



KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
FİLM VE DRAMA PROGRAMI

UMUDUN ÖTEKİ YÜZÜ VE LİMBO FİMLERİNDE YABANCI FİĞÜRÜ

İREM TULGAROĞLU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İSTANBUL, ŞUBAT, 2025

İrem Tulgaroğlu Yüksek Lisans Tezi

2025

UMUDUN ÖTEKİ YÜZÜ VE LİMBO FİLMLERİNDE YABANCI FİGÜRÜ

İREM TULGAROĞLU

DANIŞMAN: PROF. DR. BÜLENT DİKEN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Film ve Drama Programı'nda yüksek lisans derecesi için gerekli kısmi şartların yerine getirilmesi amacıyla Kadir Has Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'ne teslim edilmiştir.

İstanbul, Şubat, 2025

ONAY

İREM TULGAROĞLU tarafından hazırlanan **UMUDUN ÖTEKİ YÜZÜ VE LİMBO FİMLERİNDE YABANCI FİĞÜRÜ** başlıklı bu çalışma jürimiz tarafından **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Bülent Diken (Danışman)
Kadir Has Üniversitesi

.....

Doç. Dr. Zeynep Günsür Yüceil
Kadir Has Üniversitesi

.....

Prof. Dr. Umut Tümay Arslan Yeğen
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

.....

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr., Mehmet Timur Aydemir
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü
Onay Tarihi: 10.02.2025

ARAşTIRMA ETİĞİ VE YAYIN YÖNTEMLERİ BİLDİRİMİ

Ben, İREM TULGAROĞLU;

- Hazırladığım bu Yüksek Lisans Tezi tamamen kendi çalışmam olduğunu ve başka çalışmalardan yaptığım alıntıların kaynaklarını kurallara uygun biçimde belirttiğimi;
- Bu Yüksek Lisans Tezi başka bir eğitim kurumunda bir derece veya diplomaya sunulan veya kabul edilen herhangi bir materyal içermediğini;
- "Yükseköğretim Kurulu Etik Davranış İlkeleri" uyarınca hazırlanan "Kadir Has Üniversitesi Akademik Etik İlkeleri"ni takip ettiğimi onaylıyorum.

Buna ek olarak, bu çalışma ile ilgili ortaya çıkabilecek herhangi bir usulsüzlük iddiasının, üniversite mevzuatına uygun olarak disiplin işlemi ile sonuçlanacağını kabul ediyorum.

İrem Tulgaroğlu

10/02/2025



Babama ve sonsuz anısına...

TEŞEKKÜR

İlk olarak, bu tezin şekillenmesinde en büyük paya sahip olan, akademik rehberliği, engin bilgisi ve sarsılmaz desteğiyle bana her zaman yol gösteren sevgili danışmanım Prof. Dr. Bülent Diken'e en içten teşekkürlerimi sunarım. Her daim ulaşılabilirliği, özenli ve disiplinli akademik yaklaşımı ve değerli katkılarıyla bu süreci benim için hem akademik hem de entelektüel açıdan son derece verimli, keyifli ve konforlu kıldı. Kendisiyle çalışmak büyük bir ayrıcalıktı.

Sevgili annem Arzum'a ve kız kardeşim Begüm'e, süreç boyunca bana her türlü desteği ve cesareti vererek yanımda oldukları ve bunu en güzel şekilde hissettirdikleri için çok teşekkür ederim. Aynı şekilde, tezimi yazma sürecimde her zaman yanımda olan, hiçbir yardımı esirgmeden rehberlik eden ve tam da bu süreçte ailemize dahil olmuş olan eniştem Rohat'a, desteği ve yardımları için çok teşekkür ederim.

Tez sürecimde de arkamda desteğini her zaman hissettiğim; lisans yıllarımızdan bu yana birlikte düşündüğüm, ürettiğim, çalıştığım ve hayaller paylaştığım sevgili arkadaşım Serim'e ve bu dönemde yanımda olup desteğini hissettiren, ne yaparsam en güzelini yaptığıma inanan tüm değerli arkadaşlarıma çok teşekkür ederim. Ayrıca, bu süreçte yanımdan bir an olsun ayrılmayarak bana verdiği eşlik, huzur ve güven için gri pofidiğim canım kedim Faruk'a çok teşekkür ederim.

Son olarak, her zaman kalbimde ve aklımda olan sevgili babama, onu her zaman yanımda hissedebildiğim ve bana kattığı her şey için sonsuz teşekkür ederim.

UMUDUN ÖTEKİ YÜZÜ VE LIMBO FİLMLERİNDE YABANCI FİĞÜRÜ

ÖZET

Bu tez, kent sosyolojisinin "yabancı" figürüne bakışını inceleyerek, bu bakışın sinemadaki yansımasını analiz etmeyi amaçlamaktadır. Araştırma, kent sosyolojisindeki "yabancı" figürüne dair literatürü inceleyerek mevcut çalışmaların izini sürmekte ve bu literatürü *Umudun Öteki Yüzü* ve *Limbo* filmleriyle ilişkilendirmektedir. Teorik ve ampirik boyutları birleştiren bu inceleme, filmlerin sunduğu anlatı, fikirler ve görsel imgeleri merkeze alarak bir "çifte okuma" (double reading) yöntemi benimsemektedir. Filmler, sosyolojik teorilerle etkileşim içinde okunarak, teorik kavramların somut örneklerle görünür kılınması sağlanmış ve bu doğrultuda filmlerin teorik çerçeveler ışığında analiz edilmesi mümkün kılınmıştır. Tez, teorik temelini Georg Simmel'in kent sosyolojisindeki "yabancı" kavramına dayandırmakta ve bu tartışmayı Zygmunt Bauman ile Richard Sennett'in yabancı kavramına ilişkin çalışmalarıyla genişletmektedir. Ayrıca, Giorgio Agamben'in istisna hali, kutsal insan ve kamp kavramları da teorik çerçeveye dahil edilerek analize politik bir boyut eklenmiştir. Bu teorik yapı, yabancı figürünün sosyolojik ve politik yönlerini kapsamlı bir şekilde ele alırken, sinema anlatılarının bu figürü nasıl yansıttığını incelemeye olanak tanımaktadır. Araştırma, sosyolojik teori ve sinema anlatıları arasındaki dinamik ilişkiyi ortaya koyarak hem yabancı figürünün toplumsal boyutlarını hem de bu figürün sinemadaki yansımasını kapsamlı bir şekilde incelemektedir.

Anahtar Sözcükler: Kent Sosyolojisi, Yabancı, Umudun Öteki Yüzü, Limbo, Simmel

THE FIGURE OF STRANGER IN 'THE OTHER SIDE OF HOPE' AND 'LIMBO' MOVIES

ABSTRACT

This thesis aims to examine the perspective of urban sociology on the figure of the "stranger" and analyze how this perspective is reflected in cinema. The study reviews the literature on the figure of the "stranger" within urban sociology, traces existing scholarly discussions, and relates these to the films 'The Other Side of Hope' and 'Limbo'. Combining theoretical and empirical dimensions, this analysis adopts a "double reading" approach, centering on the narratives, ideas, and visual imagery presented in the films. The films are interpreted through their interaction with sociological theories, making theoretical concepts tangible through concrete examples and enabling their analysis within a theoretical framework. The thesis builds its theoretical foundation on Georg Simmel's concept of the "stranger" in urban sociology and extends the discussion with Zygmunt Bauman and Richard Sennett's contributions to the concept of the stranger. Additionally, Giorgio Agamben's notions of the state of exception, *homo sacer*, and the camp are integrated into the theoretical framework, adding a political dimension to the analysis. This theoretical structure allows for a comprehensive exploration of the sociological and political dimensions of the figure of the stranger while examining how this figure is represented in cinematic narratives. By revealing the dynamic relationship between sociological theory and cinematic narratives, the research provides an in-depth analysis of both the social aspects of the stranger figure and its cinematic manifestations.

Keywords: Urban Sociology, Stranger, The Other Side of Hope, Limbo, Simmel

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR	v
ÖZET.....	vi
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER	viii
1. GİRİŞ	1
2. KENT VE YABANCI	9
3. SİNEMA VE YABANCI	30
4. UMUDUN ÖTEKİ YÜZÜ	36
5. LİMBO	50
6. SONUÇ.....	63
KAYNAKÇA	67
ÖZGEÇMİŞ.....	68

1. GİRİŞ

Kent yaşamında insanlar, artan nüfus ve hızlanan yaşam ritmiyle sürekli bir karşılaşma içinde bulunur. Bir karşılaşma yuvası olarak kentler, hızlanan gündelik hayatın merkezi hâline gelmiş; bireyleri oradan oraya koştururken, sayısız etkileşime ve karşılaşmaya sahne olan bir alan hâline dönüşmüştür. Hatta bu konuda Bauman, kentler için 'sahte' karşılaşmaların mekânı olduğunu ifade eder, çünkü modern metropoller yapıları gereği insanlara derin bağlar kurmak için yeterli zaman ve alan tanımazlar (Bauman, 2011, s.193). Modern metropoller, insanları karşılaştıkları bireylerle kısa süreli ve yüzeysel ilişkiler kurmaya zorlar. Bu karşılaşmaların en belirgin figürü ise “yabancı”dır. Kentler, ev sahipliği yaptığı kamusal alanlarıyla yalnızca tanıdıkların değil, aynı zamanda yabancıların da yer alabileceği bir ortam yaratır (Sennett, 2002, s.174). Neredeyse her gün, sokakta yürürken, toplu taşımada ya da bir kafede tanımadığımız bir yüzle, bir "yabancı" ile karşılaşırız.

Bu tezin amacı, "yabancı" figürünü izleyerek mevcut kent sosyolojisi literatürünü filmlerle okumak ve bu iki alanı ilişkilendirmektir. Bu araştırmaya yönelmemin sebebi, kent yaşamının içine doğmuş ve hayatı boyunca kent yaşamı sürdürmüş biri olarak, her gün her dakika karşılaşabileceğimiz yabancı figürünü ve toplumsal dinamiklerini anlamaya çalışmamdır. Hızı ve hareketliliği ile farklı kimliklere ve kültürlere ev sahipliği yapan modern kentlerde yabancı figürünün toplumsal yapıları nasıl etkilediğini, bireylerin yabancıyı nasıl algıladığını ve bu karşılaşmaların toplumsal ilişkilerde hangi sonuçları doğurduğunu anlamak istiyorum. Aynı zamanda sinema alanında çalışan ve filmlerin yalnızca bir eğlence aracı olmadığının bilincinde bir araştırmacı olarak, filmlere erişimin çok kolay olduğu bu dönemde kent sosyolojisindeki yabancı figürünü filmlerle okumak istiyorum.

Bu araştırmanın temel sorunsalı, kent sosyolojisinde "yabancı" figürüne yönelik bakışı ve bu bakışın sinemadaki yansımalarını incelemektir. Modern kent yaşamında sıkça karşılaştığım "yabancı" figürünün toplumsal dinamikler üzerindeki etkilerini anlamak, benim için hem kişisel hem de akademik açıdan büyük bir önem taşımaktayken aynı

zamanda bu figürü ele almak, yalnızca modern kent yaşamının toplumsal etkilerini görünür kılmakla kalmayıp, araştırmaya farklı sosyolojik boyutlar ekleyerek konuyu çok yönlü bir inceleme alanına dönüştürmektedir. "Yabancı" figürü, günlük hayatımızın bir parçası olmanın ötesinde, kent sosyolojisinde derinlemesine ele alınması gereken önemli bir konu olarak öne çıkıyor.

19. yüzyılda sanayi kapitalizminin yükselişiyle toplumsal ve kültürel değişimler hız kazanmış; metropol yaşamı ve metropol insanı ilgi odağı haline gelmiştir. Bu bağlamda, Georg Simmel metropol hayatını ve insanını analiz ederek metropolde karşılaşılan yabancı figürünü literatürde ilk kez kavramsallaştırmıştır. Simmel, metropolün bireylere karmaşık ve rasyonelleşmiş bir ilişkiler ağı sunduğunu belirterek, metropolün kendine özgü bir insan tipi, bezgin bir kişilik, yarattığını öne sürmüştür. Kent yaşamı, bireyler arasında mesafe olarak yakınlık sağlasa da aynı zamanda zihinsel ve duygusal uzaklığı beraberinde getirir. Simmel için kentte karşılaşılan bir figür olan yabancı hem grubun dışında bırakılır hem de grubun dinamiklerinde önemli bir yer tutar.

Richard Sennett, kentleri toplumsal bir çözümlemeden geçirerek modern şehirlerin yapısını ve planlanmasını incelemiştir. Kentlerin sosyal etkileşimi nasıl şekillendirdiğini analiz eden Sennett, kamusal alanın toplumun çeşitliliği ve bireyler arasındaki etkileşim için merkezi bir rol oynadığını vurgulamaktadır. Ona göre, büyük şehirlerin odak noktası olan kamusal alanlarda yabancılarla karşılaşmak mümkün hale gelir (Sennett, 2002, s. 75). Sennett, Simmel'in ele aldığı kent anlayışından farklı bir modern şehir yapısını tartışmaya açmıştır. Bu bağlamda, modern kentin aşırı uyarıcı (overstimule) yapısının, giderek az uyarıcı (understimule) bir hale dönüşerek bireylerin toplumsal etkileşimlerini, dolayısıyla yabancı ile etkileşimini, etkilediğini savunmuştur.

Simmel ve Sennett'in ardından, Zygmunt Bauman'ın çalışmaları bu bağlamda önemli bir yer tutar. Bauman, postmodern topluma dikkat çekerek bu toplumun yarattığı belirsizlik ve istikrarsızlık koşulları içinde yabancı figürünü anlamaya çalışır. Bauman, yabancıya ne "içeride" ne de "dışarıda," ne "dost" ne de "düşman" olduğunu, dolayısıyla onun müphem bir varoluşa sahip olduğunu belirtir (Bauman, 2003, s.103). Yabancı, belirsiz varoluşuyla hem korku uyandıran bir tehdit hem de toplumsal düzenin sınırlarını

tanımlayan bir unsur olarak görülür. Modern toplumda yabancı, bir yandan tehlike arz eden bir figür, diğer yandan ise sürekli yeniden üretilen ve vazgeçilmez bir unsurdur.

Giorgio Agamben, Zygmunt Bauman'ın müphemlik kavramını siyaset bağlamına taşıyarak, olağanüstü hal ve istisna hali kavramlarını tartışmıştır. Kutsal insan (homo sacer) ve kamp kavramlarıyla bu analizlere radikal ve politik bir boyut kazandırmıştır. Agamben, kampları modern iktidarın nomos'u olarak tanımlamış ve biyo-politik özne tartışmaları üzerinden modern toplumun dışlayıcı mekanizmalarını daha derin bir şekilde analiz etmiştir (Agamben, 2013, s.199).

Araştırmada, kent sosyolojisindeki yabancı figürü üzerine literatürü takip ederek, bu alandaki mevcut çalışmaların izi sürülmektedir. Ancak araştırmanın özgün katkısı, bu literatürü yalnızca incelemekle sınırlı kalmayıp, onu filmlerle ilişkilendirmesi ve filmler üzerinden sosyolojik bir okuma sunmasıdır. Bu bağlamda, tezin orijinal değeri, literatürü filmlerle ilişkilendirmekle sınırlı kalmayıp, aynı zamanda refleksif bir yaklaşımla, her iki perspektifi karşılıklı olarak besleyerek derinleştirmesidir. Araştırma, yabancı figürüne dair kent sosyolojisinin kavramsal çerçevesini filmler üzerinden analiz etmeyi hedeflerken, aynı zamanda filmleri de kent sosyolojisinin teorik perspektifiyle yeniden okumayı amaçlamaktadır.

Tezin cevaplamaya çalışacağı sorular şunlardır:

1. Kent sosyolojisinin yabancıya bakışı nedir?
2. Bu bakışın sinemadaki yansıması nasıldır?

Tezin ikinci ve üçüncü bölümleri, teorik çerçeveyi oluşturur. İkinci bölüm, Kent ve Yabancı başlığı altında, kent sosyolojisi bağlamında yabancı figürünü ele alırken; üçüncü bölüm ise Sinema ve Yabancı başlığı altında sinema ve sosyal teori ilişkisini tartışır. Tezin dördüncü ve beşinci bölümleri ise ampirik çalışmayı oluşturur. Dördüncü bölüm, Umudun Öteki Yüzü (Aki Kaurismäki, 2017) filminin analizine odaklanırken, beşinci bölümde ise Limbo (Ben Sharrock, 2020) filmi analiz edilmiştir.

Tezin metodolojisi hem teorik hem de ampirik boyutları olan, ikili bir düşünme yaklaşımını benimser. Teknik olarak, "theoretically oriented empirical research" (teorik

yönelimli ampirik araştırma) kategorisine girmektedir. Bu ikili düşünme yöntemi, sosyolojik (kavramsal) düşünce ile sinematik (affektif) düşüncenin etkileşimi üzerine kuruludur. Burada sosyolojik düşünce teorik ve kavramsal bir çerçeve sunarken, sinematik düşünce ampirik gözleme dayanarak duygusal ve affektif boyutları ön plana çıkarır.

Sosyoloji, toplumsal yaşamı genellikle belirli katmanlar üzerinden şöyleştirerek anlamaya çalışır (Diken & Laustsen, 2022, s.26). Düzenlilikler, tekrar eden pratikler, sistemler ve tipler üzerine odaklanır. Sosyolojik (kavramsal) düşünce, teorik çerçeveler ve kavramlar üzerine inşa edilirken, sinematik (affektif) düşüncenin deneyime ve duygusal bir etkiye dayandığı söylenebilir. Sosyolojik düşünce analitik ve sistematik bir yöntem izleyerek kavramsal modeller, karşılaştırmalar ve mantıksal çıkarımlarla ilerler. Ancak sinema, görüntü, ses, ritim ve atmosfer aracılığıyla düşünce üretir ve izleyicinin duygusal ve bedensel tepkilerini merkeze alır. Sinema, izleyicileri hem fiziksel hem de duygusal tepkiler vermeye teşvik ederek toplumsalın sanal boyutlarını keşfetmelerine imkân tanır (Diken & Laustsen, 2022, s.21). Sosyoloji soyut kavramlarla çalışan teorik bir dil kullanırken, sinema görsel-işitsel bir dil aracılığıyla hareket, renk, ışık, kompozisyon ve ses ile anlatım yapar. Filmler aracılığıyla dramatizasyon, sadece temsillerle sınırlı kalmaz, aynı zamanda hayal gücüne, duygusal deneyime ve yaratıcılığa da başvurur (Diken & Laustsen, 2022, s.35).

Her film, bir sanat eseri olarak, üretim ve alımlama süreçlerinin ötesine geçerek kendi toplumsal bağlamından bağımsız bir anlam ve yoğunluk barındırır (Diken & Laustsen, 2022, s.25). Sinemayı bir sanat dalı yapan temel unsur ise, bu yoğun fazlalık ile yeni anlamlar yaratabilme gücüdür. Aynı zamanda toplumsal olanı toplumsal kılan da sadece edimsel yapılar, katmanlar ve bölümler değil, aynı zamanda henüz gerçekleşmemiş sanal potansiyellerdir. Toplumsal gerçeklik, yalnızca mevcut durumla sınırlı kalmaz; onunla birlikte, gerçekleşmemiş olasılıklar da varlığını sürdürür.

Sinema, izleyicileri hem bedensel hem de duygusal tepkiler vermeye yönlendirerek toplumsalın sanal boyutlarını, toplumsal bağlamda henüz var olmayan ancak mevcut toplumla paralel olarak varlık gösteren sanal bir gelecek toplumu işaret edebilir (Diken

& Laustsen, 2022, s.22). Böylece, toplumsal gerçekliği iletmekten öte, yeni anlamlar ve olasılıklar üretir. Sinema, toplumsal gerçeklikleri sanal olanla ve henüz ortaya çıkmamış potansiyellerle ilişkilendirerek daha özgür bir bakış açısı sunar. Bu sayede, toplumsal olguların ötesine geçerek gerçekleşmemiş anlamları ve olasılıkları görünür kılabilir. Filmlerin anlatıları ve sinematografik imgeleri, toplumsalın sınırlarını genişleterek bu sınırların sorgulanmasını sağlar. Bu nedenle sinema, sadece bir yansıma değil, toplumsal tahayyülün üretildiği de bir alandır. Henüz yaşanmamış olasılıkları keşfetmeye ve geleceği hayal etmeye olanak tanıyarak sanalın ve olası bir geleceğin göstergesi olur.

Sinema, bireylerin arzularını ve korkularını etkileyip şekillendirerek toplumsal bilinçdışını yansıtan ve dönüştüren güçlü bir araçtır; bu sayede, resmettiği toplumun parçası olarak geniş bir olasılıklar dünyası sunabilir (Diken & Laustsen, 2022, s.24). Filmler aracılığıyla dramatizasyon, yalnızca temsillerle sınırlı kalmaz; aynı zamanda hayal gücüne, duyuşal deneyime ve yaratıcılığa da dayanır (Diken & Laustsen, 2022, s.35). Bu özellik, sosyoloji için değerli bir araç haline gelir çünkü çoğu zaman analitik kavramlarla ifade edilemeyen, ampirik olarak çözümlenemeyen yoğun duyuşal deneyimleri ve toplumsal dinamikleri yaşama imkânı sunar. Sinema yalnızca anlatıyı aktaran bir medium olmanın ötesine geçerek, izleyiciyi affektif düzeyde etkileyen, duyuşal ve bedensel bir deneyim alanı yaratarak toplumsal olanın farklı boyutlarını düşünme fırsatı sunar. Benzer şekilde, sosyal teori de toplumsal olanın henüz gerçekleşmemiş sanal potansiyelini her zaman barındırarak toplumsal dönüşümü anlamak için derin bir bakış açısı sunar.

Tezde, teorik ve kavramsal çalışmayı oluşturan sosyoloji ile ampirik çalışmayı oluşturan sinema arasındaki ilişki, edimselleştirme ve sanallaştırma arasında gidip gelen iki yönlü bir etkileşim olarak ele alınmaktadır. Bu etkileşim, sinemanın toplumsala dair imgeler üretmesiyle (sanallaştırma) veya sinemadaki imgelerin toplumsal gerçeklik ile ilişkilendirilmesiyle (edimselleştirme) ve bunu çift yönlü bir şekilde yapmasıyla şekillenir. Bu şekilde, sinema toplumsal olguları aşkın bir biçimde çözümleyerek, somut olguların yanı sıra, ampirik sınırları aşan sanal varlıklarla da ilgilenir. Aynı şekilde, toplumsal teori de sinema aracılığıyla dünyayı daha duyuşal ve yoğun bir biçimde algılayarak sanal olanla ilişki kurma potansiyeline sahiptir. Sinema ve toplumsal

gerçeklik, bir arada var olduklarında birbirlerinden ayrılabilirler, ancak ayrıldıklarında yeniden birleşebilen ikizler gibi, birbirlerini hem besleyen hem de sınırlayan bir ilişki içindedirler (Diken & Laustsen, 2022, s.26).

Tezin sosyolojik düşünceye odaklanan teorik bölümünün başlangıç noktası, yabancı figürünü kent sosyolojisi bağlamında ilk kez ele alan Georg Simmel'in çalışmalarıdır. Simmel'in ardından, kent teorisinde ondan etkilenecek yabancı figürüne odaklanan Richard Sennett'in çalışmaları ele alınmaktadır. Simmel, 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyılın başındaki şehir yapısını ve bu yapının şekillendirdiği toplumsal ilişkileri ele alırken, Sennett, 20. yüzyılda şehirde yaşanan dönüşümleri çalışmalarının merkezine yerleştirmiştir. Kentin, yabancı figürünün mekanı olarak dönüşüme uğraması, Simmel'in analizlerini tamamlar nitelikte Sennett'in şehre ilişkin çalışmalarının önem kazanmasını sağlamış ve bu çalışmalar tezde yerini almıştır. Teorik kısım, yabancı figürüne dair tartışmaları derinleştiren ve bu bağlamda Simmel'in izinden giden Zygmunt Bauman'ın analizleri ile devam etmektedir. Bu bölümde, Zygmunt Bauman'ın yabancı figürüne ilişkin analizleri, Georg Simmel'i takip ettiği noktalar üzerinden ele alınmakta, ancak teorisinin bu figürü incelerken değindiği diğer sosyolojik düşünceler de ilgili oldukları ölçüde tartışmaya dahil edilmektedir. Sennett, yabancı kavramını kentsel heterojenlik bağlamında ele alırken, Bauman bu kavramı kültürel heterojenlik ve modernitenin dinamikleri üzerinden derinlemesine incelemiştir, bu nedenle Sennett'in ardından çalışmalarına yer verilmesi önemlidir.

Bauman, yabancı figürüne daha geniş bir sosyolojik perspektiften yaklaşırken, Sennett bu meseleyi daha çok kentsel fiziki planlama bağlamında ele almıştır. Bu farklı yaklaşımlar, Bauman ve Sennett'in birbirini tamamlayıcı bir şekilde değerlendirilmesine olanak tanımaktadır. Ardından tezde Giorgio Agamben'in çalışmaları yerini alır. Bauman'ın çalışmaları politik bir düzlemde Agamben'in düşüncelerine zemin hazırladığı için, tezde Agamben'in istisna hali, kamp ve kutsal insan kavramlarının tartışılması önemli bir hal almıştır. Agamben, yaklaşımlarıyla yabancıнын durumunu tarihsel ve politik bağlamlarda derinleştirdiğinden, tezde yerini alır ve bu teorik çerçeve ile araştırma sorusu daha kapsamlı ve çok yönlü bir biçimde ele alınmaya çalışılmaktadır.

