıda, üst sınıfları yukarıda konumlandıran toplumsal tabakalar arası hiyerarşinin günümüzdeki mekânsal tezahürü olduğu iddialarına koşut

---

bölgelerindeki illerde ve İstanbul'un Okmeydanı gibi semtlerinde meydana gelmiş olduklarını saptamasıdır. Dolayısıyla söz konusu olayların gerçekleştiği yerlerin "kamp" hükmünde oldukları ve bu kamp bölgelerinde yol açılan ölümlü kazaların da hukuk alanının dışında tutuldukları çıkarımında bulunulabilir.

biçimde *Abluka*'da da görsel açıdan aşağıdakiler-yukarıdakiler metaforunun kurulduğu söylenebilir.

Otoyol bağlantıları ve toplu taşıma ile ulaşım kanalları sağlanmış, çevre ve altyapı düzenlemeleri yapılmış modern, steril, yüksek apartman sitelerinin aksine *Abluka*'da olayların geçtiği muhitteki 'kentsel' peyzaj, inşası tamamlanmadan yerleşilmiş dış cepheleri boyasız, çimento sıvalı, çatısız, az katlı kaçak yapılar, kimi yerlerde stabilize kimi yerlerde asfalt olmak üzere çukurlarla dolu dar yollar, çamurlu patikalar ve boş arazilerden müteşekkildir. Kamusal yatırımla düzenlenmiş park alanları ya da sitelere özgü peyzaj mimarların tasarımı özel mülkiyetli bahçeler ve yeşil alanlar da bulunmamaktadır. Ayrıca, dolmuşlar dışında toplu taşıma araçlarına, otobüs ya da metro duraklarına rastlanmaz. Doğalgaz altyapısının da bulunmadığı ve bu nedenle ısınma ihtiyacının sobayla karşılandığı; havadaki yoğun pus ve kirliliğin ise sobalarda odun ve kömür gibi katı yakıtların kullanımından kaynaklandığı anlaşılır. Bazı evlerin yanında yöresinde görülen su konteynerleri ise sık sık su kesintilerinin yaşandığına delalet etmektedir. Bu donelerden ise bahse konu muhitin kentin diğer muhitleriyle eşit şekilde kamusal hizmetlerden faydalanamadığı, burada ikamet edenlerin kamusal hizmetlere erişim açısından da dışlandıkları ve böyle hizmetlere layık görülemeyecek kadar yaşamlarının değersiz addedildiği çıkarımında bulunulabilir. Bu durum da kentsel imkânların ve külfetlerin adaletsiz dağıtımıyla derinleştirilen toplumsal eşitsizlikler bağlamında "çevresel adalet" meselesine tekabül etmektedir: "Kent yoksulları sadece yoksullukla mücadele etmeye çalışmazlar, aynı zamanda kirli suları kullanmak ve içmek durumunda kalırlar, kirli havayı solurlar, kullanabilecekleri çok az yeşil alan vardır. Kısacası 'çevresel mağduriyet' *gündelik hayatlarında maruz kaldıkları çeşitli dışlanma ve mağduriyet biçimlerinden biridir*" (Akbulut ve Bartu Candan, 2014: 286-italik vurgular bana ait). Böylelikle *Abluka*'da, yoksulluğa yapıştırılan düzen, temizlik, sağlık, tıbbi hijyen anlayışından mahrumiyetle taçlandırılan kirlilik yaftası üzerinden yapılan 'hijyenik biz' ve 'kirli ötekiler' ayrımı da üstü kapalı biçimde görselleştirilmiş olur.



**Görsel 52: Güvenlik noktası ile tecrit edilen mahalle**

Filmin başlarında, Kadir'in görev yerine intikal etmek üzere bindiği toplu taşıma aracından kimlik kontrolü için indirildiği sahnede, Akrep, Panzer gibi toplumsal olaylara müdahale araçları, özel harekât timleri ve çelik bariyerlerle polis kordonuna alınan kontrol noktasında Türk Bayrağı'nın çekili olduğu bayrak direği göze çarpar (Görsel 52-kırmızı çerçeve ile işaretlenen kısım). Bu görsel metafordan ise, ablukaya alınan muhitteki mukimlere, ulusal bayrağın temsil ettiği ulus beden kimliğinden ve bu kimliğe bağlı değerler, duygulanımlar ve performans silsilesinden ayrılmış, ulusal normların dışına çıkmış sapkınlar gözüyle bakıldığı ve tıpkı ülkeler arasındaki sınır kapılarında bayrak çekilmesi gibi normatif vatandaşların yasal çerçevede yaşamlarını idame ettirdikleri bölge ile norm dışı olanların hukuki ve siyasi varlık statülerinin askıya alınıp çıplak hayata indirgendikleri kamp bölgesi arasındaki ülke içi sınırın da egemen güçlerce Bayrakla işaretlendiği anlamı çıkarılabilir. Böylelikle bahse konu sınırın ötesindekilerin de ülkenin tabiiyetindeki vatandaşlar olmaktan zımnen çıkarıldıkları söylenebilir. Nitekim Agamben'in serimlediği örneklerde de kampta tutulan ve çıplak hayata yani salt biyolojik canlı statüsüne indirgenen insanların ya uyruğunda oldukları ülke tarafından doğrudan veya zımnen vatandaşlıktan çıkarıldıkları ya da vatandaşlık statülerini ayrıldıkları anavatanlarında bırakarak heimatlos, sürgün, sığınmacı, mülteci gibi sıfatlarla başka ülkelerde buldukları görülmektedir (2017: 158-160, 207-210).

Öte yandan *Abluka*'da terör örgütleriyle bağlantılı olmakla itham edilerek vatandaşlıkları askıya alınan insanların politik görüşlerinin, ideolojilerinin ne olduğu,

hangi örgüte yardım ve yataklık ettikleri, hangi saiklerle ve ne amaçlarla teröre bulaştıkları, nasıl bir gizli ajandaları olduğu müphemdir. Onların “normatif biz” kurumunun dışında bırakılıp ötekileştirilmelerine yol açan inanç ya da etnik farklılıklarının ne olduğu da muğlaktır. Abluka altındayken gündelik yaşamlarından enstantaneler verilen bu insanların kaçak meyhane işletmekten başka sapkınlıkla, norm dışılıkla, suçla ilişkilendirilebilecek hiçbir hal veya hareketine rastlanmaz. Dolayısıyla ötekileştirilmelerini meşrulaştıracak somut gerekçelerin bulunmaması bağlamında bu insanların egemen güçlerin ve normatif kolektif bedeninin zihinlerinde yaratılan gerçek manada “hayalî” düşman, ya da “hayalî” öteki konumunda oldukları düşünülebilir.<sup>193</sup> Belki de bu insanların en büyük kusurları yoksulluktan ibarettir. Zira, sanayi-sonrası dönemde kafa emeğine dayalı sektörler yükselişe geçtiğinden kol emeğine dayalı vasıfsız iş gücü stoku olarak yoksullara gerek kalmamıştır. Bundan ötürü, sınıfsal sömürü düzenine bile dâhil edilmeyecek kadar değersiz görülen, kapitalist sınıf hiyerarşisinin dışında konumlandırılıp “sınıf-altı” şeklinde anılan kent yoksulları, biyopolitik bağlamda değerli biyolojik sermaye kapsamından çıkarılarak yaşamının değil, ölümünün yönetilmesi yeğlenen zarar öğelerine dönüşmüştür:

Sınıf-altı, kapitalizmin ussallığı açısından büyük ölçüde gözden çıkarılabilir insanlardan oluşur. ... Kapitalizm, işsiz kentiçi gençliğinin emek gücüne gereksinim duymamaktadır. Bu insanların yok olması, ...toplumun zengin ve ayrıcalıklı kesimlerinin maddi çıkarlarına daha iyi hizmet eder. ... Eldeki alternatif, ... *kentte sınıf-altının yaşadığı bölgeleri sınırlayıp ayırmaktır* (Wright'tan aktaran Yılmaz, 2008: 142-3- italik vurgular bana ait).<sup>194</sup>

<sup>193</sup> Bu bağlamda *Abluka*, Güney Afrika'da ırk ayrımcılığının başat olduğu 1970'lerde 60.000 yerlinin zorla yerlerinden edildiği District 6 bölgesinden esinlenilerek çekilen *District 9* (2009, Neill Blomkamp) adlı filmi çağırıştırır. Söz konusu filmde, “hayali ötekilere” karşı sergilenen ayrımcılık ve örgütlenen nefret ve iğrenme hisleri, kurgusal Güney Afrika Cumhuriyeti tarafından “kamp” a alınan uzaylılara yapılan barbarlıklar üzerinden eleştirilir.

<sup>194</sup> Kentsel rantı yüksek olan merkezi alanlar varsıl kesimlere hasredildiği için kentin çeperlerinde çoğunlukla hazine arazilerinde kaçak yapılaşmayla barınma ihtiyaçlarını karşılamaya çalışan, altyapı gibi kentsel hizmetler ile eğitim, sağlık gibi kamusal hizmetlere erişimden azami ölçüde mahrum kalan derin yoksulluk içindeki kesimler, ahlaki meziyetlerden yoksunluk ithamıyla sosyal damgalamaya da maruz kalmaktadır. Tembellekle, disiplinsizlikle, ahlaksızlıkla, her türlü suça bulaşmaya meyyallikle damgalanan söz konusu “hayali ötekilere” karşı iğrenme, nefret ve korku hisleri de tıbbi söylemler üzerinden örgütlenerek normatif kolektif bedeninin sağlığının ve varlığının korunması için tecrit edilmesi, sökülüp atılması gereken hastalıklı, tiksinti verici “habis ur” muamelesi yapılmaktadır (Yılmaz, 2008: 130, 131-2). Nitekim 2006 yılında, dönemin başbakanı Recep Tayyip Erdoğan da yaptığı bir konuşmada, gecekondulu bölgelerini “kentlerimizi saran urlar” şeklinde tanımlamış ve böylelikle kent yoksullarını yerinden eden kentsel dönüşüm, yenileme ve soylulaştırma projelerini, normatif kolektif bedeni bu urlardan kurtaracak cerrahi müdahaleler şeklinde lanse ederek meşrulaştırmaya çalışmıştır (Kuyucu ve Ünsal, 2011: 89). Bu bağlamda Lefebvre de “soyut mekân” şeklinde tanımladığı kentsel dönüşüm, yenileme ve mutenalaştırma projelerinin, nüfusu normativiteye göre homojenleştirmek üzere toplumsal mühendislik aracı ve hatta devletin baskı aracı olarak kullanımına dikkat çekmektedir (Lefebvre, 2014a: 292).



Nitekim düzenli işi, sosyal güvencesi olmayan böyle yoksul kesimlere, sosyal, ekonomik, kültürel, siyasal ve sivil vatandaşlık haklarından imtiyazlı vatandaşlar düzeyinde yararlanamadıkları için İngilizce “deny” (inkar) ve “citizen” (vatandaş) sözcüklerinden türetilen “denizen”, yani “kısmi vatandaş” terimiyle de atıfta bulunmaktadır (Agamben, 2018: 22; Standing, 2017: 31-2).<sup>195</sup> Agamben, modern Avrupa dillerindeki “halk” teriminin de esasında vatandaş (citizen) ile kısmî vatandaş (denizen) arasındaki karşıtlığa benzer anlamlar taşıdığına dikkat çeker. Bu çift kutuplu terim, hem egemen siyasal özneler bütünü olarak “Halk” anlamını, hem de tabiiyetinde oldukları ülkenin imtiyazlı kesimleri ile aynı haklardan eşit şekilde faydalanamayan, siyaseten dışlanan yoksul ve yoksun kesimler olarak “halk” anlamını taşımaktadır (Agamben, 2017: 210-211).<sup>196</sup> Dışlananları, hukuk alanının dışında ama ülke topraklarının içinde tutan “içererek dışlama” ve “yersizleştiren bir yerleştirme” biçimi olarak “kamp”ın, modern ulus devlet tanımlarındaki devlet, ülke toprağı ve uyruk üçlüsüne eklenilen dördüncü ve ayrılmaz unsur olduğunu savunan Agamben’e göre, artık sanayi-sonrası büyük kentlerin saçaklarındaki varoşlar da yoksul “halk” açısından kamp hükmündedir (Agamben, 2018: 41; 2017: 203, 204, 209-210).

Aslında toplumsal, kültürel, siyasal ve ekonomik alanlardan dışlanan ve üzerlerinde bu kadar fazla psikolojik ve fiziksel baskı kurulan insanların elinde yasal düzlemde yok

<sup>195</sup> “Denizen” terimi esasen bu tür grupların birçok vatandaşlık haklarının inkâr edildiğine gönderme yapmaktadır. Bununla birlikte söz konusu grupların hakları görmezden gelinirken ödevlerinin mahfuz sayılması bağlamında vatandaşlıkları kısmi olduğu için Türkçe’ye “kısmî vatandaş” şeklinde aktarılmıştır. Stephen Castles ve Alastair Davidson da bir ülkenin nüfus kütüğüne kayıtlı olmak, o ülkenin resmi kimliğini taşımak bağlamında “resmi vatandaşlık” ile bu kapsamda ihdas edilen bütün haklardan istifade edebilmek bağlamında “gerçek vatandaşlık” arasındaki ikiliğe dikkat çekerler. Dışlanma düzeyi ne kadar fazlaysa, resmi vatandaşlık ve gerçek vatandaşlık o kadar az örtüşmektedir (Yılmaz, 2008: 133). “Sınıf-altı” ya da “denizen” olarak anılan kesimlerde, azami düzeyde gerçek vatandaşlıktan dışlanma söz konusudur. *Abluka*’da da tam da bu sayede, yani gerçek vatandaş kapsamından dışlandıkları için, kuşatılan muhitteki insanlara *homo sacer* muamelesi yapılabilmekte, öldürülmeleri dâhil onlara karşı işlenen her suç mubah hale gelmektedir. Nitekim, Agamben de nekropolitikanın en uç noktadaki örneklerinden birini teşkil eden “Nihai Çözüm” sürecinde Nazilerin, Yahudileri ancak tamamen vatandaşlıktan çıkarttıktan sonra toplama kamplarına göndermeye titizlik gösterdiklerinin altını çizer (Agamben, 2017: 159).

<sup>196</sup> Agamben, halk teriminin söz konusu çelişkili anlamlarını şöyle açıklar: “Modern Avrupa dillerinde ‘halk’ aynı zamanda da daima *yoksulun, mirassızların ve dışlanmışların* adıdır. Dolayısıyla tek bir terim hem belirleyici/kurucu siyasal özneye hem de *de jure* [hukuken] olmasa bile *de facto* [fiilen] siyasetten dışlanan sınıfı işaret ediyor. ... Bizim ‘halk’ dediğimiz şey, gerçekte üniter bir özne değil, iki karşı kutup arasındaki diyalektik bir salınımdır: Bu kutupların birinde bütün bir siyasal beden/bünye olarak Halk kümesi, ötekinde ise *yoksul ve dışlanmış bedenlerin parçalı kalabalıkları* olarak *halk alt-kümesi* bulunuyor; ya da bir tarafta herkesi içine aldığı iddia eden bir işleme, öte tarafta ise *umutsuzluk fişkiran bir dışlama*; ya da bir uçta bütün ve egemen vatandaşların toplu hali, öteki uçta ise sadece *sefillerin, ezilmişlerin ve yenilmişlerin bulunduğu topluluk* (bunların mucizevi sarayı ya da kamp)” (Agamben, 2017: 210-211-italik vurgular bana ait).

sayıldıkları için yasa dışı yollara başvurmaktan ve suça eğilim göstermekten başka bir var olma seçeneği kalmamaktadır. Ahmet İnsel, böyle eşitsizlik, adaletsizlik, ayrımcılık, baskı ve dışlanmaya maruz kalan kesimlerin iki tür toplumsal patlama potansiyeli taşıdıklarını belirtir. Bunlardan biri, uğradıkları haksızlıklara ve baskılara karşı bir isyan ve kendilerinden esirgenen olanakları haiz imtiyazlı kesimlere karşı haset ve hınçla sarmalanan bir öfke nöbeti şeklinde tezahür eden toplumsal patlamadır.<sup>197</sup> Oysaki diğer toplumsal patlama türü, içi boş bir kutunun dayanabileceğinden çok daha yüksek basınca maruz kalınca içe doğru patlaması, hacminin küçülüp büzüşmesi gibi; devlet ve normatif toplum geneline karşı tepki gösteremeyen, yasalar önünde haklarını arayamayan ve bu yöndeki girişimleri de şiddetle bastırılan kesimlerin, cinnet, aile içi şiddet, intihar, cinayet gibi içe yönelik şiddetle büzüşüp, kendi kendilerine sönmülmeleri şeklinde gerçekleşmektedir. “Bu anlamda, dışa doğru bir enerji boşalımıyla gerçekleşen bir toplumsal patlama gelişime gebe dir. *Toplumun içe doğru patlaması* ise, yavaş yavaş da olsa sönmeye, büzülme, ... yok olma sürecidir. *Kendisine uygulanan dış baskının gücü karşısında toplum kendini kahreder, kendini yok eder*” (İnsel, 2015: 250-italik vurgular bana ait).<sup>198</sup> Tıpkı *ateşle kuşatılan* veya üzerine alkol

<sup>197</sup> Lefebvre’in kuramsal çerçevesinde de dışlanan kesimlerin mekânı olarak gecekondu bölgelerine direniş ve mücadele potansiyeli taşıdıklarından ötürü özel bir önem atfedilmektedir. Zira mekânı toplumsal bir kontrol aracı olarak kullanabilmeyi teminen teknokratlar, şehir plancıları, bilim insanları ve mimarlar tarafından, birimler içerisinde homojenliği sağlayacak şekilde planlar, paftalar, eskizler üzerinde tasarlanan izotopik “soyut mekân” veya “mekân temsili” anlayışının tersine; gecekondu mahalleri, bizzat kullanıcılar tarafından farklılıklarını muhafaza edecekleri şekilde öznel ve öznelin mekânı, yani heterotopik “temsili mekânı” olarak üretilmiştir. Bu tarz yerleşim alanları, toplumsal açıdan normatif olanları bir arada tutup farklılık gösterenleri ayırıştırma ve soyutlama mantığına dayalı homojenize edici gettolar bütünü olarak parçalayıcı kentleşme biçimine direniş potansiyeli taşırlar: “*Farklar, homojenleşmenin sınırında, kâh direniş olarak, kâh dışsallık olarak ... varlıklarını sürdürür ya da başlar. Farklı olan öncelikle dışlanmış olandır: periferiler, gecekondu, yasak oyun mekânları, gerillanın ve savaşıların mekânları.* Bununla birlikte, er ya da geç, mevcut merkezilik ve homojenleştirici güçler bu farklılıkları, eğer savunmada kalır ve karşı-saldırıya geçmezlerse, absorbe ederler” (Lefebvre, 2014a: 374-italik vurgular bana ait). *Abluka*’daki farklılıkların ise baskı aygıtlarının orantısız güç kullanımı karşısında bırakın savunmaya ya da karşı-atağa geçmeyi “kendi içine doğru patladığı” (İnsel, 2015: 250) görülür. Modernleşme sürecindeki ulus devlet tarihçemizde gecekondu bölgelerinin bir zamanlar heterojen mukim yapısı ve direniş mevzii niteliği gösterdiklerine, ithal ikameci iktisat rejiminden küresel sermaye piyasalarıyla bütünleşme arzusunda neoliberal iktisat rejimine geçişle birlikte söz konusu mahallerin nasıl değişimlere uğradıklarına ve kentsel dönüşüm projeleriyle nasıl absorbe edilmeye başlandığına ilişkin alan araştırması için Burcu Şentürk (2015) *Bu Çamuru Beraber Çiğnedik: Bir Gecekondu Mahallesi Hikayesi*, İstanbul: İletişim Yayınları.

<sup>198</sup> Kent yoksulluğu, çalışan yoksullar, vasıfsız işçi, sınıfaltı, prekarya gibi terimlerle tanımlanan yeni yoksulluk biçimlerindeki suça eğilimli olma halini Loic Wacquant, “yavaş isyan” kavramıyla açıklamaktadır. Söz konusu kavram da devlet ve toplumun geneline karşı bir tepkiden ziyade intihar, aile içi şiddet, cinnet gibi vakalarla toplulukların kendi içine doğru patlamasına atıfta bulunmaktadır (Çavuşoğlu, 2016: 39). Bu içe patlamanın nedeni ise sanayi sonrası dönemde bu tür insanlara politik özne ya da birey değil, sisteme yük bindiren zarar örüntüleri, gözden çıkarılabilir biyolojik kütleler gözüyle bakılmaya başlanmasıdır.

döküldüğünde *zihni bulan*an ya da mücadele edemeyeceği kadar *büyük bir güçle karşılaşan* akreplerin kendilerini sokup öldürmeleri gibi; *Abluka*'da da ötekileştirilen, üzerlerinde istisna hali ilan edilerek vatandaşlık hakları askıya alınan, gündelik yaşamları kuşatılıp askerileştirilen, tecrit edilen bireylerin maruz kaldıkları orantısız fiziksel ve psikolojik dış baskı yüzünden gerçeklik algılarının nasıl günbegün köreldiği, paranoyaya sürüklenip nasıl günbegün “içe doğru patlayarak” kendi yıkımlarına yol açtıkları (Görsel 53), Kadir ve Ahmet arasındaki erkek egemen toplumsal cinsiyet kodlarıyla örülen ve sonucu ölümcül olan kardeşler arası mücadele tikeline anlatılmaktadır.



**Görsel 53: Abluka altında var olmanın dayanılmaz ağırlığı**

*Abluka*'nın açılış sekansı, anlatıdaki kurgusal devletin baskı ve korku üzerinden hegemonya yaratmaya muktedir ama demokratik, insanî ve barışçıl yollarla toplumsal rıza kazanmaya yönelik çözümler sunmaktan aciz olan çelişkili yapısı hakkında ipuçları içermektedir. Bu sekans aynı zamanda filmin görsel, biçimsel ve tematik içerimleri hakkında da ilk izlenimleri edinmemizi sağlar. Daha ilk sahnelerde, 20 yıldır hapiste olan Kadir'in tahliye koşullarını ve 'gizli' görevinin mahiyetini öğrenmek üzere, söz konusu gizli operasyondan sorumlu Hamza adındaki amirle (Müfit Kayacan) görüşmesi için getirildiği polis departmanında, devletin soğuk, karanlık, kasvetli yüzü ile tanışırız. Kadir'in Hamza'nın makamına kabul edilmek için bekletildiği koridorun duvarında asılı “Huzurunuz için görevde” yazan afişte, polis ve komando üniformaları içerisinde görülen üç kişi, devletin ancak baskı aygıtları vasıtasıyla göstermelik bir huzur ortamı tesis edebildiğini imlemektedir. Loş aydınlatma, gri tonlara dayalı dekorasyon gibi unsurlarla hem devletin resmiyeti hem de bu gayrişahsi soğukluğun yarattığı

huzursuzluk hissi oluşturulur. Hamza ile görüşmesi esnasında Kadir'in üst açıdan çekimlerle madun pozisyonu vurgulanırken; yüz hatlarını yarı karanlıkta bırakan aydınlatma ile karanlık geçmişi ve belirsiz, güvencesiz geleceği arasındaki arafta konumlanışına dikkat çekilir.

Görüşme sırasında devlet erkinin temsilcisi Hamza'nın buyurgan ifadelerine karşılık Kadir'in ona her ne söylenirse söylensin peşinen razı olduğunu gösteren ifadeler kullanması devletin muktedirliği karşısında küçülen, ezilen bireyin durumuna işaret ederken; Hamza'nın terör sorununu sona erdireceğine kesin gözüyle bakılan yeni metot şeklinde lanse ettiği gizli görevin, eski mahkûmların istihbarat toplamak üzere çöp karıştırmalarından medet ummaktan ibaret olması devletin düştüğü acziyete delalet etmektedir. Ayrıca, daha sonra kardeşi Veli'nin arananlar listesindeki terör örgütü mensuplarından biri olduğu anlaşılan Kadir gibi bir hükümlüye, bir devletin bekası açısından büyük önem arz eden istihbarat nitelikli bir görevin nasıl verilebildiği sorunsalı da devletin zafiyetinin, acziyetinin bir başka göstergesi olur. Açılış sekansından itibaren kadınların yokluğu ise, militarizmle kaynaşmış erkek egemen tek cinsli cemaatleşmenin yaşamın her alanına yayılmış olduğunu dışa vurur. Nitekim filmdeki tek kadın figür olan Meral de yıkıcı bir kadın, *femme fatale* şeklinde sunulur ve yalnızca erkeklere özel bu evrende tek kadın karakter olarak var olabildiğini de erkeklere hasredilen davranış kodlarını içselleştirip başarıyla sergilemesine borçludur. Kadir de Foucault'nun “panoptikon” metaforunda olduğu gibi (Foucault, 1992: 251-259), 20 yıllık cezası boyunca disipline edici kurum olarak hapishanenin tahakkümünü ve mütemadiyen gözetim altında kalmayı o denli kanıksayıp içselleştirmiştir ki; hapishane duvarlarının dışına çıktığı, görece ‘serbest’ bırakıldığı halde dikte edilen davranış kalıplarına uyarak zihni üzerinde kurulan iktidara biat etmeyi sürdürür. Başka bir deyişle, Kadir panoptikonu zihninde taşımaya devam eder. Oysa, Kadir'in yıllarca bir ıslah kurumunda disipline edilmesi normatif topluma inisiyasyonu için yeterli olmayacak ve egemenin nazarında “yaşanmaya değmeyen hayatı”<sup>199</sup> (Agamben, 2017: 170) bir başka kapatma mekânı olarak kamp haline getirilen muhitte tutulup normatif toplumdan ayrıştırılarak kaderine terk edilecektir. Kadir, hem abluka altındaki muhitte,

<sup>199</sup> Agamben, *Kutsal İnsan* (2017) adlı eserinde “yaşanmaya değmeyen hayat” kavramını şu şekilde açıklar: “‘Yaşanmaya değmeyen hayat’ kavramı, ... egemen iktidarın temelini oluşturan kutsal hayatın - yani öldürülebilir ama kurban edilemeyen hayatın- en uç halini aldığı bir siyasal kavramdır. ... modern biyosiyasette egemen, hayatın değerine ya da değersizliğine hükmeden kişi demektir” (170-1).

istisna-kural, içerisi-dışarı, hayal-gerçek gibi ayrımların iç içe geçip birbirinden ayırt edilemez hale geldiği “belirsizlik mıntıkası”nda (Agamben, 2017: 204) beden; hem de devletin ondan beklentilerinin yarattığı baskı ile zihnen hapsedilir.

Kadir ve Ahmet tikeline aktarılan izole edilip cendereye sokulan muhitteki bireylerin giderek içlerine kapanmaları, klostrofobik mekânların kâbuslarını ve sanrılarını beslemesi ve bu süreçte, labirente bir türlü çıkışı bulamayan kobay fareleri gibi çıldırma haline sürüklenip gerçeklik algılarını kaybetmeleri, Stanley Kubrick’in kült psikolojik gerilim filmi *Cinnet*’i (*The Shining*, 1980) hatırlatır. Dağ silsilelerinin ve gür bitki örtüsünün oluşturduğu topografik bariyerler ve kış mevsiminin iklimsel zorluklarından kaynaklanan doğa şartlarının ablukaya aldığı bir otelde, toplumsal hayattan izolasyonun ve fiziksel hareketlilik açısından kısıtlanmışlığın Jack Torrance’da yarattığı paranoya halinin en sonunda eşi ve çocuğunun yaşamlarına kast edecek kadar cinnet düzeyine ulaşmasını betimleyen söz konusu filmdeki gibi *Abluka*’da da militarist güvenlik devletinin baskı aygıtlarınca kuşatılan, normatif toplumun erişimine kapatılıp izole edilen, bedensel hareketlilikleri kısıtlanan karakterler cinnete sürüklenirler. Zaten Kadir’in hapse mahkûm edilme nedeni de bir cinnet anında öz anne ve babasını katletmiş olmasıdır. Bu doğrultuda, *Abluka* filmi, İngilizcede “cinnet”, “çılgınlık” anlamlarına gelen *Frenzy* başlığıyla yurt dışı gösterimlerine ve festival programlarına dâhil edilmiştir. Söz konusu başlık seçimi ise filmin teması olan paranoya haline gönderme yapmaktadır. Nitekim filmin diegetik evreninde Ahmet ve Kadir tikeline abluka altına alınan bireylerin sürüklendikleri paranoya ve devlet teşkilatındaki “hayalî düşmanlar” paranoyası irdelenirken; non-diegetik evrende seyircilerin perdede gördüklerini zihinlerindeki kültürel veri tabanında yer alan ve gündelik hayatlarında karşılaştıkları benzer durumlarla ilişkilendirerek bu paranoya halini deneyimlemeleri sağlanmaktadır. Aslında filmdeki karakterlerden seyirciye sirayet eden paranoya halinin, makro düzlemde toplumun güncel tarihsel momentte içinde bulunduğu ruh hali olduğu da söylenebilir.