Tezin sinematik düşünceye odaklanan ampirik bölümü, film okuması üzerinden şekillenir. Bu bağlamda, Aki Kaurismäki'nin Umudun Öteki Yüzü (2017) ve Ben Sharrock'un Limbo (2020) filmleri, tezin temel analizini yapacağı yapımlar olarak seçilmiştir. Her iki film de yabancı figürünü ele alırken, sundukları farklı perspektiflerle birbirini tamamlayıcı nitelik taşımaktadır. Bu nedenle, araştırma için bu iki filmin analizi hem yeterli hem de gereklidir. Umudun Öteki Yüzü, kent yaşamının ortasında bir yabancıya odaklanırken; Limbo ise kent yaşamından uzaklaştırılmış, dışlanmış bir şekilde kampta bulunan yabancılara yoğunlaşmaktadır. Birbirine zıt mekânsal bağlamlarda geçen bu hikayeler, aynı teorik çerçeve ile ilişkilendirilmiş ve araştırma sorusuna yanıt üretmeye olanak sağlamıştır.

Tezde yapılan film okuması, anlatı, görsel imgeler ve fikirler olmak üzere üç temel noktayı merkeze alır. Bu doğrultuda, analiz sürecinde filmlerin anlatısı, anlatının arkasındaki fikirler ve sunduğu görsel imgeler, incelemenin temel unsurları olarak belirleyici bir rol oynamıştır. Filmlerin hikayesi (anlatılan olaylar dizisi ve olayların birbirleriyle ilişkisi), karakterleri (olayları şekillendiren ve etkileşime giren bireyler), anlatım biçimleri (olayların sunulduğu şekli ve diyalogların rolü), görsel imgeleri ve filmlerin ana çatışmaları ile çözüm süreçleri, anlatının malzemeleri ve araçları olarak değerlendirilmiştir. Filmlerin hikaye yapıları, karakterlerin gelişimi ve olay örgüsü, anlatının önemli unsurları olarak etkin bir rol oynamıştır. Sahne kompozisyonları ise görsel imgelerde belirleyici bir etkiye sahiptir. Bu unsurlar, filmlerin arka planındaki temel fikirlerin ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır.

Anlatı, görsel imge ve fikirler ile yapılan film okuması, tezin teorik çerçevesinde somut bir şekilde karşılık bulmuş ve film, ilgili sosyolojik teorilerle ilişkilendirilmiştir. Bu analiz sürecinde filmler, sosyolojik bir bakış açısıyla ele alınırken, aynı zamanda filmlerden yola çıkarak teorik sosyolojik materyale de ikinci bir kez bakılmakta ve her iki alanın birbirini anlamlandıran, sorgulayan bir etkileşim içinde olması sağlanmaktadır. Bu yaklaşım, film ve sosyolojik teori arasında karşılıklı bir etkileşim kurarak her iki alanın da birbirini tamamlamasına olanak tanımaktadır. Bu bağlamda kullanılan yöntem, teoriyi filmlerle, filmleri ise teoriyle okumayı mümkün kılan bir "çifte okuma" (double reading) yaklaşımını benimsemektedir. Çifte okuma yöntemiyle, teorik kavramlar filmler

zerinden keskinleŖip somutlaŖırken, aynı zamanda filmler de teorik bir ereve ile analiz edilerek her iki alan arasında bir etkileŖim doęurulmuŖtur. Böylece, teori ile filmler arasında karŖılıklı bir diyalog kurulmuŖ ve her iki alan da birbirini sorgulayarak zenginleŖtirilmiŖ ve geliŖtirilmiŖtir. Bu süreç, filmlerin sosyolojik anlamlarını açığa çıkarırken aynı zamanda teoriye dair yeni bakıŖ açıları ve yorumlar geliŖtirmeye ve araŖtırma sorusunun kapsamlı ve çok yönlü bir Ŗekilde cevaplanmasına imkan sağlamaktadır.



2. KENT VE YABANCI

Bu bölümde, 'yabancı' kavramına dair teorik çerçeve ele alınacaktır. İlk olarak, Georg Simmel, kentsel toplumun çözümlemesini yaparak "yabancı" figürünü ele alan öncü sosyologlardan biri olarak, modern kent yaşamının bireyler üzerindeki etkilerini incelemiştir. Simmel'in metropol ve yabancı analizini, kentleri toplumsal bütünlük açısından çözümleyen Richard Sennett'in çalışmaları takip eder. Sennett, modern kent yaşamında bireylerin kamusal alanla kurdukları ilişkileri ve bu alanlardaki etkileşim biçimlerini inceler. Özellikle, kent mekânının bireysel kimlikler üzerindeki etkisine odaklanarak, yabancıların kamusal alandaki varoluşunu ve toplumsal görünürlüğünü sorgular. Simmel ve Sennett'in yabancıya dair çalışmalarını Zygmunt Bauman takip etmiş ve her iki düşünürden kavramsal çerçeveler ödünç alarak, modern ve postmodern toplumlardaki yabancı figürüne dair daha derin bir sosyo-kültürel analiz sunmuştur. Simmel, yabancı figürünü toplumsal ilişkiler bağlamında ele alırken, Sennett kentsel planlama ve mekanın bireyler üzerindeki etkisine odaklanmıştır. Bauman ise bu yaklaşımları modernite ve postmodernite bağlamında genişleterek, yabancılığı yalnızca mekansal ve toplumsal bir kavram olarak değil, aynı zamanda bir varoluş hali olarak değerlendirmiştir. Simmel, Sennett ve Bauman'ın yabancı ve kent analizleri, modern toplumların bireyler ve yabancılar arasındaki mesafeyi, anonimliği ve toplumsal dışlanmayı nasıl şekillendirdiğini vurgularken, Giorgio Agamben, kutsal insan (homo sacer) ve kamp kavramlarıyla bu analizlere radikal ve politik bir boyut kazandırmıştır.

Simmel'e göre kent, modern insanın yaşamında merkezi bir konuma sahiptir. Modern yaşamın temel sorunu, bireylerin devasa toplumsal güçler, tarihsel miras ve teknik karşısında özerkliklerini koruma çabalarından kaynaklanır (Simmel, 1996, s. 82). Metropol yaşamında bireyselliğin psikolojik temeli, sürekli değişen uyaranların zihinsel uyartım yoğunluğunu artırmasına dayanır. Bu durum, bireylerin algısını şekillendirerek metropol yaşamının temel psikolojik koşullarını oluşturur. Metropol, ekonomik ve sosyal yaşamın temposu ve yoğunluğu ile kırsal yaşamdan ayrılır. Şehir, bireyden daha yüksek bilinçlilik ve farkındalık talep ederken, kırsalda yaşam daha yavaş ve düzenlidir. Kentte bireyin zihinsel yaşamı, entelektüel düzeyde gelişir ve sürekli değişime uyum sağlar (Simmel, 1996, s. 83). Metropol insanı, çevresel etkilerden korunmak için duygular

yerine akla dayalı bir tepki mekanizması geliştirir. Metropol insanı, yüreğiyle değil beyniyle tepki verir (Simmel, 1996, s. 82). Bu durum, zihinsel üstünlük ve soyut fenomenlerle bütünleşme yeteneğini artırır.

Simmel'e göre metropol, para ekonomisinin merkezi olarak bireylerin ilişkilerini ekonomik değişim üzerinden tanımlar. Para, bireysel farklılıkları ve niteliği "Kaça?" sorusuna indirger ve ticari anlayışla şekillenen ilişkiler ortaya çıkarır (Simmel, 1996, s. 83). Modern metropol, dakiklik, hesaplanabilirlik ve kesinlik kavramlarını dayatarak bireyleri içsel dünyalarını bastırmaya yönlendirir (Simmel, 1996, s. 84). Bu durum, kentsel yaşamı gayri şahsi hale getirirken, öte yandan yeni bir kentli kişilik de ortaya çıkarır. Bu yeni kentli kişilik, bezgindir; kentli insanda bezginlik tutumu ortaya çıkar. Bu bezgin kişilik, hızla değişen ve sıkça birbirine zıt sinirsel uyarıcıların etkisiyle şekillenir. Bezgin tavırda sinirlerin uyaranlara tepki vermeye direnmesi, bireyin, kentsel yaşamın formu ve içeriği karşısındaki son çıkış yolu; dış etkiler karşısında kişinin kendini korumasıdır. Bezgin, her şeyi kanıksayan insandır. Sürekli uyarılma, zamanla bireyin tepki verme kapasitesinin tükenmesine ve duyarsızlaşmasına yol açar. Metropol insanı, hızla değişen uyaranlara karşı bir koruma mekanizması olarak duyarsızlık geliştirir. Bu duyarsızlık, bireyin kendini koruma içgüdüsünün bir yansımasıdır ve kentsel yaşamda bireylerin birbirine karşı ihtiyatlı ve mesafeli olmasına yol açar (Simmel, 1996, s. 85).

İhtiyatlılık, kentte insanların birbirine karşı bezgin tutumunun biçimsel olarak yol açtığı bir sonuçtur (Simmel, 1996, s. 85). Bezgin birey metropolde kendisine rahatsızlık veren her türlü durumdan kendini alıkoymaktadır. Bezginlik, dışarıdan gelen uyarıcılara karşı geliştirilen koruma kalkanı gibidir. Bu ihtiyatlılık, kendini koruma iç güdüsünün ötesinde, yapay bir ihtiyatlılıktır ve diğerlerine karşı yabancılık ile reddetme duygusudur. İnsanların metropol ortamında hissettiği "güvensizlik duygusu" onları daha temkinli yapar. Temkinlilik sadece bezginlikten kaynaklanan kayıtsızlık değildir, yakın bir temas anında öfke ve kavgaya dönüşebilecek belli belirsiz bir nefret, karşılıklı yabancılık ve tiksintidir. Yabancılık ve reddetme duyguları, zamanla düşmanca duygulara hatta tiksintiye dönüşebilir. Tiksinti duygusu ile bireyler içlerine kapanır ve yalnızlaşırlar.

Simmel, bu nefret, tiksinti ve karşılıklı yabancılık duygusunun, yabancılar arasında yaşamaktan kaynaklanan tehlikelere karşı doğal bir savunma olduğunda ısrar eder, tiksinti ve bastırılmış düşmanlık, bundan böyle öz savunmanın doğal ve var olan tek aracıdır. Kentin bu özellikleri, bireyi daha küçük gruplarda çok daha etkili olan sosyal baskı ve kontrol mekanizmalarından özgürleştirir (Simmel, 1996, s. 85). Kentte sayısız insanla sürekli kurulan ilişkilere içsel tepki vermek mümkün değildir. Karşılaşılan yüzler karşısında kayıtsız kalınır. Bu nedenle, kent insanı yıllardır komşusu olduğu kişileri bile tanımamaktadır. Simmel, kentleşme sürecine dikkat çekerek, bu süreçle birlikte ortaya çıkan toplumsal örgütlenmelerde "yabancılık" kavramının altını çizer.

Yabancı, Simmel'in toplumsal tipler arasında tanımladığı ve özellikle kentlerdeki para ilişkileriyle toplumdaki tüccarları tanımladığı önemli bir figürdür. Simmel'in öne sürdüğü yabancıyı içine alan toplumsal tiplerin ortak yönü, toplumsal yapının dışında tutulmuş olmalarıdır (Simmel, 2009, s.38). "Yabancı" bir gezgin gibi bugün gelip yarın giden değil, aksine bugün gelen ve yarın kalandır (Simmel, 2009, s.149). Simmel, yabancıyı artık daha öteye gitmeyecek olsa da gelip gitme özgürlüğünü tam edinememiş potansiyel bir gezgin gibi tanımlar. Yabancı, belirli bir mekanda ya da grup içinde sabitlenmiş olsa da, bulunduğu konum esasen başlangıçtan itibaren o yere ya da gruba tam anlamıyla ait olmamasının etkisi altındadır. Yabancı, baştan beri o yerin veya grubun bir parçası olmayan ve olamayacak özellikler taşır (Simmel, 2009, s.149). Simmel, yabancı kavramını, mekandaki her noktaya belirli bir mesafede dururken aynı zamanda bu noktalara bağlı olmanın bir sentezi olarak ifade eder.

Simmel'e göre, her insan ilişkisi yakınlık ve uzaklığın birliğini içerir; ancak yabancı söz konusu olduğunda, mesafe, yakın olanın uzak olduğuna işaret eder ve yabancılığı da uzak olanın yakın olduğuna vurgu yapar. Bu ilişki içinde mesafe, yanı başındaki kişinin yabancı olduğu için uzak olduğunu gösterirken, yabancılığından dolayı uzak olan bu kişinin yakında olmasını ifade eder. Yabancı, bulunduğu yere hem yakın hem de uzak bir konumda durur. Nitekim, tamamen yakın olsaydı yabancı olarak kabul edilemezdi; çok uzak olsaydı ise grupla teması imkansız olurdu. Bu özgün mesafe, yabancının konumunu belirler. Yabancı, grubun kendisinin bir unsurudur; gruba mensubiyeti hem onun dışında olmayı hem de onunla karşı karşıya gelmeyi içeren bir unsurdur. Yabancıdaki itme ve

mesafe etkenleri, bir arada olma biçimi ve etkileşime dayalı bir birlik oluşturur (Simmel, 2009, s.150). Yabancı, gruba organik olmayan bir biçimde eklenmiş olsa da yine de grubun organik bir üyesidir (Simmel, 2009, s.154). Hayatının bütünü, bu unsurun özgül koşullarından nasibini alır (Simmel, 2009, s.154). Simmel, yabancı olma durumunu olumlu bir ilişki olarak görür ve onu özgül bir etkileşim biçimi olarak değerlendirir (Simmel, 2009, s.149). Her ne kadar yakınlık ve uzaklık bütün ilişkilerde mevcut olsa da yabancı ile kurulan ilişkiye özgül biçimini veren şeyin yakınlık ile uzaklık arasındaki bu özel orantı ve bunlar arasındaki karşılıklı gerilim olduğunu savunur (Simmel, 2009, s.154).

Yabancı, grup içindeki yakınlık-uzaklık ilişkisiyle hareketlilik kazanır; sürekli hareket halindedir ve temasları derin ilişkilere dönüşmez (Simmel, 2009, s.150). Mesafe ve yakınlıkla kurduğu ilişki ona nesnellik ve özgürlük kazandırır, çünkü belirli grup bileşenlerine bağlı değildir (Simmel, 2009, s.151). Bu nesnellik, uzaklık ve yakınlığın, kayıtsızlık ve müdahillğin birleştiği özel bir durumu ifade eder ve yabancıнын tutumu, grubun geri kalanında tehdit olarak algılanabilir.

Simmel'e göre, yabancı milliyet veya toplumsal mevki gibi ortak yönlerle yakın görünse de bu benzerlikler de mesafe yaratır. Bu mesafe, yabancıнын yalnızca bizimle değil, başkalarıyla da ilişki kurabileceğini gösterir ve yabancıнын varlığı hem yakınlık hem de uzaklık hissi doğurarak ilişkideki karmaşıklığı artırır (Simmel, 2009, s.152). Yabancı, evrensel insani benzerliklere dayalı ilişkilerde olduğu gibi, aynı anda hem yakın hem de uzaktır ve bu iki etken—yakınlık ve mesafe—yabancı söz konusu olduğunda özel bir gerilim ortaya çıkarır. (Simmel, 2009, s.153)

Simmel, 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyılın başındaki şehir yapısını ve bu yapının şekillendirdiği sosyal ilişkileri ele alırken, metropol insanının sürekli uyaranlara maruz kalmasının ve aşırı uyarılmasının, bireyde bezgin bir kişilik yaratma sürecini vurgulamıştır. Şehir, bu bağlamda aşırı uyarılma sağlayan bir alan olarak tanımlanabilir. Ancak 20. yüzyılın sonlarına gelindiğinde şehir, artık aşırı uyarılmalar yerine, eksik uyarılmaların hâkim olduğu bir mekân halini almıştır. Bu dönüşüm, kent yaşamının dinamiklerini yeniden şekillendirmiş ve Sennett'in şehir üzerine geliştirdiği

düşüncelerine zemin hazırlamıştır. 20. yüzyılın sonuna gelindiğinde şehirdeki bu dönüşüm, aşırı uyarılma ile eksik uyarılma arasındaki değişim, Sennett'in görüşlerine de zemin hazırlamış olur ve bu bağlamda 'yabancı' kavramı üzerine yeniden Sennett'in perspektifi üzerinden de gidilmelidir. Simmel'in çıkış noktası ve perspektifi, şehirdeki sosyal ilişkilerken, Sennett'in perspektifi ise kentin fiziksel bir mekan olarak varlığı ve planlaması üzerine odaklanmıştır. Simmel, şehri bir etkileşim alanı olarak ele alırken, Sennett, şehrin yapısal özelliklerinin toplumsal ilişkiler üzerindeki etkilerini incelemiştir. Bu bakış açısıyla Simmel, şehri sadece fiziksel bir mekan değil, aynı zamanda sosyal dinamiklerin şekillendiği bir ortam olarak analiz eder. Buna karşılık, Sennett, kenti yalnızca bir etkileşim alanı değil, aynı zamanda bu etkileşimleri şekillendiren fiziksel mekânların ve planlamaların oluşturduğu yapılar üzerinden inceler.

Sennett'e göre, kentin en önemli özelliği, kişisel farklılıkları gizlemeden ve kişisel değerleri başkasına dayatmadan ilişki kurma fırsatı sunan bir kamusal alan olmasıdır. Kamusal alan, cadde ve meydan gibi somut alanları içerir ve kentin ruhudur; fiziki, sosyal ve sembolik olarak kenti dönüştürmek için bir araçtır. Kamusal alan, demokrasinin taşıyıcısıdır, çünkü burada bireyler özgürce bir araya gelir ve ortak bir yaşam alanında etkileşimde bulunurlar. Sennett'e göre, kamusal alanlar, 18. yüzyıl büyük kentlerinde farklı katmanların birlikteliğini yansıtır ve kamusal yaşamın odak noktası büyük şehirlerdir (Sennett, 2002, s.34). Kentler, bireylerin toplumsal ilişkilerini kurduğu kamusal alanlarla, kişisel yaşamlarını sürdürdükleri mahremiyet alanlarını bir arada barındırır. Kentler, kamusal alanların merkezi olmasının yanı sıra, aynı zamanda özel alanları da barındırır; bu özel alan ise genellikle aile ve yakın arkadaşlarla sınırlı olan mahremiyet alanıdır. Kamusal alan, herkesin erişimine açık bir alandır (Sennett, 2002, s. 32). Birey, kamusal alanda kendini inşa ederken, özel alanda doğasını gerçekleştirir (Sennett, 2002, s. 33). 'Kamu' terimi, aile ve yakın çevreden farklı bir toplumsal yaşam alanı olarak modern bir anlam kazanmış, artık çok çeşitli insanları kapsayan bir alan olarak görülmektedir (Sennett, 2002, s.33).

Sennett'e göre, yabancılarla kamusal alanlarda karşılaşır. Kamusal alanlar, tanıdıklar ve yabancıların bir araya geldiği yerlerdir. Büyük kentler, kamusal yaşamın merkezi olup, burada yabancılarla etkileşimde bulunma fırsatı vardır. Kentler, yabancıların birbirleriyle

karşılaştığı bir ortamdır (Sennett, 2002, s.75). Sennett'e göre, bireylerin tanımadıkları "yabancılarla" karşılaşabilecekleri her alan kamusal alandır ve bu tür karşılaşmalar kentlerde gerçekleşir. Sennett, kent ile kamusal alanı özdeş görür. Kentin farklılaşmasıyla birlikte kamusal alanlar da şekillenir. Farklılaşmış kentin insanı, "kozmopolit insandır"; yani her yere girebilen, rahatça davranabilen, kalabalıklar içinde yabancılarla etkileşimde bulunan kişidir. Kozmopolit birey, kamusal yaşamın mükemmel bir örneğidir (Sennett, 2002, s.33). Bu açıdan, kent, yabancılarla karşılaşmanın ve bu karşılaşmalar aracılığıyla deneyimler edinmenin mekanıdır.

Sennett'e göre, kentte karşılaşılan 'dışarlıklı' ve 'meçhul' olmak üzere iki tür 'yabancı' vardır; kentte yabancı ile bu iki şekilde karşılaşılabilir. Yabancı, kente ait olup olmadığına karar verenlerin bakış açısından bir "dışarlıklı" olabilir veya nereye ait olduğu tam olarak belirlenemeyen bir "meçhul" olabilir. İlk anlamıyla yabancı, dışarlıklı ile aynı anlama gelir. Birisi bir yabancıyla karşılaştığında, onun ten rengi, göz yapısı, dili gibi birkaç belirgin özelliğinden, kendisinden farklı olduğunu hemen anlayabilir ve onu belirli bir yere, yani o yere ait olmayan, "dışarlıklı" olarak tanımlayabileceği bir konuma yerleştirebilir. Toplumda dışarlıklı bir yabancı ile karşılaşan insan onun hakkında nasıl düşüneceğini iyi derecede bilebilir. Böylece dışarlıklı sakinlerinin kimin oraya ait olup olmadığına dair kurallar koyabilecek denli kendi kimliklerinin farkında olduğu bir yerde durur (Sennett, 2002, s.75). Bu kuralların geçerli olmadığı yabancı anlayışı ise yabancıyı başka bir dünyadan gelen bir varlık değil, bir "meçhul" olarak gören anlayıştır. Yabancı, başka dünyadan gelen bir yaratık değil, bir meçhuldür (Sennett, 2002, s.75). Örneğin kendi kimliği ile ilişkili kuralları olan biri kendisini nereye koyacağını kestiremediği bir yabancı ile karşılaştığında böyle bir deneyim yaşayabilir. Kendi kimliklerinden emin olmayanların, kendilerine dair geleneksel imgeleri kaybedenlerin veya henüz belirgin bir etiketi olmayan yeni bir toplumsal gruba ait olanların zihinlerindeki egemen imge, bir "meçhul" olarak yabancı imgesidir.

Sennett, yabancılardan oluşan bir toplulukta yaşanan "seyirci sorununa" dikkat çeker ve bunu tiyatrodaki seyirci sorununa benzetir (Sennett, 2002, s.76). Bu sorun, bireyin kendisini tanımayan bir topluluğa güvenilir ve inandırıcı bir şekilde nasıl sunabileceği sorusudur. 'Meçhul' kişilerden oluşan bir yabancı ortamında, bu sorun 'dışarlıklı'

olanların bulunduğu bir ortamdan daha belirgindir. Sennett'e göre, dışarılıklı bireyler, tanıdık terimleri kullanarak kendilerini güvenli kılmaya çalışırken, yerleşik standartların olmadığı bir ortamda yabancıların inandırıcı olmaları daha karmaşıktır. Bu durumda, Sennett, keyfi olarak uygun ve inandırıcı görünen davranışların yaratılmasını ve taklit edilmesini önerir. Böylece, herkesin kişisel alanına belli bir mesafe bırakılır ve insanları kim olduklarını tanımlamak zorunda bırakmaz. Bu, kamusal bir coğrafyanın oluşmasına yol açar (Sennett, 2002, s.76). Kamusal alan, aile ve arkadaşlardan farklı bir toplumsal yaşam bölgesi olarak, kozmopolit bireylerin yabancılarla etkileşimde bulunabileceği bir ortamdır.

Ancak Sennett, modern Batılı kentlerde kamusal alanın canlılığını kaybettiğini ve kentlerin topluluklara bölünmesiyle mahrem bir toplumun ortaya çıktığını savunur. Bu durum, modern kentin insanındaki açılma korkusunun bir sonucudur. Sennett, modern kültürün önemli bir sorununun "iç" ve "dış" arasındaki ayrım ve uyumsuzluk olduğunu belirtir; bu ayrım, kent insanının açılma korkusundan doğar ve mahrem toplumun oluşmasına zemin hazırlar (Sennett, 1999, s.14). 19. yüzyıl ortalarından itibaren işlevsel şehircilik, geleneksel kamusal alanın yerini, hareketliliğe dayalı yeni bir kamusal alana bırakmasına neden olmuş ve bu alandaki işlev yalnızca hareket etmeye indirgenmiştir. Kentteki toplumsal yaşam ise alışveriş ve turizm gibi basit etkinliklere dönüşmüştür. Sennett, Paris'te açılan mağazalara ulaşmak için toplu taşımacılığın kullanıldığını örnek verir; ancak bu toplu taşımacılığın amacı ne zevk almak ne de sosyal sınıfları kaynaştırmaktır. Onun için toplu taşımacılığın tek amacı işçileri alışverişe taşımaktır (Sennett, 2002, s.192). Sonuç olarak, kent yaşamındaki kamusal alanlar, insanları bir araya getiren ve toplumsal etkileşimi teşvik eden mekânlar olma işlevini yitirerek, bireysel tüketim alanlarına ulaşmak için hareketliliğin ve ulaşımın öncelikli olduğu mekanlara dönüşmüştür.

Sennett'e göre, kentsel mekânın "salt hareketin bir işlevi" haline gelmesi, mekânsal hassasiyetini yitiren bedenin, parçalı ve süreksiz kent coğrafyasında yer alan hedeflere pasif biçimde hareket etmesine yol açar (Sennett, 2008, s.13). Kamusal alanlar, demokrasinin taşıyıcısı, yurttaşlık hislerinin ve anıların mekânı olma işlevlerini kaybederek yalnızca devinim sağlayan alanlara dönüşmüştür. Bu dönüşüm, 19. yüzyıldan

itibaren kapitalizmin yeni yaşam tarzları ve kurumlarıyla hız kazanmış, toplumsal bağların yerini bireyselliğin almasına neden olmuştur. Sennett, bu süreçte bireylerin kamusal alanlardaki davranışlarının köklü bir değişime uğradığını vurgular. Kamusal alanın işlevindeki değişim, toplumsal ilişkilerin alışveriş ve turizm gibi yüzeysel etkinliklere indirgenmesine yol açarak kenti anlamsız ve kimliksiz bir nesneye dönüştürmüştür. Kent yaşamının bu hali, kent sakinleri için sıradan ve kabul edilebilir bir norm hâline gelmiştir. Kentli insan temkinli olmakta ve açılmaktan korkmaktadır. Açılma korkusu, bireylerin kendilerini kamusal alanlarda ifade etmekten veya farklılıklarını sergilemekten çekinmeleri anlamına gelir ve bireyler kamusal alanlardan mahremiyet alanlarına çekilirler. Sennett, açılmanın zarar görme ihtimali doğurmasından dolayı, bireylerin temkinli davranmayı seçtiklerini ifade etmektedir.

Sennett'e göre yakın zamanlara kadar topluluk ile kent bir arada algılanırken, günümüz kent planlamacıları topluluğu kente karşı algılamaya başlamışlardır. Bu yönelim, her insanın birbirinin yabancı olduğu kalabalıkları tehdit olarak algılamının sonucudur. Sennett, yabancılığı yenmenin çözümünü, insan deneyiminin mahremleştirilmesinde ve meskûn alanların kutsallaştırılmasında aramanın sağlıklı bir yaklaşım olduğunu savunur. Mahrem toplumunun yükselmesi ve açılma korkusuyla birlikte kamusal alanın canlılığını yitirmesi, kentlerin topluluklara bölünmesi ve bu süreçle birlikte insan yaşamının bir boyutunun yok olması gibi sonuçlara yol açmıştır. Sennett, bu dönüşümün kökeninin 18. yüzyıl sonundaki devrimler ve sanayi kapitalizminin yükselmesinin kamusal ve özel alanlara dair fikirlerdeki temel değişimi tetiklemiş olduğunu öne sürer (Sennett, 2002, s.36). Kamusal alanların bu dönüşümü, "karakterlerin irade dışı ifade bulduğu, özel olanın kamusal olana dayatıldığı ve duygulardan feragat ederek kişiliğin okunmasına karşı savunmanın tek yolunun bulunduğu" bir süreç yaratmıştır (Sennett, 2002, s.46). Bu dönüşüm, özel olanın kamusal alanda dayatıldığı bir ortamda duygusal savunma gereksinimini doğurmuş ve kamusal alanda bireylerin davranışlarında köklü bir değişim yaratmıştır. Sennett, bu durumu "kamusal yaşamın krizi" olarak tanımlar. Böylece, bireyler kamusal alanda sessiz kalmanın, baskı altında hissetmeden katılabilecekleri tek yol olduğuna inanır hale gelmiştir (Sennett, 2002, s.46).

Sennett'e göre, modern kentli bireycilik, bireyin kamusal alanda suskunlaşmasıyla kendini gösterir. Sokaklar, kafeler, mağazalar, trenler, otobüsler ve metrolar artık konuşma yerine bakışma mekânlarına dönüşmüştür (Sennett, 2008, s.321). Modern toplumda hoşgörüsüzlük yaygınlaşmış, ilişkiler giderek gayri şahsileşmiştir. İnsanlar, duygularını ve kişiliklerini gizlemek için özel bir çaba harcamakta ve kamusal alanlarda sessizlik temel bir katılım biçimi haline gelmektedir. Bu bağlamda, diyalog ve açılmanın yerini, maskelerin ardına saklanma ve yalnız kalma hakkı almıştır.

Modern insan, Sennett'in ifadesiyle hem görünür hem de yalıtılmıştır. Kamusal yaşama katılabilmesinin koşulu, sessiz kalmak ve kişisel kimliğini gizli tutmaktır (Sennett, 2002, s.33&46). Kamusal davranış, gözleme ve pasif katılıma indirgenmiş; etkileşimler yüzeysel ve geçici hâle gelmiştir. Bu durum, modern şehirde yabancılar arasındaki sözel iletişimin azalmasına ve bireyler arası bağların zayıflamasına neden olur. İnsanlar, çevrelerine yalnızca kısa ve geçici bakışlar atar; bu bakışlar anlamlı bir bağ kurmak yerine yüzeysel bir sempati ya da anlık tepkilerle sınırlı kalır (Sennett, 2008, s.321). Bu durum, bireylerin çevresindeki yabancılarla olan ilişkisini, adeta canlı bir fotoğrafa kısa bir süre bakıp geçmekle eş değer bir düzeye indirger. Sennett, modern kentteki bu yüzeysel ilişkileri, New York'taki Greenwich Village örneğiyle açıklar. Greenwich Village'ı görsel bir agora olarak tanımlar ve bu mekânın çeşitliliğinin yalnızca bir görsel imgeye indirgendiğini savunur (Sennett, 2008, s.322). Planlamacılar ise, okulları ve evleri, insanların yabancılarla temas kurabileceği kenar bölgeler yerine, mahallelerin merkezine inşa ederek toplumsal temas alanlarını sınırlandırmıştır. Böylece, etrafı çitlerle çevrili, güvenli ve kontrollü alanlar, "iyi hayat" imgesiyle pazarlanmıştır (Sennett, 2008, s.14). Bu mekânsal düzenleme, modern kentin yalnızca görsel bir imgeye indirgenmesine yol açmış; kamusal alanların bir araya getirme ve diyalog yaratma işlevlerini yitirmesine neden olmuştur. Sonuç olarak, modern kentte yabancılar arasında sözel bağlar kopmuş, bireyler kamusal yaşamdan uzaklaşarak mahremiyet alanlarına çekilmiştir.

Yabancı kavramı ele alınırken, Simmel ve Sennett'in şehir ve toplumsal ilişkiler üzerine geliştirdikleri fikirlerden sonra, Bauman'ın yaklaşımına geçiş yapmak oldukça önemlidir. Sennett, yabancı kavramını kentsel heterojenlik bağlamında ele alarak, kentlerin çok

kültürlü yapısının bireyleri nasıl etkilediğini ve farklılıklarla kurulan ilişkileri vurgulamıştır. Ancak Bauman, bu kavramı kültürel heterojenlik üzerinden daha derinlemesine inceleyerek, gelişen modernitenin dinamiklerini ve müphemliliği ele alır. Bauman, müphemlik meselesine daha geniş bir çerçeveden yaklaşarak, modernitenin getirdiği belirsizlik ve korku faktörlerinin toplumsal yapıları nasıl şekillendirdiğini detaylandırır. Bu noktada, Bauman'ın çalışmalarında yabancı kavramı, modernitenin korku faktörüyle yok etmeye çalıştığı ancak aynı zamanda besleyip büyüttüğü bir olgu olarak ortaya çıkar. Simmel'in ve Sennett'in sosyal yapılar ve kentsel dinamikler üzerine geliştirdikleri düşüncelerin ardından, Bauman'ın modernitenin ilerleyen aşamalarındaki analizleri, konuyu daha kapsamlı bir şekilde ele almamıza olanak tanır. Çünkü Bauman, Simmel'in çalıştığı dönemin sosyal koşullarının ötesine geçerek, modernitenin daha karmaşık yapısını ve bununla birlikte getirdiği korku ve belirsizlik gibi faktörleri kapsamlı bir şekilde analiz eder.

Bauman'a göre, bütün modern yaşam bir kent yaşamıdır ve modernleşme, hayatın kent yaşamına benzemesi demektir (Bauman, 2001, s.169). Kentte birey, birden fazla seçenek arasında karar verip hareketlerini planlamak zorundadır. Bu süreçte, uygun olan işaretleri seçip diğerlerine anlam yüklemeye çalışır. Ötekilerin öngörülemez hareketleri, bireyin kendi yolunu izlerken riskler yaratır. Bu durum, yolculuğu rutinleştirme arzusunu doğurur. Kişinin bildikleri ile ötekiler hakkında varsaydıkları arasındaki fark, ötekileri “yabancı” kılar (Bauman, 2001, s.170). Kent yaşamı yabancılar tarafından şekillendirilir ve bu belirsizlik hem tehlike hem de özgürlük hissi uyandırır. Kent mutluluğu, bireyin özgürlüğünü koruyarak yabancıların tehditlerini sınırlamasına bağlıdır. Ancak, bu hedefler birbiriyle çelişir, çünkü kentte herkes bir yabancıdır.

Bauman'a göre, modern ütopyaların ortak amacı, düzenli, saydam ve öngörülebilir bir dünya kurarak hayatı daha kontrol edilebilir hale getirmektir. Bu çaba genellikle kent planlaması üzerinden yürütülür ve bireylerin davranışlarını düzenleyerek toplumsal düzensizliklerin ortadan kalkacağına inanılır (Bauman, 2001, s.172). Ancak modern gelişim sürecinde kent, homojen bir alan olmaktan çıkar ve farklı niteliklere sahip bölgelerden oluşan bir toplam haline gelir. Bu bölgeler, daimi sakinler ve geçici yabancılarla tanımlanır (Bauman, 2001, s.174). Bauman, kent planlamasını yabancılarla

karşı bir savaş olarak görür; bu savaş, yabancıların belirsizliğini ve tuhaflığını ortadan kaldırmayı amaçlar (Bauman, 2001, s.173). Yabancıları tektipleştirme ve özgünlüklerini yok etme çabası, kentsel ütopyanın homojen bir toplum yaratma hedefini yansıtır (Bauman, 2001, s.173).

Bauman, yabancıların en çarpıcı özelliğinin ne tam komşu ne de tamamen yaratık olmamaları olduğunu belirtir (Bauman, 2011, s.188). Onları, toplumsal olarak uzak ama fiziksel olarak yakın, kafa karıştırıcı ve rahatsız edici varlıklar olarak tanımlar. Yabancılarla ilişkiler kararsız ve tehlikeli olup, kuralların eksikliği ya da uyumsuzluğuyla şekillenir. Bu durum, yabancılarla karşılaşmaktan kaçınmayı veya sahte karşılaşmalar geliştirmeyi zorunlu kılar (Bauman, 2011, s.189). Eğer yabancılar, sadece sayılarının çokluğu nedeniyle bile evcilleştirilip komşulara dönüştürülemiyorsa, bu sanatın uygulanması kaçınılmazdır. Sahte karşılaşma, yabancıların varlığını görmezden gelme sanatıdır. Bu yaklaşım, yabancıyı bilinçli temaslardan ve taahhütten uzak tutan bir duygusal boşluk yaratır. Bu tekniklerden biri, göz temasından kaçınmaktır. İnsanlar, ilgisiz görünürken dikkatlice gözlem yapar ve herhangi bir yanıt ya da hak iddiasını tetiklemeden, kayıtsızlık maskesi takarak izlerler. Bu strateji, yabancıyı toplumsal bağlamdan dışlamak ve onun varlığını tanımamak üzerine kuruludur. Böylece yabancı, görünür ama aynı zamanda görmezden gelinen bir figür haline gelir. Yabancıya hiçbir ilgililik tahsis edilemez. Onun varlığı, bağlam dışında kalan bir mevcudiyettir; tanınmamış ve kabul edilmemiş bir varoluştur. Kendi uyumsuzluğuyla uyumlu bir uyumsuzluktur. Sahte karşılaşma tekniğiyle, yabancıya ilgisizlik alanı ayrılır.

Kent ise sahte karşılaşmaların gerçekleştiği bir alandır (Bauman, 2011, s.193). Kentsel mekan, karşılaşmalardan kaçınmaya veya kaçınılmaz karşılaşmaları önemsiz kılmaya uygun şekilde düzenlenir. Ayrıca, kent düzenlemesi, sınıfları, etnik grupları, cinsiyetleri ve kuşakları ayırarak sahte karşılaşma tekniklerinin daha etkili uygulanmasına olanak tanır. Bu ayırım, kentte ziyaretçilerin rahatlayabileceği alanlar yaratır. Bu alanlarda, yabancılarla karşılaşmak daha az tehdit edici ve hatta heyecan verici bir deneyim olarak görülür (Bauman, 2011, s.193-4). Böylece kent, yabancıların varlığını yönetilebilir kılar ve sahte karşılaşmaları destekleyen bir yapı sunar.

Modern hayat, yabancılarla birlikte yaşamayı gerektirir ve bu da her zaman kararsız, sinir bozucu ve sınıyıcı bir deneyim sunar (Bauman, 2011, s.196). Yeni yerleşim yerindeki sakinleri "dışarlıklılar" olarak görmek, onları yabancılık ve kirlenmenin kaynağı olarak tanımlayarak, modern yaşamın belirsizliğine karşı hayali bir çözüm sağlar. Bu yaklaşım, belirsiz endişeleri somut bir tehlikeye dönüştürerek kontrol hissi yaratır. Bauman, toplumsal ya da bilişsel mekândan "dışarlıklılar" olarak ayrılanların farklı özelliklerinin birleşim noktası olarak müphemliği öne sürer (Bauman, 2011, s.197-8). Bauman, dışarlıklıları toplumsal düzenin karşısında duran, kaosu temsil eden ve düzen kurma umutlarının güvenilmezliğini açığa çıkaran bir odak noktası olarak tanımlar. Eğer bu kişiler toplumun dışına itilebilseydi, onların yarattığı belirsizlik de yok olabilirdi.

Modern dünyada yabancılar, hem yaşamın vazgeçilmez bir parçasıdır hem de rahatsızlıkların en yoğun biçimini temsil ederler (Bauman, 2011, s.200). Yabancılar, toplumun bir parçası olarak varlıklarını sürdürürken, toplumsal düzeni ve yaşamın doğasında bulunan rahatsızlıkları tetiklerler. Bauman, yabancıları ne komşu ne de yaratık olan, yeterince tanımlanamayan ötekiler olarak tanımlar. Bu belirsiz varlık hem korku hem de merak uyandırır ve Bauman modern yaşamın devamlılığını sağlamak için yabancılığın korunması gerektiğini belirtir (Bauman, 2011, s.195). Eğer toplumsal bağlar tam anlamıyla birleşmiş olsaydı, modern toplumun temel yapıları varlıklarını sürdüremezdi. Yabancılar, bu yapıları ve toplumsal ilişkileri yaratma ve dönüştürme sürecinin bir parçasıdır. Yabancılar olmadığında, onları yaratmak gerekirdi. Ve gerçekten de her gün, büyük ölçekte, yaratılırlar. Yabancılık hem bir tehdit hem de bir ihtiyaç olarak, toplumsal ilişkilerde karmaşık bir şekilde yer alır ve bir felaket duygusu uyandırırken, aynı zamanda şaşırtıcı bir yaratıcılık da yaratır.

Bauman, kenti hem çekici hem de itici bir alan olarak tanımlar; kent, bireylere hem fırsatlar ve hazlar sunarken, diğer yandan tehlike ve tehditlerle de yüzleştirir (Bauman, 2001, s.183). Bauman, postmodern kentin deneyimsel muğlaklığının yabancıların postmodern müphemliği olarak geri döndüğünü belirtir (Bauman, 2001, s.184). Yabancıların iki yüzü vardır: ilk yüzü ayartıcıdır çünkü gizemlidir ve hazzı vaat eder. Bu yüz, sonsuz fırsatlar ve yeni maceralar sunar, ancak hiçbir bağlılık talep etmez. İkinci yüzü ise gizemlidir, ancak tehditkâr ve yıldırıcı bir özelliğe sahiptir. Bu iki yüz, yarı-

görünürdür ve bulanıktır; yorumcular bu yüzleri anlamlandırır, bu da haz ya da korku gibi duyguları doğurur. Sonuç olarak, bu çelişkili ve muğlak izlenimler yabancı figüründe somutlaşır.

Bauman'a göre, çağdaş kentlerde kimlik, doğuştan gelen ve sabit özelliklerden kopmuş, sürekli bir inşa sürecine tabi olmuştur (Bauman, 2001, s.182). Yabancılar birbirlerinin gözünde şekillenen kimlikleriyle, "doğal" herhangi bir nitelikten yoksundur; bu yüzeylerin derinlikleri yoktur ve kendilerine ait bir kimlikleri bulunmaz. Kimlik, sabit bir özellik değil, sürekli inşa edilmesi gereken bir şeydir ve bu sürecin tamamlanıp tamamlanmayacağına dair herhangi bir garanti yoktur (Bauman, 2001, s.183). Bu durum, geçmişin ya da kökenlerin, bir "ambarda saklanıp zamanı geldiğinde çıkarılacak" bir şey olmadığını gösterir; aksine, anlamlar kent caddelerinde karşılaşılan yeni işaretlerle sürekli olarak yeniden şekillendirilmelidir.

Modern kimlik, tamamlanmış ve sabit bir yapıya değil, sürekli bir oluşum ve dönüşüm sürecine işaret eder. Bauman'a göre yabancılık da yalnızca toplumsal bir yapı olarak ortaya çıkmakla kalmaz, aynı zamanda bireylerin aktif katılımıyla şekillenir ve devam ettirilir. Yabancı statüsü, toplumsal ilişkiler ve karşılaşmaların dinamik bir ürünü olarak şekillenir. Bu bağlamda, yabancı rolü de diğer toplumsal roller gibi eğitim, bilgi ve pratik becerilere dayanır; ancak bu rol, çoğu zaman daha fazlasını talep eder (Bauman, 2003, s.101). Bauman'a göre yabancı olmak, öncelikle hiçbir şeyin doğal olmadığı anlamına gelir. Yabancıda hiçbir şey verili değildir, yani kendiliğinden mevcut değildir. Yabancıнын durumu performans meselesidir (Bauman, 2003, s.104). Yabancıнын duruşu, bu anlamıyla, yerli yaşam biçiminden belirgin bir şekilde farklıdır (Bauman, 2003, s.102). Yerliler bir topluluk içine doğar ve dışarıdan gelebilecek tehditlerden uzaktırlar. Yerlinin durumu, "konumlandırılmış" veya "akortlu" olma halidir; bu, mevcut koşulların buraya ve şimdiye hapsedildiği ve bunların "doğal" ve sorgulanamaz olarak kabul edildiği bir durumdur.

Yabancıнын varoluşsal durumu, yerlininkinden tamamen farklıdır; çünkü yabancı, kendi durumunu doğal ve sorgulanamaz olarak kabul etme lüksüne sahip değildir. Onun varlığı, saydam değil, mattır (Bauman, 2003, s.103). Yerli ile dünya arasındaki kadim bağ,

yabancıda bozulur ve her iki taraf da sürekli olarak sınanmak ve ele alınmak ister (Bauman, 2003, s.102). Yerli olmak, derin bir “mezun bilgi”ye sahip olmayı gerektirir; bu bilgi, gruptaki üyeler için tutarlı ve anlamlıdır, ancak genellikle sorgulanmaz (Bauman, 2003, s.102). Güvenlik ve garanti, bireylerin kolayca vazgeçebileceği unsurlar olmadığı gibi yerliler için en önemli şeylerdendir. Nitekim yabancılar, yerliler için bu anlamda bir tehdittir. Yerliler ‘olağan’ duruşlarına bağlı oldukça ortak bilgilerinden oluşan dünya görüşlerini sarsılmaz bir şekilde koruyacaklardır, bu sayede belirsiz varoluşun tehlikelerine karşı bağışıklık kazanmış olurlar (Bauman, 2003, s.103). Ancak bu şekilde yabancının getirdiği belirsizlik durumuna direnç gösterebilirler.

Yabancının yerli karşısındaki durumu, sadece doğru bir şekilde "akort" edilememesi ve bilgi eksikliği ile sınırlı değildir. Bu durum, yabancının özünde yıkıcı bir niteliğe sahip olan öğrenme ya da kendini terbiye etme süreçleriyle giderilemez. Yerlilerin bilgi ve becerileri, yabancılar tarafından benimsenmiş olsa bile, yabancı için işe yaramaz olabilir. Yabancıyı yabancı yapan, yerli bilginin kazanılamaması değil, onun ne "içeride" ne "dışarıda," ne "dost" ne de "düşman" olarak konumlanamaması ve bu nedenle yerli bilgiyi özümsemesinin imkansız olmasıdır (Bauman, 2003, s.103). Yerli kültür, yabancıyı bir suçlu olarak tanımlar ve ayırır, kültürel alanda ona yer vermez (Bauman, 2003, s.105). Yabancı, bir tehdit olarak algılanır; onun katılımı, kültürel ihlal olarak görülür ve asimile olma çabası yabancılığını daha da belirginleştirir. Yabancının varlığı, yaşam kipini katılaştırarak onu görünür kılar (Bauman, 2003, s.104).

Yabancı, temel ihtiyaçlardan biri olan güvenli bir yer edinme ve yerleşik olma eksikliğine sahiptir, bu yüzden yerli toplumun sunduğu asimilasyon fırsatları, yani "yerlileşme" teklifi, yabancı için cazip gelir (Bauman, 2003, s.107). Bu bağlamda, yabancıdan nadir görülen bir samimiyet ve duygusal özdeşleşme beklenir. Ayrıca, yabancının kimliğini yüksek sesle ilan etmesi ve yerli toplumun sembollerini aşırı övmesi doğal karşılanır. Bu davranışların ardında, yabancının doğuştan sahip olunan bir özelliği kazanma arzusu vardır. Ancak, bu çabalar, yerliler tarafından genellikle aşırı, "zevksiz," gülünç ya da yapmacık olarak algılanabilir ve sonuç olarak yabancının kendini kanıtlama çabaları dışlayıcı bir etki yaratır. Yabancının yeni kazandığı düzgünlüğü göstermesi yetmez. Yabancı, yabancılığına son veremez (Bauman, 2003, s.98). Yabancı olsa olsa eski bir

yabancı olabilir, yani "onaylanan," fakat daima sorgulanan "bir dost," sürekli gözetlenen ve olduğundan başka birisi olması için hep baskı altında yaşayan, olması gerektiği gibi olmamak suçundan utanması telkin edilen bir kişi.

İnsanların yarattığı temel dünyanın bileşeni olabildiğince keskin, net ve açık sınırlar inşa etmektir (Bauman, 2019, s.62). İnsanlar, içinde yaşadıkları dünyayı anlamlandırmak ve güvenli hissetmek için net ve belirgin sınırlar çizmeye eğilimlidirler. Bu sınırlar, onlara hangi durumlarda ne bekleyeceklerini ve nasıl davranacaklarını bilme olanağı sağlar. Ancak yabancılar, bu sınırların "doğal" niteliğini sorgular ve onları kırılgan hale getirir. Yabancılar, mevcut kategorilere kolayca uymayan varlıklardır ve kabul edilmiş karşıtlıkları sorgularlar (Bauman, 2019, s.61). Yabancılar ne yakın ne de uzaktırlar, bu belirsizlik içinde anlamlandırılmaları zordur. Bauman, bu belirsizlik içinde, onlardan ve kendimizden ne bekleyeceğimizi bilemediğimizi söyler (Bauman, 2019, s.62).

Yabancılar, fiziksel olarak yakın olsalar da kültürel olarak uzak kalırlar ve ne içeride ne de dışarıda kabul edilirler. Bu belirsizlik, sınırların kırılganlığını ortaya koyar ve yerlileri, yabancından ne bekleyecekleri konusunda belirsizliğe iter. Yeni gelenlerin varlığı, grup üyelerinin varsayımlarını, alışkanlıklarını ve beklentilerini sorgulamaya zorlar (Bauman, 2019, s.64). Bu sorgulama açıkça ifade edilmese de grup üyelerinde rahatsızlık yaratır ve direnç oluşturur. Alışkın oldukları düzenin bozulması, grubun eski üyelerinde kaygı uyandırır ve mevcut durumlarına karşı direnç geliştirmelerine yol açar. Yabancı ile karşılaşıldığında, grubun ilk tepkisi statükoyu onarmaya yönelik olur; bu yüzden yabancılar ya göz ardı edilir ya da karalanır, bu da yabancılar için yaşamı tatsız ve konforsuz kılar.