### 3.3.3. “Arabesk” Kara Film Olarak *Abluka*<sup>200</sup>

Cenderekteki bireylerin duyumsadıkları kapana kısılmışlık, kuşku, güvensizlik, umutsuzluk, endişe ve hepsinden önemlisi paranoya hislerinin yaratılmasında ve tedricen çıldırmaya sürüklenişlerini anlatmakta *kara film* estetiği belki de en uygun görsel dil seçimidir. Zira kara filmler, Nazilerin iktidarda olduğu dönemde Amerika Birleşik Devletleri’ne iltica eden Alman yönetmenlerin, baskıcı rejimler altında yozlaşan toplumların içine düştüğü hâletiruhiyenin ve toplumsal çelişkilerin örtük anlatımı için kullandıkları “Alman Dışavurumculuğu”<sup>201</sup> olarak bilinen mizansen biçimini, Hollywood’un ticari başarıyı gözeten talepleri ve kısaca “Hays Yönetmeliği”<sup>202</sup> şeklinde anılan film üretim yasasından çekinceleri doğrultusunda yeniden düzenlemeleriyle ortaya çıkmış olup; psikolojik ve fiziksel politik baskıdan kaynaklanan toplumsal travmaların sinemasal temsiline elverişli bir dil sunmaktadır (Mennel, 2008: 46, 51, 53; Edgar-Hunt, vd., 2015: 92). Söz konusu film dilinin en önemli niteliklerini ise, kentsel mekânların gerçekçi temsilinin temel olarak

<sup>200</sup> II. Dünya Savaşı’ndan dönen askerlerin içine düştükleri şaşkınlık ve amaçsızlık hisleri ve yokluklarında çeşitli iş kollarındaki görevlerini üstlenen kadınlara karşı besledikleri güvensizlik duygusu, Kara Filmlerde ifade bulmuştur (Brown, 2014: 69). Benzer biçimde, “Unutmak İstemenin Boşluğunu Dolduranlar: Arabesk-Noir ya da Hiçlik” başlıklı makalesinde Z. Tül Akbal Süalp, 1980 yılından sonra neoliberal piyasa politikalarının küreselleşmesi ve sosyal devlet anlayışının çökmesi sonucunda, işsiz ve/veya güvencesiz kalan erkeklerin acizliğe, yalnızlığa, çaresizliğe, tedirginliğe sürüklendiklerini ve bizimki gibi baskıcı ülkelerde bu mağduriyet ve mazlumluk durumunun kendine acıyan ve acınsın isteyen arabesk bir tavra yol açtığını, ayrıca yakın çevrelerinde yaşanan zalimliklere göz yummuş olmanın verdiği vicdan azabı ve utançtan kaynaklanan travmanın da ifadesini yine arabesk kara filmlerde bulunduğunu ve bundan dolayı da “yaralı erkek duyarlılıkları”nın bu kadar yüceltildiğini ileri sürer. Keza, bütün bu etkenlerden ötürü “80’lerden beri daha baskın olarak, kavganın, mücadelenin, meselenin, dayanışmanın, direnmenin olmadığı rahatsız bir duruşun içe kapanık öyküleri ve anlatımlarıyla” (Süalp, 2009:8) karşılaştığımızı savunur. *Abluka* da karakterlerin devletin orantısız ve haksız baskısına ve sözde ‘meşru’ şiddetine karşı dayanışma kurup örgütlenerek kolektif direnişe geçmek yerine başlarına aynı şeyler gelene kadar başkalarının acılarına seyirci kalmaları, iç alemlerine çekilmeleri, kadınlara güvensizlikleri ve yaralı erkek anlatılarının anti-kahramanları olarak acınası durumda bulunmaları bağlamında Süalp’in tanımıyla az çok örtüşür (Akbal Süalp, 2009, Temmuz).

<sup>201</sup> Kracauer de *Caligari’dan Hitler’e: Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi* adlı çalışmasında, I. Dünya Savaşı’nın sonundan Hitler’in iktidara yükselişine giden belirli bir tarihsel evrede, Alman ulusunun içinde bulunduğu ruh halini, zihinsel yapısını ve eğilimlerini, dışavurumcu filmler üzerinden inceler (Kracauer, 2010: 8-10).

<sup>202</sup> Film endüstrisi temsilcileri, Hollywood’da yaşanan bazı skandalların ardından kamuoyundaki imajlarını düzeltmek, tutucu çevrelerin karalama kampanyalarını etkisiz kılmak ve devletin ağır sansürlerinden kaçınabilecekleri bir orta yol bulabilmek üzere 1922 yılında, daha sonra Amerikan Sinema Filmleri Derneği’ne (The Motion Picture Association of America- MPAA) dönüşecek olan “Amerikan Sinema Filmleri Yapımcıları ve Dağıtımçıları” (Motion Picture Producers and Distributors of America- MPPDA) kuruluşunu oluşturmuştur. MPPDA, ilk başkanı William Harrison Hays’den ötürü zamanla gayri resmî düzlemde “Hays Office” olarak adlandırılırken; söz konusu kuruluş tarafından 1930’da hazırlanan ve 1966 yılında yerini MPAA film derecelendirme sistemine bırakan yönetmelik ise “Hays Code” şeklinde anılmaya başlanmıştır (Kuiper, 2009).

ışıklandırma teknikleriyle yabancılaştırıcı bir etki yaratılarak sunulması ve stilize bir mizansen aracılığıyla karakterlerin iç dünyasının dışa vurulması teşkil etmektedir (Mennel, 2008:56; Edgar-Hunt, vd., 2015: 132).<sup>203</sup>



**Görsel 54: İstisna Hali**

Alper de *Abluka*'daki boğucu, karamsar atmosferin yaratılmasında, karakterizasyonda ve karakterlerin iç dünyasının dışavurumunda kara filmlerdeki anlatım tarzını hatırlatan bir üslup sergiler. Öncelikle, kentlerin suçun, yozlaşmanın, gizemli tehlikelerin, bilinmez tehditlerin ve karanlığın hükmü altındaki yerler olarak temsili için kullanılan gece çekimleri, puslu hava, loş aydınlatma, ışık-gölge oyunları ile تنها ve tekinsiz kentsel alanlarda yalnız karakterler üzerinden yaratılan kentsel yabancılaşma hissi gibi unsurlara dayalı görsel stilin, *Abluka*'da da devlet tarafından terörle ilişkilendirilerek ablukaya alınan muhitin “sert gerçekliği[nin] ve şatafatsızlığı[nın]” (Brown, 2014: 69) temsilinde tercih edildiğini söyleyebiliriz (Görsel 54). Keza, tekinsizlik ve kapana kısılmışlık hissini pekiştiren eğik kamera açıları, kasveti ve huzursuzluğu artıran chiaroscuro/ışık-gölge oyunlarına dayalı aydınlatma teknikleri ve karakterlerin dengesiz ruh hallerini dışa vuran renk seçimleriyle hem aydınlık-karanlık arasındaki arafta

<sup>203</sup> “Kara film”, Fransız eleştirmenlerin ancak II. Dünya Savaşı akabinde izleme fırsatı bulabildikleri, 1940’lı yıllarda ve ekseriyetle Los Angeles’ta geçen, diğer Hollywood filmlerinden belli bir stil ve içerik farklılığı taşıyan Amerikan suç filmlerine atfen ortaya attıkları bir terim olup; sonradan Amerikalılar tarafından da bu tarz filmlerin pazarlanmasında kullanışlı bir etiket olarak benimsenmiş ve 90’lı yıllarda yoğun bir akademik ilgi gösterilmiştir. Kara filmin tür mü, akım mı, tarz mı olduğu konusunda henüz bir mutabakata varılmış olmamakla birlikte; Weimar Almanyası kent filmleri şeklinde ortaya çıkan Alman Dışavurumculuğundan belli süreklilikler ve kopuşlar sergilediği düşünülür. Örneğin Weimar kent filmlerindeki fahişe tipolojisi, *femme fatale* tiplemesine; *flâneur* tipolojisi ise detektif tiplemesine dönüşmüştür (Mennel, 2008: 46-48). Bordwell ve Thompson da Alman Dışavurumculuğu eğilimlerinin, Kara Filmlerin özellikle dekor ve ışıklandırma tercihlerinde sürdürdüklerini ve hiçbir zaman yok olmadıklarını savunurlar (2011: 463).

konumlandırılan ve tam olarak ne iyi ne de kötü şeklinde nitelendirilebilecek karakterlerin içinde buldukları ahlaki ikilemlerin, yaşadıkları çelişkilerin, müphem geçmişleri ile meçhul gelecekleri arasında asılı kalmışlıklarının, hissettikleri yabancılaşma, yalnızlık, çaresizlik, güvensizlik, kuşku duygularının ve paranoyanın dışavurumu sağlar; hem de seyirciler izlediklerinin doğruluğundan şüphe duymaya ve gösterilenin ardındaki gizemi keşfetmeye kışkırtılırlar. Nitekim, gri, puslu, soluk, kapalı gökyüzünün hâkim olduğu gündüz çekimlerinden giderek gece ve karanlığın baskın hâle geldiği çekimlere geçilmesi, karakterlerin ruhsal durumlarındaki tutarsızlıkların, dengesizliklerin artışı ve karamsarlıklarının, umutsuzluklarının, korkularının, paranoyalarının yükselişi ile doğru orantılı bir görsel metafor olarak okunabilir. Özellikle Ahmet'in, evinde etrafına koza örüp çevresinden kendini soyutlayarak devletin ablukasına karşılık kendi ablukasını oluşturduğu sahnelerde kullanılan ışık-gölge oyunları ve yaratılan negatif uzam,<sup>204</sup> “gölgedeki görünmeyen, ışıktaki görünen kadar anlamlı olabileceğini” (Brown, 2014: 69) imler (Görsel 55).



**Görsel 55: Zihinsel ve fiziksel abluka altındaki Ahmet**

<sup>204</sup> Negatif Uzam, seyircilerin dikkatinin üzerinde tutulması hedeflenen öğeler olarak tanımlanabilecek Pozitif Uzam'ın etrafındaki veya arasındaki alan ya da boşluk olup; pozitif uzamın daha anlaşılabilir ve belirgin olmasını destekler. Başka bir deyişle kadrajdaki cisimlerin “görsel ağırlıkları veya kuvvet çizgileri” (Brown, 2014: 50) pozitif uzamı, yoklukları ise negatif uzamı oluşturur ve bu bağlamda negatif uzam görünmeyen unsurlar olarak kompozisyona derinlik ve anlam kazandırır. Meselâ, Caravaggio'nun *Aziz Matta'nın Çağrılışı* tablosundaki karanlık alanlar “kompozisyon bakımından önemli olan ... negatif mekânı oluşturur” (Brown, 2014: 69). Bu bağlamda tablo, ışık-gölge oyunlarının (chiaroscuro) kompozisyona nasıl derin anlamlar katabileceğini ve meramın görsel olarak anlatımında ne kadar işlevsel olabileceğini de örnekendirir; zira tablodaki ışık huzmesi, Aziz Matta'yı Hz. İsa'nın yardımına çağıran ilahi davet anlamını, meyhanedeki “cehalet, miskinlik ve kayıp yaşamları simgele[yen]” (Brown, 2014: 69) karanlık alanlar, yani negatif uzam sayesinde kazanır.



Kara filmlerdeki, savaştan dönen askerlerin topluma yeniden uyum sağlamakta çektikleri güçlükler; savaş sırasında kadınların daha önce erkeklerin tekelinde olan ağır sanayi gibi alanlara girerek ekonomik bağımsızlık elde etmeleriyle geleneksel rollerinin değişime uğramasından kaynaklanan erkeklik krizi (Buckland, 2013: 147)<sup>205</sup>; toplumsal çürümüşlüğü, adaletsiz sistemin, ayrımcılığın, politik kokuşmuşluğun bireyler üzerinde yarattığı psikolojik sorunlar ile alkol ve madde bağımlılığı gibi etkileri (Girginkoç, 2016: 137-8); “**yanlış ipuçlarını kovalayan detektif ve eylemlerin birdenbire tersine dönmesinin sonucunda anlaşılması güç ve tutarsız anlatılar; umutsuzluk ... tecrit ve paranoya**” (Buckland, 2013: 146-italik vurgular yazara, bold vurgular ise bana ait) gibi unsurların benzerlerine *Abluka*'da da rastlanmaktadır. Örneğin, Kadir de yirmi yıllık hapis cezasından sonra sivil hayata uyum sağlamakta güçlük çeker, 20 yıl öncesine göre hayatın her alanında bozulmalar olduğundan dert yanar, sık sık sigara ve alkol tüketir ve giderek ruhsal dengesini kaybeder. Meral, her ne kadar ev kadını olsa da geleneksel ev kadını tipolojisine, patriarkal toplumsal kodlara ve erkek otoritesine meydan okuyan hal ve tavırlar içinde betimlenir ve bu yönden hem Kadir'i cezbeden, hem de onu ve Ahmet'i kasıtsız ve dolaylı yoldan mahveden kadın olarak *femme fatale* haline gelir. Kadir, çöpler arasından istihbarat toplama vazifesine bir detektif ciddiyetiyle kendini kaptırır ama çarpık zihinsel yapısıyla olayları kişiselleştirerek yanlış ipuçlarından hatalı çıkarımlarda bulunur (Görsel 56). Karakterlerin *abluka*, yani tecrit altında yaşamak zorunda bırakılmaları da ayrımcılığın en şedit biçimlerindedir ve tedricen akıl sağlıklarını yitirip paranoyanın pençesine sürüklenmelerine yol açar. Kadir ve Ahmet'in paranoid “sanal bakış noktalarından”<sup>206</sup>

<sup>205</sup> J. Howard Miller tarafından Westinghouse Electric Corporation için tasarlanan “We Can Do It!” sloganlı poster illüstrasyonu ve daha sonra Norman Rockwell tarafından *Saturday Evening Post* için yaratılan illüstrasyon ile özdeşleştirilen “Rosie the Riveter”, yani “Perçinci Rosie”, II. Dünya Savaşı esnasında askerliğe alınan erkeklerin yarattıkları iş gücü açığına karşılık olarak kadınları cesaretlendirmek ve özendirmek amacıyla başlatılan kampanyanın sembolü olarak bugün de dünyanın dört bir yanındaki kadınlara ilham vermeyi sürdürmektedir. Söz konusu imgeler, 1942 yılında 20 yaşında olan Naomi Parker'ın, görev yaptığı Alameda'daki ABD Deniz Kuvvetleri Donanma Hava İstasyonu'nda endüstriyel bir makine üzerinde çalışırken çekilen fotoğrafına dayanmaktadır. Daha önce onlara men edilen alanlarda erkeklerin aldıkları maaşın yarısı kadar bir meblağ karşılığında ve çoğu kez taciz ve ayrımcılıklara maruz kalarak çalışan kadınların büyük bir kısmı savaştan dönen erkekler tarafından işlerinden edilmişlerse de; bahse konu dönem kadınların özgüvenlerinin artması, kendilerine biçilen toplumsal rolleri sorgulamaları, potansiyellerinin farkına varmaları açılarından bir dönüm noktası haline gelerek müteakip dönemlerdeki kadın hakları mücadelelerinde eşit işe eşit maaş gibi taleplerin yükseltilmesinde önemli bir dayanak haline gelmiştir (Cokely, 2021; Pruit, 2023; Horne, 2023).

<sup>206</sup> Ahmet Gürata, olayların güvenilirliği kuşkulu bakış açılarından geriye dönüşlerle aktarıldığı anlatılarda neyin gerçek, neyin gerçek-dışı olduğunu anlamamanın ve olayların doğru kronolojik sıralamasını yapmanın seyirci açısından neredeyse imkânsız hale geldiğini Temenuga Trifonova'nın

geri dönüşlerle verilen ve birbiriyle çelişen olayların anlamlandırılması ise seyirci açısından giderek zorlaşır, hangisinin doğru, hangisinin hayal mahsulü olduğu muğlak kalır. Kadir ve Ahmet'in bozulan aklî dengeleri onları “güvenilmez anlatıcı”<sup>207</sup> kılar; dolayısıyla onların bakış açılarından sunulan hiçbir şeyin doğruluğundan emin olunamaz. Bir süre sonra seyirciler, diegetik evrendeki her şeyin gerçekliğinden kuşku duymaya başlar. Bu bağlamda karakterlerin paranoya hali, seyircilere de sirayet eder.

---

“sanal görüş noktası” şeklinde adlandırdığı kavram vasıtasıyla açılar. Bakış açısının güvenilmezliği ise karakterler arasındaki veya karakterin parçalanmış olan kişiliği içerisindeki farklı bilgi, özbilinç düzeyleri veya bellek yanlışları gibi sebeplerden kaynaklanmaktadır (Gürata, 2016: 105-108).

<sup>207</sup> “Güvenilmez anlatıcı”, perspektifinden sunulan öykünün filmsel anlatı evrenindeki gerçekliklerle uyumsuz olduğu er ya da geç anlaşılabilir karakter olarak kabaca tanımlanabilir. *Olağan Şüpheliler* (Bryan Singer, 1995), *Dövüş Kulübü* (David Fincher, 1999), *Akıl Defteri* (Christopher Nolan, 2000), *Zindan Adası* (Martin Scorsese, 2010), *Siyah Kuğu* (Darren Aronofsky, 2011), *Kayıp Kız* (David Fincher, 2014) gibi filmlerde en hatırdada kalan örnekleri sergilenen bu tür anlatıcıların güvenilmezliği, aklî denge bozukluğundan, zihinsel kapasitenin sınırlılığından veya tecrübesizliğin verdiği saflıktan ötürü gerçeklikleri farklı algılamak, sırf eğlencesine gerçeklikleri çarpıtmak, bir çıkar peşinde gerçekleri kasten saptırarak başkalarını kandırmak ya da gerçekliklerden kaçıp kendini kandırmak gibi farklı nedenlerden kaynaklanabilir. Seymour Chatman (2008), Alfred Hitchcock'un *Sahne Korkusu* (1951) adlı eserini irdelerken bu anlatım tekniğinin edebiyatta kullanımı ile sinemadaki kullanımını karşılaştırır. Buna göre kamera, sözel anlatılardaki güvenilmez anlatıcının gerçekleri saptıran birinci tekil şahıs bakış açısının sinemadaki görsel anlatım aygıtı şeklinde işler (POV çekimleri) ve yalanların sunumu için güvenilmez anlatıcıyla iş birliği yapar. Böylelikle görüntülerin de sözcükler kadar güvenilmez olabileceğini gösterip kamera gerçekliği inancını çürütür. Annette Kuhn ise anlatıcının güvenilmezliğini belleğin güvenilmez, keyfi ve öznel yapısına dayandırır. Kuhn, belleğin oluşturduğu anlatılar anlamında kullandığı bellek metinlerinin, nadiren sıralı ya da süreklilik halinde karşımıza çıktığını, mantıklı veya kronolojik bir sıra takip etmediğini ve kimi zaman muhtemelen ayrı ayrı zamanlarda gerçekleşmiş olayları tek bir anı olarak birleştirebildiğini belirtir. Kuhn, bellek metinlerinde olayların, anılar silsilesinden rastgele çekilip alınarak neden-sonuç ilişkisi olmaksızın bir anlatı biçiminde bir araya getirildiğini dile getirir ve bu kolajcı, fragmental, zaman dışı ve imgesel özellikleriyle bellek metinlerinin rüyamsı, fantezi mahsulü anlatılara daha yakın olduklarını vurgular (2010: 2). Ayrıntılı bilgi için Seymour Chatman (2008) *Öykü ve Söylem: Filimde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*. Ankara: De Ki Basım Yayım, ss. 217-221; Tomas Csöngö (2015) “Moving Picture, Lying Image: Unreliable Cinematic Narratives” *Acta Univ. Sapientiae, Film And Media Sudi'si*, 10 (2015), ss. 89-104.; Sarah Pinborough (2017, 4 Ocak). Top 10 unreliable narrators. *The Guardian*, erişim adresi: <https://www.theguardian.com/books/2017/jan/04/top-10-unreliable-narrators-edgar-allan-poe-gillian-flynn>; Annette Kuhn, (2010). “Memory texts and memory Works: Performances of memory in and with visual media”, *Memory Studies* içinde, XX(X), ss.1-16. Ayrıca, güvenilmez anlatıcı kavramının Gürata'nın serimlediği “sanal görüş noktası” ve “öznel zaman algısı” kavramlarıyla olan yakın bağlantısı için Ahmet Gürata (2016) “Öznel Zamanın İzinde”, *Sinemada Anlatı ve Türler* içinde. Fatma Dalay Küçükkurt ve Ahmet Gürata (yay. haz.), İstanbul: Vadi Yayınları, ss. 95-115.



**Görsel 56: İstihbarat peşindeki Kadir**



**Görsel 57: Hayal mi? Terör eylemi mi?**

*Abluka*'da olaylar güvenilir anlatıcının sanal görüş noktasından/bakış açısından aktarıldığı için terörizmin varlığına işaret eden patlamaların ve çöp konteynerlerinin ateşe verilmeleri gibi eylemlerin Kadir'in zihnindeki halüsinasyonlardan ibaret olduklarını düşünmemek için bir gerekçemiz yoktur (Görsel 57). Hatta Kadir ve Ahmet üzerinden irdelenen paranoya ve şizofreni halinin toplumun en azından belli bir kısmına ve devlet teşkilatının muhtelif mevkilerine de sirayet etmiş olabileceği ve belki de filmdeki terör olgusunun tamamen zihinsel bir kurgu ya da kuruntudan oluştuğu yönünde çıkarımlarda bulunabiliriz. Zira, filmde terör meselesine nihai çözüm olacağı gözyle bakılan çöplerden istihbarat toplamaya dayalı yeni yöntem ile hiçbir somut kanıt veya elle tutulur hiçbir veri elde edilemez. Bu durumun, bir yandan devletin böyle palyatif bir yöntemle bel bağlamış olmasının absürtlüğünü gösterdiği; diğer yandan da belki de terör meselesinin esasen hiç var olmadığına; devletin istisna hali ilan etmek ve

bunu dilediği kadar uzun bir süreye yaymasını meşrulaştıracak ‘güvenlik’ gerekçesini, yani ‘tehdit’ unsurunu yaratmak için bu meseleyi uydurduğuna ve bir süre sonra kendi yalanının gerçekliğine inanır hale geldiğine delalet ettiği de düşünülebilir. Ne de olsa, Agamben’in savunduğu gibi, egemen, istisna hali ilan etmek için gerekli durumu kendi yaratır (2017: 21, 201). Sosyo-politik çürümeye işaret eden böyle bir durum söz konusu olduğunda ise, *Abluka*’nın hem egemenin hem de madunun dâhil olduğu bir ‘cinnet toplumu’ndan kesit sunduğunu ileri sürebiliriz.

Kara filmlerin başat özelliklerinden biri olan “ölümcül kadının yıkıcı gücüne yapılan saplantılı vurgu” (Krutnik’ten aktaran Girginkoç, 2016: 123) da *Abluka*’nın kilit noktalarından biridir. *Abluka*’da erkeklerarası homososyal hiyerarşi ve güç mücadelesinde tek kadın karakter olarak Meral, bir arzu nesnesi, arabozucu *femme fatale* şeklinde betimlenir. Güvenilmez anlatıcı olarak Kadir’in çarpık bakış açısından sunulan Meral aslında, ulaşılamayan, ulaşılamadıkça da daha çok arzulan ve gerçek mi hayal mahsulü mü olduğu müphem bir karakterdir. Meral’in küfretmek, argo dili kullanmak, ‘erkek’ tavlası oynamak gibi erkeklere hasredilmiş davranış kodlarını içselleştirmiş olması, kışkırtıcı rahatlıkta tavırlar sergilemesi, toplumsal önyargılardan ve teamüllerden, yani ‘mahalle baskısı’ndan çekinmeden Ahmet’in evine girip çıkabilmesi, patriarkal toplumların kadınlara yüklediği “varlığını eşi ve çocuklarına adanmış, mazbut, domestik kadın” rolünü yapısöküme uğratar. Meral’in “seksüel bakımdan fetişize edilmiş, aldatıcı, baskın ... kadın olarak *femme fatale*” (Girginkoç, 2016: 155) şeklinde temsili, esasen erkeklik krizine işaret eder. Diegetik evrendeki varlıklarıyla değil yokluklarıyla temsil edilen diğer kadın karakterler olan Kadir, Ahmet ve Veli’nin annesi ile Ahmet’in eşi Şennur da örtük biçimde eril krizin müsebbibi sayılırlar. Zira, bu kadınlar doğrudan veya dolaylı yoldan, kasten ya da bilmeden etraflarındaki aciz, kriz halindeki erkeklerin mahvına neden olmuşlardır. Ali, baskın bir karakter olan Meral’in gölgesinde ve güdümünde kalan ve muhtemelen aldatıldığından haberi bile olmayan aciz ve silik bir eş olarak tasvir edilir ve belki de sakıncalı ilan edilen çevrelerle eşinin aracılığıyla ilişkilendiğinden ötürü egemen güçlerce adeta buharlaştırılır. Ahmet’in eşi Şennur, çocuklarını da alıp ortadan kaybolarak eşini kahreden sadakatsiz kadın şeklinde sunulurken; Ahmet, iş hayatında istikrarlı ve güvenceli bir konum elde etmekten, eşi ve çocuklarına sahip çıkacak yeterliliği göstermekten aciz bir erkek şeklinde temsil edilir. Kadir’in bir cinnet anında katlettiği

annesinin, evladı tarafından öldürülmesini gerektirecek ne yapmış olabileceği sorusu ise muallakta kalır. Katledilen anne her ne kabahati olduysa bedelini kendi canıyla ödemekle kalmaz; çocuklarının babasının da aynı şekilde katledilmesine ve aile birliğinin dağılmasına da zımnen yol açar. Kadir'in cinnet getirmesinin, bir yasak arzu nesnesi olarak yalnızca babasının cinsel erişimindeki annesine duyduğu Oedipus kompleksinden kaynaklanmış olma ihtimali de satır aralarından okunur. Cinnet vakasının akabinde Kadir hapishaneye, Veli yasadışı örgütlenmelere, Ahmet ise işte ve evlilikte dikiş tutturamadığı mutsuz bir hayata savrulur. Üstelik Kadir muhtemelen hiçbir cinsel deneyimi olmadan genç yaşta mahkûm edildiği hapishaneden çıktıktan sonra hayatına giren tek kadın olan Meral yüzünden de mahva sürüklenir. Kadir, kendine ve kardeşi Ahmet'e birçok konuda destek olan Ali'ye duyduğu minnettarlığa rağmen Meral'e hissettiği cinsel çekime karşı koyamayacak acziyettedir. Meral ile Ahmet arasında bir ilişki bulunduğu saplantısına da kapılınca ağabey sıfatıyla kardeşi için hissettiği sorumluluk ve bir başka yasak arzu nesnesi olan Meral'in kendinin değil kardeşinin erişiminde bulunması fikrinin yarattığı kıskançlıktan müteşekkil tezat duygular, Ali'ye karşı duyduğu suçluluğa ve vicdan azabına eklenerek zihinsel yapısındaki bozulmaları hızlandırır.

Kadir'in zihinsel melekelerinin ve aklî dengesinin giderek bozulmasında ve olayları çarpık bir bakış açısıyla sağlıklı bir şekilde değerlendirip yanlış çıkarımlarda bulunarak Ahmet'in kolluk kuvvetlerince öldürülmesine bilinçdışı yoldan sebebiyet vermesinde kısmen Meral'in Ahmet ile bir ilişki yaşadığına yönelik bu fikrisabit ve hissettiği kontrolsüz kıskançlık etkili olur. Bu durum, Kâbil'in, kardeşi Hâbil'e karşı duyduğu hasetlik düzeyindeki kıskançlık, husumet ve rekabet hisleri sonucunda işlediği ilk cinayete ilişkin kıssanın arketipini teşkil ettiği ve Fyodor Mihailoviç Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler* (1969) adlı şaheseri gibi edebi eserlerde de başat olan kardeşler arası mücadele izleğine tekabül eder. Aslında Ahmet'in seçilmiş akrabalık olarak arkadaşlar arası kardeşliği, kan bağından kaynaklanan zorunlu kardeşliğe yeğlediğini; Ali ve Meral ile yakın, samimi bir ilişki içindeyken, Kadir'den mümkün merteye uzak durup onunla herhangi bir şekilde ilişki tesis etmekten kaçındığını görürüz. Oysa Kadir, vatandaşlarının hayatlarına müdahale etme tasarrufunu elinde tutan diktatoryal egemen pozisyonunu bir bakıma üzerine mal etmeye çalışır ve hem ataerkil aile yapısında babalık mertebesinden sonraki en yüksek makam olduğuna

inandığı “ağabey” sıfatıyla hem de terörle mücadelede büyük umutlar bağlanan ‘gizli görevde’ devletin hesabına çalışan personel sıfatıyla -bir bakıma “Büyük Ağabey” rolüne öykünerek- hissettiği hegemonik konumdan aldığı cesaret sayesinde Ahmet’in hayatına müdahalede bulunabilme hakkını kendinde görür.<sup>208</sup>

Kardeşler arası birliği bozan ölümcül kadın izleği ise aslında sivil toplumların, yani ‘medeniyetin’, erkekler arası bir kardeşlik anlaşmasıyla kurulduğuna dair postulata örtük bir göndermede bulunmaktadır. Carole Pateman, ilk toplumsal sözleşmenin, ensesti yasaklayıp egzogami ile, yani bireyin üyesi olduğu grubun dışından biriyle evlenmesi şartıyla, her erkeğin bir kadın bedenine erişimini teminat altına alarak ataerkil seks hakkını babanın tekelinden çıkartması ve evrensel bir hak şeklinde erkek kardeşliğindeki tüm üyelere ihdas etmesi bağlamında özü itibarıyla erkek egemen, cinsel nitelikli, kurgusal bir sözleşme olduğunu ileri sürer (Pateman, 2011: 170). Söz konusu kurgusal sözleşme aracılığıyla kurulan sivil toplumda kadınlar erkeklere tâbi kılınarak özel alana hapsedilmiştir. Dolayısıyla özel alanın sınırlarını aşma, kamusal alana eklemleme ve erkeklerin egemenliğine meydan okuma cüretini gösteren kadınlar, erkekler arası kardeşliği tehdit eden, erkeklik krizine yol açan, arabozucu ölümcül kadın niteliği kazanmaktadır. Keza, bu anlayışta doğanın yıkıcı gücü ile özdeş tutulan kadınlar toplumsal ve siyasal düzenin bekası için mütemadiyen erkekler tarafından zapturapt altına alınması gereken tehdit kaynakları olarak kodlanırlar (Pateman, 2011: 150, 156, 157, 159). Nitekim, *femme fatale*’in maskesinin düşürülmesi, gerçek karakterinin ortaya çıkarılması ve cinsel ya da ahlaki günahlarından ötürü öldürülmesi veya cezalandırılması gereken kadın tipolojisi olmasının ardında da “tehdit altındaki erkek öznenin tekrar kontrolü ele geçirme itkisi” ve “erkeklerin kadınlığa ilişkin korkuları” yatmaktadır (Mary Ann Doane’den aktaran Mennel, 2008: 54). Bahse konu korku doğrutusunda, kadınlara karşı örfi “cinsel tecrit kültürü” (Sancar, 2016: 306) devrededir. Başka bir deyişle, özel alanda ‘abluka’da tutulan ahlaki yönden normatif ‘saygın’ kadınların, kamusal alanlara ancak belli zaman dilimlerinde sınırlı erişimlerine izin verildiği ve yalnızca erkeklere hasredilmiş mekânlara girmeleri ise zımnen menedildiği için film boyunca erkeklere özgü homososyalleşme mekânları

<sup>208</sup> Akrabalık bağını, başkasının özel hayat alanını ihlal edebilmeyi meşrulaştıran verili, doğal bir gerekçe olarak gören mütecaviz bir karakter şeklinde betimlenen Kadir, bu bağlamda *Uzak* (Nuri Bilge Ceylan, 2002) filmindeki taşradan gelecek akrabası Muzaffer’in özel hayat düzenini -her ne kadar naif bir şekilde de olsa- altüst eden Yusuf’u hatırlatır.

işlevindeki kiraathanede veya kaçak meyhanede bir tek kadın bile göremezken; geceleri sokaklarda tek başına gezebilen bir kadına da rastlamayız.