Bauman, mültecileri yabancıların cisimleşimi olarak tanımlar ve onların her yerde nefret ve kinle karşılaşılan, hınç duyulan yabancılar olduklarını belirtir (Bauman, 2010, s.38). Mülteciler, yerleşik toplumların güvenliğinin ne kadar kırılgan olduğunu ve huzurlarının aslında ne kadar dayanıksız ve korunmasız temellere dayandığını hatırlatırlar (Bauman, 2010, s.37). Mültecilerin varlığı, güvenliklerini sağlamak için sürekli çaba harcayan toplumları, huzur ve güvenliğin yeterince sağlam bir şekilde korunmadığını fark etmeye zorlar. Ayrıca mülteciler, kendileriyle birlikte uzaklardaki savaşların gürültülerini, talan

edilen evlerin ve yakılan köylerin mide bulandırıcı kokusunu getirirler; bu da yerleşiklere, güvenli ve tanıdık rutinlerinin ne kadar kolay zarara uğrayabileceğini hatırlatır (Bauman, 2012, s.197).

Bauman'a göre mültecinin durumunu tanımlayan özellik varlığı ya da yokluğu ile 'geçiş'tir (Bauman, 2014, s.227). Mülteci kampları, bu geçiş halinin gözlemlendiği en önemli alanlardır. Bauman mülteci kamplarının çıkış imkânı ortadan kaldırılarak kalıcı hale getirilmiş, geçici yerleşim düzenekleri olduğunu söyler (Bauman, 2012, s.193). Tanımı gereği "geçiş" fikri, net olarak belirlenmiş bir başlangıç ve bitiş çizgilerine sahip, sonlu bir zaman sürecine işaret ederken, mülteci olma durumu ise bu niteliklerden mahrumdur. Bauman'a göre bir 'kamp' ortadaki bir istasyon ya da bir han ya da buradan oraya gitme macerasındaki bir motel değildir. Kamp, haritadaki tüm yolların tükendiği ve tüm hareketin durakladığı bir aktarma durağıdır (Bauman, 2014, s.226).

Mülteci kampları 'donmuş geçicilik' niteliğine sahip yerlerdir (Bauman, 2012, s.195). Bu, geçiciliğin sürekli hale gelmesidir. Geçiciliğin sürekliliği, anların bir araya gelmesiyle olsa da bu anlar bir bütün oluşturmaz, sadece bir parça olarak kalır. Mülteci kamplarındaki bireyler, uzun vadeli beklentilerden bağımsız olarak gününbirlik yaşarlar; bu yaşam tarzı, sürekliliğin bir parçası olamaz. Kalıcı geçicilik durumu, mültecilerin yeni yerleşim yerlerine yerleşmiş olmalarına rağmen, oraya ait olmadıklarını gösterir (Bauman, 2012, s.193). Mülteciler, zamanın durduğu bir mekânda varlık gösterirler ve ne yerleşik ne de göçebe olarak tanımlanabilirler. Bu kamplarda dışlanmışlardır, çünkü yerleşikler için bir tehdit olarak görülürler (Bauman, 2012, s.196). Mülteci, dünyanın geri kalanından tahliye edilmiş bir varlık olarak, sürgün pozisyonunda sabit kalır (Bauman, 2014, s.227). Kamplarda mülteciler ayrı tutularak dışlanır ve başka yerlere gitmeleri yasaklanır.

"Mülteci kampı" adındaki bir yere atanmış olmanın tek anlamı, diğer tüm makul yerlerin yasak bölge ilan edildiğidir (Bauman, 2014, s.227). Yabancı, her zaman ve her yerde evsiz olan, asla "varma" umudu olmayan bir ebedi serseridir (Bauman, 2004, s.106). Bu yabancılar bir süre yerleşik kalsalar da varacakları yer (gidecekleri ya da geri dönecekleri yer) belirsizliğini, "nihai" diyebilecekleri bir yer de ulaşılmazlığını koruduğu için asla

nihayete ulaşmayacak bir hareket halindedirler. Kendilerini asla içlerini kemiren geçicilik hissinden, herhangi bir yerleşimin belirsizliğinden ve iğreti doğasından kurtaramazlar (Bauman, 2010, s.38).

Bauman'ın üzerinde durduğu müphemlik meselesi, politik bir bağlamda ele alındığında Agamben'in düşüncelerine zemin hazırlar. Müphemlik, siyasette olağanüstü halin çağrılmasına neden olur ve Agamben'in çalışmaları, olağanüstü hal ve istisna hali kavramlarına ışık tutar. Sennett, yabancıнын müphem halini fiziki mekâna ve kentsel heterojenliğe ilişkin bir bağlamda değerlendirirken, Bauman bu kavramı kültürel heterojenlik üzerinden ele alır. Ancak Agamben, yabancı meselesini yalnızca mekânsal veya kültürel bir bağlamda ele almakla yetinmez; bu meselenin ardında Roma'dan ve Antik Yunan'dan günümüze kadar uzanan siyasi süreçlerin yattığını savunur. Bu yaklaşımıyla Agamben, yabancıнын durumunu tarihsel ve politik bağlamlarda derinleştirmiş olduğundan, yabancı konusunda ihtiyaç duyulan bir diğer teorisyendir.

Agamben'e göre, kutsal insanın yaşamı “çıplak hayat” olarak tanımlanır ve bu, zoe ile bios'un birbirlerini hem içleyerek hem de dışlayarak oluşturdukları belirsizlik muntıkasıdır (Agamben, 2013, s.112). Zoe, tüm canlıların (insanlar, hayvanlar veya tanrılar) ortak özelliği olan biyolojik yaşamı temsil ederken; bios, birey ya da grupların siyasal, toplumsal ve hukuki bağlamda anlam kazanan yaşam biçimlerini ifade eder (Agamben, 2013, s.9). Zoe, özel alana (oikos) ait yalın bir biyolojik yaşam iken, bios, siyasal alanın (polis) bir parçası olarak “iyi yaşamı” temsil eder.

Antik Yunan'da siyasal yaşam genellikle bios üzerinden tanımlanmış olsa da Agamben, zoe ile bios arasındaki bu ayrımı tamamen kabul etmez. Ona göre, bu iki kavram birbirinden bağımsız değil, aksine iç içe geçmiş ve bir belirsizlik alanı yaratarak siyasal alanın içinde birleşmiştir. Bios, zoeyi içine alarak siyasallaştırır ve böylece “çıplak hayat” ortaya çıkar. Çıplak hayat, insanın yalnızca biyolojik varlığının siyasal alana dahil edilmesi ve bu varlığın siyasetin bir konusu haline gelmesi anlamına gelir.

Agamben'in dikkat çektiği nokta, modern dönemde zoe'nin siyasal alana dahil edilmesi ve bu iki kavram arasındaki sınırın silinmesidir. Bu süreç, zoe ile bios arasında bir “eşik”

bölge yaratarak çıplak hayatı görünür kılar. Bu eşik bölge, bireyin yaşamının hem içlenip hem dışlandığı, yani bireyin yaşamının siyasetin hem öznesi hem de nesnesi olduğu bir alanı işaret eder. Çıplak hayat haline gelen birey, siyasal ve toplumsal haklarını kaybederek yalnızca biyolojik varlığına indirgenir. Böylece, bu kişiler hukukun koruması dışında bırakılır ve yalnızca biyolojik yaşamlarını sürdüren varlıklara dönüşür.

Agamben'e göre, çıplak hayat, öldürülebilen ancak kurban edilemeyen homo sacer'in (kutsal insanın) hayatıdır (Agamben, 2013, s.103). Homo sacer, hukuki ve dini sistemin sınırlarında yer alan, öldürülmesi suç olarak değerlendirilmeyen ancak kurban ritüeline dahil edilemeyen bir figürdür. Bu durum, bireyin hukuki kişiliğini kaybetmesi ve hukukun korumasından tamamen dışlanması anlamına gelir (Agamben, 2013, s.101).

Homo sacer, ne hukukun sağladığı haklardan yararlanır ne de dini bir ritüel kapsamında tanrılara adanarak kutsal kılınabilir. Alışlagelmiş bir durumda, bir bireyin öldürülmesi suç sayılır ya da kurban edilmesi dini bir ritüelin parçası olabilir. Ancak homo sacer, bu iki düzenin dışında bırakılmıştır. Kutsal olarak kabul edilen bu kişi, tanrılara sunulamayacağı için kurban edilemez, ancak öldürülmesi cinayet olarak değerlendirilmez.

Bu durum, homo sacer'in bir paradoks içinde yaşadığını gösterir: Kutsal statüsü nedeniyle kurban edilmekten muaf tutulurken, bu aynı statü onun öldürülebilir olmasını sağlar. Bu bağlamda, homo sacer, hukuki alandan tamamen dışlanmış gibi görünse de, bu dışlanma aslında onun belirli bir şekilde hukuki alana yeniden dahil edilmesini mümkün kılar. Hukukun dışına itilen homo sacer, öldürülebilirliği hukuki ve toplumsal olarak meşrulaştırıldığı için, farklı bir statüyle hukuki sistemin sınırlarında yer alır.

Kutsal insanın bu dışlanmışlık statüsü, onun toplumun "dışında" olduğu kadar, aynı zamanda toplumun "içinde" olduğunu da gösterir. Bu çift yönlü dışlama ve içleme, homo sacer'in ne tam anlamıyla toplumun bir parçası ne de tamamen dışlanmış bir figür olduğunu ortaya koyar.

Agamben'e göre kutsal insanın statüsü, kutsallığından değil, çift yönlü dışlanma ve maruz kaldığı şiddetle tanımlanır. Bu şiddet, kutsal insanın herkes tarafından öldürülmesinin kabul edilebilir olmasıdır ve bu kavramın önemi de tam burada yatar. Bu

şiddet, ne kutsal ne de sıradan bir eylem alanı yaratır, yaratılan alan tamamen yeni bir insani eylem alanıdır (Agamben, 2013, s.103). Kutsal insanın ölümü ne bir kurban edilme ne bir cinayet ne de bir idamdır. Bu durum, kutsal insanın hayatının hukuki ve dinsel sistemlerin dışında kaldığını ve yalnızca biyolojik varoluşa, yani çıplak hayata indirgendiklerini gösterir. Zoe, modern devlet tarafından dışlanmış olsa da aynı zamanda egemenlik alanına dahil edilmiştir.

Egemen iktidarın temel etkinliği, doğa ile kültürün, zoe ile bios'un eklemlendiği eşik olarak çıplak hayatı üretmektir (Agamben, 2013, s.214). Egemen, hukukun kimleri koruyacağına veya dışlayacağına karar verme yetkisine sahiptir. Egemenliğin kökeni, bir istisna hali olan olağanüstü hal ve yasaklamadır: öznenin çıplak yaşam durumuna bırakılması, yani siyasi haklarından soyutlanmasıdır (Diken&Lausten, 2002). İstisna hali, hukukun tamamen dışında ya da içinde değil, bir sınır alanıdır. Bu durum, normun askıya alınmasıyla hukukun ortadan kalkmadığını; aksine, uygulaması askıya alınmış bir normun gücüyle oluşan bir alan yarattığını gösterir (Agamben, 2006, s.33). Böylece, norm ve gerçeklik arasındaki bağ, bir istisna yoluyla kurulur. İstisna hali, mantık ve pratiğin belirsizleştiği bir eşik alanını temsil eder (Agamben, 2006, s.51).

Agamben'e göre, modern devletlerde istisna hali geçici bir durum olmaktan çıkarak kalıcı hale gelmiştir. Egemen güç, sürekli istisna hallerini kullanarak insanları çıplak hayata indirger ve bu alan giderek siyasal düzenle örtüşür. Bu durum, dışlama ile içleme, dışarı ile içerisi, bios ile zoe arasındaki sınırları belirsizleştirir. Siyasal sistemin temeli, çıplak hayatı hem düzenin dışına atan hem de içine hapseden istisna hali ile şekillenir (Agamben, 2013, s.17). Siyasal düzenin sınırları bulanıklaştıkça, çıplak hayat düzenin her alanına sızar ve hem devlet iktidarının örgütlendiği hem de bu iktidardan özgürleşmenin sahnesi haline gelir. Devletin insanı disiplin süreçleriyle nesneleştirme, modern demokraside insanın siyasal iktidarın öznesi olarak kendini sunmaya başlamasıyla bir karşılık bulur. Bu iki süreç, vatandaşın çıplak hayatı ile insanlığın biyo-siyasal bedeni bağlamında birbirini tamamlar (Agamben, 2013, s.18).

Egemen iktidar, biyosiyasal bir beden yaratarak biyolojik hayatı kontrol altına alır ve siyasal alana dahil eder. Bu, biyo-siyasetin egemen istisna kadar eski bir kavram

olduğunu gösterir. Modern devlet, biyolojik hayatı hesaplarının merkezine alarak iktidar ile çıplak hayat arasındaki gizli bağı ortaya çıkarır (Agamben, 2013, s.15). Agamben'e göre, istisna halinin "kural olarak istisnaya" dönüşmesi, insan bedeninin biyo-politik siyasetin öznesi haline gelmesiyle ilişkilidir. Biyo-politikanın iki yönü vardır: bireylerin merkezi iktidarla çatışarak özgürlük alanları kazanması ve bireylerin yaşamlarının siyasal düzenin nesnesi haline gelmesi. Bu süreç, demokrasi ile totalitarizm arasındaki yakınlığın, ani bir değişimden çok, biyo-politikanın temel bileşenleriyle yavaşça şekillendiğini gösterir.

Modern devletin biyo-politik bağlamdaki gelişimini anlamak için, özgür bir siyasal özne yerine insanların "çıplak hayatı"nı incelemek gereklidir (Agamben, 2006, s.31). Agamben'e göre, modern demokrasi, başlangıçtan itibaren zoe'nin (biyolojik yaşam) onaylanması ve kurtuluşu üzerinden şekillenmiş, çıplak hayatı bir yaşam tarzına, yani zoe'nin bios'unu (siyasal yaşam) bulmaya dönüştürmeye çalışmıştır. Ancak bu çaba, demokrasinin çıkmazını da açığa çıkarır; çünkü demokrasi, özgürlük ve mutluluğu, aslında bağımlılık ve boyun eğmenin sergilendiği "çıplak hayat" alanında arar (Agamben, 2013, s.19). Çıplak hayat, istisnanın kural haline gelmesiyle üretilen biyo-politik öznenin varoluşunu temsil eder.

Agamben'e göre, çıplak hayatın en belirgin yansımaları kamplarda gözlemlenir. Kamplar, hukukun dışına itilmiş ve öldürülebilirlik ekonomisinin bir parçası haline gelmiş çıplak hayatın var olduğu mekanlardır. Kamp, hukukun dışında ve içinde yer alan, istisna halinin kural haline geldiği bir alandır (Agamben, 2013, s.201-202). Kampta, dış ile iç, yasal ile yasadışı arasındaki sınırlar belirsizleşir ve her şeyin mümkün olduğu bir istisna alanı yaratılır (Agamben, 2013, s.203, 207). Kamp, biyo-politikanın denetimi altındaki bir alandır ve burada bireylerin yaşamları çıplak hayata indirgenerek, egemen gücün doğrudan müdahalesine açık hale gelir. Bu mekanlar, devletin çıplak hayat üzerindeki tam kontrolünü ve yönetimini ifade eder (Diken & Lausten, 2002).

Agamben'e göre, çıplak hayatın sistematik olarak üretildiği her yer kampı temsil eder; çünkü, egemen iktidar ile biyo-politikanın bir araya geldiği mekan kamptır (Agamben, 2013, s.201). Agamben'e göre kamp, modern iktidar söz konusu olduğunda daha genel

bir anlam kazanır. Agamben'e göre kamp, modern iktidarın nomos'udur (Agamben, 2013, s.199). Kamp, en mutlak biyo-politik mekandır (Agamben, 2013, s.147). Modern biyo-politikada kamp uzamı siyasetin kalbine taşınır ve yasaların askıya alınması artık gerekmez; çünkü istisna hali her yerdedir ve adeta herkesin bedeninde potansiyel bir sınır durumu olarak beklemektedir. Agamben'in de vurguladığı gibi, "Artık çıplak hayat belli bir yer ya da kategori ile sınırlı değildir; çıplak hayat her canlının biyolojik bedeninde kol geziyor." (Agamben, 2013, s.167). Agamben'e göre, modern biyo-politik düzende herkes, egemen kararın nesnesi olarak çıplak hayatı temsil eden homo sacer olma eşiğindedir. Bu eşik, kutsal hayatların üretildiği bir sınırdır.



3. SİNEMA VE YABANCI

Bu bölümde sinemanın sosyal teoriyle ilişkisi ele alınacak ve ardından tezin analizine konu olan filmler tanıtılacaktır. Sinemanın toplumsal teoriyle olan ilişkisi, iki yönlü bir etkileşim olarak ele alınmalıdır. Bu ilişki, sinemanın toplumsala dair imgeler üretmesi (sanallaştırma) ve sinemadaki imgelerin toplumsal gerçeklikle ilişkilendirilmesi (edimselleştirme) süreçleriyle şekillenir. Sinema, bu iki süreci birleştirerek, toplumsal olguları yalnızca soyut bir biçimde sunmanın ötesine geçer ve somut imgelerle bu olguları somutlaştırır. Filmler, sadece görsel deneyimler olarak değil, aynı zamanda toplumsal teorileri somutlaştıran güçlü araçlar olarak da işlev görür. Sinemadaki imgeler, toplumun dinamiklerini, yapıları ve bireylerin bu yapılar içindeki rollerini somutlaştırarak toplumsal gerçekliği daha anlaşılır bir hale getirir.

Sinemanın sunduğu görsel dünyada, soyut toplumsal teoriler somut bir biçimde izleyiciye aktarılır. Bu aktarım, toplumsal yapıların ve ilişkilerin daha derinlemesine anlaşılmasını sağlar. Toplumsal gerçeklik, sinema aracılığıyla yalnızca hayal edilen bir alan olmaktan çıkarak, izleyicinin deneyimleyebileceği ve ilişki kurabileceği somut bir dünyaya dönüşür. Filmler, toplumsal potansiyelleri ve alternatif yaşam biçimlerini somutlaştırarak, izleyicinin zihninde yeni anlamlar ve anlayışlar yaratır. Sinema, soyut toplumsal kavramları, sosyal normları, ilişkileri ve çatışmaları somut imgeler aracılığıyla etkili bir şekilde izleyiciye sunar. Bu noktada, film karakterlerinin ve olaylarının sunduğu anlamlar, toplumsal teorilerin daha anlaşılır ve etkili bir biçimde izleyiciye aktarılmasını sağlar. Sinemanın sunduğu bu “görsel” toplumsal gerçeklik, izleyiciye toplumsal olgulara dair yeni bir anlayış sunar ve alternatif olasılıkları keşfetme fırsatı yaratır.

James Dowd, "Biz sosyologlar, filmler üzerine daha sosyolojik bir katman ekleyerek sinemacıların yanıltıcı görüşlerini 'yeniden yazmayı' belki de kendimize görev edinmeliyiz" der (Dowd, 1999, s.329). Dowd'a göre, karakterler bireysel yaşamlarının ötesine geçip daha geniş ve köklü toplumsal alanlarla ilişkilendirilecek şekilde tasvir edilseler, filmler hem daha zengin hem de daha gerçekçi bir yapıya kavuşabilir. Bunu başarabilmek için yönetmenin yarattığı kurgusal dünyanın sınırlarının dışına çıkılması gerektiğini savunur. Filmler, yalnızca birer anlatı ya da görsel deneyim olmaktan öte,

sosyal teoride ele alınan pek çok kavramla yüzleşmeyi ve bu kavramları somutlaştırmayı mümkün kılan güçlü araçlar olarak görülebilir.

Sinema, filmler aracılığıyla bireyin kendisinden uzaklaşıp bir başkası olmasını mümkün kılan bir deneyim sunma potansiyeline sahiptir (Diken&Laustsen, 2022, s.19). Sinemada film izlerken, birey hareket etmeden bir göçebeye dönüşebilir ve farklı dünyaları keşfe çıkabilir. Sinema, toplumsal tahayyülü derinleştirebilir ve kimi zaman toplumsal gerçekliğin bir adım önüne geçerek henüz gerçekleşmemiş adımları hayal etmeye ve toplumsal olasılıkları keşfetmeye olanak tanır. Bu bağlamda sinema hem sanal olanın hem de olası bir gelecek toplumunun bir göstergesi haline gelebilir. Hatta bazı durumlarda, toplumsal gerçeklik, sinemanın sanallığının bir yansıması olarak algılanabilir (Diken&Laustsen, 2022, s.20). Bu perspektif, sinemanın gerçekliği taklit ettiğinden ziyade, gerçekliğin sinemanın bir ürünü olduğu düşüncesini ortaya koyar ve bu da tekinsiz bir izlenim yaratır.

Nitekim sinemanın, gerçekliğin kendisinden çok onun bir temsili olması, üzerinde sıklıkla durulan bir meseledir. Bu tartışmanın merkezinde, iki tür varlığın olduğu varsayılır (Diken&Laustsen, 2022, s.21). Birinci varlık edimsel (gerçeklik, toplum) iken, ikinci varlık ise sanal (kopya, sinematografik imge) olarak tanımlanır. Buradaki temel mesele, edimsel olana asli bir nitelik yüklenmesi ve gerçekliğin önce mutlak bir biçimde kabul edilip ardından onun bir temsili olarak sinemanın devreye sokulmasıdır. Toplumsal teori, çoğu zaman bu hiyerarşik yapıya boyun eğer ve sinemayı yalnızca toplumsalın bir aynası olarak görme eğiliminde olur.

Sinema, toplumsalı yalnızca yansıtmakla yetinmez; aynı zamanda izleyicileri hem mekanik hem de manevi bir tepki vermeye teşvik ederek toplumsalın sanal boyutlarını keşfetmelerine olanak tanır (Diken&Laustsen, 2022, s.21). Bu, sinemanın toplumsal gerçekliği yalnızca iletmekle kalmayıp, aynı zamanda yeni anlamlar ve olasılıklar ürettiğini ortaya koyar. Filmlerin anlatıları, fikirleri ve sinematografik imgeler, toplumsalın sınırlarını genişletir ve bu sınırların yeniden sorgulanmasına olanak tanır. Bu bağlamda, sinema yalnızca bir yansıma değil, aynı zamanda toplumsal tahayyül için bir

Üretim alanıdır. Edimsel ile sanal arasındaki diyalektiğin elzem olmasının nedeni de budur.

Genel olarak hayat ve özel olarak da toplumsal hayat hiçbir zaman tam anlamıyla gerekleŖmez. Var olan Ŗey, edimsel toplumsallık ile sanal toplumsal olayların bir arada bulunmasıdır; bu, belirli etkilerle birlikte edimsel olmayan ama yine de gerçek olan "kendiliklerin" varlığıdır (Diken&Laustsen, 2022, s.22). Toplumsal olanı toplumsal yapan yalnızca edimsel yapılar, katmanlar ve bölümler değil, aynı zamanda henüz gerekleŖtirilmemiŖ olan sanal potansiyellerdir. Toplumsal olan ile onun henüz gerekleŖtirilmemiŖ sanal potansiyelleri her zaman bir arada var olur; toplumsal gerçeklik yalnızca mevcut durumdan ibaret değildir. Sinema, bu henüz gerekleŖmemiŖ sanal potansiyelleri, görsel imgeler ve anlatılar aracılığıyla somutlaŖtırarak ortaya koyabilir.

Dolayısıyla önemli olan, toplumsal gerçeklik ile sinema arasındaki etkileŖimli yüzeydir; burada sanal yoğunluklar kendini gösterir ve sinemanın yzeyssel etkileri, toplumsal dünyayı yeniden kovar. Sinema, toplumsal bağlamda henüz var olmayan, ancak mevcut toplumla eŖzamanlı olarak varlık gösteren sanal bir gelecek topluma iŖaret eder (Diken&Laustsen, 2022, s.22). Filmlerdeki karakterlerin ya da durumların var olduğu söylenemez, bunlar daha çok cisimsiz kendilikler olarak var olurlar veya "bulunurlar." Bu bağlamda, filmler, henüz edimselleŖmemiŖ ama yine de gerçek olan fenomenler, yani "toplumsal olgular" olarak incelenebilir. Bununla birlikte, filmler içerdiği tüm soyutluğa rağmen kendileri somut bir medya biçimi olarak varlık gösterir ve sosyal teori için somut bir araç olarak toplumsala hizmet ederler.

Sinema ile toplumsallığın iliŖkisini, iki yönlü bir etkileŖim olarak ele almak gerekir. Bu iliŖki, sinemanın toplumsala dair imgeler üretmesiyle (sanallaŖtırma) ya da sinemadaki imgelerin toplumsal gerçeklikle iliŖkilendirilmesiyle (edimselleŖtirme) Ŗekillenir. SanallaŖtırma, toplumsal yaŖamı ve onun eŖitli yönlerini sinemada hayal imgeler aracılığıyla sunmak anlamına gelirken, edimselleŖtirme ise sinemadaki imgelerin, toplumsal gerçekliğe uygun Ŗekilde somutlaŖması ve toplumsal dünyada var olan yapılarla iliŖkilendirilmesi sürecidir. Yani, sinema bu çift yönlü iliŖki ile toplumsal olguları sadece soyut bir Ŗekilde sunmakla kalmaz, aynı zamanda bu olguları somut,

gözlemlenebilir imgelerle ifade ederek toplumsal gerçekliğe dair bir anlayış geliştirir. Bu bağlamda sinema, toplumsalın aşkın bir çözümlemesini sunar; yalnızca somut "toplumsal olgularla" değil, aynı zamanda ampirik sınırları aşan sanal varlıklarla da ilgilenen bir çözümlemedir.

Bu doğrultuda sinema, toplumsal teşhis süreçlerine değerli katkılar sunar veya sunabilir (Diken&Laustsen, 2022, s.23). Buna paralel olarak, toplumsal teori de sinema aracılığıyla dünyayı farklı bir perspektifle, daha duygulanımsal ve yoğun bir biçimde algılayarak sanal olanla ilişki kurma potansiyeline sahiptir. Sinemanın, toplumsal farklılıkların anlaşılması ve bu farklılıklara dair bilgilerin yayılması açısından günümüzde en etkili alanlardan biri olduğuna şüphe yoktur (Diken&Laustsen, 2022, s.23). Deleuze'un "kitlelerin çağdaş sanatı" (1989: 157-62) olarak tanımladığı sinema, geniş kitlelerce izlenip tartışılmakta ve bu özelliğiyle toplumsal bağlamda güçlü bir denkleştirici rol üstlenmektedir. Filmler, geniş kitlelerin kolayca erişebildiği ve toplumsal konulara popüler bir giriş noktasıdır. Bu yalnızca geniş kitlelere ulaşmalarıyla değil, aynı zamanda görsellikte ve şiirsellikte sergiledikleri cesur yaklaşımlarla da ilgilidir (Diken&Laustsen, 2022, s.24). Bu nedenle, toplumsal teorinin sinema ile eleştirel bir ilişki geliştirmekten kaçınması mümkün değildir.

Sinema, çağdaş toplumsal ilişki(sizlik)leri yansıtmaya ve bireylerin en gizli ya da en açık arzularını ve korkularını şekillendirme konusunda güçlü bir etkiye sahiptir. Sinema, bir yönüyle toplumsal bilinçdışının işlevini üstlenir; toplumsal incelemenin nesnesini yorumlar, yeniden şekillendirir, yerinden eder ve dönüştürür. Toplum üzerine bir fikir sunmakla kalmayıp, resmettiği toplumun ayrılmaz bir parçası olarak konumlanır. Ancak sinema, yalnızca dış bir gerçekliği yansıtmak ya da dönüştürmekle sınırlı değildir; aynı zamanda toplumsal yaşamın önüne geniş bir olanaklar evreni sunar. Bu çerçevede, sinema sıklıkla değişen toplumsal biçimlerin deneyimlendiği bir sahne işlevi görür. Dışarıdan bir perspektifle ele alındığında, filmin bir kültürel ürün olarak toplumsal etkenlerin belirleyici ağı içinde konumlanabileceği ve bu bağlamda sosyolojik araştırmalara konu edilebileceği rahatlıkla söylenebilir (Diken&Laustsen, 2022, s.25). Ancak içsel bir okuma, sanatsal bir ürün olan filmin yalnızca toplumsal bağlamlara indirgenemeyeceği görüşünü ileri sürer.

Her film, bir sanat eseri olarak, üretim ve alımlama süreçlerini aşan, kendi toplumsal ağını geride bırakarak özerk bir fazlalık ve yoğunluk barındırır. Nitekim sinemayı bir sanat dalı olarak tanımlayan temel unsur, bu yoğun fazlalık ile anlam yaratma kapasitesidir. Bu bağlamda, sinemanın sanatsal boyutunu tam anlamıyla kavrayamayan analitik sosyoloji yaklaşımlarının, bu özgün fazlalığı eksiksiz bir şekilde yakalaması mümkün değildir. Sanat ile toplumsal arasındaki ilişki, bir katışıklık ve indirgenemezlik durumudur (Diken&Laustsen, 2022, s.26). Sinema ve toplumsal gerçeklik, bir arada varlık gösterdiklerinde birbirlerinden ayrılabilirken, ayrıldıklarında da yeniden birleşen bir ilişki içinde var olurlar. Sinemasal ve toplumsal, tıpkı ayrıldıklarında birleşen ikizler gibi, birbirlerini hem besler hem de sınırlayan bir ilişki içindedir.

Bu bağlamda, sosyal teori (sert, ciddi ve bilimsel) ile sinema (sanatsal, yaratıcı ve kurmaca) arasındaki ilişkiye yönelik hiyerarşik yaklaşımlara karşı durmak önemlidir. Çünkü bu iki alan, birbirlerinin sınırlarını aşarak bir arada ve eşit bir şekilde düşünülmelidir. Sosyoloji, toplumsal yaşamı genellikle katmanlaştırarak ve çeşitlendirerek anlamaya çalışır (Diken&Laustsen, 2022, s.26). Bu disiplin, düzenlilikler, tekrarlanan pratikler, sistemler, yapılar ve toplumsal tipler üzerinde yoğunlaşır. Ancak, "sinemasal göz", toplumsal gerçeklikleri sanal olana ve açığa çıkan potansiyellere bağlama konusunda daha özgürleştirici bir bakış açısı sunar. Sinemanın sunduğu bu özgürlük, toplumsal olguların ötesinde, henüz edimselleşmemiş potansiyelleri ve anlamları açığa çıkarmayı mümkün kılar.

Filmler aracılığıyla dramatizasyon, sadece temsillerle sınırlanmakla kalmaz, aynı zamanda hayal gücüne, duygusal deneyime ve yaratıcılığa da başvurur (Diken&Laustsen, 2022, s.35). Bu özellik, sosyoloji için değerli bir araç haline gelir çünkü çoğu zaman analitik kavramlarla ifade edilemeyen, ampirik olarak çözümlenemeyen yoğun duygusal deneyimleri ve toplumsal dinamikleri yaşama imkânı sunar. Dramatizasyon, toplumsal olayları veya bireysel durumları soyut bir şekilde ele almak yerine, bu olayları, duyguları ve yaşantıları izleyiciye somut bir biçimde aktarır. Sinema, teorik kavramları somutlaştırarak toplumsal yapıları daha canlı ve anlaşılır hale getirir. Bu bağlamda, dramatizasyon, toplumsal teori üretme sürecinin yaratıcı ve dönüştürücü bir noktası

olabilir; çünkü sosyolog, sinemayla karşılaştığı anlarda toplumsal olguları anlama biçiminde bir değişim yaşayabilir. Sinema, dramatizasyon kapasitesi ve belirli duyumlarla ilişkili sosyolojik fikirlerin "edimselleştirilmesi" sürecini mümkün kılarak, sosyolojiye ilgi çekici bir boyut katmaktadır.

Tezde, Umudun Öteki Yüzü (Aki Kaurismäki, 2017) ve Limbo (Ben Sharrock, 2020) filmleri analiz edilmek üzere seçilmiştir. Umudun Öteki Yüzü filmi, ülkesindeki savaştan kaçıp Finlandiya'ya sığınma talebinde bulunan yabancı Halid'i odağına alır. Halid, kömür dolu bir konteynerin içinde Helsinki limanına ulaşır ve burada hayatını tamamen değiştirerek terk ettiği monoton yaşantısının ardından bir restoranı yeniden canlandırmaya adanmış Wikström ile yolu kesişir. Halid, yabancı olduğu bu büyük şehirde ayakta kalmaya çalışır. Limbo ise İskoçya'da bir adada sığınma talebinin sonucunu bekleyen yabancı Omar'a odaklanır. Omar, adadaki diğer yabancılar gibi, yalnızca geçici bir durak olarak görülen bu yerde yaşamını sürdürmeye çalışır ve asıl amacı Londra gibi büyük bir kente ulaşmaktır.

Umudun Öteki Yüzü ve Limbo, birbirini tamamlayan yapımlar olarak tezde yer alır. Umudun Öteki Yüzü, kent yaşamını gözler önüne sererek, büyük bir şehirde hayatta kalmaya çalışan yabancı figürünü somutlaştırır. Halid karakteri üzerinden yabancının, modern metropoldeki mücadelesi ve maruz kaldığı dışlanmışlık, şehir dinamikleri içerisinde ele alınır. Öte yandan, Limbo, büyük şehirden uzak, ıssız bir adaya odaklanarak, yabancıların belirsiz bir bekleyiş içinde geçirdiği duraklama halini ortaya koyar. Omar karakteri aracılığıyla, yabancının, yine benzer bir dışlanmışlığa maruz kaldığı vurgulanır. Böylece iki film, bir yandan farklı mekânlarda yabancı figürünün varlığını işlerken, diğer yandan bu figürün farklı koşullardaki ortak deneyimlerini sergiler. Farklı mekanlarda geçmelerine rağmen, bu iki yapımla da tezin teorik çerçevesinde yer alan Simmel, Sennett, Bauman ve Agamben'in kavramlarını somutlaştırır ve açıklamaya olanak tanır.

4. UMUDUN ÖTEKİ YÜZÜ

Umudun Öteki Yüzü filmi, bir deniz görüntüsü ile açılır ve hemen ardından Eira adlı bir gemiye yapılan yakın çekimle devam eder. Eira, limandaki yerine yerleşiyordur. Bu görsel filmin Finlandiya'nın başkenti Helsinki'de geçtiğine dair ipucu verir; Eira, Helsinki'de bir semttir ve Eira gemisi de kente uzaklardan geleceklerin habercisidir. Ardından film geminin bulunduğu limana odaklanır, bu liman iş makinelerinin yük gemilerinde yoğun bir şekilde çalıştığı bir limandır ve filmin adı 'Umudun Öteki Yüzü' ekranda belirir. Akşam olduğunda ve iş makineleri çalışmayı bitirdiğinde oldukça sakin bu limandaki Eira gemisinde, kömür yığınının içinden bir insan kafası belirir. Yüzü kapkara olmuş bu adam, kömür yığınının içinden ayağa kalkar ve üstünü silkeler. Elinde çantasıyla geminin çıkış yolunu aramaya başlar. Film, bu noktadan itibaren bu karakterin hikayesinin takip edileceğini ve onun peşine düşüleceğini göstermiş olur. Yanında taşıdığı küçük çantası ile kömür yığınının içinde seyahat etmiş olması, ana karakter Halid'in bu gemide kaçak bir şekilde yolculuk ederek Helsinki'ye ulaştığını açık eder. Halid, çıkış yolunu aradığı gemiyle kente yeni gelmiş bir yabancıdır.

Kent ve Yabancı bölümünde ele aldığım üzere, Simmel'in "yabancı" kavramına dair ortaya koyduğu görüşlerin yeri ilk olarak bu noktada açılmış olur. Simmel'e göre yabancı, bir gezgin gibi bugün gelip yarın giden değil, aksine bugün gelen ve yarın kalandır (Simmel, 2009, s.149). Simmel, yabancıyı artık daha öteye gitmeyecek olsa da gelip gitme özgürlüğünü tam edinmemiş potansiyel bir gezgin gibi tanımlar. Halid de aynı şekilde, bugün gelip yarın gitmek için değil, kalmak için bu şehre gelmiştir. Şehre yabancı olan Halid, ilk olarak bir sokak müzisyenine temizlenmek için düşün yerini sorar. Duş aldıktan sonra ise en yakın polis merkezinin yerini öğrenir ve polis merkezine giderek Finlandiya'dan sığınma talebinde bulunur. Böylece Halid, bu şehirde kalabilmek için ilk adımını atmış olur. Ancak Eira gemisiyle buraya kadar gelmeyi başarmış olsa da daha ötesine gidebilmesi şimdilik mümkün olmaz; sığınma talebi işleme alınan Halid, önce polisler tarafından nezarete, ardından ise bir sığınma merkezine yerleştirilir. Simmel'in de ifade ettiği gibi, Halid bir yabancı olarak artık daha öteye gidebilecek durumda olmayan, gelip gitme özgürlüğünü de tam anlamıyla elde edememiş bir gezgin gibidir.

Halid, gemiden ayrıldığı ilk gece şehirde dolaşırken, evini ve eşini yeni terk etmiş olan şehrin yerlisi Wikström ile yolda karşılaşır. Yüzü o esnada gemideki kömür yığını içinde seyahat etmesinden ötürü kapkara olan Halid, arabası içindeki Wikström'a bir süre baktıktan sonra ona yol verir. Bu görsel imge, iki karakterin yollarının bu şekilde yeniden kesişeceğine ve anlatının ilerleyişine dair ipuçları sunar. Aynı zamanda bu sahne, Sennett'in yabancıya dair görüşlerine ilişkin bir bağlam sağlar. Bir gece yarısı sokak ortasında karşılaştığı Wikström için Halid, yalnızca bir yabancı değil, aynı zamanda bir meçhuldür. Kent ve Yabancı bölümünde ele aldığım üzere, Sennett, kentleri yabancıların günlük yaşamın akışı içinde karşılaşılabilecekleri bir ortam olarak tanımlar ve bu karşılaşmaların "dışarıklık" ve "meçhul" olmak üzere iki şekilde gerçekleşebileceğini öne sürer (Sennett, 2002, s.174&75). Nitekim filmdeki Helsinki, yabancıların karşılaştığı kamusal alanlara sahip büyük bir şehirdir ve film boyunca bu karşılaşmalara ev sahipliği yapacaktır. Bunlardan ilki, Wikström ve Halid arasında yaşanan karşılaşmadır. Bu karşılaşmada, Halid, Wikström için bir dışarıklık değil, meçhul bir yabancıdır. Yüzü kömürden dolayı kapkara olmuş bu yabancı, Wikström için henüz belirgin özelliklerini fark edemeyeceği ve dolayısıyla onu belirli bir konuma yerleştiremeyeceği noktadadır; bu nedenle Halid, Sennett'in ortaya koyduğu meçhul olmak durumundadır.

Meçhul bir yabancı ile karşılaşan Wikström, bu karşılaşmada göz teması kurmaktan kaçınarak, Bauman'ın sözünü ettiği sahte karşılaşmaya tabi olur. Bauman, yabancılarla karşılaşmak için sahte karşılaşma sanatında ustalaşmak gerektiğini ifade etmiştir (Bauman, 2011, 188). İkinci bölümde, Bauman'ın kent hakkındaki görüşlerine değindiğim üzere, şehirler, yabancılarla karşılaşıldığında bireylerin minimum etkileşimde bulunacakları şekilde tasarlanmıştır. Bauman, bir yabancı ile karşılaşıldığında en iyi alternatifin sahte karşılaşma olduğunu savunur (Bauman, 2011, s.188). Bu tür bir karşılaşma, fiziksel olarak aynı alanda bulunmayı ancak gerçek bir etkileşimde bulunmamayı ifade eder. Sahte karşılaşma sanatını oluşturan en belirgin tekniklerden biri, göz temasından kaçınmaktır (Bauman, 2011, 189). Wikström da Halid ile ilk karşılaşmasında tam olarak bunu uygulamaya çalışmıştır. Bauman'a göre, sahte karşılaşmalarda bakmıyormuş gibi davranırken, başkalarını incitmeden ve yanıt talep etmeden dikkatlice gözlem yapmak gereklidir. Kayıtsızlık maskesi takılırken, gözlemler hiçbir yükümlülük yaratmadan sürdürülmelidir (Bauman, 2011, s.189).

Wikström'ün sahte karşılaşmaya başvurması, filmin yabancıların toplum için rahatsız edici özelliklere sahip olduğunu Bauman'ın görüşlerine uygun şekilde gösterir. Bauman, yabancıların en çarpıcı ve can sıkıcı özelliklerinin ne komşu ne de yaratık olmaları olduğunu öne sürer (Bauman, 2011, 188). Bauman, yabancıları "komşuya benzeyen yaratıklar" olarak tanımlar ve onların fiziksel olarak yakın ama toplumsal olarak uzak kişiler olduğunu savunur. Bu durum, yabancıları kararsız ve tehlikeli varlıklar haline getirir, çünkü toplumsal bağlamda uzak olmalarına rağmen fiziksel olarak erişilebilirler. Bu belirsizlik ve güvensizlik, yabancı ile kurulan ilişkinin temelini oluşturur. Bu nedenle Wikström, sahte bir karşılaşma yoluyla, yabancıların belirsizlik ve güvensizlik özelliklerinden kendisini korumayı amaçlamıştır.

Bauman'ın yabancı kavramına dair görüşleri, Simmel'in yabancı figürü üzerine yaptığı analizlere dayanır. Bu noktada, Bauman'ın yabancı kavramını tartışırken takip ettiği ve izleyicisi olduğu Simmel'in görüşlerinin yeri yeniden açılmış olur. Simmel, yabancı figürünü analiz ederken mesafe kavramına dikkat çeker. Ona göre, her insan ilişkisi bir yakınlık ve uzaklık birliğine dayanır; ancak yabancı söz konusu olduğunda bu ilişki farklılaşır. Yabancı hem yakın hem de uzak olan bir figürdür. Yabancı ile mesafe, yakın olanın uzak, uzak olanın ise bir şekilde yakın olduğunu gösterir (Simmel, 2009, s.149). Bu özgün mesafe, yabancıların toplumsal konumunu belirler. Yabancı, bir gruba organik olmayan bir biçimde eklenmiş olsa da yine de grubun organik bir üyesidir (Simmel, 2009, s.154). Yabancıyla kurulan mesafe, onun hem grup dışarısında bir varlık hem de grup ile yüzleşen bir unsur olma durumunu tanımlar. Filmde Halid, Helsinki'de fiziksel olarak var olsa da kültürel olarak toplumdan uzaktır. Halid'in gruba ait olma durumu, Bauman ve Simmel'in vurguladığı bu çift anlamlı mesafeyle açıklanabilir: Halid, hem toplumun bir parçası gibi görünen hem de bu toplumun dışında bırakılan bir figürdür. Bauman'a göre, yabancıların toplumsal hayata dahil olması zordur, çünkü onun varlığı toplumun düzeniyle uyumsuz, belirsiz bir alanı temsil eder (Bauman, 2011, s.189). Sahte karşılaşma, yabancıyı bu ilgisizlik alanına iter; burada kayıtsızlık ve görmezden gelme hakimdir. Yabancı, varlığını hissettirse de toplum tarafından görünmez kılınır ve ona karşı tepki geliştirilmez.

Yabancı'nın bu şekilde görmezden gelindiğini, Halid, göç merkeziyle yaptığı görüşmede sığınma talebinin kabulü için kendi sözleriyle ifade eder ve bu anlatı ile film, teoriyle doğrudan konuşmuş olur. Halid, göç merkezi ile sığınma talebinin kabulü için görüşmelere başladığında bu görüşmede ona, neler yaşadığı, Finlandiya'ya nasıl ulaştığı ve beklentilerinin neler olduğu sorulur. Büyük bir sakinlikle yaşadığı zor deneyimleri anlatan Halid'e, sınırları nasıl geçtiği sorulduğunda "Kolayca" cevabını verir. Ardından, "Kimse bizi görmek istemiyor; biz sorun çıkarıyoruz" diye ekler. Halid ilk sahnede, sınırları kolayca geçtiği gibi, kaçak yolculuk yaptığı Eira gemisinden de aynı kolaylıkla çıkmıştır. Gemi yetkilisi, içeride bir televizyon programı izlemektedir ve Halid camın arkasından bir süre ona baksa da varlığı fark edilmemiştir. Halid, elinde çantasıyla gemiyi rahatlıkla terk edebilmiştir. Bu sahne, göç merkezindeki görüşmede söylediği "Kimse bizi görmek istemiyor, biz sorun çıkarıyoruz" sözleriyle örtüşmektedir. Yabancı, kimsenin görmek istemediği bir konumdadır. Bu konuda Bauman, modern hayatın yabancılarla birlikte yaşamayı gerektirdiğini ve bunun da her zaman kararsız, sinir bozucu ve sınavcı bir deneyim sunduğunu ifade eder (Bauman, 2011, 196).

Bauman'a göre, kente yeni gelmiş bir yabancı, sakinler tarafından dışarıklı olarak görülür ve bu, yabancılığı ve kirlenmeyi modern yaşamın belirsizliğine karşı hayali bir çözüm olarak tanımlar. Bu yaklaşım, dağınık endişeleri somut bir tehlikeye dönüştürür ve tehlikenin kaynağını belirginleştirir, böylece insanlar yabancılar üzerinde bir kontrol hissi duyabilir. Sonuçta, tehlike "yeni yerleşim yerinin sakinleri" olarak tanımlanabilir hale gelir (Bauman, 2011, 197). Bauman, dışarılıkların toplumsal düzenin karşısında durarak kaos ve belirsizliği temsil ettiğini söyler ve onlara atfedilen tüm niteliklerin, toplumsal düzenin kırılmasını açığa çıkardığını belirtir. Yabancılar, toplumsal düzene dahil olurken, aynı zamanda modern yaşamın rahatsızlıklarını da körüklerler (Bauman, 2011, 198). Filmde Halid'in kente gelişi ve yerel sakinlerle kurduğu bu ilişkiler, tam da Bauman'ın bu yaklaşımını doğrular niteliktedir.

Modern dünyada yabancılar, hem hayatın vazgeçilmez hem de en rahatsız edici unsurlarından biridir (Bauman, 2011, 200). Bauman, yabancıların ne tamamen içeride ne de tamamen dışarıda olmaları ve dost ya da düşman olarak net tanımlanamamaları nedeniyle müphem ve karmaşık duygular uyandırdığını belirtir. Yabancıyı asıl "yabancı"

yapan, onun bu uygunsuz varoluşsal yapısıdır; ne kabul edilir ne de dışlanır, ne "içeride" ne de "dışarıda"dır (Bauman, 2003, s.103). Yabancı, müphem varoluşu ile toplumda rahatsızlığa yol açar. Filmde Halid, tam da bu müphemlik üzerinden şekillenen bir karakter olarak ne tamamen kabul görebilir ne de tamamen dışlanabilir bir noktada durur. Onun varlığı, kentteki diğer sakinlerin ona karşı hem bir tehdit hem de bir merhamet duygusu geliştirmelerine neden olur. Halid'in toplumla kurduğu ilişkiler, bu karmaşık duyguların somut bir yansımasıdır. Onun müphem konumu, toplumsal düzenin sınırlarını sorgularken, aynı zamanda yerleşik düzenin kırılganlığını ve modern toplumların yabancılara yönelik ikircikli tutumlarını açığa çıkarır.

Bauman'a göre, insanlar dünyayı anlamlandırmak ve güvenlik hissi oluşturmak için keskin sınırlar çizmeye eğilimlidir (Bauman, 2019, s.62). Ancak yabancılar, bu sınırların kırılganlığını açığa çıkararak mevcut kategorilere meydan okur (Bauman, 2019, s.61). Ne tamamen içeride ne de tamamen dışarıda olmaları, onları anlamlandırmayı zorlaştırır. Bauman, bu belirsizlik nedeniyle yabancılardan ve kendimizden ne bekleyeceğimizi bilemediğimizi vurgular (Bauman, 2019, s.62). Simmel'e göre, yabancı bir grubun içinde fiziksel olarak yer alsa da tam anlamıyla bir parçası değildir (Simmel, 2009, s.149). Onun varlığı, grubun kültürüne bir ihlal olarak algılanır ve huzursuzluk yaratır. Bu durum, grup üyelerini sınırlarını yeniden inşa ederek düzeni koruma çabasına iter. Yabancılar ise genellikle görmezden gelinir veya olumsuz şekilde etiketlenir, bu da onların yaşamını tatsız ve konforsuz hale getirir (Bauman, 2019, s.64).

Nitekim filmde Halid, kente yeni gelmiş bir yabancı olarak yerli halkın saldırılarına maruz kalır. Yerli halk, Halid'in varlığını mekânı güvensizleştiren bir tehdit olarak görür. Yabancıların müphem varlığından doğan bu korku, Halid'in kentteki yaşamını daha da zorlaştırır. İlk saldırı, Halid'in göç merkeziyle görüşükten sonra otobüs durağında beklediği sırada gerçekleşir. Üç yerli, Halid'den sigara ister; Halid onları anlamadığını söyleyince "Cevap ver pislik" diyerek şiddet uygularlar. Yerliler, Halid'in dışarlıklık olduğunu görünüşünden ve konuştuğu dilden hemen anlarlar. Yabancı olan Halid, onlar için somut bir tehlikedir. Halid, otobüsün gelişiyle kendini kurtarır, ancak saldırganlar camlara şişe atıp tekrar görüşeceklerini söyler. Sonraki saldırı, Halid'in sınır dışı edilme kararından sonra sığınma merkezinden kaçtığı gece gerçekleşir. Kalacak yeri olmayan

Halid, sokakta bir müzisyeni dinlerken saldırganlar tarafından fark edilir. Ceketlerinde “Finlandiya Kurtuluş Ordusu” yazılı olan bu kişiler Halid’e şiddet uygular. Durum ciddi bir hâl alacakken çevredeki diğer kişiler Halid’e yardım eder ve saldırganlar uzaklaşır. Ancak biri, "Bir dahaki sefere öleceksin" diye tehdit eder. Yeniden kaçak konumunda olan ve kalacak yeri dahi olmayan Halid için bu ciddi bir uyarıdır. Saldırganların Halid’e yönelik bu şiddeti, Bauman’ın yabancıların toplumsal düzeni tehdit eden müphem figürler olarak algılandığı görüşüyle örtüşür.