Bu bağlamda filmdeki maskülen, militarist egemen güçlerin, terör örgütlerine müzahir oldukları gerekçesiyle yalnızca belli bir muhiti abluka altına alıp zapt ederek “kamp” alanına dönüştürmediği; fakat aynı zamanda ‘sivil’ toplumsal düzenin bekasına tehdit oluşturdukları gerekçesiyle toplum genelindeki tüm kadınlara karşı “istisna hali” yarattıkları söylenebilir. Bir başka ifadeyle, egemenin de erkeklik krizi içinde olduğu çıkarımında bulunulabilir. Nitekim film boyunca devletle, egemenle ilişkilendirilebilecek hiçbir kurum ya da kuruluşta da kadınların esamesi okunmaz; aksine, bu teşkilatların eril şiddet ve militarizmle sarmalandığı görülür. Devletin bu şekilde eril temsili ise tabiat ana-devlet baba gibi kavramlara da altlık teşkil eden doğa ile özdeşleştirilen kadınlığa ve kültür ile ilişkilendirilen erkekliğe dayalı ikili karşıtlık düşüncesinin bir tezahürüdür.<sup>209</sup> Söz konusu telakkiye göre hegemonik erkeklik kurulumundaki şiddet de filmde, gündelik hayatları militarize edilen sıradan insanlara polis ve jandarma gibi devletin baskı aygıtlarınca yöneltilen sözde ‘meşru şiddet’ ve köpeklerin itlafı üzerinden işleyen doğaya yöneltilen şiddet biçiminde somutlaşır.



**Görsel 58: Beton parmaklıklar ardında tecrit**

Ahmet’in de Belediye teşkilatındaki görevi sahipsiz köpekleri tüfekle vurarak itlaf etmektir. Belediye, başıboş köpekleri toplayıp aşılarını ve kısırlaştırma işlemlerini

<sup>209</sup> Serpil Sancar’ın, Türkiye’nin ulus devletleşme ve modernleşme sürecinde oluşturulan cinsiyet rejimi kapsamında kadınlara biçilen roller ve işlevlere ilişkin *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti: Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar* adlı kapsamlı çalışması (2017) anılan düşünceye somut örnekler vermektedir.

yaptıktan sonra kulaklarına künye iliştirerek yaşadıkları yerlere bırakmak veya sahiplendirmek üzere barınaklara alarak bakımlarını sağlamak gibi insancıl çözümleri yalnızca medya için göstermelik şekilde üstlenirken gerçekte bu köpekleri gaddarca katletmeyi ve toplu mezarlara gömmeyi tercih eder. Belediyenin köpeklerin itlafından sorumlu biriminin amiri olan Vahap, yeni istihdam edilen Ahmet ve arkadaşı Nuri'ye işin püf noktalarını anlatırken köpekleri tercihen zehirleyerek öldürmelerini, hayvan hakları müdafilerinin olası tepkilerini çekmemek için çok sık tüfeğe başvurmamalarını ve soranlara uyuşturucu ile sakinleştirmek üzere tüfek kullanıldığını söyleyerek onları göstermelik hayvan barınağına yönlendirmelerini tembihler. Vahap'ın bu sırada kullandığı pejoratif, cinsiyetçi dil ve hayvansever kadınları hayvan sevicilikle (zoofili/bestialite) itham eden imaları, egemenin kadınlara bakış açısını yansıtmaktadır: “Başıma bela etmeyin o cadaloz kadınları. ... Üç- beş tane gösteririz, isteyen olursa da veririz. Artık onları beslerler mi, goyunlarına mı alırlar, o da onların bileceği iş yani, tövbe tövbe yani”. İnsanı “âdemoğlu” şeklinde nitelendirerek insanlığı, insanlığa özgü medeniyet ile kültürü erkekliğe mal eden zihniyeti seslendiren bu söylem kapsamında elbette doğaya aidiyet, hayvansılık ve hayvanseverlik de kadınların payına düşmektedir. Zira, “kadınlar, kadınların bedenleri ve bedensel arzuları, toplumsal düzenin yaratılması ve sürdürülmesi için kontrol edilmesi ve aşılması gereken ‘doğa’yı temsil [etmektedir]” (Pateman, 2011: 157). Bu bağlamda, köpek itlafı motifi, eril sivil toplum düzeni karşısında konumlandırılan dişil doğanın zapturapt altına alınmasının metaforu şeklinde okunabilir (Görsel 58). Diğer yandan bu motifin abluka altına alınan muhitte homo sacer olarak konumlandırılan yani “hayvanlaştırılan” ve böylelikle öldürülmelerinin suç sayılmayacağı kadar yaşamları değersiz kılınan insanların, itlaf edilmelerinde mahsur görülmeyen köpeklerle aynı seviyeye indirgenmiş olduklarını sembolize ettiği de düşünülebilir.

Nitekim film anlatısındaki önemli kırılma noktalarından birini de Ahmet'in, öldürmesi gereken köpeklerden birini tedavi edip evinde gizliyor oluşunun yarattığı stresin etkisi altındayken amiri Vahap tarafından azarlanması, tenkit edilmesi oluşturur. Vahap aslında Ahmet'i avladığı bir köpek tarafından ısırıldığı için makamına çağırtmıştır ama onu başka bir personel ile karıştırıp itlaf edilen köpekleri kaçak et olarak pazarlamakla suçlar. Hatasını fark edince işini başarıyla yaptığı için Ahmet'e teşekkür eder ve onu gerekli tıbbi müdahalede bulunulması için revire yönlendirir. Bu esnada söyledikleri



biyo-iktidar söylemlerini dışa vurur: “İlgilenin *şununla!* Hastalık felan kapmasın oğlum *bu*, dikkat edin, hastalık bulaşır”. Vahap’ın emir kipinde konuşması onun egemen konumunu vurgularken, Ahmet’e “şu” ve “bu” olarak atıfta bulunması onu bir eşya ya da hayvanla eş tuttuğunu göstermektedir. Bu sözler, toplum sağlığı açısından tehdit oluşturan bulaşıcı hastalık taşıyan hayvanların itlaf edilmesini zaruret sayan biyo-iktidarın nazarında Ahmet gibilerin de toplumun bekası açısından öldürülmelerinin mubah sayılacağını önceden haber verir gibidir. Yaşadığı bu olaydan sonra Ahmet mücadele edemeyeceği kadar büyük güçlerin karşısında kendini iyice biçare hissetmeye başlar, korku ve paranoya düzeyi artar, sürekli kâbusumsu sanrılar görür ve gerçeklikle bağları iyice zayıflayıp kopma noktasına gelir. Bu kâbuslardan birinde amiri Vahap’ın evine girip sakladığı köpeği bulduğunu ve onu zehirli etle beslediğini görür; başka bir kâbusta uzun süredir haber alamadığı arkadaşı Ali evinde ortaya çıkar ve bu kâbusun devamında köpeğinin evde olmadığını fark edince panik içerisinde dışarı fırlayıp ağabeyi Kadir’i bir yabancı ile köpek üzerine pazarlık yaparken görür. Ahmet bu sıkışmışlık duygusuyla evin içinde var olan kapıyı söküp tuğlalarla kapatarak duvarda yeni bir kapı açar (Görsel 59). Söz konusu metafor, iktidarın kapattığı tüm çıkışlara karşı Ahmet’in bireysel bir çıkış yolu arayışı şeklinde anlamlandırılabilir.



**Görsel 59: Ahmet’in ablukadan çıkış yolu arayışı**

Kadir de tıpkı Ahmet gibi sanrılar görmektedir. Terör örgütüne müzahir oldukları iddiası ile arananlar listesine dâhil edilen Meral ve Ali’nin sırta kadem basması ve sivil polislerin terörle mücadele operasyonları için onların evinde üs kurmasından sonra Kadir görev sorumluluğu ile ev sahiplerine karşı hissettiği minnet ve muhabbet

duyguları arasında vicdani ikileme düşer ve Meral'in Ahmet ile gayrimeşru bir ilişki yaşadığına yönelik takıntısından kaynaklanan mevcut sanrılarına yenileri eklenir. Örneğin, bu sanrılardan birinde Ali, ona telefonla ulaşır evin arka bahçesindeki kümeste saklanan Meral'i oradan kurtarmasını ister. Bunun üzerine Kadir, Meral'i çöpleri topladığı çekçeğe gizleyerek abluka bölgesinden uzaklaştırmaya çalışır. Güvenli bir alana geldiğine hükmedince Meral'i çekçekten çıkarmak ister fakat Meral'in orada olmadığını fark eder zira tüm bu olan biteni zihninde yaratmıştır.

Kadir için bir başka kırılma noktası da Hamza'nın onu bir kenara çekip kardeşi Veli'nin eşkâlinin terör örgütünün arananlar listesindeki bir elebaşının eşkâli ile uyuştuğunu söylediği ve şayet Kadir daha somut deliller temin edemezse, güvenlerini boşa çıkarırsa söz konusu yeni metottan sorumlu amir olarak hem kendisinin zor duruma düşeceğini hem de Kadir'in hapse geri gönderileceğini belirttiği sahnede ortaya çıkar. Hamza ve arkadaşı tarafından azarlanıp dalga geçildiği için Kadir'in gururu incinmekle, gizli görevi başarıyla sürdürdüğüne ilişkin inancı ve kendine güveni sarsılmakla kalmaz; ayrıca terör örgütü ile bağlantılı olma ihtimali kuvvetlenen kardeşi Veli'ye karşı sorumlulukları ile devlet adına gizli görev yürütmesi şartıyla onu tahliye eden egemene karşı sorumlulukları arasında da ikileme kalır. Bu kırılma sahnesini müteakip kardeşi Veli olduğuna kanaat getirdiği motosikletli genci de tekinsizlik hissi yaratan hallerde daha sık görmeye başlar.<sup>210</sup> Böylelikle topu topu iki yıl erken tahliye karşılığında üstlendiği gizli görev Kadir için Faustiyen bir anlaşmaya dönüşmüş olur.

Filmin sonundaki infaz sahnesinin de tutarsız, inanılması güç, rüyamsı daha doğrusu kâbusumsu mizansenini, Kadir'in duyduğu vicdan azabının dışavurumu olarak değerlendirilebilir. Kırmızı renk paletinin hâkimiyeti, loş aydınlatma, rüya temsillerinde sık sık başvurulan puslu hava, Ferhat karakterinin yaptığı inandırıcılıktan uzak konuşmaların daha çok Kadir'in kafasındaki fantezileri seslendirmesi ve dini bir ayini andıran infaz biçimi bu kanaati güçlendirir. Kadir, muhayyel infazında hem kardeşi Ahmet'in ölümüne neden olmaktan duyduğu vicdan azabının kefareti<sup>211</sup> hem de

<sup>210</sup> Söz konusu motosikletli genç motifi, Francis Ford Coppola'nın *Siyam Balığı* (*Rumble Fish*, 1983) adlı filmindeki sistemin dışına itilen, ötekileştirilen, marjinalize edilen, şeytanlaştırılan ve bu nedenle öldürülmesinde bir mahsur görülme, hatta öldürülmesi mubah olan kişileri sembolize eden "Motosikletli Çocuk" metaforuna bir saygı duruşu şeklinde yorumlanabilir.

<sup>211</sup> Kadir'in hayali infaz sahnesi, Ian McEwan'ın aynı adlı romanından (2001) uyarlanan *Atonement/Kefaret* (Joe Wright, 2007) filminde Briony Tallis'in çocuksu çarpık bakış açısıyla olayları

ulaşamadığı arzu nesnesi olan Meral'in nazarında hiç değilse kıymeti anlayamamış kurban konumunu elde eder. Egemen nezdinde kurban edilemeyen ama öldürülebilen *homo sacer* figürü, filmin finalinde örgüt nezdinde kurban edilerek öldürülen bir figüre dönüşür (Görsel 60).



**Görsel 60: Kadir'in örgütsel ayin gibi infazı**

Gerek Ahmet ve Kadir'in giderek artan halüsinasyonları gerekse de iki kardeşin sanal bakış noktalarından farklı şekillerde sunulan geri dönüşlü anlatım da kara filmlerdeki kahramanların ruhsal dengelerindeki bozulmalara delalet eden “çarpıtılmış mizansen” (Mennel, 2008: 53) ve “geri dönüşlü ... yapı ile olay akışını sık sık kesintiye uğratan rüya ve halüsinasyon sahnelerinin neden olduğu parçalı metin yapısı” (Girginkoç, 2016: 154) ile koşutluk içindedir. Olaylar, her ikisi de akli dengelerinin bozukluğundan ötürü güvenilmez anlatıcı konumundaki karakterlerin sanal görüş noktalarından geri dönüşlerle aktararak seyircilerin hem doğrusal/kronolojik zaman algısının kırılması hem de anlatılanların kurgusal gerçekliğinden şüphe duyması sağlanmaktadır. Söz konusu görsel anlatım tercihleriyle filmin yönetmeni Alper'in ideolojik anlam yüklü klasik anlatı biçimlerini kasten ihlal ederek seyircilere eleştirel bakış imkânı sunmayı amaçladığı çıkarımında bulunabiliriz. Zira, klasik anlatılar seyirciler için tutarlılık algısı yaratıp anlatının biçimsel öğelerini görünmez kılmak üzere tasarlanmaktadır. Böylelikle seyircilerin izlediklerinin doğruluğunu sorgulamaları mümkün mertebe engellenirken

---

olduğundan farklı değerlendirerek yaptığı bir yanlışlığın ablasının ve sevdiği adamın hayatlarına mal olmasının kefareti yıllar sonra yazdığı bir romanda, yaşananları kurgusal bir yazgıyla değiştirerek ödemeye çalışmasını hatırlatır.

anlatının yarattığı düşsel dünyaya eklemeleri kolaylaştırılır (Gürata, 2016: 96-7). İşte tam da bu nedenle klasik anlatılar ideolojiktir, çünkü “ideoloji [de] görünmezdir. ... İdeoloji, en çok kitle rahat, algıları açık ve farkında değilken haksızca güçlü olur” (Edgar-Hunt, vd., 2015: 96). Keza, *Abluka*'da, klasik anlatılardaki seyircilere düşünme payı bırakmayacak kadar sıkıca örülmüş olay zincirinden ziyade, “içine çevredeki hayatın akabileceği yarıklar” (Kracauer, 2015: 462), gözenekler bırakılan ve seyircileri aralardaki bu boşlukları serbestçe doldurmaya davet eden gevşek bir olay örgüsü sunulduğu görülmektedir. Ayrıca, karakterlerin üzerindeki psikolojik baskıyı artıran uyarıları dışa vurmak için alışlageldik film müziklerinden farklı biçimde Cevdet Erek ve Cenker Kökten tarafından boğuk ritmik sesler, kapı zili, patlama sesleri, siren sesleri, silah sesleri gibi ses efektlerinden müteşekkil bir ses kuşağı ve minimalist film müzikleri tasarlanmıştır (Erek, 2015). Alper'in filmsel anlatıyı her bir seyirci tarafından farklı yorumlanabilecek şekilde açık uçlu sonlandırması da seyircileri verili sonla konfor alanlarında tutmak yerine açık uçlu sonla bu konfor alanından çıkarıp olan biteni sorgulamaya, tefekküre gitmeye kışkırtmak bağlamında ideolojik anlatılara karşıtlık teşkil etmektedir.

## SONUÇ

*Tam anlamıyla yavanlık ve tekdüzelik kuyuları olan, şehir hayatının neşesini ya da canlılığını asla içeri sızdırmayan, orta gelirliyle yönelik konut projeleri. Manasızlığını sönük bir kabalıkla azaltan, daha doğrusu azaltmaya çalışan lüks konut projeleri. İyi bir kitapçının bile tutunamadığı kültür merkezleri. Eğleşecek yer bulma imkânı nispeten kısıtlı avarelerden başka kimsenin uğramadığı sosyal merkezler. Banliyö tipi standart zincir alışveriş merkezlerinin donuk kopyaları olan ticaret merkezleri. Hiçbir yerden hiçbir yere gitmeyen ve kimsenin kullanmadığı gezinti yolları. Büyük şehirlerin bağırsaklarını deşen otoyollar. Şehrin yeniden inşası böyle olmaz. Buna şehrin talan edilmesi denir.<sup>212</sup>*

Jane Jacobs

*Büyük kentler iyi gelmiyor bana. Oralarda düşlerimi de yitiriyorum. Karanlık sokaklarda geziyorum, çöplükler arasında dolaşıyorum, kirli ve zehirli hava kokluyorum, yorgunluktan ölü gibi gelip yatıyorum ve sabah hiç düş görmemiş gibi uyanıyorum. Belki görüyorum ama anımsamıyorum. Anımsama düşün parçası. Bir düşü anımsamıyorsam neye yarar? Yitirilmiş bir düş daha. Kimi zaman birdenbire uyanıyorum. Belki de bir çığlık atıyorum. ... Durum sadece bir boşluğu simgeliyor. Düşsüz bir yabancılık. Büyük kentteyken uzun süre düşsüz kaldım. Düşsüz bir yaşam süresi bir çeşit anlamsız boşluk. ... Düş görmek yerine düşüyorum hızla çorak bir ülkeye, düşlerin olmadığı bir bölgeye.<sup>213</sup>*

Orhan Duru

*Bu kentte hep şaşırıp duruyorum. Ne yapacağımı bilemiyorum. Bu durum beni alt üst ediyor. Oysa doğduğum kent burası. Uzun yıllarımı burada geçirdim. Küçüklüğümde beri bildiğim yerler var. Ama yeterli değil bu. Akışa ayak uydurmak gerek, yoksa en iyi bildiğiniz yeri bile tanıyamıyorsunuz. Bir bakıyorsunuz ki üzerinden asma yollar, köprüler geçmiş, gökdelenler dikilmiş top oynadığınız çayırıklara.<sup>214</sup>*

Orhan Duru

Ütopya gerçekleşmesi imkânsız şeyler değil, insanların sahip olduğu en asil düşlerdir; mücadeleyle gerçeğe dönüştürülebilir ve dönüştürülmesi gereken düşler.<sup>215</sup>

Sánchez Gordillo

Bryan Singer'ın yönettiği çağdaş bir *film noir* örneği olan *Olağan Şüpheliler (The Usual Suspects, 1995)* adlı filmde, bir teknede meydana gelen patlamayı müteakip sorguya alınan küçük çaplı dolandırıcılıklardan sabıkalı ve fiziksel engelli Verbal Kint'in ifadelerine dayalı geri dönüşlerle patlama öncesindeki olaylar anlatılır. Öte yandan filmin sonunda, olayı araştıran dedektif, fiziksel görünümünden ve ufak tefek sabıka kayıtlarından dolayı bu büyük suç organizasyonunun ardında bulunmasına hiç ihtimal vermediği Verbal'ın sorgusu boyunca anlattığı her şeyi doğaçlama ve spontane bir şekilde uydurduğunu ve bir şehir efsanesine dönüşen Türk asıllı "Kayser Soze" namı

<sup>212</sup> Jane Jacobs (2011) *Büyük Amerikan Şehirlerinin Ölümü ve Yaşamı*. Bülent Doğan (çev.). İstanbul: Metis Yayınları, s. 24. İtalik vurgular bana ait.

<sup>213</sup> Orhan Duru (2022) "Düş Peşinde". *Kazı* içinde. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 65. İtalik vurgular bana ait.

<sup>214</sup> Orhan Duru (1995) "Şaşırıyorummmmm!". *İstanbulun* içinde. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 39. İtalik vurgular bana ait.

<sup>215</sup> Dan Hancox (2016) *Dünyaya Kafa Tutan Köy*. Ali Karatay (çev.) İstanbul: Metis Yayınları, s. 49

büyük suç baronunun aslında Verbal'ın ta kendisi olduğunu anlar. Filmin sürprizli sonunda İngilizce “sözel” anlamına gelen “verbal” kelimesi ve Türkçe “söze boğmak” deyiminden türetilen “Soze”nin arasındaki bağlantı ortaya çıkar ve Verbal'ın adıyla müsemma bir şekilde tam bir laf ebesi, laf cambazı olduğu anlaşılır. Ne de olsa, Verbal'ın ünlü repliğinde söylediği gibi “şeytanın şimdiye kadar çevirdiği en büyük dolap, dünyayı var olmadığına inandırmaktır.”<sup>216</sup>

Tıpkı Verbal'ın bütün film süresince yalnızca olayı araştıran dedektifleri değil, aynı zamanda seyircileri de kandırması ve repliğinde belirttiği üzere şeytanın da herkesi aslında var olmadığına inandırması gibi, belki de kapitalizmin en büyük mahareti ve yalanı da başka bir dünyanın mümkün olmadığına herkesi ikna etmesidir. Nitekim kapitalist düzene öylesine aşkın, dinsel özellikler atfedilmiştir ki sanki görünmez, ilahi bir elle yönlendirilen kadermiş gibi kapitalizmden başka bir alternatif olasılığı saf dışı bırakılmakta; kapitalizmin ceremesini çekenlerde çaresizlik, semeresini yiyenlerde ise coşku ve başkalarının çilelerine karşı kayıtsızlık görülmektedir (Latour, 2014). Kapitalizm, etrafında yaratılan bu hâle sayesinde varlığını bu kadar uzun süre idame ettirebilmiş ve yaşanan ekonomik krizleri fırsata dönüştürüp evrilerek bekasını sağlamıştır.

Bu tezde de kapitalizmin kentsel mekânları mülksüzleştirme yoluyla temellük edip mekân üretimiyle yeniden yapılandırarak sosyal refah devleti modelinde yaşanan krizi nasıl aştığına (Merrifield, 2014: 80) ve bunun toplumsal yapı üzerindeki olumsuz etkilerine filmler üzerinden dikkat çekilmeye çalışılmıştır. Tezin kuramsal çerçevesinde ve tarihsel bağlamında ele aldığım hususları genel hatlarıyla kabaca özetlersek, en başta Lefebvre'in kent sosyolojisine yaptığı büyük katkının da kapitalizmin hayatta kalabilme yetisinde mekân üretiminin oynadığı rolü, yani “mekânın içinde şeylerin üretiminin yerine mekânın üretimini geçir[erek]” kapitalizmin varlığını teminat altına aldığı gerçeğini ortaya çıkarmış (2014a: 90, 339) ve “devletin ve siyasi iktidarın kentsel mekân üzerindeki rolü”nü (Kurtuluş, 2013: 187) tartışmaya açmış olduğunu vurgulamak gerekir. Lefebvre'in “kentsel devrim” olarak nitelediği sermayenin sanayi

<sup>216</sup> Robert Meyer Burnett (2002). “Round Up: Deposing The Usual Suspects”. *The Usual Suspects Special Edition DVD* (İngilizce). MGM. George Anastasia ve Glen MacNow (2011). “Chapter 9: The Usual Suspects”. *The Ultimate Book of Gangster Movies: Featuring the 100 Greatest Gangster Films of All Time* içinde. Philadelphia, Pennsylvania: Running Press.

ve imalat tarzı üretimden kent kaynaklı üretime aktığı söz konusu süreçte (Pınarcıoğlu, Kanbak ve Şiriner, 2017: 92; Lefebvre, 2014b: 150-1) kentler küresel piyasaların taleplerine ve yüksek gelirli normatif grupların yaşam tarzlarına, zevklerine ve tüketim tercihlerine göre yapılandırılırken madun gruplar yok sayılmakta ve gözden uzaklaştırılmak istenmektedir. Diğer bir deyişle tam da Lefebvre'in "soyut mekân iktidara araç olarak hizmet eder" sözleriyle kastettiği gibi (2014a: 390), neoliberal kentleşme modeli, mekân üretimini hem kentsel rant üzerinden ekonomik büyüme yaratma mekanizması hem de yüksek gelirli grupların hâkimiyetini mümkün kılıp dar gelirli ya da çeşitli açılardan sakıncalı olan madun grupların elenmesini sağlayan toplumsal seleksiyon aygıtları şeklinde araçsallaştırmaktadır. Bu şekilde dönüştürülen şehir ise "sermayenin sözünün geçtiği, zenginlerin keyfini sürdüğü ve madunların ise sıkışıp kaldığı ... kent hakkı idealinin neredeyse tamamen ortadan kaybolduğu bir göze çarpan eşitsizlikler ve dengesizlikler şehridir" (Bayat, 2014: 40).

Lefebvre'in "stratejik mekân" kavramı da kent merkezlerini madun gruplardan arındırarak "karar, zenginlik, güç, enformasyon yeri olarak örgütleme[k]" ve "hegemonik olan dışındaki çeşitli tabakaları ve toplumsal sınıfları birbirinden ayırarak, temaslarını yasakla[mak]" (2014a: 375-6) şeklindeki neoliberal kentleşme politikalarının amaçlarına açık bir şekilde gönderme yapmaktadır. Bahse konu politikalar doğrultusunda dönüştürülen İstanbul'da ise gelir seviyesi, etnisite, inanç gibi farklı açılardan görece karma nüfus profili barındıran "çok-kültürlü, çok-sınıflı, dışa açık" kentsel mekânlar gitgide yerlerini tek sınıflı, homojen, dışa kapalı olanlara bırakmaktadır. Oysa iktidarın denetleyip hükmedebilmeyi kolaylaştırmak için tek sınıflı homojen parçalara bölüp ayırtırdığı kent (Lefebvre, 2014a: 387), bu yolla canlılığını kaybetmektedir. Zira, Aristoteles'in "bir şehir farklı tür insanlardan oluşur; benzer insanlar bir şehir meydana getiremezler" (1993, 32) sözleriyle işaret ettiği gibi kentlerin temel niteliği, mesleki, sınıfsal, etnik, dinî, kültürel vb. birçok yönden farklılaşan ve aralarında karmaşık ilişkiler kuran heterojen bir nüfus profilini içerisinde barındırmasıdır (Alver, 2019: 14-5).

Anılan hususlar ışığında bu tez çalışmasında, incelenen filmler üzerinden İstanbul'da kentsel rant uğruna sürdürülen parçalayıcı, ayırtıcı kentleşme politikalarıyla yaratılan fragmental ve anonim kent imgesini, mekânlarda tezahür eden toplumsal çelişkileri ve

eşitsizlikler, adaletsizlikler ve ayrımcılıklarla örülü yeni dünya düzenini irdelemeye çalıştım. Söz konusu politikaların yol açtığı toplumsal maliyeti, insani bilançoğu ve toplumsal ruh halini ortaya çıkartmaya çabaladım. Toplumsal kutuplaşmayı ve mekânsal amneziyi körükleyerek, kamusal alan mefhumunun içini boşaltıp özelleştirerek sürdürülen bu kentleşme modelinin mağdur ettiği madun grupların tarafında yer alarak onların perspektifinden İstanbul'a ve İstanbul'da 'var-kalma' mücadelelerine bir bakış sunmayı denedim. Başka bir deyişle, ait olduğum toplumsal sınıfın tarafından bakmak yerine filmler aracılığıyla metaforik düzlemde konfor alanımdan, güvenli kozamdan çıkıp 'öteki' tarafa geçerek, 'ötekilerin' İstanbul'unu onların "konumsallığından", "mevkilenmişliğinden" (Harvey, 2008b: 290), yani onların sosyo-ekonomik, kültürel ve psiko-sosyal bakış açılarından görmeye, anlamaya ve göstermeye çalıştım.<sup>217</sup>

Seçkideki filmleri, Lefebvre'in neoliberal kentleşme politikaları doğrultusunda tasarlanan mekânlara içkin "uyuşmazlıkları, eşitsizlikleri, çatışma ve çelişkileri" (2014a: 408) ortaya çıkarmak üzere geliştirdiği kuramsal çerçeve ve önerdiği "diferansiyel analiz"i temel alarak kent sosyolojisi, duygular sosyolojisi, biyo-politika, toplumsal cinsiyet çalışmaları, yeni ırkçılık çalışmaları, yoksulluk çalışmaları, bellek çalışmaları gibi mekânla bağlantılı farklı disiplinlerin ve çalışma alanlarının yanı sıra sinema alanındaki uygun kavram setleri ve kuramsal çerçevelerden de yararlanmak suretiyle disiplinlerarası bir modelle çözümlendim. İncelenen filmlerin benzer bağlamlar açısından çağrıştırdıkları veya evrensel metinler dizgesinde bağlantılı oldukları başka yerli veya yabancı kurmaca filmlere, edebi metinlere ya da kurgu-dışı metinlere de atıfta bulunarak metinlerarası bir çözümleme modeli de sunmaya çalıştım.