Saldırganlardan kaçmayı başardığı o gecenin sabahında Halid, Wikström ile yeniden karşılaşır. İlk karşılaşmalarında meçhul bir yabancı olan Halid, bu kez Wikström için bir dışarlıklı haline gelir; çünkü Wikström, onu doğrudan gözlemleyerek yaşadıkları kente ait olmadığını fark etme fırsatı bulur. Sığınma merkezinden kaçtıktan sonra geceyi bir restoranın çöp alanında geçiren Halid, farkında olmadan Wikström’ün restoranın çöp alanına gelmiştir. Sabah, Wikström çöp atmak için dışarı çıktığında çöp alanındaki Halid’i fark eder ve ona yönelttiği ilk soru, “Sen de kimsin?” olur. Halid ise ‘Ben burada yaşıyorum, burası benim yatak odam’ diye karşılık verir. Wikström, “Hayır. Burası benim çöp alanım,” diyerek alanın kendine ait olduğunu onun ise dışarlıklı olduğunu vurgular. İkili, önce bir kavgaya tutuşur fakat ardından Wikström, Halid’i restoranına alır ve ona yemek verir. Halid’in yabancılığında meçhul bir konumdan çıkıp artık dışarlıklı olması Wikström için daha kabul edilebilir bir hal almasını sağlamıştır çünkü Sennett’in de belirttiği gibi meçhul kişilerden oluşan yabancılar ortamı dışarlıklılardan oluşan yabancılar ortamından daha güvensizdir.

Sennett, bireyin kendisini tanımayan bir topluluk içinde güvenilir ve inandırıcı görünme zorluğuna dikkat çeker. Meçhul kişilerden oluşan yabancılar ortamında bireyin kendini tanımlaması ve bir yer edinmesi daha karmaşıktır, çünkü bu ortamda "meçhul" bir yabancı olarak algılanmak güvensizliği artırır (Sennett, 2002, s.76). Halid’in Wikström ile kurduğu ikinci dialog, onun meçhul bir yabancı olmaktan çıkıp "dışarlıklı" bir statü kazanmasını sağlamıştır. Dışarlıklı bireyler belirli bir statüye sahip olduklarından, topluluk tarafından daha kolay tanımlanır ve daha az güvensizlik yaratır. Wikström, Halid’i artık nereye konumlandıracağını bildiğinden, Halid’in müphemliği ve ondan kaynaklanan korku azalır ve Wikström ona iş ve kalacak yer sağlar. Sennett, yabancıların

tanıdık terimler kullanarak kendilerini güvenli kılmaları gerektiğini belirtir. Ancak yerleşik standartların olmadığı bir ortamda, yabancıların davranışlarını uygun ve inandırıcı gösterecek çözümler yaratmaları ya da taklit etmeleri gerektiğini savunur (Sennett, 2002, s.76).

Sennett'in bu görüşleri, Halid ile Mazdak'ın bara gittiği sahnede somutlaşır. Halid, göç merkeziyle mülakatının ardından, sığınma merkezindeki arkadaşı Mazdak'a bara gitmeyi önerir ve "Finler ne içiyorsa ondan içmek istiyorum" diyerek teklifini sunar. İkili bara vardıklarında, "Nereye oturabiliriz?" diye sorar ve "Herhangi bir yere" yanıtını alırlar. Mazdak, barmene Fince bira sipariş eder ve Finlerin jest ve mimiklerini taklit etmeye çalışır. Halid, "Ne güzel Fince konuşuyorsun," diyerek bunu takdir eder. Mazdak'ın bu davranışları, Sennett'in dışarıklılar için önerdiği uygun ve inandırıcı davranışların taklit edilmesine örnektir. Mazdak'ın taklit çabası, onların güvenliğini sağlamak için kent sakinlerinin kişisel alanına müdahale etmeden bir mesafe oluşturmalarına yardımcı olur. Bu sayede Halid ve Mazdak, bara güvenle gidip müzik dinleyebilirler. Halid'in "Aynı buralı gibiydin" övgüsü ise, Bauman'ın yabancılığı bir performans olarak görmesini hatırlatır. Bauman, yabancının durumunu bir performans olarak tanımlar (Bauman, 2003, s.104). Yabancı statüsü, toplumsal ilişkiler ve karşılaşmaların dinamik bir ürünü olarak şekillenir. Bu rol, diğer toplumsal roller gibi eğitim, bilgi ve pratik becerilere dayanır, ancak çoğu zaman daha fazlasını gerektirir (Bauman, 2003, s.101). Bauman'a göre, yabancı olmak, doğal olan hiçbir şeyin olmadığı anlamına gelir; yabancı, her şeyi öğrenmesi gereken bir figürdür.

Filmde Mazdak, Fince konuşmayı ve Finlerin jest ile mimiklerini öğrenmiş ve pratik ederek bu davranışları kendine katmıştır. Kent ve Yabancı bölümünde tartıştığım üzere, yabancının durumu yerliden tamamen farklıdır. Yerliler, bir topluluğa doğar ve mevcut koşullarını doğal ve sorgulanamaz kabul ederler. Bu durum, onların "konumlandırılmış" ve "akortlu" olmalarını sağlar. Yabancı ise, kendi durumunu doğal ve sorgulanamaz kabul etme lüksüne sahip değildir; varlığı saydam değil, aksine mattır (Bauman, 2003, s.103). Halid ve Mazdak'ın her ortamda yabancı olarak fark edilmeleri neredeyse imkansızdır. Yabancıların eksiklikleri, bilgi ve beceriyle giderilemez; çünkü bu süreç yıkıcıdır. Yerlilerin yaşam biçimlerini benimsemek bile yabancılara fayda sağlamaz,

aksine asimilasyon çabaları, yabancılığını daha belirgin hale getirir (Bauman, 2003, s.102, s.104). Mazdak, ne kadar akıcı bir şekilde Fince konuşsa ve onların jest ile mimiklerini benimsese de yabancılık statüsünden kurtulamaz.

Yabancı, temel ihtiyaçlardan yoksun olduğu için yerli toplumun sunduğu uyum sağlama fırsatını cazip bulur (Bauman, 2003, s.107). Mazdak, barda Halid ile vakit geçirdikten sonra, samimiyetini numara yaparak gösterdiğini dışarıda sigara içerken itiraf eder. Halid, Mazdak'a imrenerek mutlu görüldüğünü söyler, ancak Mazdak "Numara yapıyorum, önce melankolik olanları geri gönderiyorlar" diyerek gerçek duygularını bastırdığını kabul eder. Bu sahne, Mazdak'ın yerli topluma uyum sağlama çabasıyla yabancından beklenen performansı sergilediğini gösterir. Yabancı, başkalarına doğuştan sahip oldukları özellikleri kazandığını kanıtlama arzusuyla bu davranışları sergiler, ancak yerliler bunu genellikle yapmacık ve aşırı bulur (Bauman, 2003, s.107). Bu çabalar, yabancının dışlanmasına neden olur ve onların yabancılıklarını daha belirgin hale getirir. Halid ve Mazdak'ın pratik ederek edindikleri bilgiler, onların yerlilerin dünyasına tam anlamıyla katılımını ve yabancılıklarının sona ermesini sağlamaktan uzaktır; bu durum yalnızca yabancılıklarını daha belirgin ve somut hale getirir.

Bauman, yabancının yabancılığına son veremeyeceğini ifade eder (Bauman, 2003, s.98). Bauman'a göre, yabancı ancak eski bir yabancı olabilir; onaylanan ama sürekli sorgulanan, gözetim altında yaşayan ve toplumun beklentilerine uymadığı için utanması beklenen bir figürdür. Filmde, Halid'in yeni kimliği bile onu yabancılığından kurtaramaz. Halid, Wikström'ün restoranında çalışmaya başladıktan sonra, polisler tarafından denetlenir ve saklanmak zorunda kalır. Sahte kimlik çıkarmak için bir çözüm bulunur, ancak bu kimlik Halid'in yabancılığını sona erdirmez. Yeni kimliğine rağmen, Halid yerli saldırganlar tarafından üçüncü kez, bu defa bıçaklanarak, saldırıya uğrar. Yerliler için, Halid'in yabancı statüsü ve dışlanması devam eder ne kimlik ne de performans onu bu statüden kurtarır. Bu noktada tekrar Bauman'ın görüşlerinin yeri açılır. Bauman, yabancılığın sona ermeyeceğini ve modern yaşamın devamı için yabancılarının sürekli üretilmesi gerektiğini savunur (Bauman, 2011, s.195). Yabancılar, toplumsal yapının bir ürünüdür ve toplumlar onları ehlileştirmeye çalışsa da sürekli varlık gösterirler. Yabancılığın algısı hem bir ihtiyaç hem de bir tehdit olarak şekillenir. Bauman'a göre,

yabancılar olmadığında onları yaratmak gerekir ve modern toplumun temel kurumları, yabancıyı sürekli üretmeye devam edecektir (Bauman, 2011, s.195).

Bu noktada, Bauman'ın belirttiği üzere modern toplumun müphem bir varlık olarak korku yaratan yabancıyı istemediği halde sürekli üretmesi, Agamben'in biyo-politik özne kavramını da bu bağlama taşır ve filmdeki karşılığını Halid'in biyo-politik bir özne oluşunda bulur. Filmde Halid'in, aynı zamanda Agamben'in biyo-politik özne kavramı doğrultusunda varlık gösterdiğini söyleyebiliriz; modern toplumun kurumları yabancı olan Halid'in üstünde etkinlik sağlamıştır. Yabancı figürünün devamlılığı, modern devletin biyo-politik denetim aracılığıyla sürdürülmesiyle gerçekleşir; yabancı, biyo-politik özne olarak devam eder. Filmde yabancı olan Halid, aynı zamanda yaşamı çıplak hayata indirgenmiş bir kutsal insan olarak, biyo-politik özne rolünde varlık gösteriyordur. Çıplak hayat, Halid'in yalnızca biyolojik olarak varlık gösterebilmesini ortaya koyar. Bu durum, onun hukuki korumadan ve siyasal haklardan yoksun bırakılarak yalnızca hayatta kalmaya odaklanan bir yaşam sürmesidir.

Kent ve Yabancı bölümünde bahsettiğim üzere, Agamben, "çıplak hayatı" zoe ile bios'un birbirlerini içleyip dışladıkları bir belirsizlik alanı olarak tanımlar (Agamben, 2013, s.9). Zoe, biyolojik yaşamı ifade ederken, bios bireylerin yaşam biçimini işaret eder. Zoe, özel alanla (oikos), bios ise siyasal alanla (polis) ilişkilidir. Agamben'e göre, bios zoeyi siyasallaştırarak "çıplak hayatı" yaratır. Bu süreçte, biyolojik yaşam siyaset konusu haline gelir ve ikisi arasındaki sınır belirsizleşir. Modern dönemde, zoe'nin siyasal alana dahil olmasıyla, çıplak hayat, bireyin biyolojik yaşamının siyasal alanda hem içlenip hem dışlandığı bir alan haline gelir. Toplumsal ve siyasal haklardan yoksun bırakılan bireyler, yalnızca biyolojik varlık olarak "çıplak hayat" durumuna düşer.

Filmde Halid, yaşamını yalnızca fiziksel düzeyde sürdürebilir ve yerleştirildiği sığınma merkezinde sadece barınma ve yemek gibi temel biyolojik ihtiyaçlarını karşılayabilir. Halid'in yaşamı çıplak hayata indirgenmiştir. Halid'in hukukun korumasından ve siyasal haklardan mahrum bırakıldığı ise Finlandiya'ya yaptığı sığınma talebinin reddedildiği sahnede açıkça görülür. İyi bir yaşam sürme mücadelesi uğruna sığınma merkezinden kaçtığında, barınma gibi en temel haklardan bile yoksun hale gelmiş; geceyi

Wikström'ün çöp alanında geçirmek zorunda kalmıştır. Hemen ardından Wikström'ün Halid'e restoranında yemek verdiği sahnede, Halid'in büyük bir iştahla yemeğe başlaması, en temel biyolojik ihtiyaçlarından biri olan yemek yeme ihtiyacının dahi karşılanamadığını gözler önüne serer. Bunun yanı sıra, yerlilerin saldırılarına maruz kalmakta ve bu saldırılar karşısında hukuken korunmamaktadır; saldırganlara yönelik herhangi bir yaptırım da uygulanmamaktadır. Tüm bunlar Halid'in yaşamının yalnızca biyolojik varlığını sürdürmeye indirgenmiş bir biçimde, Agamben'in ifadesiyle bir "kutsal insan" olarak konumlandığını açıkça ortaya koyar.

Agamben'e göre çıplak hayat, öldürülebilen ancak kurban edilemeyen homo sacer'in (kutsal insan) hayatıdır (Agamben, 2013, s.103). Homo sacer, öldürülmesi suç sayılmayan, ancak kurban edilmesi yasaklanmış bir kişidir (Agamben, 2013, s.101). Bu, kişinin hukuki statüsünü kaybettiği ve hukukun korumasından tamamen dışlandığı bir durumu ifade eder. Kutsal insan, yaşamını koruma hakkından mahrum bırakılmıştır; öldürülmesi suç sayılmaz, ancak kurban edilmesi de mümkün değildir. Filmde Halid, hem biyolojik ihtiyaçlarını karşılamakta yaşadığı zorluklar hem de maruz kaldığı saldırılarla, yaşamının korunması hakkından mahrum bırakılmış, öldürülmesi dahi suç sayılmayan bir "kutsal insan" olarak varlık gösterir. Halid, öldürülmesi suç sayılmayan ya da ölümü dini bir törene layık görülmeyen bir "kutsal insan" olarak, maruz kaldığı saldırılardan korunma hakkına sahip değildir ve saldırganların herhangi bir yaptırıma uğraması da mümkün değildir.

Alışlageldiği üzere, bir kişi ya tanrılara sunularak kurban edilir ya da öldürülmesi suç olarak görülür. Ancak homo sacer, bu iki kategori dışında yer alır; kutsal kabul edilen kişi kurban edilemez, ancak öldürülmesi suç sayılmaz. Bu durumda, homo sacer, cinayet olarak nitelendirilmeksizin öldürülebilir. Kutsal insan, kurban ritüellerinin dışında bırakıldığı için ölümden korunmaz, aksine öldürülmesi mümkün hale gelir ve bu durum, onun toplumun yasal yapısında bir yeri olmadığını gösterir. Halid, öldürülmesi suç sayılmayan bir kutsal insan olarak herkes tarafından öldürülebilir. Halid'in uğradığı ikinci saldırıda, "Bir dahaki sefere öleceksin" sözleri, onun yaşamının korunmaya değer görülmediğini ve öldürülmesinin toplumsal veya yasal bir yaptırıma tabi olmadığını belirtir. Halid, sadece öldürülebilirliği ile topluma dahil edilir. Homo sacer, hukuki

alandan dışlanmış, ancak farklı bir statüyle hukuka dahil edilmiştir. Bu statü, hukuki ve dini yapılarca dışlanmış bir varoluşu ifade eder. Kutsal insan, topluma yalnızca öldürülebilirliğiyle dahil edilir. Onun ölümü ne cinayet ne de kurban ritüeline uygun bir eylem olarak tanımlanabilir; bu, sadece biyolojik varoluşa indirgenmiş bir yaşamın göstergesidir (Agamben, 2013, s.103).

Halid'in yaşamı, sadece biyolojik varlık olarak indirgenmiş çıplak hayatıyla, modern devletin egemenlik alanında varlık göstererek dışlanmışlığa itilir. Agamben'e göre egemen iktidar, siyasetin temel unsuru olarak doğa ile kültürün, zoe ile bios'un birleştiği bir eşik yaratarak çıplak hayatı üretir (Agamben, 2013, s.214). Egemen güç, kimlerin hukuk tarafından korunacağına karar verme yetkisine sahiptir. Normalde hukuk bireyleri korur, ancak istisna hali ilan edildiğinde hukuk askıya alınır ve bazı bireyler hukukun dışında bırakılarak korumasız hale getirilir. Bu durumda bireyler yalnızca biyolojik varlıklarıyla var olur ve çıplak hayat statüsüne indirgenir.

Halid'in kentteki varlığı, bir istisna hali oluşturur; egemen güç, onu hukuki ve siyasal koruma dışına iterek sadece biyolojik varlık olarak hayatta kalmaya zorlar. Halid ne hukukun korumasından ne de toplumun desteğinden yararlanabilir. İstisna hali, hukukun tamamen ortadan kalktığı bir durum değil, normların askıya alındığı ve bireylerin hukuki yapı içinde dışlanarak var edildiği bir geçiş alanıdır (Agamben, 2006, s.33). Bu bağlamda, Halid'in dışlanması, hukukun varlığını sürdüren bir süreç içinde gerçekleşir. Egemen güç, Halid'i hukuki yapıdan dışlarken, bu dışlanma aynı zamanda onun hukuki yapının bir parçası olarak görülmesini sağlar. Bu durum, egemenliğin gücünü pekiştirir ve dışlanmış bireyleri hem hukukun içinde hem de dışında konumlandırır. Örneğin Halid'in reddedilen sığınma talebi, egemen gücün hukukun dışında bırakma yetkisini pekiştiren bir uygulamadır, fakat aynı zamanda bu dışlanma süreci hukukun işleyişinin bir parçası olarak devam eder.

İstisna hali, norm ile uygulama arasındaki ayrımı bulanıklaştırarak, uygulanması askıya alınmış bir normun güç kazandığı bir alan açar (Agamben, 2006, s.51). Bu, norm ile gerçeklik arasındaki bağı varsayarak, bir normu uygulamak için onun askıya alınmasını, yani bir istisna üretilmesini gerekli kılar. Böylece, logos'suz, yani gerçek bir göndermesi

olmayan bir söylem ortaya çıkar. Halid'in sığınma talebinin işleme alınması, istisna halinin bu belirsizliğini ve söylemin gerçeklikten kopukluğunu gözler önüne serer. Ancak talebin reddedilmesi, onun eşikte kalmasına neden olur.

Agamben'e göre, modern devletlerde istisna hali geçici olmaktan çıkarak kalıcı hale gelmiştir. Egemen güç, bireyleri çıplak hayata indirger ve siyasal düzenin temelini bu durum oluşturur. İstisnaların norm haline gelmesiyle çıplak hayat ile siyasal düzen arasındaki sınırlar silikleşir; biyolojik yaşam (zoe) ile siyasal yaşam (bios) arasındaki ayrımlar bulanıklaşır. Böylece siyasal sistem, bireyleri hem dışlayan hem de içeren bu istisna durumu üzerinden şekillenir (Agamben, 2013, s.17). Çıplak hayat, devlet iktidarının organize olduğu bir alan ve bu iktidardan kurtulmanın mümkün olduğu bir sahneye dönüşür. Modern demokrasinin biyo-siyasal bedenle ilişki kurarak, vatandaşın çıplak hayatı ile insanlığın bedeni arasında tamamlayıcı bir ilişki doğar (Agamben, 2013, s.18). Modern devlet, biyolojik hayatı kendi çıkarları doğrultusunda merkeze aldığı anda, iktidar ile çıplak hayat arasındaki gizli ilişkiyi görünür kılar (Agamben, 2013, s.15). Egemen iktidar, yalnızca hukuki ve politik düzenlemelerle yetinmez; bireylerin biyolojik varlıklarını da denetleyerek, onları siyasal düzende belirli bir statüye yerleştirir. Filmde Halid'in durumu, bu denetimin somut bir örneğidir. Halid, Finlandiya'da sığınma talebinde bulunmuş bir birey olarak, devletin siyasal düzeninde belli bir statüye yerleştirilen biyolojik bir varlıktır. Halid'in talebi reddedildiğinde, ona tanınan hukuki statü bir kez daha askıya alınır ve egemen güç, Halid'in biyolojik varlığını denetleyerek onu toplumsal düzenin dışında bırakır.

Agamben'e göre, modern demokrasi, zoe'nin onaylanması ve kurtuluşu olarak tanımlanır ve sürekli olarak çıplak hayatı bir yaşam tarzına dönüştürmeye çalışır. Ancak bu durum, modern demokrasinin bir çıkmazını ortaya koyar; çünkü özgürlük ve mutluluk, aslında bağımlılıklar ve boyun eğmelerle şekillenen "çıplak hayat"ta aranır (Agamben, 2013, s.19). Çıplak hayat, biyo-politik öznenin varoluşudur ve istisnanın kural haline gelmesiyle ortaya çıkar. Halid, biyo-politik bir öznedir; egemen iktidar onun biyolojik varlığını denetler ve hukuki haklardan yoksun bırakır. Nitekim egemen iktidarın gerçekleştirdiği ilk faaliyet, biyo-siyasal bir beden yaratmaktır. Halid'in varlığı, modern devletin biyo-politik düzeninin bir parçası olarak dışlanmış ve denetlenen bir statüde

sürdürülür. Toplumsal ve hukuki haklardan yoksun olmasına rağmen, devletin iktidar alanında varlık gösterir. Sığınma talebi kabul edilen Halid, egemen iktidarın gücünün somut bir örneği olarak bir sığınma merkezine yerleştirilir ve çıplak hayatın içinde, sadece hayatta kalmaya indirgenmiş bir varoluş sürdürür.

Agamben'e göre çıplak hayat kavramı en belirgin şekilde kamplarda ortaya çıkar. Halid'in devlet tarafından yerleştirildiği ve sonrasında kaçmak zorunda kaldığı sığınma merkezi de bu bağlamda bir kamptır. Çıplak hayat, hukukun dışına itilmiş, öldürülebilirlik ekonomisine dahil edilmiş bir varlık olarak, yaşam ile ölüm ve yasa ile şiddet arasındaki sınırların belirsizleştiği bir ortamda, kamplarda varlık gösterir. Halid'in sığınma merkezi, öldürülebilir olarak topluma dahil edilen yabancıların bulunduğu, sınırların muğlaklaştığı bir çıplak hayat alanını temsil eder. Agamben'e göre kamp, normal hukuki düzenin dışında bulunan bir alan olsa da tamamen dışarıda bir yer değildir (Agamben, 2013, s.202). Kamp, istisna halinin kural haline gelmeye başladığı bir alan olarak tanımlanır (Agamben, 2013, s.201). Bu mekan, hukukun hem dışına hem içine yerleşmiş bir alan yaratır. Kampta bulunan bireyler, dış ile iç, istisna ile kural, yasal ile yasadışı arasındaki belirsizlik içerisinde varlıklarını sürdürürler. Kamp, gerçek ile hukuku, kural ile uygulamayı, istisna ile normu ayırt etmenin mümkün olmadığı bir alan yaratırken, aynı zamanda bu ayrımı sürekli yeniden üretmeye çalışır.

Halid'in kaldığı sığınma merkezi, bir kamp olarak bu belirsiz sınırları somutlaştırır. Halid, sığınma talebinin reddedilmesiyle hukuki bir statüden yoksun bırakılmış ve hukuki korumadan dışlanmıştır. Ancak, devletin bürokratik işlemleri onu aynı zamanda kamptaki belirli kuralların ve denetimlerin içinde tutar. Halid, yasal haklardan mahrum kalmış bir birey olarak, kampta biyolojik ihtiyaçlarını karşılamakla yetinirken, hala devletin denetimi altında bir varlık sürdürmektedir. Bu durum, onun ne tamamen dışlandığı ne de tam anlamıyla hukuki korumaya sahip olduğu bir ara yerde sıkışmış olduğunu gösterir.

Kamp, biyo-politik denetim altında olan bireylerin yaşadığı bir alandır ve burada yaşamları çıplak hayata indirgenmiş, egemen gücün müdahalesine açık hale gelir. Bu açıdan, kamp sadece bir fiziksel mekân olmayıp, devletin iktidarını sürdürebilmesi için

bireyleri kimliklerinden arındırarak kontrol ettiği bir araçtır (Diken & Lausten, 2002). Kamp, biyo-politikanın en somut örneklerinden biridir ve yasaların askıya alındığı bir alan oluşturarak her şeyin mümkün olduğu bir istisna durumu yaratır (Agamben, 2013, s.203). Bu bağlamda Halid'in kaldığı sığınma evi bir kamp olarak yalnızca fiziksel bir mekân değil, aynı zamanda biyolojik varlığının denetlendiği, haklarının askıya alındığı, onun çıplak hayat statüsüne indirgenmesine hizmet eden bir alandır.

Agamben'e göre çıplak hayatın üretildiği her yer kampı temsil eder; çünkü egemen iktidar ile biyo-politika bu mekanlarda bir araya gelir (Agamben, 2013, s.201). Kamp, modern iktidarın nomos'u olup, en mutlak biyo-politik mekân olarak tanımlanır (Agamben, 2013, s.147). Modern biyo-politik düzende, kamp uzamı siyasetin merkezine taşınır ve yasaların askıya alınması gereksiz hale gelir; çünkü istisna hali her yerde mevcuttur ve her bireyin bedeninde bir sınır durumu olarak bekler. Agamben'e göre, çıplak hayat artık belirli bir yer ya da kategori ile sınırlı değildir, her canlının biyolojik bedeninde mevcuttur (Agamben, 2013, s.167). Bu bağlamda, herkes egemen kararın nesnesi olarak çıplak hayatı temsil eden homo sacer olma eşiğindedir ve bu eşik, kutsal hayatların üretildiği bir sınırdır. Film, Halid'in yerliler tarafından bıçaklanmasının ardından yaralı olmasına rağmen gülümseyen haliyle göl kenarında uzandığı final sahnesiyle onun hayatta kalma mücadelesine rağmen çıplak hayatın pençesinde sıkışıp kaldığını final sahnesinde de yansıtır.