<sup>217</sup> Bu çabaya ilham veren kaynaklardan biri olan Virginia Woolf'un *Flush: Bir Köpeğin Romanı* (2000) adlı eserinde, Victoria dönemi şairi Elizabeth Barrett Browning'in kaybolan köpeğini bulabilmek için yaşadığı seçkin muhitten çıkıp yoksulluk ve sefaletin hüküm sürdüğü arka sokaklara gitmek zorunda kaldığında deneyimlediği epifani anlatılmaktadır. Şahit olduğu yoksunluğun boyutları karşısında Elizabeth'i hayret, dehşet ve üzüntüye sürükleyen 19. Yüzyılın işçi mahallelerinin vahametini Charles Dickens romanlarında, Friedrich Engels ise *İngiltere'de Emekçi Sınıfların Durumu* (2013) başlıklı eserinde ayrıntılarıyla serimlemektedir. Günümüzde vasıfsız emekçiler, yoksullar ve marjinalize edilen kesimlere reva görülen çalışma mekânları ve koşullarının da yaşamlarını idame ettirmeye çalıştıkları konut alanlarının da vahşi kapitalizmin hüküm sürdüğü 19. Yüzyıl İngiltere'sinden çok farkı kalmamış durumdadır. Nitekim, *Körfez* (Emre Yeksan, 2017) filmindeki Selim karakteri (Ulaş Tuna Astepe) de seneler sonra döndüğü memleketinde, limanda çıkan yangın yüzünden körfezi esir alan -toplumsal ve siyasal kokuşmanın metaforu olarak okunabilecek- kokudan kaçabilecek yerleri olan orta sınıf kenti terk edince İzmir'in 'öteki' mahallelerini keşif ve 'öteki' İzmirililerle karşılaşma yolculuğuna çıkar.



Neoliberal dönemde üretilen mekânlarda zuhur eden toplumsal çelişkilerin izini sürerken; 2. Bölüm’de *Zerre* (Erdem Tepegöz-2012), *Toz Bezi* (Ahu Öztürk, 2015) ve *Babamın Kanatları* (Kıvanç Sezer, 2016) adlı filmleri mekân çalışmaları ile toplumsal cinsiyet, yoksulluk, yeni ırkçılık, ayrımcılık gibi alanlardaki çalışmaların matrisinde, prekarya sınıfının yani *çalışan yoksulların* kentsel mekânlarla ilişkilene biçimleri açısından ele aldım. Bu doğrultuda hem yoksulların çalışma mekânları meselesine hem de ana akım mekân analizlerinde es geçilen (Alkan, 2009: 9, 17) ve ancak feminist tartışmalarda özel alan-kamusal alan ayrımı ve ücretsiz ev içi emek gibi bağlamlarda ele alınan (Bora, 2009: 63) bir mevzu olarak “ev” meselesine odaklandım. Yoksulların bir kabuk gibi içine çekilerek yoksunluğu deneyimledikleri evlerinde hayatta kalma taktiklerine, varlık mücadelelerine, fiziki ve sosyal çevreleriyle ilişkilene biçimlerine ve maruz kaldıkları toplumsal cinsiyet, etnisite, sınıf temelli örtük veya aşikâr ayrımcılık çeşitlerine eğildim. Yoksulların çok çalıştıkları halde onları yoksul kalmaya mahkûm eden neoliberal emek rejimine ve rekabetçi, yarışmacı bireysellik ideolojisine isyan etmek yerine nasıl bunları içselleştirerek kusuru kendilerinde bulduklarını; özgüvenlerinin ve özsaygılarının nasıl örselendiğini ve yokluğunu çektikleri imkânlara sahip olanlarla aralarındaki sosyo-ekonomik ve kültürel farkların ruhlarında nasıl gizli yaralar açtığını açımladım.

İstanbul’da sanayi kollarının kent dışına kaydırılması ve boşalan emek havzalarının küresel piyasalarla bütünleşecek şekilde dönüştürülmeleriyle adeta ıskartaya çıkarılan vasıfsız emekçilerin esnek çalışma, taşeronlaşma, prekerizasyon gibi yeni güvencesiz çalışma kiplikleri altında istihdama nasıl mahkum kılındıkları, çalışma mekânlarının fiziksel koşulları ve bu mekânlarda tezahür eden toplumsal çelişkiler *Zerre*’de tekstil sektörü, *Babamın Kanatları*’nda inşaat sektörü ve *Toz Bezi*’nde ev hizmetleri sektörü gibi genellikle erkek ya da kadınlara hasredilen tek cinsli iş kolları üzerinden temsil edilmektedir. Anılan filmlerde sağlık sigortası, emeklilik, düzenli gelir gibi birçok olanaktan mahrum kaldıklarından kent yoksulları, çalışan yoksullar veya prekarya şeklinde anılmaya başlayan vasıfsız emekçilerin aynı zamanda barınma haklarının da neoliberal kentleşme politikalarının tehdidi altında olduğu görülmektedir. Örneğin *Zerre*’de, tek ebeveyn olarak kızı ve annesine bakabilmek uğruna Zeynep, İstanbul’daki vasıfsız emekçilere yönelik iş kıtlığı yüzünden sırf haftalık yevmiyesi düzenli ödendiği için Trakya’daki bir tekstil fabrikasında sigortasız, kötü iâşe ve ibate koşullarıyla yatılı

çalışmaya razı olmak zorunda kalır. Söz konusu işletmenin güvencesiz istihdam ile kötü fiziksel çalışma ve barınma şartları altındaki emek sömürüsüne, cinsel istismara uğrama ihtimali de eklenir. Zeynep'in ikamet ettiği semt ise kısım kısım dönüşüme alınmakta ve başka bir yere taşınma olanağı bulunmayan Zeynep ve ailesi için kıskaç gitgide daralmaktadır.

*Babamın Kanatları*'nda ise ekonomik büyümenin mekân üretimine endekslendiği bir dönemde inşaat sektöründe çalışanların durumunun iyileştirileceğine daha da istikrarsız, güvencesiz ve riskli hale getirildiği gözler önüne serilir. Ölümle sonuçlanan iş kazalarının üzerinin nasıl 'kan parası' şeklinde anılan cüzi bir tazminat karşılığında kapatılabildiği; işçi yakınlarının hak arama bilgisi ve imkânlarından da yoksun oldukları dışa vurulur. Küresel piyasaların ve yüksek gelirli kesimlerin mekânsal taleplerini karşılamak üzere inşa süreci bittikten sonra kapısından içeri adım atamayacakları lüks mekânların üretiminde canları pahasına yer alan emekçilerin nasıl sağlık sigortası, düzenli yevmiye, emeklilik gibi en temel işçi haklarından ve düzgün iâşe ve ibate olanaklarından yoksun biçimde ve yüksek risk altında güvenlik tedbirleri alınmadan çalıştırılarak sömürdükleri serimlenir. Keza *Toz Bezi*'nde güvencesiz çalıştırılmaları doğallaştırılan ev emekçilerinin hem çalışmaya gittikleri evlerde hem de kendi evlerinde maruz kaldıkları toplumsal cinsiyet, sınıf ve etnisite temelli toplumsal çelişkilerle kaynaşan ayrımcılık biçimleri, rekabet ve tahakküm ilişkileri, kentsel dönüşümün kıyısındaki gecekondu mahallesi ile işverenlerin ikamet ettikleri güzide semtler arasındaki farklılıklar üzerinden aktarılır.

Bu filmlerin satır aralarından, küresel piyasaların ve yüksek gelirli grupların mekânsal tercihlerine göre biçimlendirilen kentte neoliberal döneme özgü bir toplumsal grup olan çalışan yoksullara yer bırakılmadığı; iskartaya çıkarılan eşyalar gibi gözden uzak kalmalarının ve ihtiyaç anında işe koşulduklarında bir tür görünmezlik zırhı kuşanmalarının beklendiği anlaşılmaktadır. İdari olarak bölümlenip sosyo-mekânsal açıdan ayrıştırılarak parçalanmış kentte, çalışan yoksullar ile imtiyazlı kesimler arasındaki simgesel ayrımların fiziksel düzleme de taşındığı; yoksulların fiziksel olanaklardan yoksunluğun yanı sıra çeşitli düzeylerde uğradıkları ayrımcılıklarla onurlarına yöneltilen simgesel şiddetten de mustarip olarak benliklerinde fark yaraları açıldığı görülmektedir. Filmlerdeki karakterlerin insanlık haysiyetine uygun iş, barınma,

sağlık, eğitim imkânlarından yoksunluklarından neoliberal emek rejimini sürdüren, sosyal devlet vasfını üzerinden atıp vatandaşlarına müşteri muamelesi yaparak klientalist-paternalist niteliğe bürünen ve böylece fırsat eşitsizliklerini sürüncemede bırakan yönetimi sorumlu tuttukları ise vaki olmamaktadır. Ayrıca kentsel ranttan yoksullara da pay dağıtan popülist dönemin aksine neoliberal dönemde artık yoksulların daha iyi hayat standartlarına kavuşma, “nöbetleşe yoksulluk” (Işık ve Pınarcıoğlu, 2003) döngüsü içinde yoksulluklarını başkalarına devrederek toplumsal statülerini yükseltme umudu ve ihtimalinin tükendiği ve bu bağlamda bir zamanların “taşı, toprağı altın” vaatler kenti İstanbul mitinin çöktüğü de açığa çıkmaktadır.

Deyim yerindeyse “küresel ile yerel arasında” (Koçak ve Koçak, 2016: 16) ayrıştırılmış, parçalanmış bir kentte arafta kalan karakterlerin bakış açılarından gördüğümüz İstanbul ise *Babamın Kanatlarında*'da fallik dikey bina fetişizminin ele geçirdiği herhangi bir üçüncü dünya metropolü iken; *Zerre*'de soylulaştırma sürecine giren kent merkezindeki yıpranmış çöküntü alanlarından ve merdiven altı fason üretim yapan atölyeler gibi çalışma mekânlarından müteşekkildir. *Toz Bezi*'nde ise kentsel dönüşümün kıyısındaki ‘varoş’, ‘mimli’ gecekondu mahallesi ile Lefebvreci deyişle “seçkin mekânlar, güzel semtler, ‘kibar’ yerler” (2014a: 325) arasında ayrıştırılan İstanbul parçalarından ibarettir. Diğer bir deyişle, bahse konu filmlerde vasıfsız emekçilerin “mevkilenmişliğinden”, “konumsallığından” (Harvey, 2008b: 290) baktığımız İstanbul’u görür görmez tanıyabileceğimiz hiçbir referans noktasına yer verilmemekte; zihnimizde de kente özgü bütüncül bir imge kurulamamaktadır.

3. Bölümde ise mekân çalışmaları, bellek çalışmaları, toplumsal cinsiyet çalışmaları ve biyo-politika arasındaki kesişim alanına giren kavramlar ışığında, *Nar* (Ümit Ünal, 2011), *Abluka* (Emin Alper, 2015) ve *Kaygı* (Ceylan Özgün Özçelik, 2017) adlı filmlerden oluşan distopik film örneklerini sınıf, etnisite, inanç veya toplumsal cinsiyet bakımından norm-dışı görülerek ötekileştirilen kesimlerin üzerinde mekânsal düzenlemelerle yaratılan istisna hali ve fiziksel ve/veya zihinsel kamplar bağlamında yorumladım. Agamben’in “kamp” analogisi ve “istisna hali”, “kutsal insan”, “çıplak hayat” (2017) gibi kavramlarından ve bu minvaldeki Diken ve Laustsen’in “iyicil kamp” (2005), Harvey’in “burjuva ütopyası” (2011) gibi ilintili kavramlarından ve Stephen Graham’ın yatay ve dikey topografik düzlemlerde kurulan toplumsal hiyerarşi

analizinden yararlanarak İstanbul'u, rantçı bir anlayışla dönüştürürken bir yandan da kenti “böl-yönet” stratejisi üzerinden gettolaşma mantığında parçalayan kentleşme politikalarının körüklediği sosyo-mekânsal ayrışmayı, toplumsal eşitsizlikleri ve adaletsizlikleri, mekânlarda tezahür eden toplumsal çelişkileri distopik bir üslupla irdeleyen filmleri çözümledim.

Çözömlenen filmlerde, İstanbul'da ayrıştırma ve tecrit pratikleriyle sürdürölen *soyut mekân* ve *stratejik mekân* üretiminin madun gruplar üzerinde yarattığı ruh halinin varabileceği boyutların abartılı temsilleri sunulmaktadır. Söz konusu filmlerde, kendilerinden çeşitli yönlerden farklılık gösteren gruplardan yalıtılıp yalnızlaştırılan, dışlanan, mekânsal bellekleri manipöle edildiğinden geçmişe ilişkin anıları ve geleceğe yönelik hayalleri haczedilerek daimî bir “şimdiki zaman”da tutulan, betondan bloklarla, inşaat paravanları ve vinçleriyle ufukları sınırlandırılan, adeta kapana kısıtılıp çıkışsız bırakılan bireylerin kâbus ile gerçeklik arasındaki müphem alanda arafta kalarak paranoyaya sürüklenmeleri tasvir edilmekte ve baskı ya da ideolojik aygıtlarıyla üzerlerinde istisna hali yaratılan toplulukların ya da bireylerin nasıl kendi içlerine kapanıp çeşitli toplumsal çelişkilerle cebelleştikleri dışa vurulmaktadır. Diğer bir deyişle, bahse konu filmlerde, yaşam alanları abluka altına alınan, hareket alanları kısıtlanan, *homo sacer* konumuna indirgenen karakterlerin *konumsallığından*, *mevkilenmişliğinden* İstanbul'a bakış sunulmaktadır. *Abluka* ve *Kaygı*'da bu bakış dolayımıyla gördüğümüz kentin İstanbul olduğunu teşhis etmemizi sağlayacak en ufak bir ipucuna, tanınabilir bir görsel referans noktasına yer verilmemekte; yalnızca sözel olarak atıfta bulunulmaktadır.

Dolayısıyla her iki film de distopya türünün trüklerine uygun olarak içinde bulunduğumuz tarihsel momentte rahatsızlık duyulan ve ileride daha da kötü boyutlara ulaşmasından endişe edilen durumları müphem bir zaman ve mekâna yansıtarak hem mütemadiyen maruz kaldığımız için kanıksadığımız olumsuzluklara eleştirel bir bakış sunmakta hem de çizilen ürkütücü tablonun ortaya çıkmasını önlemek üzere seyircileri gerekli tedbirleri almaya davet etmekteledir. Bölümde incelenen diğer filmlerin tersine zaman ve mekân açısından daha spesifik referansları olan *Nar*'da bile İstanbul'un aşına olduğumuz, tanıdık imgeleri bütöncöllükten uzaktır ve çerçeve içinde çerçeve ile sunulan parçasal imgelerdir. Nitekim, kızını ihmalkâr bir anne olarak bebeğinin

ölümüne sebebiyet vermek zannı altında bırakan raporu düzenleyen Doktor Sema'dan bunun hesabını sormak ve kişisel adaletini tesis etmek üzere Alibeyköy'deki gecekondu mahallesinden yola çıkarak doktorun Arnavutköy'deki yalı dairesine giden Asuman'ın, güzergahı boyunca bindiği sıkış tepiş toplu taşıma vasıtalarının pencerelerinden Boğaziçi Köprüsü'nün bacakları gibi bazı tanıdık imgeleri fragmantal olarak görürüz. Keza, Dr. Sema'nın lebiderya yalı dairesinin pencerelerinden de Anadolu yakasındaki Kuleli Askeri Okulu gibi tanıdık referans noktaları görülür. Öte yandan, bu manzara da hem pencerelerin çerçeveleriyle sınırlandırılıp parçalara ayrılmış durumdadır hem de kısa süre sonra Asuman'ın kişisel istisna halini ilan etmesinin ardından kapattığı stor perdelerin gerisinde kalır. Başka bir deyişle, Asuman ilan ettiği kişisel istisna hali ile hem Dr. Sema'nın evindeki kişileri hem de Boğaz manzarasını abluka altına almış olur.

*Kaygı*'da, inşaat sektöründe tekelleşip iktidarla ittifak kuran güç odaklarının güdümündeki ideolojik aygıtlar dolayısıyla tahrif edilen geçmiş, çarpıtılan gerçekler, kısıtlanan basın ve haberleşme özgürlükleri ve algı operasyonlarıyla manipüle edilen duyguların yarattığı zihinsel abluka, kentin her sathına yayılan devasa inşaat projelerinin gürültüsüyle, görüntüsüyle ve şantiye paravanlarıyla oluşturulan fiziksel abluka ile tahkim edilir. Mütemadiyen yaratıcı yıkıma maruz kalan kentte kişisel geçmişle, anılarla, kimlik kurulumuyla ilişki hiçbir bellek mekânı bırakılmamakta ve böylelikle bireylerin geçmişi, şimdisi ve geleceği abluka altına alınmaktadır. *Abluka*'da ise terörle iltisaklı olmakla mimlenen gecekondu bölgesinin sis, pus, otoyollar ve muhitin ufukta etrafını çevreleyen dikey beton blok kütlelerinin oluşturduğu topografik abluka ve kısıtlanmışlık hissine devletin baskı aygıtlarınca ilan edilen istisna halinin kısıtlamaları da eklenir. *Nar*, filmin zaten neredeyse tamamı kapalı, tek bir mekânda geçtiğinden klostrfobi hissini yoğun biçimde oluşturur. *Abluka* ve *Kaygı*'da ise oldukça fazla dış çekimler bulunmasına rağmen açık havada klostrfobi hissi yaratılmaktadır.

Tez kapsamında incelenen altı filmin zihnimize oluşturduğu İstanbul imgesinin, kenti turistik destinasyon olarak pazarlama kampanyaları için hazırlanan tanıtım görsellerinde, dizi filmler gibi popüler kültür ürünlerinde, ana akım medya temsillerinde ve ticari, popüler sinema temsillerinde sunulan İstanbul'un aydınlık, ışıltılı, parlak yüzünün gerisindeki görmekten ve gösterilmekten sakınılan, ayın karanlık yüzü gibi

bilinmezliklerle dolu, tekinsiz, kaotik, distopik, ötekileştirilen toplumsal gruplar için vaatleri tükenmiş, dışlayıcı, büyü bozulmuş, bütünlüğünü kaybetmiş, sosyo-mekânsal olarak parçalanıp ayrıştırılmış, fragmantal bir kent olduğunu söyleyebiliriz.

Sonuç olarak, her iki analiz bölümünde de incelediğim filmler karamsar bir tablo oluşturmakta ve filmdeki karakterler neoliberal kapitalizmin dayattığı “başka hiçbir alternatif yok” (*There Is No Alternative-TINA*) (Merrifield, 2014: 75, 82-3) yalanını kabullenmiş gibi görünmektedirler.<sup>218</sup> Nitekim *Nar*’da Asuman’ın, kızının uğradığı haksızlığı çözmek üzere başkalarının mülkiyetindeki mekânı işgal etmesi dışında bu filmlerin hiçbirinde herhangi bir hak mücadelesine veya direnişe rastlanmaz. Keza bu filmlerdeki karakterlerin, kentteki tüm ‘aykırılıkları’, direniş potansiyeli taşıyan her türlü farklılığı “bir marangoz rendesi, bir buldozer ya da savaş arabası” (Lefebvre, 2014a: 292) gibi ezip geçerek, dışlayarak normatif grupların oluşturduğu tek sınıf hâkimiyetinde araçsal bir homojenlik yaratan “soyut mekân” düzenlemelerine karşı kent haklarını ve mevzilerini savunmak üzere kolektif örgütlenmeleri de söz konusu değildir. Dolayısıyla bu filmler, İstanbul’daki dezavantajlı toplumsal kesimlerin hayatlarının geçtiği mekânlar üzerinde söz haklarının olmayışından kaynaklanan kafese kapatılmışlık, bellek kaybı, güvensizlik, endişe, kapana kısılmışlık, boğulma, umutsuzluk, çaresizlik, yılgınlık ve yabancılaşma gibi hisleri yeniden üreterek pekiştirmektedir.

Peki bu durumda, kentlerin canlılığını içerisindeki heterojen nüfus profiline ve aynı mahallerde farklı işlevlerdeki mekânların bir arada bulunmasına bağlayan; bunların yokluğunu ise kentlerin ölümü şeklinde değerlendiren Jane Jacobs’a (2011)

<sup>218</sup> Neoliberalizmin toplumsal yapıda yarattığı tahribata, toplumsal eşitlik ve adalet konularında açtığı uçurumlara eleştirel bakış sunan anti-kapitalist içerikli filmleriyle maruf Ken Loach bir söyleşisinde bu yalanı şöyle tenkit eder: “‘*Başka alternatif yok*’. Uzun zamandır yerleşmiş olan bir muhafazakâr fikridir bu ve Edmund Burke’e dayanır: *Kapitalizmin gelişmesi ve piyasa, Tanrı’nın kanunuydu. O zaman buna inanmamak da kâfirlilik etmek oluyor. Bu fikir kuşaktan kuşağa aktarılıyor. Çok etkili bir propaganda bu. Fakat kapitalizmin bizzat fikri çok güçlü olsa da uygulamaya konması çok zayıf. Gerçekte, ... her yerde çöküyor. Tüketicilere ihtiyacı var; ama kitlesel işsizlik ile büyük bir istihdam güvencesizliğinin yerleştiği Batı’da emekçilere ihtiyacı yok. Kapitalizmin tüketicilere ihtiyacı var ve devlet bu insanlara tüketici olsunlar diye para ödeyemediğini söylüyor. Kendi çelişkileri kapitalizmin ayağına dolanmış durumda. Kapitalistler üzerinde yaşadıkları gezegeni yok ediyorlar. Doğal kaynakları yok ediyorlar. ... [Ş]irketler para kazanmak için bunu yapmak istiyorlar. Ama yaşam mekânlarımız bu yüzden çökecek!*” (Bayrı, 2016 - İtalik vurgulara bana ait). Jade Lindgaard ve Stéphane Allières tarafından gerçekleştirilen söyleşinin Türkçeye tercüme edilmiş tam metni için Haldun Bayrı (çev.) (25 Ekim 2016) “Ken Loach: ‘Ya sosyalizm ya var-kalma’”. *Mediascope*. Erişim Adresi: <https://medyascope.tv/2016/10/25/ken-loach-ya-sosyalizm-ya-varkalma/>

dayandırarak İstanbul'un ölümünü ilan edip yasını mı tutmalıyız? Gerçekten de neoliberalizmin dikte ettiği gibi “başka hiçbir alternatif yok” mu? Durum bu kadar vahim mi? Hiç umut yok mu? Etnik, dini ve/veya toplumsal cinsiyet kimlikleri açısından hegemonik güçlerce ve normatif gruplarca norm-dışı ve sakıncalı bulunup ötekileştirilen madun grupların, vasıfsız emekçilerin, “yoksulun gözlerinin” (Berman, 2013: 203; Baudelaire, 2013: 57-8)<sup>219</sup> kazınıp atılmak istendiği küreselleşen, Manhattanlaşan, marka destinasyon haline gelen ve muhafazakârlaşan İstanbul'u ve İstanbulluları nasıl bir gelecek bekliyor? Peki ya “seçkin mekânlara”, “güzel semtlere” ve “kibar yerlere” (Lefebvre, 2014a: 365) karşı “yoksulun gözleri”ndeki hayranlık ve imrenmenin yerini kin ve düşmanlık alırsa? Hiçbir sosyal güvenceleri olmadığından kaybedecekleri bir şeyleri de bulunmayan ve bu nedenle neo-faşist oluşumlara eğilim gösterebilen prekarya sınıfını Guy Standing'in “tehlikeli sınıf” (2017: 50) şeklinde tanımlaması da bu ihtimali imlemiyor mu?

Nitekim, neoliberal ekonomi reçetelerinin bedelini ağır şekilde ödemek zorunda kalan geniş kitlelerin bulunduğu Meksika'da geçen *Yeni Düzen (Nuevo Orden)*-Michel Franco, (2020) adlı distopik film, tam da bu ihtimal üzerine anlatısını oturtmaktadır. Anılan film, mekânsal olarak ayrıştırılan, sınıflararası fırsat ve gelir eşitsizliklerinin uç noktalarda olduğu bir ülkedeki toplumsal huzursuzluğun “seçkin mekânlara” ve seçkin insanlara karşı toplu isyana, katliamlara, tecavüzlere, infazlara ve nihayetinde faşist diktatörlüğe kadar uç vermesi halinde neler yaşanabileceğini serimlemektedir. Benzer şekilde *Biz (Us)*-Jordan Peele, (2019) adlı film de yer üstündeki her vatandaşın, yer altında klonunun bulundurulmasını hedefleyen ama sonradan vazgeçilen gizli bir proje metaforu üzerinden anlatısını aşağıdakiler-yukarıdakiler ayrımcılığının gebe olduğu tehlikelere ve aşağıdaki unutulmuş, kaderlerine terk edilen sınıfların günü geldiğinde yukarıdaki ayrıcalıklı, seçkin sınıfları aşağıya edebileceği ihtimaline dayandırır. Filmde kullanılan “makas” metaforundaki gibi aslında ‘aşağıdakiler’ ile ‘yukarıdakiler’ aynı bütünün,

<sup>219</sup> İlk defa 1869 yılında yayımlanan “Yoksulların Gözleri” adlı düzyazı şiirinde Charles Baudelaire, 19. Yüzyıl Paris’inde gerçekleştirilen büyük çaplı kentsel dönüşüm projeleri neticesinde seçkin sınıfların hayatına giren kafe ve pastane gibi şık mekânlardan birinde, sevgilisinin candan onları hayranlık ve imrenmeyle seyreden yoksul bir ailenin bakışlarından rahatsız olarak onların oradan uzaklaştırmasını talep etmesi üzerine sevgilisinden nasıl soğuduğunu anlatır. Şiir metni için Charles Baudelaire (2013) *Paris Sıkıntısı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. 57-8. Marshall Berman’ın anılan şiir üzerinden kentlerin toplumsal kutuplaşmaya, ayrılmaya yol açacak şekilde dönüştürülmelerinin gebe olduğu risklere ilişkin yorumları için Marshall Berman. (2013). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. İstanbul: İletişim Yayınları, ss. 203-6.

ayrılabilirdi gibi bir araya da gelebilecek parçalarıdır ve iki kesim birlikte ‘biz’i (us) ve Birleşik Devletler’i (US) oluşturmaktadır. Filmdeki kurmaca projenin başlangıcının, neoliberal ekonomi politikalarını etkinleştirip küreselleştiren dünya liderlerinden Ronald Reagan’ın başkanlık dönemine tarihlendirilmesi de yoksulları daha da yoksullaştırıp en zengin kesimi daha da zenginleştirerek sınıflar arasındaki ‘makasın’ açılmasına neden olan neoliberalizmin eleştirisi şeklinde okunabilir. Ayrıca film, alt sınıfları aşağıda, yeraltındaki gizli, gün ışığından mahrum, kasvetli sığınaklarda ve üst sınıfları ise yukarıda, Santa Cruz, California gibi boş vakit ve eğlence merkezi olan güneşli ve sıcak bir yerde konumlandırarak metaforik düzlemde neoliberalizmin mekânlar üzerinden toplumu ayrıştırma politikalarını da sorgulamaktadır.

Bu bağlamda Ramin Matin’in *Son Çıkış* (2018) adlı filmi de hem neoliberal kentleşmenin kentin fiziksel dokusuna verdiği tahribatı vurgulaması hem de bu yoğun yapılaşmanın bireyler üzerinde yarattığı boğucu, bunaltıcı ruh halini serimlemesi bakımından önemli bir kara komedi örneği olarak karşımıza çıkar. Film, tezde incelediğim benzer içerikli filmlerden ayıran yönü ise kente üst sınıftan bireylerin bakış açısından bakması ve onların kentle ilişkilene biçimlerini göstermesidir. Üstelik küresel piyasaları cezbedecek, varsıl grupların zevklerine ve yaşam biçimlerine hitap edecek, iktidarın kente dev eserlerle kendi damgasını vurmaya yönelik gigantomani sevdasını karşılayacak, emek havzalarını ve emekçilerin kamusal alanları ile yaşam alanlarını kentten kazıyıp atacak ve Cumhuriyet değerleriyle özdeşleştirilen mekânların belleğini sıfırlayacak şekilde tasarlanıp uygulamaya geçirilen İstanbul’daki kentsel dönüşümleri kağıt üzerinde tasarlayan mimarlardan, neoliberal dönemde yıldızı parlayan altın yakalı profesyonellerden birinin gözünden kente bakış sunmaktadır. Tahsin (Deniz Celiloğlu) adlı genç bir mimarın, tasarımlarından sorumlu olduğu soyut mekânların gündelik hayattaki somut sonuçlarından bunalıp inşasında kendi payının da bulunduğu kentsel kapandan, kafesten, labirentten kurtulma çabaları kara mizahî bir şekilde aktarılır. Dev bir şantiyeye çevrilen İstanbul’da adım başı rastlanan inşaatların yarattığı gürültü ve görüntü kirliliğinden usanma, bezme ve bunalma hisleri seyirciye de sirayet eder. Barda rastladığı Siren<sup>220</sup> (Ezgi Çelik) adındaki eski bir arkadaşının

<sup>220</sup> Siren’in ayartıcı teklifi üzerine Tahsin’in İstanbul’u ve sahip olduğu bütün olanakları terk etmeye kalkışmasına atfen film yurt dışında *Siren’s Call* adıyla gösterime girmiştir. “Siren” ise Yunan mitolojisinde büyülü sesleriyle denizcileri ayartıp yönlerini şaşkırtarak ölümlerine neden olan yaratıklara



İstanbul'un hengâmesinden, insanı yutan kaosundan kaçıp Ege'de bir sahil kasabasında sürdürmeye başladığı dingin, pastoral, komünal hayat ütopyasına onu da davet etmesi üzerine Tahsin'in kentle ve neoliberal düzende ona biçilen toplumsal konumla imtihanı başlar. Kentten, üzerine yüklenen toplumsal rollerin sorumluluklarından ve kentsel hayatın bezdirici, bunaltıcı rutininden kaçma sevdası eşi Alev'in (Gizem Erdem) sayesinde elde ettiği toplumsal statü, iş güvencesi, saygınlık, yüksek limitli kredi kartları, dolgun maaş, şirket aracı gibi kazanımların hepsini kaybetmesine mal olur. Yeni orta sınıfın konfor ve prestij alanının sınırlarını çizen bu göstergeler ve araçlar olmadan Agambenci deyişle “çıplak hayat” (2017: 21, 203) statüsüne indirgenen Tahsin, ‘öteki’ İstanbul’u ‘ötekileştirilen’ toplumsal grupların koşullarında deneyimlemek zorunda kalır. Sonunda fiziksel düzlemde İstanbul’dan çıkmayı başarır ama zihinsel ve ruhsal düzlemde etrafına örülen duvarları aşamaz ve bir nevi Stockholm sendromuna kapılarak onu esir eden kentsel kafesine geri döner. Filmde İstanbul, çıkışı olmayan bir dehliz, kurtuluş ümidi vadetmeyen bir kapan, yolunu bulmanın imkânsız olduğu bir labirent, yani ruhu ve bedeni içine hapseden betonarme bir kafes şeklinde betimlenir (Görsel 61).



**Görsel 61: Kentsel labirentten kaçış çabası**

Bütün bu karamsar tablolara ve anlatılara rağmen hala yaşadığımız kentlere, mekânlara sahip çıkmak, kent hakkımız üzerindeki iddiamızı korumak açısından bize ilham ve umut verecek sinemasal anlatılar ve reel dünyada gerçekleşen deneyimler de bulunmaktadır. Emre Şahin'in 2015 yapımı *Takım: Mahalle Aşkına* adlı filmi bu ümitvar anlatılardan birisidir. Senaryosunu İnan Temelkuran ile ortaklaşa kaleme aldığı filminde Şahin, kentsel dönüşüme direnen, mekânlarına sahip çıkan sıradan insanların

---

gönderme yapmaktadır. Ayrıntılı bilgi için Edith Hamilton (1983) *Mitology*. Ülkü Tamer (çev.) İstanbul: Varlık Yayınları, ss. 29-30; Şefik Can, (2011) *Klasik Yunan Mitolojisi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, s.386.

üzerinden bir ‘mahalle hikayesi’ anlatmaktadır. Etrafı çok katlı konut projeleriyle kuşatılan bir muhitte, bir aile işletmesi olan halı sahanın bulunduğu değerli arsaya gözünü diken müteahhite (Erkan Kolçak Köstendil) karşı ‘abi’ Tufan (Fırat Tanış) ile ‘kardeşi’ Turgay’ın (Yağız Can Konyalı) direnişinin çapı tüm mahalleliye doğru genişler. Zira mesele yalnızca bu iki kardeşin babalarından devraldıkları ekmek teknelerinin kaybedilmesi değildir ama daha da önemlisi orada yaşayanların mahalleli kimliklerinin, mahallelerine duydukları aidiyet hislerinin inşasında ve pekiştirilmesinde önemli bir yeri olan bir hafıza mekânının da kaybedilme tehdidi söz konusudur. Ne de olsa atadan kalma bu aile işletmesi, mahalledeki birkaç neslin çocukluk, ergenlik, gençlik ve yetişkinlik dönemlerindeki anılarına sahne olmuş durumdadır. Üstelik kimlik ve gelir seviyesi bakımından farklılaşan mahalle sakinleri, oyuncusuyla ve seyircisiyle bir araya gelip bu sahada sadece sportif bir aktivite gerçekleştirmezler; aynı zamanda fikirlerini, heyecanlarını, coşkularını, sevinçlerini, kızgınlıklarını, hayallerini ve hayal kırıklıklarını da paylaşırlar. Bu bağlamda halı saha, mahallenin kamusal alanı vazifesini de görür. Dolayısıyla Lefebvreci kavramlar üzerinden söylersek, mesele mekânlara müdahale ederek mekânların içerisindeki toplumsal ilişkilere ve yaşam biçimlerine de müdahale eden egemenin ve egemenin bu amacı gerçekleştirmek için iş birliği halinde olduğu kentsel rant peşindeki müteahhitlerin *tahakküm mekânlarına* yani *soyut mekanlarına*, *mekân temsillerine* karşı çıkıp direnerek gündelik hayatlarındaki edimlerini gerçekleştirdikleri öznel *somut mekân* olarak ve çeşitli semboller ile anlamlar atfettikleri *yaşanan mekân* ve *temsil mekânı* olarak halı sahalarını savunmaktır (Lefebvre, 2014a: 62-3, 67-9, 364). Dahası, bu kolektif mevzi savunması sırasında işin içine kadın-erkek karma takımla maçlara çıkmakla “futbol erkek sporudur” klişesini yıkan toplumsal cinsiyet eşitliği konusu ve siyah bir göçmen futbolcunun mahallelinin mücadelesine destek vermek için gelişle ırksal ayrımcılık veya göçmen meselesi de eklemlenir. Müteahhitin göz dağı vererek satışa mecbur etmek için kundaklattığı sahada meydana gelen tahribatı evlerinden halı taşıyıp kaplayarak gidermeye çalışacak kadar mahalleli ortak bir amaç etrafında kenetlenir. Böylelikle ev halılarıyla sarmalanan ‘halı’ saha, Asuman Suner’in klasik Yeşilçam melodramlarında İstanbul fonunun ve dış mekânların iç mekâna dönüşecek şekilde kullanıldığı yorumuna (2006: 218-9) gönderme yaparcasına ‘ev’cilleşir (Görsel 62). Zaten film bilinçli şekilde Yeşilçam sinemasındaki topluluğu ve dayanışmayı öne çıkaran geniş kadrolu aile ve mahalle

komedilerindeki klişeleri ve mahalle eşrafı, esnafı, bıçkın delikanlısı gibi stereotipleri kullanarak kentsel dönüşümle değişime tabi kılınan komşuluk ilişkilerine ve mahalle kültürüne de dikkat çekmektedir. Filmde betimlenen kolektif direniş halı sahayı, Lefebvre'in bir topluluğun muktedirlerin rant odaklı kentsel dönüşüm programlarına karşı çıkıp işlevleri açısından, yani kullanım değeri ile onlara hitap edecek mekânlar talep ettiklerinde ortaya çıkan duruma atfen “karşı-mekân” şeklinde tanımladığı mekâna, dönüştürmektedir (Lefebvre, 2014a: 382). Mahallenin futbol takımı için önerilen adlardan birinin de imlediği gibi halı sahanın savunmasını “sathı müdafaa”ya dönüştüren mahallenin dindarından, Afrikalı göçmenine kadar farklı kimlikten bireylerin oluşturduğu heterojen yapısı arasındaki uyum ise tam da Lefebvre'in farklılıkları silindir gibi ezip mekânları homojen topluluklardan müteşekkil gettolar toplamı haline getirerek iktidarın hizmetine sunan *soyut mekâna*, *izotopilere* karşı ütöpik alternatif olarak kavramsallaştırdığı *diferansiyel mekân* idealini çağırıştırır (Lefebvre, 2014a: 292, 390; Yonucu, 2014: 96; Ghulyan, 2017: 5, 20).



Görsel 62: ‘Ev’cilleşen, iç mekâna dönüşen halı(lı) saha

Bu bağlamda, diferansiyel mekân idealini hatırlatan bir başka mevzi savunması konulu film örneği de Yusuf Pirhasan'ın, senaryosu Barış Pirhasan'a ait olan *Kurtuluş Son Durak* (2012) adlı filmidir. Filmin geçtiği semtin tarihçesi başlı başına bize mekânsal bir alt metin sunmaktadır. Zira 6-7 Eylül olaylarına kadar Kurtuluş'ta bulunan Rumlar, Ermeniler, Yahudiler, Levantenler, Türkler, sefaret mensubu Avrupalıların teşkil ettiği kozmopolit ve heterojen bir nüfus profilinin yerini daha sonra hem etnik hem sınıfsal açılardan gitgide daha homojen bir demografik yapı almıştır (Çapan, 23 Haziran 2021). Cenevizliler döneminde at yetiştirilen otlakların bulunduğu semt, İstanbul'un fethinden sonra da bu amaçla kullanılmaya devam etmiş ve buraya yerleştirilen Rumlarca “beygir

ahırları” anlamına gelen *Tatavla* şeklinde adlandırılmıştır (Avkovan, 2019: 17-28). Cumhuriyet döneminde çıkan büyük bir yangın fırsat bilinerek semtin adının *Tatavla*’dan *Kurtuluş*’a çevrilmesi bile bu homojenize bir nüfus profili kurgulama amacı güden soyut mekân politikasının bir yansımasıdır. Bu politikalar sonucu bir zamanlar büyük bir coşku ve geniş katılımı kutlanan “*Tatavla Karnavalı*” olarak da bilinen “*Baklahorani*”nin de izleri 1940’lardan sonra semtin yaşamından giderek silinmiştir (Korucu, 2013).<sup>221</sup> Oysa Lefebvre’in büyük önem atfettiği bu tür şenlikler, gündelik hayat rutininin askıya alınıp çalışmaktan eğlenmeye, üretimden tüketime, mekân temsilinden temsil mekânına bir süreliğine de olsa dönüşümü mümkün kılmaktadır (Lefebvre, 2014a: 193-4, 228-9, 236-7, 277, 282, 356). Günümüzde ise *Kurtuluş* gerek *Taksim*, *Mecidiyeköy*, *Nişantaşı* gibi semtlere yürüme mesafesinde oluşu gerekse de *Anadolu yakasındakiler* de dâhil kentin farklı merkezi bölgelerine hizmet veren metro ağlarına eklenerek buralarla ulaşım bağlantılarının kurulması nedeniyle cazibesi artan bir mahal haline gelmiştir. Böylelikle soylulaştırma kapsamına alınarak *İstanbul*’da görev yapan yabancıları, sanatçı ve entelektüelleri kendine çekmeye başlayan semtin nüfus profili de bir kez daha değişim sürecine girmiştir (Estukyan, 27.02.2015). *Şişli ilçesine* bağlı olan semtin filme adını veren “*Son Durak*” mahali ise *Beyoğlu ilçesinin* sınırında yer almaktadır.

Film, özel hayatı ve mesleki kariyeri bir anda altüst olan *Eylem*’in (Belçim Bilgin), *Kurtuluş*, *Son Durak*’ta bulunan ‘*Saadet*’ apartmanına taşındıktan sonra apartmandaki her biri erkek egemen toplumsal hayatın, eril kentsel düzenin ve sembolik veya fiziksel erkek şiddetinin gadrine uğramış olan komşu kadınlarla dayanışma ve iş birliği içine girerek hem kendine hem de onlara yeni ufuklar açmasını kara komedi tarzında işlemektedir.<sup>222</sup> Bu bağlamda *Nar*’daki (Ümit Ünal, 2011) veya *Toz Bezi*’ndeki (Ahu

<sup>221</sup> *Tatavla*’nın mekânsal hafızasının köreltilip kozmopolit mukim profilinden arındırılarak *Kurtuluş*’a dönüştürülmesinin semtin yeni adının imlediği gibi bir *kurtuluş* değil aslında bir kaybediş olduğu *Ekin Can Göksoy*’un büyümlü gerçekçilik tarzındaki *Epope Tatavla* (2016) adlı romanında dışa vurulmaktadır. 1933 *Türkiye*’sinde geçen roman, o dönemdeki farklılıkların bir arada oluşundan kaynaklanan canlılığını semtin renkli gece hayatı, kültürel ve sanatsal verimliliği üzerinden anlatmaktadır. *Ekin Can Göksoy* (2016) *Epope Tatavla*. İstanbul: İletişim Yayınları

<sup>222</sup> Bu bağlamda *Kurtuluş Son Durak*, senaristi *Barış Pirhasan*’ın daha önce senaryolarını kaleme aldığı *Adı Vasfiye* (Atif Yılmaz, 1985) ve *Asiye Nasıl Kurtulur* (Atif Yılmaz, 1986) filmleri gibi bir kadın filmidir. Kadına şiddet, erkek egemen özel ve kamusal alanlarda kadınların ikincilleştirilmesi, kadınların özgürlük alanlarının kısıtlanması gibi önemli konuları mizahi bir dille irdelemesi; kadınların özgürleşebilmelerinin kasti ya da kazara işlenen ‘erkek cinayetleri’ gibi sıra dışı yollarla sağlanması ve kullanılan renk paleti, karakterizasyon, kostüm tasarımı, dekor gibi unsurlar bakımından film, *Pedro Almodovar* filmografisinden *Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar* (*Mujeres Al Borde De Un Ataque De*

Öztürk, 2015) gibi kadınların arasında kız kardeşlik ve dayanışma değil rekabet ve değersizleştirme üzerinden kurulan bir ilişkilendirme biçiminin bulunduğu (Bora, 2018a: 57-8) filmlerden ayrılmaktadır. *Son Çıkış*'taki İstanbul'dan ve hayatın gerçeklerinden ve sorumluluklardan uzaklaşmaya çabalarken 'son çıkışı' kaçıran ve gerisin geriye kentsel kafesine dönen Tahsin'in tersine Eylem bunlardan kaçmak yerine mücadele etmeyi seçerek kurtuluşu 'son durak'ta bulur. Aslında Eylem kaçışın uç noktası olan intihara teşebbüs eder ama evine giren hırsızın (Olgun Toker) onun intihar girişimini ihbar edip ambulans çağırması sayesinde kurtulur. Hırsız ondan bir şey çalmadığı gibi hayatını ona geri vermiş olur. Bu 'kurtuluş' Eylem için bir kırılma noktası haline gelir; zira, kaldırıldığı hastanedeki odasında ve taburcu edildikten sonraysa evinde komşuları onu hiç yalnız bırakmazlar ve nekahet dönemi boyunca da hep Arap Baharı gibi mekânlar üzerinden hak mücadelelerine dayalı kolektif eylemlerin haberlerinin verildiği haber kanallarına maruz kalır. Gerek komşularının onun ruhen ve bedenen sağaltılması yönündeki kolektif çabası gerek televizyonda izlediği sokak protestoları onda bir uyanışa yol açar.<sup>223</sup> Eylem, adının da imlediği gibi eyleme geçerek ipleri eline alır ve hem kendi yaşam alanını paylaşan kadınları hem de ana akım medya ile sosyal medya ağları üzerinden diğer kadınları özgürleşme yolunda örgütlemeye ve bu doğrultuda mekânları dönüştürmeye başlar. Bu amaçla apartmandaki kadınlar aralarında bir tür dayanışma örgütü kurarlar, boyunlarına sardıkları mor fular da bu 'gizli örgüt'ün simgesi olur.

Örgüte destek veren iki erkek olan Macit de (Ahmet Mümtaz Taylan) Nejat da (Mete Horozoğlu) ataerkil erkeklik normlarıyla uyumsuzdurlar. Hegemonik erkeklik kodlarına göre Macit, 'hanım köylü', 'pısrık' şeklinde nitelenebilecek biriyken; Nejat cinsel açıdan erkeklik iddiasını kaybetmiş biri olarak çizilir ama filmdeki diğer 'erkek gibi erkek' karakterlerden çok daha insandırlar ve çok daha yüreklidirler. Zira diğer erkek karakterlerin hepsi çapkınlık, eril şiddet, riyakârlık gibi rezillikleri erkekliğin şanından

---

*Nervios* - 1988), *Annem Hakkında Her Şey* (*Todo Sobre Mi Madre* - 1999) gibi sürprizli filmleri de çağırılmaktadır.

<sup>223</sup> *Kurtuluş Son Durak*'ın Gezi Parkı Olaylarından bir sene önce gösterime girdiğini hatırlamakta fayda vardır. Bu bağlamda filmin, İstanbul'daki soyut mekân düzenlemeleriyle kentin doğal yaşam alanlarına, Cumhuriyet'in kazanımlarıyla özdeşleştirilen veya sol siyasi mücadeleler tarihinde önemli yer tutan hafıza mekânlarına, sıradan vatandaşların ücretsiz kullanımına açık kalan ve henüz özelleştirilerek kapitalist kullanıcıların sömürsüne tahsis edilmemiş olan son bir kaç kamusal alana müdahale ederek vatandaşların kent hakkını ihlal eden iktidara karşı hissedilen birikmiş, bastırılmış hoşnutsuzluğun Gezi Parkı'ndan İstanbul'a ve daha sonra yurt geneline dalga dalga yayılarak toplu gösterilerle dışa vurulacağını önceden haber verdiği söylenebilir.

sayan aşığılık kişilerdir ve Saadet Apartmanı kadınlarınca bu erkekler ya ‘yanlışıklıkla’ öldürülerek ya da rehin alınarak cezalandırılırlar. İşler iyice çığırından çıktıktan sonra Eylem eski nişanlısının taksirle ölümüne neden olmaktan ötürü gönderildiğı hapisshanedeki odasından dahi tahsis edilen bilgisayar aracılığıyla kadınları bilinçlendirip örgütlemeyi sürdürür; öyle ki gardiyan kadınlar bile ona samimiyet ve sayğı duyarlar. Söz konusu odanın duvarlarında bulunan Simon de Beauvoir gibi sosyalist feminist kadınlara ve Black Panther hareketinin kadın örgütlenmesi olan Comrade Sisters’a ait posterler adeta dünyanın tüm kadınlarını eşitlikçi, adil ve barışçıl bir dünya uğruna kadın devrimi için birleşmeye davet eder. Bu süreçte ‘Saadet’ Apartmanı ise ‘kadın egemen’ örgütlenmenin, kadın özgürleşmesinin üssü olarak yeniden işlevlendirilir; yani kadınlar mikro ölçekte kent haklarını kullanırlar ve yaşam alanlarını erkeklerin *tahakküm mekânı* olmaktan çıkarıp *sahiplenerek* kendi amaçlarına göre dönüştürürler (Görsel 63). Nitekim David Harvey’in tarif ettiğı biçimde makro ölçekte kent hakkı; “şehri gönlümüze göre değıştirme ve yeniden icat etme hakkıdır... . Dahası, bireysel değıl *kolektif bir haktır*, çünkü şehri yeniden icat etmek kaçınılmaz olarak *kentleşme süreçleri üzerinde kolektif bir gücün uygulanmasına bağılıdır*” (2013a: 44). Apartman, “Saadet Kadın Dayanışma Merkezi” haline geldikten sonra yalnızca kadınlara değıl, toplumsal cinsiyet eşitliğine gönül veren, kadına şiddete karşı olan her cinsiyetten, her kimlikten ve her kesimden insana kapılarını açarak bünyesinde farklılıkları uyum içerisinde barındıran *diferansiyel mekân*a evrilir ve ‘son çıkış’ı kaçırınların ‘kurtuluş’a erebileceğı ‘son durak’ vaadinde bulunur. Böylelikle kolektif direnişin ve mücadelenin önemini vurgulayan film, diferansiyel mekân idealini yakalama bağlamında ümitvar bir şekilde sonlanır.<sup>224</sup>

<sup>224</sup> *Kurtuluş Son Durak*’ta Demet Akbağ’ın canlandırdığı Vartanuş ve birlikte yaşadığı babası Or (Ahmet Yüksel) adlı Hıristiyan Ermeni karakterler de semtin daha önceki devirlerdeki kozmopolit dokusuna sayğı duruşu gibidir. Geçmişte sınıfsal farklılıkların yanı sıra etnik ve dinî yönden de farklı kimliklerden müteşekkil heterojen nüfus profilini uyum ve dayanışma halinde bir arada barındıran semtin bir zamanlar diferansiyel mekân idealini yakalamış olduğu çıkarımında bulunulabilir.



**Görsel 63: Sahiplenilen mekâna evrilen apartman**

Nitekim Lefebvre de neo-kapitalizmin kentleri, *soyut mekân* ya da *izotopi* şeklinde kavramsallaştırdığı tek tip toplumsal gruplardan oluşan homojen parçalara ve *zoning* olarak adlandırdığı tek tip ekonomik veya idari işlevi bulunan bölgelere ayrıştırarak yönetme şiarının karşısına mülkiyetin değil kullanım hakkının gözetildiği, mübadele değerinin değil kullanım değerinin önemsendiği, tahakkümün değil sahiplenmenin ortaya çıktığı, farklılıkların bir arada bulunduğu ve *farklı* olabilme *hakkının* kullanıldığı *heterotopileri* ve *diferansiyel mekânları* çıkarır (2014a: 181, 293, 323, 391, 394-5, 398, 406, 408). Jane Jacobs gibi Lefebvre de farklılıkları yok etmenin kentlerin ölümüne yol açacağını şöyle vurgular: “Canlı varlığın tensel bedeni gibi, toplumun mekânsal bedeni de ihtiyaçların toplumsal bedeni de ... *fark doğurmadan*, üretmeden, yaratmadan yaşayamaz. Bunu onlara yasaklamak onları öldürmek demektir” (2014a: 395-italik vurgu bana ait). Neo-kapitalizmin kentleşme politikalarına rağmen diferansiyel mekân özellikleri sergileyen yerlere örnek olarak ise etnik, sınıfsal, sosyo-kültürel, sosyo-ekonomik, vb yönlerden farklı grupların uyumlu bir şekilde bir arada yaşadıkları Paris’in Le Marais semti gösterir (Lefebvre, 2014a: 385).

Lefebvre, “gezegensel mekânı, çoklu olasılıklara açık, başkalaşmış bir gündelik hayatın toplumsal dayanağı olarak yaratmak (üretmek)” hakkının yani kent hakkının tam da Fourier, Marx ve Engels gibi “düşleri ve hayal güçleri kadar kavramları da teorik düşünceyi teşvik eden büyük ‘ütopyacıların’ haber verdiği şey” olduğunu ve bunun için ihtiyaç duyduğumuz yönelimin, sistemin dışına çıkarak duyuların çizdiği yönde “ufka doğru kendi yolunu açan bir yaşantı hareketi”nin olduğunu söyleyerek umutlu bir direniş vizyonu sunar (Lefebvre, 2014a: 418). Lefebvre’in neo-kapitalizmin tahakkümünden kurtuluş için işaret ettiği ütopyacı çözümlerden birisi merkezi devletten

özerk hareket edebilme kapasitesi olan, çoğulculuğu ve doğrudan katılımcılığı teşvik eden özyönetimli yerel idareler ve teritoryal birimlerdir (Lefebvre, 2014a: 382).

Günümüzde bu ütopyacı çözüm önerisinin gerçekleştirildiği örneklerin olduğunu görmek de umut vericidir. Bu örneklerden biri, neoliberal ekonomi politikalarının egemenliğindeki İspanya’da, aristokratların engin tarım arazilerinde mevsimlik işlerde çalışarak açlık sınırının altında sağ kalmaya çabalayan topraksız köylülerin mekân işgali yoluyla sergiledikleri uzun direnişleri ve mücadeleleri sonucunda ürün yetiştirebilecekleri toprak, bu ürünleri işleyebilecekleri fabrika, barınabilecekleri konutlar, kendilerini geliştirebilecekleri sosyal, kültürel, sportif rekreasyon alanları ve eğitim kurumları elde ettikleri ve her kararın ortaklaşa alınarak uygulandığı özyönetimli komünal ütopyaı gerçekleştirdikleri Marinaleda Köyü’dür (Hancox, 2016).<sup>225</sup> Marinaleda Köyü gibi örneklerin taşıdığı önem ise rekabeti, bencil bireyciliği, kaynakların özelleştirilerek ticarileştirilmesini, tüketimciliği teşvik eden neoliberalizmin “başka hiçbir alternatif yok” yalanını ortaya çıkararak “kâr güdüsüne değil karşılıklı yardımlaşma ve kolektivizme dayanan” (Hancox: 2016: 48) başka bir dünyanın mümkün olabileceğini ispat etmeleridir.

Eski Yunancada “yok-yer” (nisanyansozluk, t.y.) anlamına gelen ütopyaların ‘var’ kılınabileceğini, başka bir dünyanın gelecekte değil şimdi ve burada gerçekleştirilebileceğini gösteren mekânların incelenmesi de başka bir araştırmanın konusunu teşkil edebilir. Ayrıca bu çalışmanın attığı adımları takip edecek daha sonraki araştırmalarda, kent hakkı talebine yönelik taban hareketleri ve bu hareketler neticesinde yani kolektif mücadelelerle elde edilmiş kent hakkı örnekleri; Lefebvre’in ortaya koyduğu iyimser vizyon olan diferansiyel mekân ideali ile örtüşen örnekler ve halkın doğrudan kent haklarını kullanabilmelerini teminen katılımcılığı teşvik eden özyönetimli yerel idare örnekleri incelenebilir. Bir başka adım da, bu tez çalışmasında ele alınan sorunları sinemasal temsillerdeki kurgusal karakterler üzerinden çözümlenmek yerine reel gündelik hayat düzleminde bahse konu sorunları bilfiil deneyimleyen bireylerin sesine kulak vermek için saha araştırması yapılarak atılabilir.

<sup>225</sup> Tunceli’nin Ovacık beldesindeki gibi Türkiye’nin bu tarz özyönetimli, toplumcu yerel yönetim örneklerine ilişkin bilgi için Engin Bozkurt (2020) “Toplumcu Belediyecilik Politikalarının Ovacık Belediyesi Örneği Üzerinden Değerlendirilmesi”. *Kent ve Çevre Araştırmaları Dergisi*. Cilt:2, Sayı:1, Haziran 2020, ss. 99-149.



Belki de neoliberalizmin dayattığı kendinden daha iyi bir alternatif bulunmadığı yalanından kurtulup ütopyayı ulaşılabilir kılacak somut adımları atabilmek için “Endülüs’te Bir İspanyol Fatsa’sı”<sup>226</sup> olarak anılan Marinaleda’nın efsanevi Belediye Başkanı Sánchez Gordillo’nun söylediklerini şiar edinmeliyiz:

Gelecek için istediğimizi bugünden hayata geçirmeye çalışıyoruz. Yarına kadar beklemek istemiyoruz, bunu bugün gerçekleştirmek istiyoruz. Bugünden kurmaya başlarsak, gelecek için istediğimiz şey mümkün hale gelir ve başka bir siyasetin, başka bir ekonominin ve birlikte yaşamanın başka bir yolunun, ezcümle farklı bir toplumun mümkün olduğunu gösteren bir örnek haline gelir (Hancox, 2016: 49).

Velhasılıkelam, tezde neoliberal kentleşme politikalarıyla ayrıştırılan kentsel dokuda mekânların, karakterlerin hayat koşullarının hem nedeni hem sonucu olduğu film seçkisindeki temsiller üzerinden İstanbul’un yeni kentsel bağlamlarında, etnisite, cinsiyet, sınıf ve inanç gibi mevcut toplumsal çelişkilerin nasıl yeniden üretildiğine ilişkin saptamaların dökümünü çıkararak meselenin yalnızca barınma hakkına indirgenemeyecek kadar ehemmiyet taşıdığını vurgulamaya çalıştım. Zira mesele esasında hayatımızı nasıl yaşayacağımız üzerinde başkalarının mı yoksa kendimizin mi söz sahibi olacağıyla; yani -tıpkı Marinaleda’da olduğu gibi- bireysel özgürlük alanımızın ve kendimizi fiziksel, kültürel ve duygusal açılardan geliştirip gerçekleştirebilme imkânlarımızın sınırlarının çizilmesi süreçlerinde bizim de bilfiil yer alabilmemizle ilgilidir. Uruguay’ın efsanevi sabık “Saraysız Başkan”ı Jose Mujica’nın da belirttiği gibi şayet düşündüğümüz, hissettiğimiz, arzu ettiğimiz gibi yaşayamıyorsak; düşüncelerimize uygun yaşama olanaklarından mahrum bırakılıyorsak yaşadığımız gibi düşünmeye başlarız (Danza ve Tulbovitz, 2015: 7). Diğer bir deyişle kendimizi gerçekleştirebileceğimiz çevresel şartlardan mahrum bırakılıp muktedirlerin bize layık gördükleri, bize biçtikleri hayatı yaşamaya mahkûm edilsek bu sadece gündelik hayat pratiklerimizi değil ama aynı zamanda kültürel, ruhsal ve zihinsel yapımızı da etkiler, manipüle eder.

Özellikle ekonomik istikrarsızlık nedeniyle spekülâtif şekilde yükselen emlak fiyatları ve kiralar nedeniyle bir çok insanın “evsiz” kalma ihtimalinin artmış olması yetmezmiş

<sup>226</sup> Birgün.net ve soLhaber web sitelerinde yayımlanan haberlerde kullanılan bu tanımlama ile 1979’dan komünist bir yönetim kurduğu gerekçesiyle askeri bir operasyonla görevden alınıp tutuklanana kadar Ordu’nun Fatsa ilçesinde belediye başkanlığı yapan ve “Terzi Fikri” olarak tanınan Fikri Sönmez’e atıfta bulunmaktadır (Sol, 2020; BirGün, 2009). Fikri Sönmez’in 1980 Darbesi öncesinde, zor koşullar altında gerçekleştirdiği ütopya ve bu ütopyaya yapılan devlet müdahalesi hakkında ayrıntılar için Kazım Tolga Gürel (2020) *Bir Anadolu Komünisti: Terzi Fikri*. İstanbul: P Kitap.

gibi en son 6 Şubat 2023 tarihinde meydana gelen depremin yarattığı ağır yıkım sonucu yüzbinlerce insanın gerçekten “evsiz”, geçmişsiz ve geleceksiz kalması ve deprem riskinin İstanbul’un da başında Demokles’in kılıcı gibi sallanıp durması, söz konusu riske karşı tedbir kisvesi altında kentsel dönüşümlerin yaygınlaştırılması ve Çevre, Şehircilik ve İklim Değişikliği Bakanlığı’na ‘riskli’ gördüğü yerleşim alanlarını kentsel dönüşüm için rezerv alan ilan edebilme yetkisi verilmesiyle bireylerin mülkiyet hakkının baltalanması gibi güncel gelişmeler karşısında kent hakkı meselesinin önemi iyice ortaya çıkmakta ve barınma hakkı kadar temel insanî bir hak olan kent hakkını savunma, kente sahip çıkma potansiyelimizin keşfedilmesi elzem hale gelmektedir.