5. LİMBO

Limbo filmi, yeşil bir yazı tahtasında tebeşirle çizilmiş bir gülen yüz resmiyle başlar. Ardından, ekranda beliren bir kadının hareketiyle teyp çalıştırılır ve müzik çalmaya başlar. Kamera geniş plana geçerek teybi çalıştıran diğer adamı ve tahtadaki 'Kültürel Farkındalığa Giriş' başlığını gösterir. Bu sahneden, bir kültürel farkındalık dersi verildiği ve ekranda görünen kadın ve adamın bu dersin eğitmenleri olduğu anlaşılır. Tahtada yazan alt başlıktan anlaşıldığı üzere, bu kültürel farkındalık dersinin bugünkü konusu, gülümsemenin cinsel bir davet olarak değerlendirip değerlendirilemeyeceğidir. Eğitmen kadın, yanındaki adamla müzik eşliğinde dans ederek canlandırmalı bir ders sunuyordu. Kamera sınıfı gösterdiğinde ise dersin öğrencileri tanıtılır; farklı yaş ve ırklardan oluşan bir grup erkek, bu dersin katılımcılarıdır. Farklı coğrafyalardan ve kültürlerden geldikleri fiziksel özelliklerinden anlaşılan bu öğrenciler, bir araya toplanmış ve bu kültürel farkındalık dersini alıyorlardır. Aynı zamanda, bu öğrencilerin birer "dışarıklı" olduğu açıkça görülmektedir ve böylece Sennett'in yabancı kavramına ilişkin görüşlerinin yeri, filmin ilk sahnesinde açılmış olur.

Kent ve Yabancı bölümünde ele aldığım üzere, Sennett'in tanımına göre yabancı ile, ya meçhul bir figür ya da dışarıklı bir birey olarak karşılaşılabılır. Yabancı, o kente kimin ait olup olmadığına karar verenlerin bakış açısından dışarıklı olarak değerlendirilir ve fiziksel farklılıklarıyla o yere ait olmadığı bir konuma yerleştirilir (Sennett, 2002, s.75). Bu bağlamda, filmde her biri farklı fiziksel özelliklere sahip bu öğrencilerin dışarıklı olduğu açıktır. Toplumda, "dışarıklı" bir yabancıyla karşılaşan birey, ona dair düşüncelerini büyük ölçüde tahmin edebilir. Bu, dışarıklı bireylerin bulunduğu topluluğun, kimin oraya ait olup olmadığına karar verecek kadar kendi kimliklerinin farkında olduğunu gösterir (Sennett, 2002, s.75). Bu noktada, dışarıklı bireylerin kente ait olup olmadığına karar veren bakış açısı ve kurallar koyma yetkisi, şimdilik dersin eğitmenlerine aittir. Eğitmenler, kendilerinden farklı olan bu bireylerin topluluğa ait olmadıklarına karar verip, buna göre kurallar koyacak kadar kendi kimliklerinin farkındadır. Üstelik bu dersin amacı, farklı bir kültüre sahip "dışarıklı" bireylere, yeni kültürleri hakkında farkındalık kazandırmaktır. Filmin açılış görseli olan gülen yüz

imgesi ile, dersin alt başlığına atıfta bulunuyor gibi görünse de aslında bu dersin katılımcılarını mutlu etmeyi amaçlayan bir kazanım olarak sunulduğu anlaşılmaktadır. Film, ilk sahnesiyle, bulundukları yere ‘yabancı’ olan bireylerin hikayesine odaklanacağını açıkça ortaya koyar ve 'Kent ve Yabancı' bölümünde tartıştığım teorisyenlerin görüşlerini destekleyecek bir zemin sunacağını işaret eder.

Filmin açılış sahnesi, yabancılara yönelik eğitimin daha önce de tekrarlanmış bir çaba olduğunu ima eder ve onların yeni toplumlarında konumlanabilmeleri için doğal yollarla edinemedikleri kültürel bilgilerin öğretilmesinin gerekliliğini vurgular. Bu sahne, Bauman’ın yabancıya dair görüşlerindeki, yabancıda hiçbir şeyin verili olmadığı ve dolayısıyla doğal olmadığı fikrine yer açar; bu nedenle filmdeki yabancılara, dahil olacakları yeni kültür hakkında bir eğitim verilmektedir. Ancak Bauman’a göre, yabancının kendini konumlandırabilmesi için doğal bir varoluşa değil, sergilediği performansa ihtiyaç vardır. Bununla birlikte, ne kadar iyi bir performans sergilese de yabancı olmaya devam edecektir.

Tezin ikinci bölümünde yabancının yerli kültür için bilinmez bir tehdit unsuru olduğunu ele almıştım; bu noktada, Bauman’ın yabancıya dair bu görüşlerinin filmin şimdiye dek sunduğu materyalle yeniden ele alınması gerektiği kendini gösterir. Bauman’a göre, yerlinin benliği ile dünya arasındaki köklü birlik, yabancı ile parçalanır ve yabancı, bu düzeni bozarak bir sorun haline gelir (Bauman, 2003, s.101-102). Yabancının duruşu, yerli yaşam biçiminden belirgin şekilde farklıdır ve yerli kimliği, yabancının varlığı ile sürekli olarak değerlendirilmek ve yeniden şekillendirilmek ister. Hali hazırda, Bauman’ın yabancı analizlerinde bir takipçisi ve izleyicisi olduğu Simmel’in görüşleri de bu noktada çağrılmış olur. Simmel, yabancıyı, bulunduğu mekânda veya grupta sabitlenmiş olsa da esasen o yere ya da gruba ait olmama durumunun etkisi altında bir figür olarak tanımlar (Simmel, 2009, s.149). Yabancı, baştan beri o yerin veya grubun bir parçası olmayan ve olamayacak özellikler taşır. Yerliler ise dışarıdan bir tehdit olmaksızın, bir cemaat içinde doğar ve büyür. Bauman, yerlinin konumunu, başka hiçbir şeyi beslemeyen bir konumlandırılmışlık olarak ifade eder; bu durum, yerlinin "buraya ve şimdiye" hapsedilmiş koşullarını 'doğal' ve sorgulanamaz bir gerçeklik olarak algılamasına yol açar.

Filmde eğitimcilerin yabancılara verdiği ders, onların öğrendikleriyle kendilerini konumlandırmalarını amaçlar; bu sahne, Bauman'ın yabancının durumunu bir yazgı değil, performans olarak değerlendirmesini görselleştirir (Bauman, 2003, s.104). Bauman, yabancının yerlinin aksine saydam değil, mat bir varlığa sahip olduğunu vurgular (Bauman, 2003, s.103). Yabancı, topluma kabul için yerlinin doğuştan sahip olduğu nitelikleri edinmek zorundadır ve bu süreçte kimliğini ilan ederek topluluğun sembollerini övmelidir (Bauman, 2003, s.107). Ancak yabancının dışlanması, yalnızca bilgi eksikliğinden kaynaklanmaz. Yabancının durumu, ne "içeride" ne "dışarıda," ne "dost" ne "düşman" olduğuna dair belirsizlikten doğar (Bauman, 2003, s.103). Bu belirsizlik, yabancının yerli kültüre tam anlamıyla dahil olmasını engeller. Yerli kültür, yabancıyı suçlu bir konuma iter ve yaşam dünyasının düzenine bir tehdit olarak görür. Yabancının topluma girişi, yerli düzenin ihlal edilmesi ve güvenin zedelenmesi anlamına gelir. Asimilasyon çabası, yabancının farklılığını daha da keskinleştirir ve yabancılığını sonlandırmak yerine onu belirginleştirir (Bauman, 2003, s.105). Yabancı, en fazla "eski bir yabancı" olabilir; sürekli sorgulanan ve "olması gereken" kişi olamamakla suçlanan bir varlık olarak kalır (Bauman, 2003, s.98). Filmdeki yabancılar, yerli bilgiyi öğrenseler bile, bu süreç onların varoluşsal belirsizliğini değiştirmez; aksine, yabancılıkları daha da görünür hale gelir ve "içeride" ya da "dışarıda" olma konumlarına bir çözüm sunmaz.

Filmin ikinci sahnesi, ıssız bir ada manzarasıyla başlar ve bir grup insanın gösterilmesiyle adadaki yabancı bireylerin yaşamlarına odaklanılacağı sinyali verir. Ana karakter Omar, bir telefon kulübesi önünde başka bir yabancıyla konuşurken görünür. Sohbet sırasında, diğer kişi sinyal almak için adanın tepesine çıkılması gerektiğini ve kendisinin Instagram'da bir yavru kedi takip etmek için bunu yaptığını belirtir. Bu diyaloglar, adada yaşayan yabancıların anadillerinin İngilizce olmadığını, haberleşmenin kısıtlı olduğunu ve daha iyi bir sinyal için fiziksel çaba gerektiğini vurgular. Telefon kulübesinde bir adam ağlamaya başlar, çevresindekiler duruma müdahale ederek "Neden her gün ağlıyorsun?" diye sorar. Bu replikle bunun sık sık yaşandığı belirginleşir. Adamı kulübeden çıkarıp sakinleştirmeye çalışırlar. Kamera adaya döner ve uzun bir süre boyunca ada manzarası ekranda kalır.

Bu ıssız ada görüntüsünün üzerinde filmin adı belirir: 'Limbo'. İssız ada görüntüsünün üstünde beliren Limbo başlığı, adadaki belirsizlik, askıda kalma ve arafta olma durumlarının bir işaretidir. "Limbo" kelimesinin bu anlamları taşıması ve ismin bu görselin üzerine yerleştirilmesi, filmin temalarını vurgular; film, bir grup yabancının belirsizlik ve arafta kalma halinin izleneceğini gösterir. Filmin adı ekrandan kaybolmadan önce Omar'ın telefon konuşması duyulmaya başlar, telefonda annesiyle görüşüyordur. Bu konuşmada ailesinin İstanbul'da olduğu duyulur. Omar'ın ise İskoçya'da bir adada sığınma başvurusunun sonucunu beklediği ortaya çıkar. Omar'a annesi bu konuşmada 'Londra'ya gitmeyecek miydin sen?' diye sorar, Omar 'Gidecektim de...' yanıtını verdikten sonra sessizleşir. Omar'ın Londra'ya gidebilmek için önce sığınma başvurusunun sonuçlanması gerekmektedir. Annesi, yeterli parası olup olmadığını merak ettiğinde Omar sığınma talebi henüz sonuçlanmadığı için çalışma izninin bulunmadığını ancak hayatta kalmak için yeterli miktarda para alabildiğini söyler. Annesinin bu durumun ne kadar süreceğini sorması üzerine, Omar 'Bilmiyorum, birkaç ay ya da daha fazla' şeklinde yanıt verir. Annesi şaşkınlıkla 'Ya kabul etmezlerse?' diye sorunca Omar sessizliğini korur. Omar ve diğerlerinin, İskoçya'daki bir kampta sığınma taleplerinin sonucunu beklerken, aynı zamanda Londra gibi büyük bir kente ulaşma umudunu taşıyan yabancılar oldukları açıktır.

Omar'ın annesiyle yaptığı bu telefon konuşması, Bauman'ın mültecilere dair görüşlerine alan açmış olur. Bauman, yabancıyı mülteci terimiyle de ifade eder ve mültecilerin akışkan modernite çağının en bilindik yabancıları olduğunu belirtir. Yabancılar, mevcut sınıflandırmalara meydan okuyarak sınırların kırılmasını ortaya koyar ve kabul görmüş karşıtlıkları sorgular. Bauman, yabancıların ne tamamen yakın ne de tamamen uzak olduğunu, bu belirsizliğin onlara ve kendimize dair beklentilerimizi karmaşıktırdığını belirtir (Bauman, 2019, s.62). Yabancılar, fiziksel olarak yakın olsalar da kültürel olarak uzak ve ne dışarıda ne de içeride kabul edilirler. Bauman'ın yabancı kavramında vurguladığı mesafeyi, Simmel, yanı başındaki kişinin yabancı olduğu için uzak, fakat aynı yabancılığından dolayı yakın olduğunu ifade ederek açıklar (Simmel, 2009, s.149). Yabancı, bulunduğu yere hem uzaktır hem de yakındır (Simmel, 2009, s.153). Bu özgün mesafe, yabancının konumunu belirler ve toplumsal ilişkilerdeki yerini şekillendirir. Yabancılar, belirsiz sınırlarda dolaşarak toplulukların sınırlarını sorgulamaya iter ve

yerlileri kendilerinden ne bekleyecekleri konusunda bir bilinmezliğe sürükler. Bauman'a göre, bir gruba yeni gelen yabancılar, mevcut üyeleri kendi alışkanlıklarını ve varsayımlarını gözden geçirmeye zorlar. Bu süreçte, grup üyeleri genellikle rahatsızlık duyar ve statükoyu koruma çabasıyla yeni gelenleri dışlama eğilimi gösterir. Bu durum, yeni gelenlerin yaşamını tatsız ve rahatsız edici hale getirir (Bauman, 2019, s.64).

Bu noktada, Bauman'ın bahsettiğim analizleriyle Farhad'ın Omar'ı bir tavuk kümesine götürdüğü sahne anlam kazanır. Bu sahnede Farhad, gruba yeni katılan bireylerin yaşamlarının ne denli zorlaşabileceğini ima eder. Farhad, bir tavuğu göstererek onu sevdiğini ve gruba yeni katılmış bir tavuk olduğunu söyler. Omar, tavuğun yeni olduğunu nasıl anladığını sorduğunda Farhad, diğer tavukların onu sevmediğini fark ettiğini belirtir ve "Bir gruba yeni bir tavuk sokarsan, kavga çıkar; didişirler," der. Açıklamasını, "Diğer tavuklar tehlike hisseder ya da korkar; yenilere saldırırlar, bazen öldürürler bile," diyerek tamamlar. Farhad, Bauman'ın belirttiği gibi, burada tavuklar üzerinden kendilerinin gruba yeni katılmış bireyler olduklarını ve yaşayacakları tatsızlıkların altını çizmiş olur. Bauman'a göre, yerleşikler yabancılarla karşılaştığında kendilerini tehdit altında hissedebilecek birçok sebep bulabilirler. Büyük meçhulü temsil eden mülteciler, savaşın, talanın ve yıkımın sembolü olarak, yerleşiklerin güvenli rutinlerinin ne kadar kırılgan olduğunu hatırlatırlar (Bauman, 2012, s.197). Mülteciler, günümüzde en fazla hınç duyulan yabancılardır; çünkü güvenliği, rahatlığı ve huzuru sorgulatan varlıklardır (Bauman, 2010, s.37). Bauman, mültecileri küresel sınırın "insani atıkları" olarak tanımlar ve her yerde nefretle karşılanan yabancılar olduklarını ifade eder (Bauman, 2010, s.38).

Bauman'ın mültecilere dair görüşleri, filmdeki bir başka sahnenin ima ettiği durumlarla somut bir karşılık bulur. Filmde, Omar, annesiyle telefonda görüştüktan sonra kaldığı yere dönerken yerli gençlerle karşılaşır ve bu sahne, mültecilerin durumuna yönelik bir atıf sunar. Arabayla yanına durup ona sorular soran gençler, "Mültecilerden misin?" ve "İngilizce biliyor musun?" gibi sorular yöneltir. Omar yanıt veremeden, gençler yabancılar hakkında duydukları şüpheli ve korkutucu şeyleri paylaşmaya başlar. Bir genç, televizyonda onun gibi yabancıların bomba yaptığını duyduğunu belirterek Omar'a böyle bir şey yapıp yapmadığını sorar. Diğer bir genç ise mültecilerin bu adaya tıkıldığını

ve adadaki çoğunluğun mültecilerden oluştuğunu vurgulayarak, bu durumun adanın geri kalanının havaya uçurulmasını önemsememelerine neden olduğunu söyler. Yerli gençlerin tabiriyle de mülteciler bu adaya, buradaki kampa tıkmıştır.

Bu sahne ile Omar'ın içinde bulunduğu kamp vurgulanmış olur ve Bauman'ın kamp hakkındaki analizlerinin yeri açılır. Bauman, mülteci olmanın temel özelliğinin geçiş hali olduğunu savunur (Bauman, 2014, s.227). Filmde, Omar ve diğer yabancılar bir geçiş aşamasında olduklarına, sığınma taleplerinin olumlu sonuçlanmasıyla bu kamptan ayrılacaklarına ve içinde bulundukları durumun geçici olduğuna inanırlar. Kampa yeni geldiğinde Omar, Farhad'a ne kadar zamandır burada olduğunu sorar. Farhad, Omar'ın sorusuna "32 ay 5 gündür" cevabını verir ve bu belirsizliğin bir gün sona ereceğini, yakında mektubuna kavuşacağını bildirir. Ancak, ertesi gün kabul mektubunu getirmesi beklenen posta aracı geldiğinde, postacı onların evine uğramaz ve Omar ile arkadaşları hiçbir şey almadan postacı diğer görev yerine ilerler. Omar'ın telefon kulübesinde olduğu bir sahnede telefonda gelen ses de bu durumu yeniden doğrular; "Eğer sığınma hakkı talebiniz için arıyorsanız ve başvurunuz üzerinden 30 gün fazla geçtiyse lütfen kapatın". Geçici bir bekleme süresi olarak görülen bu süre, aslında hiç bitmeyecek gibi görünmektedir.

Filmdeki bu durum, Bauman'ın kamp üzerine söylediklerini öne çıkarır. Bauman, mülteci kamplarını "çıkış imkanı ortadan kaldırılarak kalıcı hale getirilmiş geçici yerleşim düzenekleri" olarak tanımlar (Bauman, 2012, s.193). Kamp, geçici olduğu düşünülen bir ara durumu kalıcı hale getirir. Bu, 'donmuş geçicilik' olarak tanımlanır; geçicilik, sürekli ve kalıcı hale dönüşür. Filmde yabancıların yaşadığı durum da bu halin bir tezahürüdür. Yabancılar, belirsiz varış noktaları ve nihai bir sona ulaşamama durumu nedeniyle sürekli hareket halindedirler; evsiz ve umutsuz bir şekilde varma umudu taşımayan bir serserilik içindedirler (Bauman, 2004, s.106). Bauman, yabancıların içsel olarak geçicilik ve belirsizlikten asla kurtulamayacaklarını ifade eder (Bauman, 2010, s.38). Kamp, yalnızca geçici bir konaklama değil, hareketin durduğu bir aktarma durağıdır (Bauman, 2014, s.226).

Film, bir yere varma umudu taşımayan ve tüm hareketin durakladığı bu kampı, burada bulunan yabancıların hareket kısıtlılığını vurgulayarak altını çizer. Omar'ın annesiyle yaptığı ilk telefon görüşmesinde, annesinin "Londraya gitmeyecek miydin sen?" sorusuna verdiği "Gidecektim de..." yanıtıyla sessizleşmesi, hareketinin kısıtlı olduğunu filmin başından itibaren ortaya koyar. Filmin başka bir sahnesinde, Omar'ın koyunlarla dolu kamyonete bakışı, onun da koyunlar gibi hareketsizlik içinde olduğunu ima eder. Bir başka sahnede ise, kuşların uçuşunu izleyen Omar'ın kederlenmesi, içinde bulundukları hareketsizlik durumunu imgeleştirir. Omar ve diğer yabancılar, adeta bu kampa sıkışmışlardır. Bauman, mülteci kampına yerleştirilen bireylerin, diğer tüm bölgelerin yasaklandığı bir durumda sıkışıp kaldıklarını belirtir (Bauman, 2014, s.227). Mülteci kampı üyeliği, bir yabancı olarak, dünyanın geri kalanına davetsiz misafir olmayı ifade eder ve bu durum dışlanmayı, sürgün pozisyonunda sabit kalmayı getirir.

Bauman'ın bu görüşleri başka bir sahnede karşılığını yeniden bulur. Omar'ın kamptaki ev arkadaşı Wasef'in sözleri, mültecilerin insanlığın geri kalanı için birer davetsiz misafir olduklarını açıkça gösterir. Wasef, "Bizi yıkmak için dağın başına bıraktılar, bizim son kullanma tarihimiz geçmiş" diyerek, ıssız bir adadaki bu kampa terk edilişlerini ve dışlanmalarını güçlü bir şekilde ifade eder. Film, Bauman'ın mültecilerin "davetsiz misafirler" olarak dünya tarafından dışlanmış olduklarını belirttiği görüşünü, Wasef'in sözleriyle somutlaştırır (Bauman, 2014, s.227). Wasef, kendisi de dahil olmak üzere kamptaki tüm yabancıların bekar ve erkek oldukları için düşük öncelikte görüldüklerini ve bu yüzden istedikleri sığınma hakkına erişemeyeceklerini ekleyerek, yabancıların maruz kaldığı daha fazla dışlanma ve eşitsizlik durumunu pekiştirir. Wasef'in sözleri, kamptaki tüm yabancıların aynı zamanda "çıplak hayat" statüsüne indirgenmiş olduklarını göstererek, filmde Agamben'in görüşlerine dair bir tartışma zemini oluşturur.

Çıplak hayat, bireylerin yalnızca biyolojik varlık olarak varlık gösterdiği bir durumu ifade eder. Bu durumda bireyler, hukuki ve siyasal haklardan yoksundur ve sadece biyolojik varlıklarıyla tanımlanır. Film boyunca Omar ve kamptaki diğer yabancılar, yalnızca biyolojik varoluşlarıyla, yani çıplak hayatlarıyla varlık gösterirler. Agamben çıplak hayatı, zoe ile bios'un, birbirlerini içlemek ve dışlamak suretiyle birbirlerini oluşturdukları belirsizlik mıntıkası olarak ifade eder (Agamben, 2013, s.112). Zoe, tüm

canlıların ortak özelliği olan yalın yaşamı, bios ise bireylerin yaşam tarzını ifade eder. Zoe biyolojik yaşamı (üreme gibi) kapsarken, bios, siyasal alanın bir parçası olarak "iyi yaşam"ı temsil eder (Agamben, 2013, s.9). Agamben'e göre, bios ve zoe birbirinden ayrı değildir; biri diğerini siyasallaştırarak çıplak hayatı oluşturur. İnsanlar, siyasal ve toplumsal haklarını kaybedip sadece biyolojik varlıklarına indirgendiklerinde çıplak hayata dönüşürler. Bu durumda insanlar, hukukun korumasından yoksun kalır ve yalnızca biyolojik yaşamlarını sürdürürler.

Filmde Omar ve diğer yabancıların yaşamı, temel biyolojik ihtiyaçlar etrafında şekillenmektedir. Ortak kullanım için tahsis edilen sınırlı ve izole bir mekânda yaşayan bu yabancılar, yalnızca hayatta kalmaya odaklanmış bir varoluş içindedir. Kampta, temel insani ihtiyaçlara erişim oldukça zordur. Film boyunca Omar, yaralı elini kontrol ettirecek bir doktor bulamazken, arkadaşı Farhad da soğuk adada bağış merkezinden mont bulamamaktadır. Ayrıca, Omar temel gıda maddelerinin satıldığı markete gittiğinde, çoğu zaman en basit ihtiyaçlarını karşılayacak besinlere ulaşamamakta ve bu durum, onların sadece biyolojik yaşamla sınırlı bir varoluş sürdürdüklerini gösterir. Omar ve diğer yabancıların bu salt biyolojik yaşamı, siyasal alanın içine dahil edilmiş bir yaşamdır. Siyasal ve toplumsal haklardan yoksun bırakılmalarına rağmen, biyolojik varoluşları siyasetin konusu haline gelmiştir.

Agamben'e göre, çıplak hayat, öldürülebilen ancak kurban edilemeyen homo sacer'in hayatıdır (Agamben, 2013, s.103). Filmde, Omar ve diğer yabancılar, yaşamları çıplak hayata indirgenmiş kutsal insanlardır. Homo sacer, Roma hukukunda kurban edilemeyen ancak öldürülebilen kişiyi tanımlar ve hukuki kişiliğin kaybolmasıyla toplumsal yapıdan dışlanmayı ifade eder. Homo sacer ilan edilen kişi, en temel haklardan, yaşam hakkı dâhil, mahrum bırakılır. Filmde, Omar ve diğer yabancılar, yaşamsal ihtiyaçlarını karşılamakta zorlanan ve ölüme terk edilen figürler olarak bu statüyü taşırlar; toplumda kutsal insan statüsünde olmaları, onları öldürülebilir bireyler haline getirir. Alışıl gelmişin aksine, homo sacer, hem kurban edilmez hem de öldürülmesi cinayet sayılmayan bir figürdür. Kutsal kabul edilen bu kişi, kurban etme ritüelinden muaf tutulur, ancak öldürülmesi suç sayılmaz. Bu durum, onun toplumun yasal yapısında bir yerinin olmadığını, yani dışlanmış bir figür olduğunu gösterir. Filmde Wasef'in "Bizim

son kullanma tarihimiz geçmiş" sözü, bu dışlanmışlık ve toplumsal yapıda yer bulamama durumunu vurgular. Wasef'in, "Bizi yıkmak için bu dağın başına bıraktılar" sözleriyle de kutsal insanın yıkılmasının beklenen bir durum olduğu ifade edilir.