Ülkemizdeki en geniş çaplı kent hakkını savunma girişimi olan Gezi Parkı direnişinin orantısız ‘meşru’ şiddet kullanımıyla bastırılmasından sonra giderek daha da otoriterleşen ve COVID-19 pandemisi gibi küresel sorunları fırsata çevirip olağanüstü hal uygulamalarını neredeyse daimî hale getirerek kamusal alanlardaki her türlü demokratik hak taleplerini sindiren yönetime karşı tikelde aidiyet duyduğumuz mekânlara, tümelde ise yaşadığımız kentlere ve hayatımıza sahip çıkma umudumuzun hâlâ olup olmadığına bakmaya ihtiyacımız bulunmaktadır. *Pal Sokağı Çocukları*’ndaki Ernö Nemeçek gibi mevzi savunması uğruna hayatlarını kaybeden aralarında Ethem Sarısülük, Ali İsmail Korkmaz, Berkin Elvan’ın da bulunduğu gençlerimize vicdan borcumuzu ödemek için kentsel rant peşindeki “kapitalist kullanıcılar”a karşı “yararlanma hakkı sahipleri” (Lefebvre, 2014a: 362) olarak mevzilerimizi korumamız gerekmektedir. Ezcümle, bu tez çalışmasının da bu uğurda atılan adımlardan biri olmasını umalım.

## KAYNAKÇA

- Abisel, Nilgün vd. (2018). *Çok Tuhaf Çok Tanıdık: Vesikalı Yarım Üzerine*. İstanbul: Metis Yayınları
- Açık Radyo 95.0. (2017, 27 Mayıs). Kaybolan Belleğimiz ve “Kaygı”. *Açık Radyo*. <https://acikradyo.com.tr/sinefil/kaybolan-belleğimiz-ve-kaygı>
- Adorno, Theodor W. (2005).“On Subject and Object,” *Critical Models: Interventions and Catchwords* içinde, Henry W. Pickford (çev.) New York: Columbia University Press
- Agamben, Giorgio (2017).*Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Agamben, Giorgio (2018).*İstisna Hâli*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Ağaoğulları, Mehmet Ali ve Levent Köker. (1991).*İmparatorluktan Tanrı Devletine: Siyasal Düşünceler*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları
- Ahıska, Meltem (2003).“Occidentalism: The Historical Fantasy of the Modern”. *The South Atlantic Quarterly*, Volume 102, Number 2/3, Spring/Summer 2003, ss. 351-379
- Ahmed, Sara (2014).*Duyguların Kültürel Politikası*. İstanbul: Sel Yayıncılık
- Akbal Süalp, Z. Tül. (2004). *Zamanmekân: Kuram ve Sinema*. İstanbul : Bağlam Yayıncılık
- Akbal Süalp, Zeynep Tül. (2009, Temmuz). “Unutmak İstemenin Boşluğunu Dolduranlar: Arabesk-Noir ya da Hiçlik”. Kültür Araştırmaları Derneği ve Zonguldak Karaelmas Üniversitesi tarafından ortaklaşa düzenlenen V. Kültür Araştırmaları Sempozyumu. Zonguldak Karaelmas Üniversitesi İletişim Fakültesi, Zonguldak, [https://www.zeyneptulakbalsualp.com/\\_files/ugd/d4573e\\_3f5b95401b2147af8d03c8f945c9055e.pdf](https://www.zeyneptulakbalsualp.com/_files/ugd/d4573e_3f5b95401b2147af8d03c8f945c9055e.pdf)
- Akbulut, Bengi ve Ayfer Bartu Candan (2014).“Bir-İki Ağacın Ötesinde: İstanbul’a Politik Ekoloji Çerçevesinden Bakmak”, *Yeni İstanbul Çalışmaları: Sınırlar, Mücadeleler, Açılımlar* içinde, Ayfer Bartu Candan ve Cenk Özbay (haz.), İstanbul: Metis Yayınları, ss. 282-299.
- Akcan, Hasan Kürşat (2016).“Esneklik ve Güvencesizliğin Kaygan Zemininde Yeni Orta Sınıfın ‘Hareketliliği’”, *Sosyoloji Konferansları*, No:54 (2016-2), ss.85-114

- Akın, Kiraz (2016, 02 Haziran).“Aksu Bora ile Röportaj: *Toz Bezi*’nde Kadınlık Sınavları”. *5Harfliler*. <https://www.5harfliler.com/aksu-bora-ile-roportaj-toz-bezinde-kadinlik-sinavleri/>
- Akın, Rojin Canan ve Funda Danışman (2015).*Bildiğin Gibi Değil: 90’larda Güneydoğu’da Çocuk Olmak*. İstanbul: Metis Yayınları
- Aksoy, Asu (2014).“İstanbul’un Neoliberalizmle İmtihanı”, *Yeni İstanbul Çalışmaları: Sınırlar, Mücadeleler, Açılımlar* içinde, Ayfer Bartu Candan ve Cenk Özbay (haz.), İstanbul: Metis Yayınları
- Aksoy, Asu (2014).“İstanbul’un Neoliberalizmle İmtihanı”, *Yeni İstanbul Çalışmaları: Sınırlar, Mücadeleler, Açılımlar* içinde. Ayfer Bartu Candan, Cenk Özbay (Yay. Haz.). İstanbul: Metis Yayınları, ss. 27-46.
- Alım, Emre (2023, 8 Kasım).“Rantsal dönüşümün önündeki engeller kaldırıldı: ‘Yoksullar kentin daha da çeperine itilecek’”. *soL Haber*. <https://haber.sol.org.tr/haber/rantsal-donusumun-onundeki-engeller-kaldirildi-yoksullar-kentin-daha-da-ceperine-itilecek>
- Alkan, Ayten (2009).“Giriş: Cinsiyet Dinamiklerinin İzinden Mekânın İzini Sürmek” *Cins Cins Mekân* içinde. Der. Ayten Alkan. İstanbul: Varlık Yayınları, ss. 7-35
- Alkan, Ayten ve Bülent Duru (2007).“Türkiye’de Kent Çalışmalarının İzinden Giderken Toplumsal Adalet, Eşitsizlik ve İktidar’ Nereye Düşer?”, Ayşegül Mengi (Der.) *Ruşen Keleş’e Armağan, III. Kitap: Kent ve Politika* içinde, Ankara: İmge Yayınları, ss.87-110
- Alptekin, Musa Yavuz (2013-14).“Şehirden Kente Mekânsal Dönüşüm” *DoğuBatı Dergisi: Şehir Yazılar I*, Kasım-Aralık-Ocak 2013-14, Sayı: 67, Ankara: DoğuBatı Yayınları, ss. 35-61.
- Althusser, Louis (2006). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, çev. Alp Tümertekin, İstanbul: İthaki Yayınları
- Altınsay, İbrahim (1996).“Sinemanın Orta Yeri İstanbul’du”. *İstanbul Dergisi*, Sayı 18, ss. 73–75.
- Alver, Köksal (2019).“Kent İmgesi”. *Kent Sosyolojisi* içinde. Köksal Alver (Yay. Haz.). İstanbul: Çizgi Kitabevi, ss.11-35.
- Amis, Kingsley (2000).“A Skilfully Drawn Conformist Hell”, *Readings on Fahrenheit 451*, yay. haz. Katie de Koster, San Diego, CA: Greenhaven Press
- Anadolu’dan Görünüm. (t.y.). *Ekşi Sözlük*. <https://eksisozluk.com/anadoludan-gorunum--1626365?p=4>

- Anastasia, George ve Glen MacNow (2011). “Chapter 9: *The Usual Suspects*”. *The Ultimate Book of Gangster Movies: Featuring the 100 Greatest Gangster Films of All Time* içinde. Philadelphia, Pennsylvania: Running Press.
- Anderson, Benedict (2014).*Hayali Cemaatler*. İstanbul: Metis Yayınları
- Arendt, Hannah (1994).*İnsanlık Durumu*. Bahadır Sina Şener (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları
- Arendt, Hannah (2012). *Kötülüğün Sıradanlığı*. Çev. Özge Çelik, İstanbul: Metis Yayınları
- Arık, Hülya (2009).“Kahvehanede Erkek Olmak: Kamusal Alanda Erkek Egemenliğinin Antropolojisi”, *Cins Cins Mekân* içinde. Ayten Algan (Der. ve Yay. Haz.) İstanbul: Varlık Yayınları, ss. 168-201
- Aristoteles (1993).*Aristoteles*, Politika, Çev. Mete Tuncay, Ankara: Remzi Kitabevi.
- Arslan, Rengin (2015, 3 Eylül). 90'larda ne olmuştu: faili meçhuller, kayıplar. *BBC Türkçe*.  
[https://www.bbc.com/turkce/haberler/2015/09/150903\\_90lar\\_2\\_insan\\_haklari](https://www.bbc.com/turkce/haberler/2015/09/150903_90lar_2_insan_haklari)
- Aslan, Şükrü (2022).*Mekân, Kimlik ve Politika: Kent Sosyolojisi Yazıları*. Ankara: Ütopya Yayınevi
- Aslan, Şükrü ve Tahire Erman (2016).“Bir Zamanlar İstanbul’da Gecekondu Vardı: Günlük Basında Şehrin Gecekondu ile İmtihani”, *İstanbul Kimin Şehri: Kültür, Tasarım ve Sermaye* içinde. Dilek Özhan Koçak ve Orhan Kemal Koçak (Yay. Haz.). İstanbul: Metis Yayınları, ss. 115-144
- Assmann, Jan (2015). *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*. İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Atam, Zahit (2011).*Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması: Dört Kurucu Yönetmen*, İstanbul: Cadde Yayınları
- Atay, Tayfun (2017).*Çin İşi Japon İşi: Cinsiyet ve Cinsellik Üzerine Antropolojik Değişimler*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Avcıoğlu, Alkan (2017, 12 Mayıs). Kaygı’nın ilham kaynakları. *Birgun.net*.  
<https://www.birgun.net/>. <https://www.birgun.net/makale/kaygi-nin-ilham-kaynaklari-159189>
- Avkovan, Emine Nazan (2019). *İstanbul Tatavla/Kurtuluş Semsiti’nin Kültürel ve Mimari Kimlik Değişimi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Maltepe Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü

- Aymaz, Göksel (2008).“Dekadans Kent: İstanbul”. *Sinematografik Kentler: Mekanlar, Hatıralar, Arzular* içinde. Mehmet Öztürk (ed.). İstanbul: Agora Kitaplığı, ss.351-363.
- Aymaz, Göksel (2014).“Uzaktaki Kent, Kentteki Uzaklık”. *Kentte Sinema, Sinemada Kent* içinde. Nurçay Türkoğlu, vd. (yay. haz.). İstanbul: Pales Yayıncılık, ss. 277-292
- Aytaç, Ömer (2019).“Kent Mekânlarının Sosyo-Kültürel Coğrafyası”. *Kent Sosyolojisi* içinde. Köksal Alver (Yay. Haz.).İstanbul: Çizgi Kitabevi, ss. 251-279.
- Bachelard, Gaston (2013).*Mekânın Poetikası*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bandista (t.y.). Ki buradayız hala. *Bandista.org*. <https://bandista.org/album/ki-buradayiz-hala/>
- Barsamian, David (2004).“Eduardo Galeano”, *Louder Than Bombs: Interviews from The Progressive Magazine* içinde. Massachusetts: South End Press, ss.135-147
- Bartu Candan Ayfer ve Cenk Özbay (2014).“Yeni İstanbul Çalışmaları: Yersiz, Havasız, Mülksüz Kent”, *Yeni İstanbul Çalışmaları: Sınırlar, Mücadeleler, Açılımlar* içinde, Ayfer Bartu Candan ve Cenk Özbay (haz.), İstanbul: Metis Yayınları
- Baudelaire, Charles (2013).*Paris Sıkıntısı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Baudrillard, Jean (2008).*Simülakrlar ve Simülasyon*, çev. Oğuz Adanır, Ankara: Doğu Batı Yayınları
- Baudrillard, Jean (2013).*Amerika*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Baudry, Jean-Louis (2004). “Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus”. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* içinde. Leo Braudy ve Marshall Cohen (Yay. Haz.). New York & Oxford: Oxford University Press
- Bauman, Zygmunt (1999).*Çalışma, Tüketim ve Yeni Yoksullar*. İstanbul: Sarmal Yayınevi
- Bauman, Zygmunt (2019).*İskarta Hayatlar: Modernite ve Safraları*. İstanbul: Can Yayınları
- Bauman, Zygmunt ve Tim May (2019).*Sosyolojik Düşünmek*. Ayrıntı Yayınları
- Bayat, Asef (2014).“Tersyüz-olmuş-şehir’de Siyaset”. *Mekân Meselesi* içinde. Kolektif. İstanbul: Tekin Yayınevi, ss. 29-54

- Bayramoğlu, Yener (2018).“Mars-Venüs/Kadın-Erkek: Reklamlarda Heteroseksizm ve Eşcinsellik”. *Neoliberalizm ve Mahremiyet: Türkiye’de Beden, Sağlık ve Cinsellik* içinde. Cenk Özbay vd. (Yay. Haz.). İstanbul: Metis Yayıncılık
- Bayrı, Haldun (çev.) (2016, 25 Ekim). “Ken Loach: ‘Ya sosyalizm ya varkalma’”. *Mediascope*. <https://medyascope.tv/2016/10/25/ken-loach-ya-sosyalizm-ya-varkalma/>
- BBC News Türkçe (2020, 12 Eylül). Erdoğan: Sayın Macron, senin şahsımla daha çok sıkıntın olacak. *BBC News Türkçe*. <https://www.bbc.com/turkce/haberler-turkiye-54132075>
- Benhabib, Seyla. (2004). *Ötekilerin Hakları: Yabancılar, Yerliler, Vatandaşlar*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Benjamin, Walter (1995). *Pasajlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Benjamin, Walter (2017). *Fotoğrafın Kısa Tarihi, Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri*. İstanbul: Agora Kitaplığı
- Berman, Marshall (2013). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Bernamegeh (t.y.). Grup Bajar kimdir?. *Bernamegeh* <https://www.bernamegeh.com/>. <https://www.bernamegeh.com/grup-bajar-kimdir/>
- Bıçakçı, Hakan (2015). *Boş Zaman*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Bıçakçı, Hakan (2017). *Uyku Sersemi*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Bilecen, Tuncay (2021).“17 Ağustos 1999 İzmit Depremi’nden 23 Ekim 2011 Van Depremi’ne Kapitalizm ve Mülkiyet Hukuku: Deprem ve Konut Hakkı”. *İnşaat Ya Resulullah* içinde. Tanıl Bora (der.) İstanbul: İletişim Yayınları
- Bilgin, İhsan (2013).“Kentsel Dönüşümün Doğası: Akış mı Zorlama mı?”, Semih Akşener vd. (der). *Milyonluk Manzara: Kentsel Dönüşüm Resimleri* içinde. İstanbul: İletişim Yayınları, ss.11-47
- Birdal, Serhat Celâl (2012). “Bir ‘Karşı-Yas Çalışması Olarak Hrant Dink Anması’” Pınar Melis Yelsalı Parmaksız (der.) *Neye Yarar Hatıralar? Bellek ve Siyaset Çalışmaları* içinde, Ankara: Phoenix Yayınevi
- BirGün (2009). Endülüs’te bir İspanyol Fatsa’sı. *Birgun.net*. <https://www.birgun.net/>. <https://www.birgun.net/haber/endulus-te-bir-ispanyol-fatsa-si-48770>
- BirGün (2019, 19 Mayıs).Rantınız batsın be ya!. *Birgun.net*. <https://www.birgun.net/haber/rantiniz-batsin-be-ya-256363>

- BirGün (2020, 18 Ekim).‘İstanbul’un Balkonunda kentsel dönüşüm serzenisi. *Birgun.net*. <https://www.birgun.net/makale/istanbul-un-balkonu-nda-kentsel-donusum-serzenisi-319581>
- BirGün (2021, 8 Eylül). İHD: 13 yılda zırhlı araç çarpmalarında 20’si çocuk 42 kişi yaşamını yitirdi. *Birgun.net*. <https://www.birgun.net/haber/ihd-13-yilda-zirhli-arac-carpmalarinda-20-si-cocuk-42-kisi-yasamini-yitirdi-357991>
- BirGün (2023, 10 Ocak). Mahalleye çeteyi bilinçli soktular. *Birgun.net*. <https://www.birgun.net/haber/mahalleye-ceteyi-bilincli-soktular-417012>
- Boğazlıyan, Esra (2016, 13 Ocak).Maltepe Belediye Başkanı: Gülsuyu’nu peşkeş çektiğim. *Habertürk*. <https://www.haberturk.com/gundem/haber/1180187-maltepe-belediye-baskani-gulsuyunu-peskes-cektirmem>
- Bora, Aksu (2009).“Rüyası Ömrümüzün Çünkü Eşyaya Siner” *Cins Cins Mekân* içinde. Ayten Algan (Der. ve Yay. Haz.) İstanbul: Varlık Yayınları, ss. 69-71
- Bora, Aksu (2018a).*Kadınların Sınıfı*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Bora, Aksu (2018b). “Toplumsal Cinsiyete Dayalı Ayrımcılık”. *Ayrımcılık: Çok Boyutlu Yaklaşımlar* içinde. Çayır, K. ve M. Ayan Ceyhan (der.). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, ss. 175-188
- Bora, Tanıl (2021).“Türk Muhafazakârlığı ve İnşaat Şehveti: Büyük olsun Bizim Olsun”. *İnşaat Ya Resulullah* içinde. Tanıl Bora (der.) İstanbul: İletişim Yayınları, ss. 9-15
- Bora, Tanıl ve Necmi Erdoğan (2005).“Zenginlik: ‘Zengin’ bir araştırma gündemi, ‘yoksul’ bir literatür”. *Toplum ve Bilim Dergisi: Zenginler Senden Benden Farklıdır*. Sayı:104, ss. 3-12.
- Bora, Tanıl ve Necmi Erdoğan (2021).“Cüppenin, Kılıcın ve Kalemin Mahcup Yoksulları’: Yeni Kapitalizm, Yeni İşsizlik ve Beyaz Yakalılar”. “*Boşuna mı Okuduk?’: Türkiye’de Beyaz Yakalı İşsizliği* içinde. Tanıl Bora, Aksu Bora vd. İstanbul: İletişim Yay., ss. 13-44.
- Bordwell, David ve Kristin Thompson (2012).*Film Sanatı: Bir Giriş*. Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.
- Borges, Jorge Luis ve Adolfo Bioy Casares (1995), *Olağanüstü Masallar*, İstanbul: Mito Yayınları
- Boss, Pauline (2021).*Muğlak Kayıp: Çözülmemiş Yasla Yaşamayı Öğrenmek*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları



- Boym, Svetlana. (2009). *Nostaljinin Geleceği*. İstanbul: Metis Yayınları
- Bozkurt, Engin (2020).“Toplumcu Belediyecilik Politikalarının Ovacık Belediyesi Örneği Üzerinden Değerlendirilmesi”. *Kent ve Çevre Araştırmaları Dergisi*. Cilt:2, Sayı:1, Haziran 2020, ss. 99-149.
- Brown, Blain (2014).*Sinematografi: Kuram ve Uygulama*. İstanbul: Hil Yayın
- Buckland, Warren (2013).*Sinemayı Anlamak*. İstanbul: Optimist Kitap
- Burgess, Anthony (1970).*The Novel Now*, New York: W W. Norton, Inc.
- Burnett, Robert Meyer (2002). “Round Up: Deposing *The Usual Suspects*”. *The Usual Suspects* Special Edition DVD (İngilizce). MGM.
- Butler, Judith (2014).*Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. İstanbul: Metis Yayınları
- Büker, Seçil (1991).*Sinemada Anlam Yaratma*. Ankara: İmge Kitabevi
- Caka, Emre. (t.y.).“Toz Bezi Değil Ev İşçisiyiz”. *Demokrasi için Medya/Medya için Demokrasi Projesi*. <https://media4democracy.org/haberler/toz-bezi-degil-ev-iscisiyiz/>
- Can, Şefik (2011).*Klasik Yunan Mitolojisi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat
- Caruth, Cathy (1996).*Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore ve Londra: Johns Hopkins University Press.
- Catch 22. (t.y.).*Merriam-Webster Dictionary* içinde. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/catch-22>
- Chatman, Seymour (2008).*Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*. Ankara: De Ki Basım Yayım
- Clarke, David B. (1997). *The Cinematic City*. Londra ve New York: Routledge
- Clean Clothes Campaign (t.y.).Tazreen fire: fight for compensation. <https://cleanclothes.org/campaigns/past/tazreen>
- CNNTürk (2018, 11 Aralık).7 Haziran'dan 7 Haziran'a 1 yılda neler oldu? *CNNTürk*. <https://www.cnnturk.com/turkiye/7-hazirandan-7-hazirana-1-yilda-neler-oldu>
- Cokely, Carrie L. (2021, 9 Mart). Rosie the Riveter. *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/topic/Rosie-the-Riveter>
- Connerton, Paul (2014).*Modernite Nasıl Unutturur*. İstanbul: Sel Yayıncılık

- Coşkun, Mustafa Kemal (2006). “Toplumsal Hareketler ve Proleter Kamusal Alan”. *Ekonomik Yaklaşım*, Cilt:17, Sayı:60-61, ss. 143-155
- Csöngé, Tomas (2015).“Moving Picture, Lying Image: Unreliable Cinematic Narratives” *Acta Univ. Sapientiae, Film And Media Sudi'si*, 10 (2015), ss. 89–104.
- Çam, A. (2016), “Sinemasal Mekânlar ve Sinemasal Mekânların Çözümlemesi”, *Sinecine*, 7(2), ss. 7-37.
- Çapan, Melike (2021, 23 Haziran).“İstanbul Semtleri: Tatavla'dan Kurtuluş'a; Nerede O Karnavallar?”, *Independent Türkçe*. <https://www.indyturk.com/node/377646/k%C3%BCI%C3%BCr/i%CC%87stanbul-semtleri-tatavladan-kurtulu%C5%9Fa-nerede-o-karnavallar>
- Çavdar, Ozan (2017).“Mekân ve Kolektif Bellek: Sivas Katliamı ve Madımak Oteli”, *Moment Dergi: Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 4(1). Ankara, ss. 237-257
- Çavuşoğlu, Erbatur (2016).*Türkiye Kentleşmesinin Toplumsal Arkeolojisi*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Çavuşoğlu, Erbatur (2021a).“İnşaata Dayalı Büyüme Modelinin Yeni-Osmanlılıkla Bütünleşerek Ulusal Popüler Proje Haline Gelişi: Kadim İdeoloji Korporatizme AKP Makyajı”, Tanıl Bora (der.) *İnşaat Ya Resulullah* içinde. İstanbul: İletişim Yayınları
- Çavuşoğlu, Erbatur (2021b).“İslamcı Neo-Liberalizmde İnşaat Fetişi ve Mülkiyet Üzerindeki Simgesel Hâle”, Tanıl Bora (der.) *İnşaat Ya Resulullah* içinde. İstanbul: İletişim Yayınları
- Çayır, Kenan (2018).“Gruplararası İlişkiler Bağlamında Ayrımcılık”, *Ayrımcılık: Çok Boyutlu Yaklaşımlar* içinde. Kenan Çayır ve Müge Ayan Ceyhan (der.). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, ss.5-15
- Çelik, Nur Betül. (2018, 24 Ağustos). Krizi fırsata çevirmek. *Gazete Duvar*. <https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2018/08/24/krizi-firsata-cevirmek>
- Çiçekoğlu, Feride (2014).*Vesikalı Şehir*. İstanbul: Metis Yayınları
- Çiçekoğlu, Feride (2015).*Şehrin İtirazı: Gezi Direnişi Öncesi İstanbul Filmlerinde İsyân Eşiği*, İstanbul: Metis Yayınları
- Çiçekoğlu, Feride (2019).*İsyankâr Şehir: Gezi Sonrası İstanbul Filmlerinde Mahrem İsyân*. İstanbul: Metis Yayınları

- Çoban Keneş, Hatice (2011). “İrkçı-Ayrımcı Söylemlerin Kurucu Öğeleri Olarak İnkâr Stratejileri”. *Kültür ve İletişim*, Sayı: 14/2-Yaz, ss. 71-98
- Çoban Keneş, Hatice (2014). “Yeni ırkçılığın bileşeni olarak cinsiyetçilik: İrkçılığın cinsiyetçilikle eklenmesi” *Fe Dergi: Feminist Eleştiri* 6, No. 2 (2014), 62-80.
- Çoban Keneş, Hatice (2015). *Yeni İrkçılığın Kirli Ötekileri: Kürtler, Aleviler, Ermeniler*. Ankara: Dipnot Yayınları
- Çöloğlu, Defne Ö. (2006). “Sinemada Bir Anlam Yaratma Süreci Olarak Renk ve Krzysztof Kieslowski'nin ‘Üç Renk: Mavi, Beyaz, Kırmızı’ Üçlemesi”. *KİLAD: Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi*, Yıl: 4, Sayı:8, Güz 2006, ss. 155-172
- Daldal, Şule (2009). “Kapitalizmin Bütünsel Bir Analizi: John Maynard Keynes”, *Toplum ve Demokrasi*, 3 (6-7), Mayıs-Aralık, 2009, s. 41-66. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/210909>
- Dalton, Jane. (2019, 2 Haziran). Kanada'nın sömürgecilik mirası: Son 50 yılda öldürülen ya da şiddet gören kadınların çoğu yerli. *Independent Türkçe*. [https://www.indyturk.com/node/38226/d%C3%BCn%C3%BCn/kanadan%C4%B1n-s%C3%B6m%C3%BCrgecilik-miras%C4%B1-son-50-y%C4%B1da-%C3%B6ld%C3%BCr%C3%BClen-ya-da-%C5%9Fiddet-g%C3%B6ren-kad%C4%B1nlar%C4%B1n](https://www.indyturk.com/node/38226/d%C3%BCn%C3%BCn%C3%BCn/kanadan%C4%B1n-s%C3%B6m%C3%BCrgecilik-miras%C4%B1-son-50-y%C4%B1da-%C3%B6ld%C3%BCr%C3%BClen-ya-da-%C5%9Fiddet-g%C3%B6ren-kad%C4%B1nlar%C4%B1n)
- Danış, Didem (2008). “Kente “Cerrahi Müdahale”: Nasıl, Neden, Kim İçin? Sosyal Dışlama Projesi” *Express Dergisi*, Sayı:2008/4, ss. 32-36.
- Danza, Andres ve Ernesto Tulbovitz (2015). *Saraysız Başkan Jose Mujica: İktidarda Bir Kara Koyun*. İstanbul: Tekin Yayınevi
- Davis, Mike (1992). *City of Quartz*. New York: Vintage Books
- de Beauvoir, Simone (2011). *The Second Sex*. Constance Borde and Sheila Malovany-Chevallier (çev.) New York: Vintage Books
- Dedeoğlu, Saniye (2014). “İstanbul’da Mekân, Cinsiyet ve Endüstriyel İstihdam”, Ayfer Bartu Candan ve Cenk Özbay (yay. haz.) *Yeni İstanbul Çalışmaları: Sınırlar, Mücadeleler, Açılımlar* içinde. Ayfer Bartu Candan, Cenk Özbay (Yay. Haz.). İstanbul: Metis Yayınları, ss. 198-211
- Delaisse, Anne-Cécile, Suzanne Huot ve Luisa Veronis (2020). “Conceptualizing the role of occupation in the production of space”, *Journal of Occupational Science*, DOI: 10.1080/14427591.2020.1802326.

- Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu Araştırma Merkezi (DİSK-AR) (2023). “İşsizlik ve İstihdamın Görünümü Araştırması”. <https://arastirma.disk.org.tr/wp-content/uploads/2023/05/Ocak-Mart-2023-Issizlik-ve-Istihdamin-Gorunumu-2022-1.-Ceyrek.pdf>
- Diken, Bülent ve Carsten B. Laustsen (2005). *The Culture of Exception: Sociology Facing the Camp*. New York: Routledge
- Diken, Bülent ve Carsten B. Laustsen (2014). *Filmlerle Sosyoloji*. İstanbul: Metis Yayınları
- Dinçer, İclal ve Zeynep Meryem Enlil (2002). “Eski Kent Merkezinde Yeni Yoksullar: Tarlabası-İstanbul”, *Yoksulluk Kent Yoksulluğu ve Planlama Bildiri Kitabı* içinde, Şehir Plancıları Odası, 6-8 Kasım, İstanbul ss. 415-424
- Dinsmore, Jonathan (2019, 3 Kasım). Masonic Motto: Ordo Ab Chao. *Universal Co-Masonry*. <https://www.universalfreemasonry.org/en/article/ordo-ab-chao>
- Doğanay, Ülkü (2018). “Ayrımcılık, Söylem ve Medya”. *Ayrımcılığın Yüzleri* içinde. Ülkü Doğanay (der.) Ankara: Kapasite Geliştirme Derneği Yayınları, ss. 16-38.
- Doğuç, Seçil (2005). “Yeni Orta Sınıfların Gözünden Zenginlik ve Yoksulluk” *Toplum ve Bilim*, Sayı 104. İstanbul: Birikim Yayınları, ss.73-91
- Dostoyevski, Fyodor Mihayloviç (1969). *Karamazov Kardeşler I ve II cilt*. Ergin Altay (çev.) İstanbul: Altın Kitap Yayınevi ve Tic. A.Ş.
- Draaisma, Douwe (2014). *Bellek Metaforları: Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi*. İstanbul: Metis Yay.
- Duru, Orhan (1995). “Şaşıyorummmmm!”. *İstanbulun* içinde. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Duru, Orhan (2022). “Düş Peşinde”. *Kazı* içinde. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Edgar-Hunt, Robert; John Marland ve Steven Rawle (2015). *Film Dili*. İstanbul: Literatür
- Ekşişeyler. (2016, 17 Nisan). 90'lar Türkiye'sinde Yaşanan Önemli Olaylar. *Ekşi Sözlük*. <https://seyler.eksisozluk.com/90lar-turkiyesinde-yasanan-onemli-olaylar>
- Elmacı, Tuğba (2010). “Türk Sineması'nda Kent ve Öteki”, *Akdeniz Sanat*, 3 (5) <https://dergipark.org.tr/tr/pub/akdenizsanat/issue/27652/291411>
- Elson, Diane ve Ruth Pearson (1981). “‘Nimble Fingers Make Cheap Workers’: An Analysis of Women's Employment in Third World Export Manufacturing”. *Feminist Review*, No. 7 (Spring, 1981), ss. 87-107

- Emeç, Hamdi; Şenay Üçdoğruk Birecikli ve Burcu Kümbül Güler. (2019). “İstanbul’a Yönelik İç Göç Hareketlerinin Ekonometrik Analizi” *İnsan&İnsan*, Yıl 6, Sayı 22, Güz 2019, ss. 785-808
- Engels, Friedrich (2013). *İngiltere’de Emekçi Sınıfların Durumu*. Oktay Emre (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Enlil, Zeynep Merey (2000). “Yeniden İşlevlendirme ve Soylulaştırma: Bir Sınıfsal Proje Olarak Eski Kent Merkezlerinin ve Tarihi Konut Dokusunun Yeniden Ele Geçirilmesi” *domus m*, Aralık, no:8, ss. 46-9.
- Enlil, Zeynep Merey (2003). “1980 Sonrası İstanbul’da Toplumsal Ayrışmanın Mekânsal İzdüşümleri” *mimar.ist Dergisi*, 3(8), Bahar 2003, ss. 84-89
- Erder, Sema (2014). “Sonsöz: Yeni İstanbul Çalışmaları ve İstanbul’da Yapılan Yeni Çalışmalar”, *Yeni İstanbul Çalışmaları: Sınırlar, Mücadeleler, Açılımlar* içinde, Ayfer Bartu Candan ve Cenk Özbay (haz.), İstanbul: Metis Yayınları, ss. 377-385
- Erdoğan, Necmi (2011a). “Garibanların Dünyası: Türkiye’de Yoksulların Kültürel Temsilleri Üzerine İlk Notlar”. *Yoksulluk Halleri: Türkiye’de Kent Yoksulluğunun Toplumsal Görünümleri* içinde Necmi Erdoğan (yay. haz.) İstanbul: İletişim Yayınları
- Erdoğan, Necmi (2011b). “Yok-sanma: Yoksulluk-Mâduniyet ve ‘Fark Yaraları’”, Necmi Erdoğan (ed.) *Yoksulluk Halleri: Türkiye’de Kent Yoksulluğunun Toplumsal Görünümleri* içinde. İstanbul: İletişim Yayınları, ss. 47-96
- Erdoğan, Necmi (2011c). “Yoksulları Dinlemek”, *Yoksulluk Halleri: Türkiye’de Kent Yoksulluğunun Toplumsal Görünümleri* içinde. Necmi Erdoğan (ed.). İstanbul: İletişim Yay, ss. 13-28
- Erek, Cevdet (2015, 8 Kasım). Abluka / Frenzy (Soundtrack) Single yayında / released. *Cevdet Erek Works*. <https://cevdeterek.com/2015/11/08/abluka-frenzy-soundtrack-single-yayinda-released/>
- Erkilet, Alev (2013). “‘Düzgün Aileler’, ‘Yeni Gelenler’e Karşı: Korku Siyaseti, Tahliyeler ve Kentsel Ayrışma’”. *İstanbul: Müstesna Şehrin İstisna Hali* içinde. Ayşe Çavdar ve Pelin Tan (der.). İstanbul: Sel Yayıncılık, ss. 127-148.
- Erman, Tahire (2016). “Distopik Bir Yaşam Çevresine Dönüşen Beziğânbağçe-TOKİ Sitesi: Ayazma-Tepeüstü Kentsel Dönüşüm Projesi Küçükçekmece”. *İstanbul Kimin Şehri: Kültür, Tasarım, Seyirlik ve Sermaye* içinde. Dilek Özhan Koçak ve Orhan Kemal Koçak (Der.), İstanbul: Metis Yayınları
- Ersoy, Melih (2001). “Sanayisizleşme Süreci ve Kentler”. *Praksis Dergisi*, Sayı: 2, ss.32-52.

- Esen Kuyucak, Şükran (2016). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları (Dönemler ve Yönetmenler)*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Estukyan, Vartan (2015, 27 Şubat). “Kurtuluş ‘lüks semt’ mi oluyor?” *Agos*. <https://www.agos.com.tr/tr/yazi/10718/kurtulus-luks-semt-mi-oluyor>
- Euronews (2019, 30 Ekim). Erdoğan: Tarihi soykırım lekeleriyle dolu bir ülkenin Türkiye'ye söz söyleme hakkı olamaz. *Euronews*. <https://tr.euronews.com/2019/10/30/erdogan-tarihi-soykirim-lekeleriyle-dolu-bir-ulkenin-turkiye-ye-soz-soyleme-hakki-olamaz>
- Euthanasia Program and Aktion T4. (t.y.). *Holocaust Encyclopedia*. <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/euthanasia-program>
- Evden Haberler (2017, 13 Mayıs). Maltepe’de Kentsel Dönüşüm Ne Zaman Başlayacak? *Evden Haberler*. <https://evdenhaberler.com/maltepede-kentsel-donusum-ne-zaman-baslayacak/>
- Evrensel Gazetesi (2021, 4 Eylül). Zirhli araçlar 13 yılda 20’si çocuk en az 40 can aldı. *Evrensel.net*. <https://www.evrensel.net/haber/441909/zirhli-araclar-13-yilda-20si-cocuk-en-az-40-can-aldi>
- Evrensel Gazetesi (2017, 9 Ağustos). Kanada’da yerli kadın cinayetleri aydınlatılmayı bekliyor. *Evrensel.net*. <https://www.evrensel.net/haber/328897/kanadada-yerli-kadin-cinayetleri-aydinlatilmayi-bekliyor>
- Eyidoğan, Haluk (2021, 5 Mart). On beş yıldır bitmeyen bir kentsel dönüşümün hikâyesi: Fikirtepe. *T24*. <https://t24.com.tr/yazarlar/haluk-eyidogan/on-bes-yildir-bitmeyen-bir-kentsel-donusumun-hikayesi-fikirtepe,30099>
- Fanon, Frantz (2016). *Siyah Deri Beyaz Maskeler*. İstanbul: Encore Yayınları
- Faulkner, William (1951). *Requiem for a Nun*. New York: Random House Books
- Ferro, Marc (2017). *Sinema ve Tarih*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Finkelstein, Norman Gary (2010). *Holokost Endüstrisi: Yahudilerin Çektiği Çilelerin İstismarı*, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Fiske, John (2003). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları
- Fitzmaurice, Tony (2001). “Film and Urban Societies in a Global Context” *Cinema and The City: Film and Urban Societies in a Global Context* içinde, Shiel, Mark ve Tony Fitzmaurice (ed.) Oxford; Malden, Mass.: Blackwell, ss.19-30.
- Foucault, Michel (1988). “Öteki Mekânlara Dair”. Çev. Burak Boysan, Deniz Erksan. *Deftir*. Sayı 4 Nisan – Mayıs. İstanbul: Metis Yay., ss. 7-15

- Foucault, Michel (1992). *Hapishanenin Doğuşu*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları
- Foucault, Michel (1993). *Cinselliğin Tarihi I. Cilt*. İstanbul: Afa Yayınları
- Foucault, Michel (2006). *Deliliğin Tarihi*, Çev.: Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: İmge Yay.
- Fraser, Nancy. (1990). “Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy”. *Social Text*, No. 25/26, ss. 56-80
- Freud, Sigmund (1964). “Mourning and Melancholia”. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud Volume XIV* içinde. James Strachey (yay. haz.), Londra: Hogarth Press, ss. 243-258.
- Fromm, Eric (1979). *Hürriyetten Kaçış*, çev. Ayda Yörükkan, İstanbul: Tur Yayınları
- Gazete Duvar (2020, 15 Ocak). ‘Bekarlardan vergi alınsın’ fikri pek tutmadı. *Gazete Duvar*. <https://www.gazeteduvar.com.tr/gundem/2020/01/15/bekarlardan-vergi-alinsin-fikri-pek-tutmadi>
- Ghulyan, Husik (2017). “Lefebvre’nin Mekân Kuramının Yapısal ve Kavramsal Çerçevesine Dair Bir Okuma”, *Çağdaş Yerel Yönetimler Dergisi*, Cilt 26 Sayı 3, Temmuz 2017, s. 1-29.
- Girginkoç, Deniz (2016). “Kara Film”, *Sinemada Anlatı ve Türler* içinde. Fatma Dalay Küçük Kurt ve Ahmet Gürata (yay. haz.), İstanbul: Vadi Yayınları
- Goffman, Erving (2009). *Gündelik Yaşamda Benliğin Sunumu*. Metis Yayınları
- Gold, John R. ve Stephen V. Ward (1997). “Of Plans and Planners: Documentary Film and Challenge of the Urban Future, 1935-52”, *The Cinematic City* içinde, Clarke, David B. (ed.). Londra ve New York: Routledge, ss.59-82.
- Gottlieb, Erika (2001). *Dystopian Fiction East and West: Universe of Terror and Trial*, Montreal & Kingston: McGill-Queen’s Press
- Gök, Cüneyt (2007). “Sinema ve Gerçeklik”, *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1 (2), 112-123. <http://dergipark.org.tr/bujss/issue/3857/51567>
- Gökçe, Gülise ve Orhan Gökçe (2022). “Neoliberalizmin Siyasal, Yönetimsel ve Toplumsal Olana Etkileri”. *Türk İdare Dergisi*. Yıl: 94, Haziran 2022, Sayı: 494, ss. 135-157.
- Göksoy, Ekin Can (2016). *Epepe Tatavla*. İstanbul: İletişim Yayınları

- Göktürk, Deniz, Levent Soysal ve İpek Türeli (2011). “Giriş”, *İstanbul Nereye?: Küresel Kent, Kültür, Avrupa* içinde, Göktürk, Deniz vd. (yay. haz.), İstanbul: Metis Yay.
- Gönültaş, Hale (2018). “Ankara’dan Yoksulluk Manzaraları: Çöpün pazarı”. *1+1 Ekspres Dergisi*. <https://birartibir.org/copun-pazari/>
- Graham, Stephen (2018). *Vertical: The City From Satellites to Bunkers*. New York & London: Verso
- Gramsci, Antonio (1999). *Selections from Prison Notebooks*. Quentin Hoare ve Geoffrey Nowell Smith (yay. haz. ve çev.) Londra: ElecBook
- Gürata, Ahmet (2016). “Öznel Zamanın İzinde”, *Sinemada Anlatı ve Türler* içinde. Fatma Dalay Küçükkurt ve Ahmet Gürata (yay. haz.), İstanbul: Vadi Yayınları
- Gürbilek, Nurdan (2012). *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis Yayınları
- Gürel, Kazım Tolga (2020). *Bir Anadolu Komünisti: Terzi Fikri*. İstanbul: P Kitap
- Hakan, Ahmet. (2008, 22 Ekim). Şiirden anlayan danışman ihtiyacı. *Hürriyet Gazetesi*. <https://www.hurriyet.com.tr/siirden-anlayan-danisman-ihityaci-10177004>
- Hall, Stuart (1994). “İdeolojinin Yeniden Keşfi: Medya Çalışmalarında Baskı Altında Tutulanın Geri Dönüşü”, *Medya, İktidar, İdeoloji* içinde. Çev. Mehmet Küçük. Ankara: Ark Yayınevi.
- Hall, Stuart (2006). “Encoding/Decoding”. *Media and Cultural Studies* içinde. Meenakshi Gigi Durham and Douglas M. Kellner (Yay. Haz.). Oxford: Blackwell Publishing
- Hamilton, Edith (1983). *Mitologya*. Ülkü Tamer (çev.) İstanbul: Varlık Yayınları
- Hancox, Dan (2016). *Dünyaya Kafa Tutan Köy*. Ali Karatay (çev.) İstanbul: Metis Yayınları
- Hansen, Miriam. (2004). “Yirmi Yılın Ardından Negt ve Kluge’nin ‘Kamusal Alan ve Tecrübe’si: Değişken Karışımlar ve Genişlemiş Alanlar”. *Kamusal Alan* içinde. Meral Özbek (yay. haz.). İstanbul: Hil Yayınları, ss. 141- 177
- Hardt, Michael ve Anthonio Negri (2001). “Biyo-Politik Üretim”, *İmparatorluk* içinde. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Hartmann, Heidi. (1979). “The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism: Towards a more Progressive Union”. *Capital & Class*, 3(2), 1–33. <https://doi.org/10.1177/030981687900800102>



- Harvey, David (2008a). "Right to the City". *New Left Review* Sayı: 53 Eylül-Ekim 2008, ss.23-40.
- Harvey, David (2008b). *Umut Mekânları*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Harvey, David (2013a). *Asi Şehirler: Şehir Hakkından Kentsel Devrime Doğru*. İstanbul: Metis Yayınları
- Harvey, David (2013b). *Sosyal Adalet ve Şehir*. İstanbul: Metis Yayınları
- Harvey, David (2014). *Postmodernliğin Durumu: Kültürel Değişimin Kökenleri*, İstanbul: Metis Yayınları
- Hasar, Ali (2015, 25 Temmuz). *Gemeinschaft*. Ali Hasar. <https://aliharar.blogspot.com/2015/07/gemeinschaft.html>
- Hatun. (t.y.). *Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük* içinde. <https://sozluk.gov.tr/>
- Hess, Remi (2014). "Henri Lefebvre ve Mekân Düşüncesi", *Mekânın Üretimi* içinde, Henri Lefebvre, İstanbul: Sel Yayıncılık
- Horne, Madison (2023, 15 Eylül). Women of the WWII Workforce: Photos Show the Real-Life Rosie the Riveters. *History*. <https://www.history.com/news/women-world-war-ii-factories-photos>
- Hossfeld, Karen (1990). "'Their Logic Against Them': Contradictions in Sex, Race, and Class in Silicon Valley". Kathryn Ward (Yay. Haz.) *Women Workers and Global Restructuring* içinde. Ithaca, NY: Cornell University Press, ss. 149-178.
- Huxley, Aldous (2000). *Cesur Yeni Dünya*, çev. Ümit Tosun, İstanbul: İthaki Yayınları
- Huyssen, Andreas (1999). *Alacakaranlık Anıları*. İstanbul: Metis Yay.
- Hükümenoğlu, Hikmet (2012). *04:00*. İstanbul: Everest Yayınları
- Ibsen, Henrik (1994). *A Doll's House*. Londra: Nick Hern Books.
- Ibsen, Henrik (t.y.). *A Doll's House*. The Project Gutenberg eBook. <https://www.gutenberg.org/files/2542/2542-h/2542-h.htm>
- International Labour Organization (ILO). (2011, 8 Mart). The Triangle Shirtwaist Fire and International Women's Day: 100 years on. *International Labour Organization*. [https://www-ilo-org.translate.google/global/about-the-ilo/mission-and-objectives/features/WCMS\\_152708/lang-en/index.htm? x tr sl=auto& x tr tl=en& x tr hl=en-US& x tr pto=wapp](https://www-ilo-org.translate.google/global/about-the-ilo/mission-and-objectives/features/WCMS_152708/lang-en/index.htm? x tr sl=auto& x tr tl=en& x tr hl=en-US& x tr pto=wapp)
- International Women's Day. (t.y.). *New World Encyclopedia* içinde. [https://www.newworldencyclopedia.org/entry/International\\_Women%27s\\_Day](https://www.newworldencyclopedia.org/entry/International_Women%27s_Day)

- Işık, Oğuz ve M. Melih Pınarcıoğlu (2003). “Nöbetleşe Yoksulluktan Kurlsız Yoksulluğa”. *TÜSİAD Yayın Organı: Görüş Dergisi*, Temmuz 2003 sayısı, ss. 50-53
- İlter, Balçıçek (2016, 11 Ocak). Gülsuyu sakinleri: Örgütler cirit atıyor. *Habertürk*. <https://www.haberturk.com/gundem/haber/1179219-gulsuyu-sakinleri-orgutler-cirit-atiyor>
- İnsel, Ahmet (2015). *Neo-Liberalizm: Hegemonyanın Yeni Dili*. İstanbul: İletişim Yayınları
- İnşaat Mühendisleri Odası (İMO). (t.y.). Her gün ortalama 6 işçi ölüyor, iş cinayetleri durdurulsun! *İMO*. <https://www.imo.org.tr/TR,81201/her-gun-ortalama-6-isci-oluyor-is-cinayetleri-durdurulsun.html>
- İstanbul Büyükşehir Belediyesi (İBB). (2020). “İstanbul Göç Araştırması Raporu”. *İBB*. <https://www.ibb.istanbul/Uploads/2021/3/goc-arastirmalari-24.03.2021.pdf>
- İşçi Sağlığı ve İş Güvenliği Meclisi (İSİG Meclisi). (2011, 13 Ağustos). Bu pislik sizin! Biz toz bezi değiliz! *İSİG Meclisi*. <https://www.isigmeclisi.org/902-bu-pislik-sizin-biz-toz-bezi-degiliz>
- İşçi Sağlığı ve İş Güvenliği Meclisi (İSİG Meclisi). (2023, 6 Ocak). 2022 yılında en az 1843 işçi iş cinayetlerinde hayatını kaybetti. *İSİG Meclisi*. <https://isigmeclisi.org/20824-2022-yilinda-en-az-1843-isci-is-cinayetlerinde-hayatini-kaybetti>
- İşkanunu. (2019, 12 Nisan). Ev Hizmetlerinde Çalışanların Sigortalılığı. İşkanunu. <https://iskanunu.com/sizin-sorduklariniz/ev-hizmetlerinde-calisanlarin-sigortaliligi/>
- Jacobs, Jane (2011). *Büyük Amerikan Şehirlerinin Ölümü ve Yaşamı*. İstanbul: Metis Yayınları
- Jameson, Fredric (2008). *Postmodernizm veya Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiği*. Ankara: Nirengi Kitap
- Kafka, Franz (1968). *Dava*. Çev. Arif Gelen. İstanbul: Varlık Yayınları
- Kafka, Franz (1986). *Dönüşüm*. Çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Can Yayınları
- Kafka, Franz (2012). *Franz Kafka: Bütün Öyküler*. İstanbul: Cem Yayınevi
- Kahraman, Fatih (2013). “Yoksulluğun Çalışma ile İmtihani: Çalışan Yoksullar Üzerine Bir Araştırma” *İdealkent Kent Araştırmaları Dergisi: Kent ve Yoksulluk*, Sayı 16, Mayıs 2015, Ankara, ss. 50-70

- Kahraman, Meriç Demir, Burak Pak ve Kris Scheerlinck (2018). “Production of heterotopias as public spaces and paradox of political representation: A Lefebvrian approach”, *ITU A/Z*, Vol 15 No 1, March 2018, ss. 135-145
- Kandiyoti, Deniz (2012). “Parçaları Yorumlamak”, *Kültür Fragmanları: Türkiye’de Gündelik Hayat içinde*, Deniz Kandiyoti ve Ayşe Saktanber (haz. ), İstanbul: Metis Yay.
- Kaplan, E. Ann ve Ban Wang (2008). *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations*. Hong Kong: Hong Kong Uni. Press.
- Karakehya, Hakan. (2009). “Gözetim ve Suçla Mücadele”: Gözetimin Tarihsel Gelişimi ile Yakın Dönemde Gerçekleştirilen Hukuki Düzenleme ve Uygulamalar Bağlamında Bir Değerlendirme”, *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, C.58.S2, ss. 319-357
- Karakter Jeneratörü (KJ). (t.y.). Dersimiz.com Terimler Sözlüğü. <https://www.dersimiz.com/terimler-sozlugu/kj-karakter-jeneratoru-nedir-nedemek-33708>
- Karar (2021, 28 Mart). Andımız neden kaldırıldı? İşte Öğrenci Andı sözleri. *Karar*. <https://www.karar.com/andimiz-neden-kaldirildi-iste-ogrenci-andi-sozleri-1608927>
- Kattago, Siobhan (2015). “Introduction: Memory Studies and its Companions”, *Ashgate Reseach Companion* içinde. Siobhan Kattago (Yay. Haz.), Surrey: Ashgate Publishing Limited.
- Keskin, Birhan (2018). *Ba*. İstanbul: Metis Yayınları
- Keyder, Çağlar (2011). “Yirmi Birinci Yüzyıla Girerken” *İstanbul Nereye?: Küresel Kent, Kültür ve Avrupa* içinde. Deniz Göktürk, vd. (Haz.). İstanbul: Metis Yayınları, ss. 49-61
- Keyder, Çağlar (2014). “Sunuş”. *Yeni İstanbul Çalışmaları: Sınırlar, Mücadeleler, Açılımlar* içinde. Ayfer Bartu Candan, Cenk Özbay (Yay. Haz.). İstanbul: Metis Yayınları, ss. 127-132.
- Kına, Sezer Ahmet (2022). “Türk sinemasında yeni beyaz yakalı temsili: *Son Çıkış* ve *Küçük Şeyler* örnekleri”. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 28, 125-139. doi: [10.17484/yedi.1057378](https://doi.org/10.17484/yedi.1057378)
- Kırel, Serpil (2004). “Kendi Evinde Misafir”. *Kültürel Üretim Alanları: Renkli Atlas* içinde. İstanbul: Babil Yay.

- Kırık, Ali Murat (2013). “Sinemada Renk Ögesinin Kullanımı: Renk ve Anlatım İlişkisi” *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum Dergisi*, Cilt 2, Sayı:6 Kış 2013, ss. 71-83
- Koç, Ferda (2012). “İşçileşme Sürecinin Kürt Segmenti veya Kürt İşçilik Sorunu”. *Güvencesizleştirme: Süreç, Yanılgı, Olanak* içinde. Özay Göztepe (ed.). Ankara: NotaBene Yayınları, ss.147-158.
- Koçak, Dilek Özhan ve Orhan Koçak (2016). “Giriş: Başka İstanbul Yok Mu?” Dilek Özhan Koçak ve Orhan Koçak (Haz.) *İstanbul Kimin Şehri?: Kültür, Tasarım, Seyirlik ve Sermaye* içinde, İstanbul: Metis Yayınları, 11-32
- Koçak, Feryal Aysin (2008). *Social and Spatial Production of Atatürk Boulevard in Ankara.* (Doktora Tezi).  
[https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=ii\\_AlBpPcQ-X0XVgvoILVg&no=XkLHhZfocg5FkHYvcMiTzQ](https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=ii_AlBpPcQ-X0XVgvoILVg&no=XkLHhZfocg5FkHYvcMiTzQ)
- Koçak, Hakan (2011). “İstanbul ‘Emeksizleştirilirken’”. *İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*. Sayı 44, Mart 2011, ss.41-48
- Kolluoğlu, Biray (2014). “Sunuş: Şehre Gören Gözlerle Bakmak” *Yeni İstanbul Çalışmaları: Sınırlar, Mücadeleler, Açılımlar* içinde. Ayfer Bartu Candan, Cenk Özbay (Yay. Haz.). İstanbul: Metis Yayınları, ss. 19-26
- Korucu, Serdar (2013, 6 Kasım). “Tatavla’nın ‘Kurtuluş’u nasıl olur?”. *Agos*.  
<https://www.agos.com.tr/tr/yazi/5968/tatavlanin-kurtulusu-nasil-olur>
- Kovar, Nehir. (2017, 11 Temmuz). Bir nekrodirenış eylemi olarak açlık grevi. *Bağımsız Gazetecilik Platformu: Platform 24*. <http://platform24.org/yazarlar/2291/bir-nekrodirenis-eylemi-olarak-aclik-grevi>
- Köker, Eser (2004). “Saklı Konuşmalar” *Kamusal Alan* içinde. Meral Özbek (der.). İstanbul: Hil Yayınları, ss. 539-550.
- Köksal, Özlem (2011). “İstanbul: City of Imagination”. *World Film Locations: İstanbul* içinde. Özlem Köksal (ed.). Bristol: Intellect Books.
- Köse, Elifhan (2015). “‘Yoksulluk’ Kavramının Cinsiyetlenmesine Dair Kısıt ve Olanaklar” *İdealkent Kent Araştırmaları Dergisi: Kent ve Yoksulluk*, Sayı 16, Mayıs 2015, Ankara, ss.258-282
- Kracauer, Siegfried (2010). *Caligari’dan Hitler’e: Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi*. Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.
- Kracauer, Siegfried (2015). *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*. İstanbul: Metis Yayınları

- Kuhn, Annette (2010). "Memory texts and memory Works: Performances of memory in and with visual media", *Memory Studies* içinde, XX(X), ss.1-16.
- Kuiper, Kathleen. (2009, 5 Kasım). Hays Office. *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/topic/Hays-Office>
- Kundera, Milan (1988). *Gülüştün ve Unutuştun Kitabı*. Erhan Bener (çev.). İstanbul: Can Yayınları
- Kurtuluş, Hatice (2003). "Mekânlarda Billurlaşan Kentsel Kimlikler", *Doğu Batı Dergisi*, Sayı:23 2003/23, ss. 75-96
- Kurtuluş, Hatice (2013). "Kent Sosyolojisinde Değişen Kavrayışlar ve Türkiye'nin Kentleşme Deneyimi". *Türkiye Perspektifinden Kent Sosyolojisi Çalışmaları* içinde. Kolektif. İstanbul: Örgün Yayınevi, ss. 177-226.
- Kuyucu, Tuna ve Özlem Ünsal (2011). "Neoliberal Kent Rejimiyle Mücadele: Başbüyük ve Tarlaşu'nda Kentsel Dönüşüm ve Direniş" *İstanbul Nereye?: Küresel Kent, Kültür ve Avrupa* içinde. Deniz Göktürk, vd. (Haz.). İstanbul: Metis Yayınları
- Kuyucu, Tuna ve Ulus Atayurt (2008). "Cilalı Yıkım Devrinin Direniş Mahalleleri: Ne yapılacaksa bizimle yapılacak!", *Express Dergisi*, Sayı:2008/4, ss. 37-39
- Landsberg, Alison (2003). "Prosthetic memory: the ethics and politics of memory in an age of mass culture". *Memory and Popular Film* içinde. Paul Grainge (Yay. Haz.). Manchester: Manchester University Press.
- Latour, Bruno. (2014). "On some of the affects of capitalism". Danimarka Kraliyet Bilimler Akademisi'nde, 26 Şubat 2014 tarihinde verilen dersin notları. <http://www.bruno-latour.fr>
- Le Guin, Ursula K. (2000). *Karanlığın Sol Eli*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Lefebvre, Henri (1976). *The Survival of Capitalism: Reproduction of the Relations of Production*, Frank Bryant (çev.), New York: St. Martin's Press
- Lefebvre, Henri (2014a). *Mekânın Üretimi*. İstanbul: Sel Yayıncılık
- Lefebvre, Henri (2014b). *Kentsel Devrim*. İstanbul: Sel Yayıncılık
- Lemke, Thomas (2010). "Sovereign Power and Bare Life: Giorgio Agamben", *Bio-Politics: An Advanced Introduction* içinde, New York & London: New York University Press, ss. 53-64
- Lemke, Thomas (2014). *Biyopolitika*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Lowenthal, Leo (1987-1988). "Caliban's Legacy", *Cultural Critique*, No. 8, Winter

- Lynch, Kevin (2016). *Kent İmgesi*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları
- Lyon, David. (1997). *Elektronik Göz*. Dilek Hattatoğlu (çev.). İstanbul: Sarmal Yay.
- Lyon, David (2013). *Gözetim Çalışmaları: Genel Bir Bakış*. Ali Toprak (çev.). İstanbul: Kalkedon Yayınları
- Macabasco, Lisa Wong (2021, 22 Nisan). ‘Worst version of Groundhog Day ever’: Two Distant Strangers, the Oscars short inspired by George Floyd. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/film/2021/apr/22/worst-version-of-groundhog-day-ever-two-distant-strangers-the-oscars-short-inspired-by-george-floyd>
- Marx, Karl (1997). *Hegel'in Hukuk Felsefesi'nin Eleştirisine Katkı* (Çev. Kenan Somer). Ankara: Sol Yayınları.
- Mason, Mike (2001). “Naked: Social Realism and the Urban Wasteland”. Mark Shiel ve Tony Fitzmaurice (Yay. Haz.). *Cinema and The City: Film and Urban Societies In A Global Context* içinde, Massachusetts: Blackwell
- Mazierska, Ewa (2011). “Introduction: Is Past a Foreign Country?”, *European cinema and intertextuality history, memory and politics* içinde. New York : Palgrave Macmillan
- Mbembe, Achille (2014). “Nekro-Siyaset”, çev. Abdurrahman Aydın. *Ayrıntı Dergi: İki Aylık Sosyalist Siyaset ve Kültür Dergisi*, Sayı 4, Mayıs-Haziran 2014, ss. 1-25
- Mennel, Barbara (2008). *Cities and Cinema*. New York: Routledge
- Merrifield, Andy (2014). “Hesap Uzmanlığı Yönetişimine Karşı: Yeni Bir Kentsel Kolektif Tüketime İlişkin Notlar”. *Mekân Meselesi* içinde. Kolektif. İstanbul: Tekin Yayınevi, ss. 73-93.
- Metin, Onur (2011). “Sosyal Politika Açısından AKP Dönemi: Sosyal Yardım Alanında Yaşananlar”. *Çalışma ve Toplum: Ekonomi ve Hukuk Dergisi*. 2011/1. İstanbul: DİSK ve Birleşik Metal-İş Sendikası Yay.
- Milliyet (t.y.). “Cenge Giderken şiiri - Mehmet Emin Yurdakul. *Milliyet*. <https://www.milliyet.com.tr/siirler/cenge-giderken-siiri-mehmet-emin-yurdakul-6426132>
- Milliyet Gazetesi (2009, 30 Ocak). Davos'ta yüksek gerilim. *Milliyet*. <https://www.milliyet.com.tr/siyaset/davos-ta-yukse-gerilim-1053371>
- Molnár, Ferenc (1984). *Pal Sokağı Çocukları*. Ankara: Kurtuluş Yayınları