Homo sacer'a karşı, normalde haksız fiil olarak kabul edilen eylemler, bu statüdeki birine karşı meşru hale gelir. Filmde Omar'ın yerliler tarafından sıkça uğradığı ölüm tehditleri, kutsal insana yönelik her eylemin meşruiyet kazanmasının bir göstergesidir. Adanın genç yerlileri, araçlarıyla Omar'ın yanında durdukları sahnede, yanlış bir şey yapması durumunda onu öldürebilecekleri konusunda açıkça tehdit etmişlerdir. Omar'ın iskelede denize baktığı sahnede ise adanın genç bir yerlisi onu yine üstü kapalı bir şekilde tehdit etmiştir. Genç kız, geçmişte Wee isimli bir karakterin yabancılardan hiç hoşlanmadığını ve bir yabancı ile kavga ettikten sonra onun parmağını ısırıp kopardığını, hatta parmağı birasının içine attığını anlatır. Ardından "Neyse ki öldü, sana bir şey olmaz" diyerek bu kişinin öldüğünü belirtir, fakat ifadesi, yanlış bir şey yapması durumunda Omar'ın başına gelebilecekler konusunda üstü kapalı bir tehdit içeriyordur. Bu durum, homo sacer statüsündeki birine karşı yapılan tehdit ve şiddetin meşru hale geldiğini gösterir. Filmdeki adalılar, Omar'ın kutsal insan olması nedeniyle ona karşı yapılan tehditlerin ve şiddetin hukuki ya da toplumsal bir yaptırıma tabi olmadan gerçekleşebileceğini açıkça ortaya koyarlar.

Homo sacer, hukukun dışına itilirken, bu eylemlerin "meşru" kabul edilmesi hukuken tanımlandığı için, aslında homo sacer önce hukuki alanın dışına çıkarılmış, sonra farklı bir statüyle geri alınmıştır. Agamben'e göre, kutsal insanın statüsü, ona ait olduğu düşünülen kutsallık nedeniyle değil, maruz kaldığı çift yönlü dışlanma ve şiddet nedeniyle tanımlanabilir. Bu şiddet, kutsal insanın herkes tarafından öldürülmesinin kabul edilebilir olmasını ifade eder ve bu noktada kavramın önemi belirginleşir. Agamben'e göre, kutsal insanın ölümü ne bir kurban edilme ne cinayet ne de idamdır; bu, beşerî veya ilahi hukuka uyan bir ceza biçimi de değildir. Bu, kutsal insanın hayatının hukuki sistemlerin ve dinsel yapıların dışında kalıp, tamamen biyolojik varoluşa indirgenmiş, çıplak hayata sahip olduğunu gösterir (Agamben, 2013, s.103).

Egemen iktidarın temel etkinliği, siyasetin orijinal unsuru olarak, doğa ile kültürün, zoe ile bios'un eklemlendiği eşik olarak çıplak hayatı üretmektir (Agamben, 2013, s.214). Dolayısıyla, filmdeki Omar ve diğer kutsal insanların biyolojik yaşamları, devletin egemenlik alanı içerisindedir. Bu yaşamlar, egemen iktidarın yaptığı eylemlerle şekillenir. Omar ve diğer kutsal insanlar, biyolojik olarak varlıklarını sürdürürken, aynı zamanda devletin egemenliği altında olan bir yaşam biçimini sürdürürler. Egemen g, kimin hukuk tarafından korunup kimin korunmayacağına karar verendir. Normal şartlar altında hukuk, bireyleri hem korur hem de onlara birtakım haklar tanır. Ancak istisna hali ilan edildiğinde, hukuk askıya alınır ve egemen, bazı bireyleri hukukun dışında bırakır. Bu bireyler, hukuki korumadan yoksun bırakıldıklarında "ıplak hayat" statüsüne indirgenirler. Filmde de Omar ve diğer yabancılar, istisna hali ile "ıplak hayat" statüsüne indirgendikleri açıktır. Film boyunca, Omar ve diğer yabancılar, yaşamları, yalnızca temel insani ihtiyaçlar etrafında şekillenmiş bir sıkışmışlık içinde geçerken, aynı zamanda maruz kaldıkları hukuksuzluk ve dışlanmışlık da görülür.

Filmde Omar ve diğer yabancılar, sığınma hakları için mücadele etmelerine rağmen, bu hukuki haklardan yararlanamayan ve istisna haline itilmiş bireylerdir. Bu egemenliğin işleyişini açığa çıkarır. Egemenliğin kökeni, istisna hali ve yasaklamadır; bu, öznenin çıplak yaşam durumuna, yani siyasi haklardan soyutlanmasına yol açar (Diken & Lausten, 2002). Agamben'e göre, istisna hali, yasadın soyutlanan 'yasanın gücü'nn ortaya çıkmasıdır (Agamben, 2006, s.49). Norm askıya alındığında, yasa hala var olsa da, gücü devreye girmez ve "yasadızlık uzamı" oluşturur (Agamben, 2006, s.50). Bu, hukukun ortadan kalkmasından çok, anayasanın askıya alınıp somut bir anlam kazanmasıdır (Agamben, 2006, s.44). Omar ve diğer yabancılar, sığınma talebinde bulunabilmeleri, hukukun yok olmadığını ancak sığınma süreçlerinin bir türlü sonuçlanmaması, hukukun askıya alınmış bir durumda olduğunu ortaya koyar. Bu bağlamda, istisnaya dahil edilen bireyler, hukuksuz bir alanın içinde var olur. İstisna hali, i ve dışın birbirini dışlamadığı, aksine belirlediği bir geçiş alanıdır (Agamben, 2006, s.33). Agamben'e göre, istisna, hukukun dışındaki bir alanda egemen iktidarın mutlak kontrolünü sağladığı, bireylerin biyolojik varlık olarak tanımlandığı bir boşluktur. Omar ve arkadaşları, hukuksuz bir alanda büyük bir belirsizlik içinde yalnızca biyolojik

hayatlarını sürdürerek, kutsal insan olarak, egemenin otoritesini pekiştiren bir pozisyonda bulunmaktadırlar.

Agamben'e göre, istisna hali modern devletlerde kalıcı hale gelmiş ve sonunda bir kural haline dönüşmüştür. Egemen güç, sürekli olarak istisna hallerini kullanarak insanları çıplak hayata indirger ve bu durum siyasal düzenle örtüşmeye başlar. Bu durum, dışlama ile içlemeyi, bios ile zoe ve hak ile olgu arasındaki sınırları belirsizleştirir. Siyasal düzenin temelinde, çıplak hayatı hem dışlayan hem de bu düzene hapseden istisna durumu bulunur (Agamben, 2013, s.17). Siyasal düzenin sınırları bulanıklaştıkça çıplak hayat hem devletin örgütlendiği hem de özgürleşmenin sahnesi olduğu bir alan haline gelir. Bu süreç, insanı devlet iktidarının öznesi olarak sunar ve bu iki sürecin, vatandaşın çıplak hayatı ve biyo-siyasal bedeni bağlamında birbirini tamamladığı bir ilişkiyi oluşturur (Agamben, 2013, s.18). Egemen iktidar, ilk olarak biyo-siyasal bir beden yaratır.

Bu bağlamda, Omar ve arkadaşları Agamben'in işaret ettiği biyo-politik öznelerdir. Biyo-politik özne, yalnızca biyolojik varlık olarak varlık gösteren ve devletin egemenlik alanı içinde, hayatları üzerinde devletin kontrolü ve müdahalesi bulunan bireylerdir. Filmde, Omar ve diğer yabancılar hukuki ve siyasal haklardan yoksun bırakılarak, yalnızca biyolojik yaşamları ile varlık göstererek devletin egemenliğiyle kontrol edilmektedirler.

Egemen iktidar yalnızca hukuki ve politik düzenlemeler yapmakla kalmaz, aynı zamanda bireylerin biyolojik varoluşlarını kontrol altına alır ve onları siyasal alanda belirli bir statüye yerleştirir. Modern devlet, biyolojik hayatı merkezine alarak, iktidar ile çıplak hayat arasındaki gizli bağı açığa çıkarır (Agamben, 2013, s.15). Agamben'e göre, istisna halinin "kural olarak istisnaya" dönüşmesi, modern biyo-politik siyaset çerçevesinde insan bedeninin siyasetin yeni öznesi haline gelmesiyle başlar. Modern devletin biyo-politika bağlamındaki gelişimini anlamak için, özgür ve bilinçli bir siyasal özne değil, insanların "çıplak hayatı" incelenmelidir (Agamben, 2006, s.31). Modern demokrasi, sürekli olarak çıplak hayatı bir hayat tarzına dönüştürmeye çalışır ve bu da demokrasinin çıkmazını oluşturur; çünkü özgürlük ve mutluluk, bağımlılık ve boyun eğmenin sergilendiği mekânda "çıplak hayat"ta aranır (Agamben, 2013, s.19). Çıplak hayat, biyo-

politik öznenin hayatıdır ve istisnanın kaide haline gelmesi sonucu üretilir. Omar ve arkadaşları, Agamben'in tanımladığı şekilde, doğrudan iktidarın öznesi haline gelmişlerdir ve devletin egemenliği, onların yaşamlarını şekillendirir.

Agamben'in çıplak hayat kavramı, en belirgin biçimde kamplarda tezahür eder (Agamben, 2013). Omar ve arkadaşlarının adada kaldıkları yer de bu kamplara işaret eder. Hukukun dışında bırakılarak kutsal insan hâline gelen Omar ve arkadaşları, ayrımların belirsizleşip çıplak hayatın belirginleştiği bu alanda yaşamlarını sürdürmektedir. Kamp, normal hukuksal düzenin dışına yerleştirilen bir toprak parçasıdır; fakat öyle dışarıda bir yer de değildir (Agamben, 2013, s.202). Kamp, tıpkı istisna hali gibi, hukukun dışlanarak içlenmesi yoluyla hem hukukun dışında hem de içinde yer alır. Kampa girenler, dışarı ile içeri, istisna ile kural, yasal ile yasal olmayan arasındaki bir belirsizlik mıntikasına adım atmış olurlar. Omar ve diğer yabancılar, her gün postacının getireceği mektupla dışarı ile içeri arasındaki bu belirsizlikte varlıklarını sürdürür. Kampta, postacının getireceği mektup aracılığıyla dışarı ile içeri arasındaki belirsizlikte varlıklarını sürdürürler. Telefon görüşmeleriyle sonuca ulaşmayı ve bu belirsizlikten kurtulmayı deneseler de telefondaki ses, onları yine uzun bekleme süreleriyle bu belirsizliğe hapsedmeye devam eder. Filmde Farhad, 32 ay 5 gündür sığınma talebinin sonucunu beklediğini söyleyerek, yaklaşık üç yıldır dışarı ile içeri, istisna ile kural, yasal ile yasal olmayan arasındaki belirsizlikte salındığını ifade eder.

Kamp, yasal olan ile olmayan arasındaki belirsizlikte yabancıları beklemeye mahkûm eden bir mekân olarak, onları barındırır. Kamp, gerçek ile hukuk, kural ile uygulama ve istisna ile kural arasında net bir ayrım yapmanın imkânsız olduğu; fakat bu iki durumu sürekli olarak birbirinden ayıran bir mekândır (Agamben, 2013, s.207). Kamp, bu ayrımların ayırdına varmanın zor olduğu, ancak tam da bu ayrımların varlığıyla kampın şekillendiği bir mekandır. Bu durumların arasındaki sınırların belirsizliği, kampın varlık alanını oluştururken, aynı zamanda bu iç içelik ve belirsizlik içinde bir düzenin de varlığını sürdürmesini sağlar. Kamp, yasaların askıya alındığı bir istisna alanı olarak her şeyin mümkün olmasını sağlar (Agamben, 2013, s.203). Kamplar, istisna halinin kural haline gelmesiyle açılan bir alandır ve bu durum hem hukukun hem de gerçekliğin iç içe geçtiği bir istisna mekânı yaratır (Agamben, 2013, s.201). Nitekim filmde sığınma

taleplerinin sonucu için telefon kulübesinde telefonla görüşen Omar'ın aldığı "Eğer başvurunuzun üstünden 30 gün geçtiyse telefonu kapatın" uyarısı, bir kuraldır; ancak bu, istisna halinin kurala dönüşmesidir. Başlangıçta, hukukun askıya alınmış olduğu bir istisna durumu olarak beliren bu kural, zamanla olağanlaşarak bir kural haline gelmiştir.

Kamp, insanların biyo-politikanın gözetiminde yaşamlarının çıplak hayata indirgenip egemen gücün müdahalesine açık olduğu bir alandır. Kamp, yalnızca fiziksel bir mekân değil, aynı zamanda devletin kimliklerden arındırarak kontrol sağladığı bir araçtır (Diken & Lausten, 2002). Bu mekânlar, hukukun askıya alındığı ve kalıcı bir düzen hâline geldiği biyo-politikanın somut örneklerindendir. Omar ve arkadaşlarının yaşadıkları istisna hali, kampta mekânsal düzenlemelerle sürekli hâle gelmiştir. Agamben'e göre, çıplak hayatın üretildiği her yer kampı temsil eder; çünkü kamp, egemen iktidar ile biyo-politikanın birleştiği bir mekândır (Agamben, 2013, s.201). Kamp, modern iktidarın nomos'u olup, en mutlak biyo-politik mekânı oluşturur (Agamben, 2013, s.199). Modern biyo-politikada kamp, siyasetin merkezine taşınarak istisna halini her yerde, herkesin biyolojik bedeninde potansiyel bir durum hâline getirir. Çıplak hayat, yalnızca filmdeki yabancılara özgü olmayıp her canlının biyolojik bedeninde var olan bir durumdur (Agamben, 2013, s.167). Egemen, kimin homo sacer olacağına karar vererek karşısındaki herkesi çıplak hayata indirgeme gücüne sahiptir. Bu nedenle, modern biyo-politik düzen yalnızca filmdeki yabancılar değil, herkesi etkiler.

6. SONUÇ

Bu tez, yabancı figürünü merkeze alarak, mevcut kent sosyolojisi literatürünü filmlerle okumayı ve bu iki alan arasındaki ilişkiyi ortaya koymayı amaçlamıştır. Araştırma, kent sosyolojisinin yabancıya bakış açısını ve bu bakışın sinemadaki izlerini takip ederek, “Kent sosyolojisinin yabancıya bakışı nedir ve bu bakışın sinemadaki yansıması nasıldır?” sorusuna yanıt aramıştır. Çalışma, kent yaşamında sıklıkla karşılaşılan yabancı figürünün toplumsal dinamiklerini anlamaya çalışırken, bunu günümüzde kolaylıkla erişilebilen filmler aracılığıyla incelemeyi bir diğer amacı olarak belirlemiştir. Bu araştırma, hem teorik hem de ampirik bir yaklaşım benimseyerek, sosyolojik düşünce ile sinematik düşünce arasındaki etkileşimden beslenmeye çalışarak bu soruya cevap bulmaya çalışmıştır.

Tezin ikinci bölümü, sosyolojik düşünceyi odağına alarak teorik çerçeveyi oluşturmuştur. Bu bölümde, "Kent ve Yabancı" başlığı altında, kent sosyolojisi bağlamında yabancı figürü ele alınmıştır. Tezin üçüncü bölümü, "Sinema ve Yabancı" başlığı altında, tezin dördüncü ve beşinci bölümlerinde yer alan sinematik düşünceye dayalı film analizlerine geçmeden önce, sinema ile sosyal teori arasındaki etkileşimi göstermeyi amaçlayan bir bölüm olarak tasarlanmıştır.

"Kent ve Yabancı" bölümünde, araştırma sorusuna yanıt ararken, kent sosyolojisinde yabancı figürünü ele alan teorik metinlere başvurulmuştur. Bu bölüm, yabancı figürünü kent sosyolojisi bağlamında ilk kez ele alan Georg Simmel'in çalışmalarına dayanarak şekillendirilmiştir. Bu teorik temel, Richard Sennett'in kentsel fiziki planlama bağlamındaki bakış açıları ve Zygmunt Bauman'ın moderniteyi içeren daha geniş bir sosyolojik perspektifiyle desteklenmiş, böylece yabancı figürüne dair farklı bakış açıları derinleştirilmiştir. Giorgio Agamben'in politik analizleri, araştırmanın kapsamını genişleterek, teoriyi daha çok boyutlu bir şekilde ele almayı sağlamıştır. "Sinema ve Yabancı" bölümünde ise toplumsal muhayyile ile sinemasal muhayyile arasındaki ilişki ve birbirlerine olan dönüştürücü etkisi ön plana çıkarılmaya çalışılmış ve sinematik ile sosyolojik düşüncenin birbirlerine olan katkıları tartışılmıştır.

Tezin dördüncü ve beşinci bölümleri ise sinematik düşünceyi odağına alarak ve sosyolojik düşünce ile etkileşimini koruyarak film analizleriyle ampirik çalışmayı oluşturmuştur. Bu bağlamda, dördüncü bölümde Aki Kaurismäki'nin Umudun Öteki Yüzü (2017) filmi ve beşinci bölümde Ben Sharrock'un Limbo (2020) filmi analiz edilmiştir. Yapılan film okuması, anlatı, görsel imgeler ve fikirler olmak üzere üç temel noktayı merkeze almıştır. Bu doğrultuda, analiz sürecinde filmlerin anlatısı, anlatının arkasındaki fikirler ve sunduğu görsel imgeler, incelemenin temel unsurları olarak belirleyici bir rol oynamıştır. Gerçekleştirilen film okuması, tezin teorik çerçevesinde somut bir şekilde karşılığını bulmuş ve filmler sosyolojik teorilerle bağlantılı hale getirilmiştir. Aynı zamanda, teoriler de filmler aracılığıyla yeniden yorumlanmaya ve farklı bir perspektiften ele alınmaya çalışılmıştır.

Analiz sürecinde filmler, sosyolojik bir bakış açısıyla incelenirken aynı zamanda teorik sosyolojik materyale sinematik bir gözle ikinci kez bakılmaya çalışılmıştır. Her iki alan arasında karşılıklı bir anlamlandırma ve sorgulama süreci amaçlanmıştır. Bu bağlamda, çifte okuma yöntemiyle filmler, sosyolojik kavramları aydınlatacak şekilde teoriyi çağırırken, aynı zamanda teoriye sinemasal bir bakışla yeniden yaklaşılmayı hedeflenmiştir. Çifte okuma yöntemiyle her iki alanın birbirini tamamlayıcı ve sorgulayıcı bir etkileşim içinde olması sağlanarak, film ve teori arasında karşılıklı bir diyalog kurulması amaçlanmıştır. Filmden teoriye, teoriden yeniden filme uzanan çifte okuma yöntemiyle teorik kavramlar, sinemanın affektif etkisiyle farklı boyutlarda anlam kazanırken, filmler de sosyolojik bir çerçevede analiz edilmiştir.

Filmler, mevcut kent sosyolojisi literatüründe tartışılan yabancı figürünün kent mekânında nasıl konumlandığını ve toplumla nasıl bir ilişki kurduğunu görünür kılarken, aynı zamanda bu teorilerin sinematik bir perspektifle yeniden değerlendirilmesine olanak sağlamıştır. Bu bağlamda sinema, sosyolojik teoriye yalnızca bir örnekleme alanı olarak değil, aynı zamanda teoriye eleştirel ve yaratıcı bir bakış kazandırmayı amaçlayan bir araç olarak konumlandırılmak istenmiştir. Benzer şekilde, sosyal teori de içerdiği sanal potansiyel dikkate alınarak değerlendirilmek istenmiştir.

Bu tezde, yaklaşımımın hem filmlerin sosyolojik anlamlarını keşfetmeye ve derinleştirmeye hem de teorilere dair yeni bakış açıları ve yorumlar geliştirilmesine olanak tanıyan bir yöntem olmasını amaçlamıştım. Bu doğrultuda, çalışmamı şimdi baştan başlıyor olsaydım, sinematik düşünceyi daha yoğun bir şekilde kullanarak teorik çerçeveye etkileşimini güçlendirmeye daha fazla odaklanırdım. Ben çalışmamda her ne kadar bunu yapmayı amaçlamış olsam da, gerek felsefe lisansı eğitimim gerekse sinematik düşünceyi oluşturan unsurlarda ele aldığım ögeler, sinematik düşünceyle tezin bağıntısı söz konusu olduğunda, sinematik düşüncenin sosyolojik düşüncenin gerisinde kalmasına neden olmuş olabilir. Bu durum, sinematik düşüncenin teorik çerçeveye olan etkileşiminin yeterince derinleştirilememesine yol açmış olabilir.

Tezdeki amaçlarından biri, sosyolojik düşünce ve sinematik düşünce arasındaki etkileşimi ortaya koymak olan benim gibi gelecekteki araştırmacılara, film analizlerinde benim ele aldığım unsurların yanı sıra sinemanın sunduğu ses, ritim, duygu ve görsel gibi özgün araçları daha yoğun bir şekilde kullanarak, filmlerin anlatısal ve duygusal katmanlarını daha derinlemesine incelemelerini öneririm. Bu yaklaşım, sinemanın affektif yapısını destekleyen diğer tüm ögelerin ele alınması, film ve sosyolojik teoriler arasındaki ilişkiyi zenginleştirerek, her iki alanın da potansiyelini daha etkin bir biçimde ortaya koyabilir.

Ayrıca ampirik çalışmayı oluşturan film analizinde, seçilen filmlerin sosyolojik düşünceye daha fazla zenginlik katacak şekilde belirlenmesini öneririm. Benim de çalışmamda kendimi eleştirdiğim bir diğer nokta, film seçimlerimin her ne kadar farklı açılardan zenginlik taşısa da, ikisinin de yabancı yapımlar oluşu oldu. Şimdi çalışmamı baştan başlıyor olsaydım, film seçimimde bir tanesini yerli bir film olarak seçerek, 'yabancı' kavramının farklı katmanlarını ele alarak sosyolojik analizime daha kapsamlı bir boyut katmaya çalışarak araştırma soruma daha derinlemesine bir yanıt arardım.

Gelecek araştırmalar için hem teorik hem de ampirik çalışmaları bir arada ele alan araştırmaların artması büyük bir önem taşımaktadır. Bu çalışmalar hem sinemanın toplumsal yansımalarını hem de sosyolojik teorilerin görsel ve kültürel ifade biçimlerini daha kapsamlı bir biçimde anlamamıza olanak tanıyacaktır. Aynı zamanda, bu

Çalışmaların arttırılmasıyla, bu iki alanın tamamlayıcı yönleri daha fazla keşfedilecek ve birbirini nasıl zenginleştirdiği daha net bir şekilde anlaşılacaktır.

Bu noktada, sinemanın toplumsal muhayyile için bir araç olmasının ötesine geçerek, her iki alanın da içinde barındırdığı potansiyelin keşfedilmesini ve bu etkileşimi derinlemesine inceleyen araştırmaların artmasını temenni ediyorum.



KAYNAKÇA

- Agamben, G., & Atakay, K. (2006). *İstisna Hali*. Otonom Yayıncılık.
- Agamben, G., & Türkmen, İ. (2013). *Kutsal İnsan: Egemen İnsan ve Çıplak Hayat*. Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2001). *Parçalanmış Hayat: Postmodern Ahlak Denemeleri* (İ. Türkmen, Trans.). Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2010). *Etiğin Tüketiciler Dünyasında Bir Şansı Var Mı? De Ki Basım Yayım*.
- Bauman, Z. (2011). *Postmodern Etik* (A. Türker, Trans.). Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z., & Ergüden, Işık. (2012). *Akışkan Aşk: İnsan İlişkilerinin Kırılğanlığına Dair*. Versus Kitap.
- Bauman, Z., Türkmen, İ., & Öztekin, Ç. (2003). *Modernlik ve Müphemlik*. Ayrıntı Yayınları.
- Diken, B., & Laustsen, C. B. (2002). "Camping" as a Contemporary Strategy- From Refugee Camps to Gated Communities. AMID Working Paper Series. <https://doi.org/https://www.researchgate.net/publication/237503653>
- Diken, B., & Laustsen, C. B. (2022). *Filmlerle Sosyoloji* (Ö. Çelik, Ed.). Metis Yayınları.
- Dowd, James J., "Waiting for Louis Prima: On the Possibility of a Sociology of Film", Teaching Sociology, 26, 1999, s. 324-42.
- Sennett, R. (2014). *Ten ve Taş: Batı Uygarlığında Beden ve Şehir*. Metis Yayınları.
- Sennett, R., Durak, S., & Yılmaz, A. (2002). *Kamusal İnsanın Çöküşü*. Ayrıntı Yayınları.
- Simmel, G., & Birkan, T. (2009). *Bireysellik ve Kültür*. Metis Yayınları.
- Simmel, George (1996), "Metropol ve Zihinsel Yaşam" Cogito, 8, s. 81-89.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : İrem Tulgaroğlu
Doğum Yeri : İstanbul

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Felsefe – Orta Doğu Teknik Üniversitesi (2015-2021)

Yüksek Lisans Öğrenimi : Film ve Drama – Kadir Has Üniversitesi (2021-2025)

Bildiği Yabancı Diller : İngilizce (İleri seviye), Almanca (Temel seviye)