- Monaco, James (2000). *How to Read a Film: The World of Movies, Media, and Multimedia: Art, Technology, Language, History, Theory*. New York: Oxford University Press
- Mumay, Can ve Derin Gökçe. (2017, 3 Kasım). Tarlabası resmen ortada kaldı. *Sözcü*. <https://www.sozcu.com.tr/2017/ekonomi/tarlabasi-resmen-ortada-kaldi-2072843/>
- Narlı, Nilüfer ve Aslı Kotaman (2008). “Modernleşmeden Küreselleşmeye İstanbul Modeli” *Sinematografik Kentler: Mekanlar, Hatıralar, Arzular* içinde. Mehmet Öztürk (der.), İstanbul: Agora Kitaplığı, ss. 204-221
- Neiger, Motti vd. (2011). *On Media Memory: Colective Memory in a New Media Age*. Hampshire: Palgrave Macmillan
- Nora, Pierre (2006). *Hafıza Mekânları*. Çev. Mehmet Emin Özcan, Ankara: Dost Kitabevi
- Nowell-Smith, Geoffrey (2001). “Cities: Real and Imagined” *Cinema and The City: Film and Urban Societies in a Global Context* içinde, Shiel, Mark ve Tony Fitzmaurice (ed.) Oxford; Malden, Mass.: Blackwell, ss. 99-108
- Ocak, Ersan (2011). “Yoksulun Evi” *Yoksulluk Halleri: Türkiye’de Kent Yoksulluğunun Toplumsal Görünümleri* içinde. Necmi Erdoğan (ed.) İstanbul: İletişim Yayınları, ss.133-173.
- Orwell, George (2012). *Hayvan Çiftliği: Bir Peri Masalı*. Celal Üster (çev.), İstanbul: Can Yayınları
- Orwell, George (2014). *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*. Celal Üster (çev.). İstanbul: Can Yayınları
- Öğünç, Pınar (2017, 17 Şubat). “Dünyayı biz inşa ediyoruz, altında biz kalıyoruz!” *Cumhuriyet Gazetesi*. <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/dunyayi-biz-insa-ediyoruz-altinda-biz-kaliyoruz-678342>
- Öncü, Ayşe (2013). “İstanbullular ve Ötekiler: Küreselcilik Çağında Orta Sınıf Olmanın Kültürel Kozmolojisi”, *İstanbul: Küresel ile Yerel Arasında* içinde. Çağlar Keyder (haz.), İstanbul: Metis Yayınları
- Övür, Mahmut (2007, 11 Ocak). Önce mücahit, sonra müşahit, şimdi müteahhit. *Sabah*. <https://www.sabah.com.tr/yazarlar/ovur/2007/01/11/once-mucahit-sonra-musahit-simdi-muteahhit>
- Öz, Yasemin (2009). “‘Ahlaksızların’ Mekânsal Dışlanması”, *Cins Cins Mekân* içinde, Ayten Alkan (der.), İstanbul: Varlık Yayınları

- Özby, Cenk (2014). “Yirmi Milyonluk Turizm Başkenti: İstanbul’da Hareketliliklerin Politik Ekonomisi”, *Yeni İstanbul Çalışmaları: Sınırlar, Mücadeleler, Açılımlar* içinde, Ayfer Bartu Candan ve Cenk Özby (haz.), İstanbul: Metis Yayınları
- Özby, Cenk ve İlkay Baliç (2004). “Erkekliğin Ev Halleri” *Toplum ve Bilim Dergisi* Sayı 101, ss.89-103
- Özbek, Meral (1999). “Arabesk Kültür: Bir Modernleşme ve Popüler Kimlik Örneği”, *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* içinde. Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba (ed.) İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, ss.168-187.
- Özbek, Meral (2004). “Giriş: Politik Kamusal Alan ve Kolektif Yaratıcılık”. *Kamusal Alan* içinde. Meral Özbek (der.). İstanbul: Hil Yayınları, ss. 180-232.
- Özçelik, Pınar Kaya (2015). “Yoksulluğun Küresel Birikimi: Risk mi? Yoksa Fırsat mı?” *İdealkent Kent Araştırmaları Dergisi: Kent ve Yoksulluk*, Sayı 16, Mayıs 2015, Ankara
- Özdel, Gizem. (2012). Foucault Bağlamında İktidarın Görünmezliği ve “Panoptikon” ile “İktidarın Gözü” Göstergeleri. *Turkish Online Journal of Design, Art and Communication- TOJDAC* January, Vol.2 Issue 1, ss 22-29
- Özdemir, Neyir (2015, 11 Kasım). Politik şiddetin olduğu her yer: Emin Alper’le *Abluka* üzerine. *Bantmag*. <https://bantmag.com/politik-siddetin-oldugu-her-yer-emin-alperle-abluka-uzerine/>
- Özer, Tuğba (2021, 16 Haziran). Ev işçileri sorunlarının çözülmesini bekliyor: Biz toz bezi değil, insanız. *T24*. <https://t24.com.tr/haber/ev-iscileri-sorunlarinin-cozulmesini-bekliyor-biz-toz-bezi-degil-insaniz,959389>
- Özmkas, Utku (2016). *Biyopolitika Kavramına Dair Bir Soruşturma*. Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Öztan, Güven Gürkan (2013). “Türkiye’de Milli Kimlik İnşası Sürecinde Militarist Eğilimler ve Tesirleri”, *Erkek Millet Asker Millet: Türkiye’de Militarizm, Milliyetçilik, Erkek(lik)ler* içinde. İstanbul: İletişim Yayınları
- Öztürk, Mehmet (2014). *Sine-Masal Kentler: Modernitenin İki Kahramanı Kent ve Sinema Üzerine Bir İnceleme*, İstanbul: Doğu Kitabevi
- Özyeğin, Gül (2005). *Başkalarının Kiri: Kapıcılar, Gündelikçiler ve Kadınlık Halleri*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Pamuk, Orhan (2017). *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Par, Kübra. (2015, 1 Kasım). ‘Abluka’ ile Venedik’ten ödülle dönen Emin Alper: Filmin uğursuz olduğunu düşünmeye başladım. *T24*.



<https://t24.com.tr/haber/abluka-ile-venedikten-odulle-donen-emin-alper-filmin-ugursuz-oldugunu-dusunmeye-baslاديم,314903>

- Pateman, Carole (2011). *Cinsel Sözleşme*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi
- Pérouse, Jean-François (2008). “İstanbul Varoşları” *Sinematografik Kentler: Mekânlar, Hatıralar, Arzular* içinde. Mehmet Öztürk (der.). İstanbul: Agora Kitaplığı
- Pérouse, Jean-François (2012). “Kentsel dönüşüm uygulamalarında belirleyici bir rol üstlenen Toplu Konut İdaresi’nin (TOKİ) belirsiz kimliği üzerinde birkaç saptama”. *İstanbul: Müstesna Şehrin İstisna Hali* içinde. Ayşe Çavdar ve Pelin Tan (der.). İstanbul: Sel Yayıncılık, ss. 81-98.
- Pérouse, Jean-François (2013). “Kentsel Dönüşümün Yaygınlaştırılması ya da Suskun Çoğunluğun Acımasız Zaferi...” Taner Bora (der.), *Milyonluk Manzara: Kentsel Dönüşümün Resimleri* içinde, İstanbul: İletişim Yayınları, ss.49-55
- Pınarcıoğlu, Nihal Şirin, Ayşegül Kanbak ve Makbule Şiriner (2017). “Kent Kuramları”. *Türkiye Perspektifinden Kent Sosyolojisi Çalışmaları* içinde. Kolektif (der.). İstanbul: Örgün Yayınları, ss. 71-102.
- Pinborough, Sarah. (2017, 4 Ocak). Top 10 unreliable narrators. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2017/jan/04/top-10-unreliable-narrators-edgar-allan-poe-gillian-flynn>
- Pişkin, Tansu (2017, 1 Aralık). Tarlabası’ndaki Kentsel Dönüşümün 12 Yıllık Hikayesi. *Bianet*. <https://m.bianet.org/bianet/kent/192010-tarlabasi-ndaki-kentsel-donusumun-12-yillik-hikayesi>
- Poe, Edgar Allan (2000). *Çalınan Mektup*. Ankara: Dost Kitabevi
- Polat, Mehmet Ali (2018). “Küresel Finans Krizinin Nedenleri”, *Al-Farabi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 2018 Vol. 2/1, ss. 177-195.
- Precaious. (t.y.). *Tureng Multilingual Dictionary*. <https://tureng.com/tr/turkce-ingilizce/precaious>
- Press, Eyal (2023). *Pis İşler: ABD’de Hayati İşler ve Eşitsizliğin Gizli Bedeli*. İstanbul: Metis Yayınları
- Proust, Marcel (2009). *Kayıp Zamanın İzinde - Swann’ların Tarafı*. Çev. Roza Hakmen. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Pruit, Sarah (2023, 19 Eylül). Uncovering the Secret Identity of Rosie the Riveter. *History*. <https://www.history.com/news/rosie-the-riveter-inspiration>

- Remake. (2021, 28 Haziran). 12 Films About Fast Fashion & the Garment Industry. *Remake*. <https://remake.world/stories/news/12-films-about-fast-fashion/>
- Resmî Gazete (2015, 1 Nisan). Ev hizmetlerinde 5510 sayılı kanunun ek 9 uncu maddesi kapsamında sigortalı çalıştırılması hakkında tebliğ. Resmî Gazete. <https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2015/04/20150401-16.htm>
- Ryan, Michael ve Douglas Kellner (2010). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Saladino, Valeria vd. (2020). “The Psychological and Social Impact of Covid-19: New Perspectives of Well-Being”. *Frontiers in Psychology*. October 2020, vol. 11; doi: 10.3389/fpsyg.2020.577684
- Sancar, Mithat (2007). *Geçmişle Hesaplaşma: Unutma Kültüründen Hatırlama Kültürüne*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Sancar, Serpil (2016). *Erkeklik- İmkânsız İktidar: Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler*. İstanbul: Metis Yayıncılık
- Sancar, Serpil (2017). *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti: Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Saraçoğlu, Cenk (2012). *Şehir, Orta Sınıf ve Kürtler: İnkâr’dan “Tanıyarak Dışlama”ya*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Sauvaget, Daniel (2008). “Filmografi Yerine”. *Sinematografik Kentler: Mekanlar, Hatıralar, Arzular* içinde. Mehmet Öztürk (der.). İstanbul: Agora Kitaplığı, ss. 438-442.
- Savaş, Alpaslan (2022, 14 Nisan). “Başka türlü bir işsizlik yazısı” *soL Haber*. <https://haber.sol.org.tr/yazar/baska-turlu-bir-issizlik-yazisi-332475>
- Sendika.org. (2004, 18 Ekim). Yoksulların Eylemi Akmerkez Zenginlerini Korkuttu. *Sendika.org*. <https://sendika.org/2004/10/yoksullarin-eylemi-akmerkez-zenginlerini-korkuttu-1888>
- Sennett, Richard (2013). *Kamusal İnsanın Çöküşü*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Sennett, Richard ve Jonathan Cobb (2018). *Sınıfın Gizli Yaraları*. Ankara: Heretik Yayınları
- Seydaoğlu, Gülşah (2013). “Mutfağa Saklı”. *Amargi Dergi, Dosya: Hayatın Dönüşümü: Mutfağın*. Sayı: 27, <http://www.amargidergi.com/yeni/?p=379>
- Shayegan, Daryush (2017). *Yaralı Bilinç: Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni*. Çev. Haldun Bayrı, İstanbul: Metis Yayınları

- Shiel, Mark (2001). "Cinema and the City in History and Theory" *Cinema and The City: Film and Urban Societies in a Global Context* içinde, Shiel, Mark ve Tony Fitzmaurice (ed.) Oxford; Malden, Mass.: Blackwell, ss.1-18
- Shiel, Mark ve Tony Fitzmaurice (ed.) (2003). *Screening The City*. London: Verso
- Sırça Köşk. (t.y.). *Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük* içinde. <https://sozluk.gov.tr/>
- Smelik, Anneke (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi: Ve Ayna Çatladı*. İstanbul: Agora Kitaplığı
- Soja, Edward (2010). *Seeking Spatial Justice*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Soja, Edward (2017). *Postmodern Coğrafyalar: Eleştirel Toplumsal Teoride Mekânın Yeniden İleri Sürülmesi*, İstanbul: Sel Yayıncılık
- Sol (2020, 21 Mayıs). İspanyol Fatsa'sı'nın Belediye Başkanı Türkiye'de. *soL*. <https://haber.sol.org.tr/soldakiler/ispanyol-fatsa-si-nin-belediye-baskani-turkiye-de-haberi-28598>
- Somay, Bülent (2018). "Ayrıarak Birleştirmek Mümkün müdür?" *Ayrımcılık: Çok Boyutlu Yaklaşımlar* içinde. Kenan Çayır ve Müge Ayan Ceyhan (der.). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, ss. 97-104.
- Sontag, Susan (2004). *Başkalarının Acısına Bakmak*, İstanbul: Agora Kitaplığı
- Soysal, Zehra Azade (2009). *Kurgu ile Gerçek Arasında Totaliter Bir Dünya: Fahrenheit 451* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Sönmez, Burhan (2018). *Labirent*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Sönmez, Funda ve Şerife Geniş (2013). "Türkiye Soylulaştırma Yazınının Eleştirel Bir Değerlendirmesi" *Uluslararası Katılımlı VII. Ulusal Sosyoloji Kongresi Yeni Toplumsal Yapılanmalar: Geçişler, Kesişmeler, Sapmalar Bildiri Kitabı I* içinde, Muammer Tuna (ed.). Muğla: Sıtkı Koçman Üniversitesi, ss. 127-140.
- Sözcü (2016, 6 Haziran). Erdoğan'ın 'annelik üzerine' sarf ettiği sözleri tartışılıyor. *Sözcü*. <https://www.sozcu.com.tr/2016/gundem/erdoganin-annelik-uzerine-sarf-ettigi-sozleri-tartisiliyor-1263202/>
- Sözcü. (2020, 12 Eylül). Erdoğan'dan Macron'a: Süren az kaldı, gidicisin. *Sözcü*. <https://www.sozcu.com.tr/2020/gundem/son-dakika-erdogandan-macrona-suren-az-kaldi-gidicisin-6035284/>

- Sözcü. (2021a, 5 Ocak). Boğaziçi Üniversitesi ayakta! ‘Kapıya kelepçe’ ile biten süreç nasıl başladı? *Sözcü*. <https://www.sozcu.com.tr/2021/gundem/bogazici-universitesi-ayakta-kapiya-kelepce-ile-biten-surec-nasil-basladi-6198415/>
- Sözcü. (2021b, 29 Nisan). Tam kapanma başladı! Yasaktan kimler muaf, nereler açık? İşte detaylar... - *Sözcü*. <https://www.sozcu.com.tr/2021/gundem/tam-kapanma-basladi-yasaktan-kimler-muaf-nereler-acik-iste-detaylar-6403253/>
- Sözcü. (2022, 30 Nisan). Yeni Fikirtepe betona doycak! *Sözcü*. <https://www.sozcu.com.tr/2022/emlak/yeni-fikirtepe-betona-doyacak-7107747/>
- Sözen, Mustafa (2003). *Sinemada Renk: Sembolik Anlamlar*. Ankara: Detay Yayıncılık
- Standing, Guy (2017). *Prekarya: Yeni Tehlikeli Sınıf*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Suner, Asuman (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları
- Süalp, Zeynep Tül Akbal (2009). Kültür Araştırmaları Derneği ve Zonguldak Karaelmas Üniversitesi tarafından ortaklaşa düzenlenen V. Kültür Araştırmaları Sempozyumu Bildirisi, Zonguldak
- Şen, Besime (2011). “Kentsel Mekânda Üçlü İttifak: Sanayisizleşme, Soylulaştırma, Yeni Orta Sınıf”. *İ.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, No:44 (Mart 2011), ss. 1-21.
- Şener, Ülker (2012). “Kadın Yoksulluğu”. *Mülkiye Dergisi*, No:36 (4), ss. 51-67
- Şentürk, Burcu (2015). *Bu Çamuru Beraber Çiğnedik: Bir Gecekondu Mahallesi Hikayesi*, İstanbul: İletişim Yayınları
- Şentürk, Ünal (2013-14). “Mekân Sadece Mekân Değildir: Kentsel Mekânın Yeni Tezahürleri”. *DoğuBatı Dergisi: Şehir Yazılar I*, Kasım-Aralık-Ocak 2013-14, Sayı: 67, Ankara: DoğuBatı Yayınları, ss.85-105
- Şentürk, Yıldırım (2014). “İstanbul Kent Çalışmaları ve Unutulan Emek”. *Yeni İstanbul Çalışmaları: Sınırlar, Mücadeleler, Açılımlar* içinde. Ayfer Bartu Candan, Cenk Özbay (Yay. Haz.). İstanbul: Metis Yayınları, ss. 133-165.
- Şimşek, Ali (2014). “Beyaz Şehir, Beyaz Perde”. *Kentte Sinema, Sinemada Kent* içinde. Nurçay Türkoğlu, Mehmet Öztürk ve Göksel Aymaz (ed.). İstanbul: Pales Yayıncılık, ss. 55-63.
- T. C. Cumhurbaşkanlığı Mevzuat Bilgi Sistemi (t.y.). Afet sebebiyle hak sahibi olanların tespiti hakkındaki yönetmelik. *T. C. Cumhurbaşkanlığı Mevzuat Bilgi Sistemi*.

<https://www.mevzuat.gov.tr/mevzuat?MevzuatNo=4905&MevzuatTur=7&MevzuatTertip=5>

Taksim 360 (t.y.). Taksim 360 Projesi Tanıtım ve Satış Sitesi.  
<https://www.taksim360.com.tr/tr/>

Tanrı İstemezse. (t.y.). Sözlere Arşivi. *Baba Sayfa*  
<https://muslumcu.com/muslumgurses/tanri-istemezse>

Taş, Levent (2019). “Kentsel Eşitsizlikler: Normallik ve Adaletsizlik Arasında Kentsel Eşitsizlikler” *Kent Sosyolojisi* içinde. Köksal Alver (Yay. Haz.) İstanbul: Çizgi Kitabevi

Taşdöner, Aykun (2016, 26 Nisan). “Toz Bezi Değiliz İnsanız” [Röportaj].  
<https://www.trendsetteristanbul.com/toz-bezi-degiliz-insaniz/>

Teksoy, Refik (2007). *Refik Teksoy'un Türk Sineması*, İstanbul: Oğlak Yayınları

Temiz Giysi Kampanyası. (2020, 10 Kasım). Rana Plaza felaketi, Bangladeş. *Temiz Giysi Kampanyası*. <https://www.temizgiysi.org/rana-plaza-felaketi-banglades/>

The Murder of the Handicapped (t.y.). *Holocaust Encyclopedia*.  
<https://encyclopedia.ushmm.org/content/tr/article/the-murder-of-the-handicapped>

The Usual Suspects. (2024, 27 Şubat). *Wikipedia*, the free encyclopedia.  
[https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Usual\\_Suspects](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Usual_Suspects)

The Usual Suspects. (t.y.). *Merriam-Webster Dictionary* içinde. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/the%20usual%20suspects>

Timur, Cansu (2022, 20 Temmuz). “2022'nin ilk yarısında en az 842 işçi, iş cinayetlerinde yaşamını yitirdi”, *Medyascope*.  
<https://medyascope.tv/2022/07/20/2022nin-ilk-yarisinda-en-az-842-isci-is-cinayetlerinde-yasamini-yitirdi/>

Tokdoğan, Nagehan (2018). *Yeni Osmanlılık: Hınç, Nostalji, Narsisizm*. İstanbul: İletişim Yayınları

Traverso, Antonio ve Mick Broderick (2010). “Interrogating trauma: Towards a critical trauma studies”, *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*. Vol. 24, No. 1, February 2010, ss. 3–15. DOI: 10.1080/10304310903461270

Tunçdemir, Cemal (2021, 9 Şubat). Kızılderililer Mississippi'yi yeniden geçerken... - *T24*. <https://t24.com.tr/yazarlar/cemal-tuncdemir/kizilderililer-mississippi-yi-yeniden-gecerken,29804>

- Türel, İpek (2018). *Istanbul Open City: Exhibiting Anxieties of Urban Modernity*. London and New York: Routledge
- Türel, İpek (2011) "Göçmenlerin Gözüyle İstanbul" *İstanbul Nereye?: Küresel Kent, Kültür ve Avrupa* içinde. Deniz Göktürk, vd. (Haz.). İstanbul: Metis Yayınları
- Türkbağ, Ahmet Ulvi (2002). "Şark'a Dair: Miladın 24. Yılında Şarkiyatçılık". *Doğu Batı Dergisi: Oryantalizm I*. Yıl:5, Sayı:20
- Türkiye Büyük Millet Meclisi. (2010, 15 Nisan). Genel Kurul Tutanağı: 23. Dönem 4. Yasama Yılı, 87. Birleşim. *TBMM*. [https://www.tbmm.gov.tr/develop/owa/tutanak\\_g.birlesim\\_baslangic?P4=20629&P5=H&page1=72&page2=72](https://www.tbmm.gov.tr/develop/owa/tutanak_g.birlesim_baslangic?P4=20629&P5=H&page1=72&page2=72)
- Türkiye İstatistik Kurumu (TÜİK). (2021). "Uluslararası Göç İstatistikleri, 2021". *TÜİK*. <https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=Uluslararası-Göç-İstatistikleri-2021-45814#:~:text=T%C3%BCrkiye'ye%202021%20y%C4%B1%20C4%B1%20nda%20gel%20en,ile%20yine%20Irak%20vatanda%C5%9Flar%C4%B1%20ald%C4%B1>
- Türkoğlu, Nurçay; Mehmet Öztürk ve Göksel Aymaz (Yay. Haz.) (2014). *Kentte Sinema Sinemada Kent*. İstanbul: Pales Yayınları
- Urhan, Veli (2010). *Fikir Mimarları Dizisi: Foucault*. İstanbul: Say Yayınları
- Urry, John (2015). *Mekânları Tüketmek*. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Uşaklıgil, Emine (2014). *Bir Şehri Yok Etmek: İstanbul'da Kazanmak ya da Kaybetmek*. İstanbul: Can Yayınları
- Uygun, Zeynep Merve ve Koray Sevindi (2012). *Ümit Ünal ile Söyleşi: Hayatımızı Kurmak İçin Bazı Şeyleri Görmezden Geliyoruz* ([www.hayalperdesi.net/50-hayatimizi-kurmak-icin-bazi-seylerigormezden-geliyoruz.aspx](http://www.hayalperdesi.net/50-hayatimizi-kurmak-icin-bazi-seylerigormezden-geliyoruz.aspx))
- Üçoğlu, Murat (2015). "Neoliberalizm Kent Alanlarında Neden Yoksulluğa İhtiyaç Duymaktadır?" *İdealkent Kent Araştırmaları Dergisi: Kent ve Yoksulluk*, Sayı 16, Mayıs 2015, Ankara, ss.34-49.
- Ünlü, Barış (2012). "Türklüğün Kısa Tarihi", *Birikim Dergisi: Olayımız Türklük*. Sayı: 274, Şubat 2012, ss. 23-34.
- Ünlü, Barış (2018). *Türklük Sözleşmesi: Oluşumu, İşleyişi ve Krizi*, Ankara: Dipnot Yayınları
- Ünsal, Özlem (2014). "Neoliberal Kent Politikaları ve Direnişin Siyaseti: İstanbul'da Yeni Kentsel Muhalefet", *Yeni İstanbul Çalışmaları: Sınırlar, Mücadeleler,*

- Açılımlar* içinde, Ayfer Bartu Candan ve Cenk Özbay (haz.), İstanbul: Metis Yayınları, ss. 109-123
- Ütopya (t.y.). *Nişanyan Sözlük: Çağdaş Türkçenin Etimolojisi* içinde. <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/%C3%BCtopya>
- Verstraeten, Hans. (2002). “Medya ve Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü” *Medya, Kültür, Siyaset* içinde. Süleyman İrvan (der.). İstanbul: Alp Yayınevi, ss. 339-376.
- Wacquant, Loïc (2015). *Kent Paryaları: İleri Marjinalliğin Karşılaştırmalı Sosyolojisi*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi
- Wallerstein, Immanuel (2017). “11. Yüzyıldan 21. Yüzyıla Kavram ve Gerçeklik Olarak Burjuvazi”, *İrk Ulus Sınıf: Belirsiz Kimlikler* içinde. Etienne Balibar ve Immanuel Wallerstein. İstanbul: Metis Yayıncılık
- Walton, Jeremy F. (2011). “Yeni-Osmanlılık: İstanbul’da Mekânı ve Yeri Faziletli Kılmak”, *İstanbul Nereye?: Küresel Kent, Kültür, Avrupa* içinde, Göktürk, Deniz vd. (yay. haz.), İstanbul: Metis Yay.
- Wolff, Janet (1985). “The Invisible Flâneuse. Women and the Literature of Modernity”. *Theory, Culture & Society*, 2(3), ss. 37–46. <https://doi.org/10.1177/0263276485002003005>
- Woolf, Virginia (1935). *A Room of One’s Own (Kendine Ait Bir Oda)*. London: Hogarth Press
- Woolf, Virginia (1994). *Orlando*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Woolf, Virginia (2000). *Flush: Bir Köpeğin Romanı*. Fatih Özgüven (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları
- Yardımcı, Sibel (2016). “İstanbul’un Çeperinde Temalı Yaşam”, *İstanbul Kimin Şehri?: Kültür, Tasarım, Seyirlik ve Sermaye* içinde, Dilek Özhan Koçak ve Orhan Koçak (haz.), İstanbul: Metis Yayınları
- Yardımcı, Sibel ve Şükrü Aslan (2008). “1930’ların Biyopolitik Paradigması: Dil, Etnisite, İskân ve Ulusun İnşası”. *DoğuBatı Dergisi*, Sayı:44 Şubat, Mart, Nisan, ss.131-149.
- Yeğin, Metin (2019). “Mekân ve İşgal: İşgal, Kimlik ve Kültür”. *Önce Mekân Vardı* içinde. Önder Kulak ve Soner Torlak (der.). İstanbul: Edebi Şeyler Ajans ve Yayıncılık
- Yeğin, Metin. (2016, 25 Aralık). ‘Diktatörler sadece bedenleri değil ruhları da öldürürler’ *Gazete Duvar*.

<https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2016/12/15/diktatorler-sadece-bedenleri-degil-ruhlari-da-oldururler/>

- Yıldırım, Süreyya (2006). “Türkiye’de 24 Ocak 1980 Öncesi ve Sonrası Sanayileşme ve Ekonomik Büyümeye Etkileri” . *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7 (1). <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ogusbd/issue/10988/131504>
- Yıldız, Ahmet (2019). *Ne Mutlu Türküm Diyebilene: Türk Ulusal Kimliğinin Etno-Seküler Sınırları (1919-1938)*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Yılmaz, Ahenk (2014). “Bellek Topografyasında Özgürlük: Gelibolu Savaş Alanları ve Mekânsal Bir Deneyim Olarak Hatırlama”. Leyla Neyzi (yay. haz.), *Nasıl Hatırlıyoruz? Türkiye’de Bellek Çalışmaları* içinde, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul
- Yılmaz, Ali (2015). *Karanlık Vardiya*. İstanbul: Doğan Kitap
- Yılmaz, Bediz (2006). “Yakındaki Uzak: İstanbul’un bir Kent İçi Mahallesinde Sosyal Dışlanma ve Mekânsal Sürgün”, *Türkiye’de Büyükşehirlerin Varoşlarında Yoksulluk ve Sosyal Dışlanma* içinde, Fikret Adaman ve Çağlar Keyder (Yay. Haz.). Avrupa Komisyonu, Sosyal Dışlanma ile Mücadelede Mahalli Topluluk Eylem Programı 2002-2006
- Yılmaz, Bediz (2007). “Hayatta Kalmak Yaşamak Değildir!: Kent Yoksulu Göçmenlerin Gündelik Yaşam Mücadelelerini Habitus Kavramıyla Düşünmek”, *Mülkiye*, no. 255, 203-225.
- Yılmaz, Bediz (2008). “Türkiye’de Sınıf-altı: Nöbetleşe Yoksulluktan Müebbet Yoksulluğa”, *Toplum ve Bilim*, Sayı.113, ss. 127-145.
- Yonucu, Deniz (2014). “Bir Yönetim Biçimi Olarak Mekânsal Ayrıştırma: Tehlikeli Mahalleler, Olağanüstü Hal ve Militarist Sınır Çizimi”, *Yeni İstanbul Çalışmaları: Sınırlar, Mücadeleler, Açılımlar* içinde, Ayfer Bartu Candan ve Cenk Özbay (haz.), İstanbul: Metis Yayınları, ss. 91-108
- Yumul, Arus (2018). “Ötekiliği Bedenlere Kaydetmek”, *Ayrımcılık: Çok Boyutlu Yaklaşımlar* içinde. Kenan Çayır ve Müge Ayan Ceyhan (der.). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, ss. 89-96.
- Yücel, Can (2011, 3 Aralık). “Beşik Dürmesi”. *Can Yücel Şiirleri*. <https://www.canyucel.org/besik-durtmesi.html>
- Yüksel, Aybala Hilal (2014, Ocak). “‘Zerre İçinde Çok Büyük Bir Bütünlük Saklıyor’: Erdem Tepegöz ile Söyleşi”. *Hayalperdesi Dergisi*, <https://www.hayalperdesi.net/soylesi/75-zerre-icinde-cok-buyuk-bir-butunluk-sakliyor.aspx>



- Yükselbaba, Ülker. (2008). “Kamusal Alan Modelleri ve Bu Modellerin Bağlamları”. *İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi Mecmuası*, Cilt LXVI, Sayı 2, ss. 227-272
- Zengin, Aslı (2009). “Devletin Cinsel Kısımları: İstanbul’da Fuşun Mekânları” *Cins Cins Mekân* içinde. Ayten Alkan (Der. ve Yay. Haz.) İstanbul: Varlık Yayınları, ss.264-283
- Zengin, Hatice Sevgi (2015). “Takdim”, *İdealkent Kent Araştırmaları Dergisi: Kent ve Yoksulluk*, Sayı 16, Mayıs 2015, Ankara
- Žižek, Slavoj (2014). “Sunuş: Toplumsalın Kalbindeki Film”, Bülent Diken ve Carsten B. Laustsen *Filmlerle Sosyoloji* içinde. İstanbul: Metis Yayınları, ss. 11-5.

## **EK 1. ORJİNALLİK RAPORU**

**EK 2. ETİK KURUL MUAFİYET FORMU**