



T.C

KARAMANOĞLU MEHMETBEY ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Sosyoloji Ana Bilim Dalı

Sosyoloji Bilim Dalı

2010 ve SONRASI TÜRKİYE SİNEMASINDA

YABANCILAŞMA ve PREKARYA OLGUSU

Hazırlayan

Havva Nur KELEŞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

KARAMAN-2023



T.C

KARAMANOĞLU MEHMETBEY ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**2010 ve SONRASI TÜRKİYE SİNEMASINDA YABANCILAŞMA ve PREKARYA
OLGUSU**

Hazırlayan

Havva Nur KELEŞ

Sosyoloji Ana Bilim Dalı

Sosyoloji Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Erdinç KİNEŞÇİ

KARAMAN-2023



Yarım kalan hayallere...

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

Teze başlamadan önce esasında merak ettiğim pek çok konu olduğunu fark ettim. Yabancılaşma konusu, toplumda sürekli karşılaştığım ama bu kavramı öğrenmeden önce bir anlam veremediğim değişim durumu idi. Toplumlar değiştikçe, bir şeyler unutuluyor ve yeri yapay ilişkilerle dolduruluyor oluşu, şüphesiz herkesin fark ettiği ama kimsenin aldırmadığı bir husustu. Öte yandan prekarya kavramı da tıpkı yabancılaşma gibi, içinde bulunduğumuz, ama farkında olmadığımız, hepimizin dâhil olabileceği güvencesiz bir sınıfsal yapıdır. Bu bağlamda yabancılaşma ve prekarya olguları araştırmayı merak ettiğim konular arasında yer almaktadırlar. Tezin Türk sineması bağlamında incelenmesi çabası ise sadece sinemaya olan ilgim neticesinde yeni bir alan hakkında sosyolojik anlamda bilgiyi uyarlayabilme merakımdan ve bunu öğrenme isteğimden kaynaklıdır.

Bir şükran borcu olarak, eğitim hayatım boyunca yol gösteren, tüm hocalarıma, yardım ve desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen Mustafa Aydın'a, Oya Eryiğit'e, Nilüfer Öztürk Aykaç'a, Mehmet Çakır'a; Karamanoğlu Mehmet Bey Üniversitesi Sosyoloji bölümünün kıymetli hocalarına yardım ve destekleri için teşekkürlerimi sunuyorum. Binanın sağlam tuğlalar üzerine inşa edilmesi gibi tezin de sağlam tuğlalar gibi inşa edilmesi gerektiğini söyleyen, bana önemli katkılar sunan, tezimin her aşamasında yol gösteren, yapabileceğime dair teşvik eden danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Erdinç Kineşçi'ye anlayışı ve sabrı için gönülden teşekkürlerimi sunuyorum.

Tez konuma sancılı karar verme sürecimde yardımlarını esirgemeyen Ömür Nihal Karaarslan'a, kararsızlık dönemlerimde yanımda olan, tez süreci boyunca desteklerini hissettiğim, bu yolda birlikte yürüdüğüm canım dostlarım; Naciye Bakırtaş, Büşra Postallı, Kübra Vurucu' ya minnettarım. İsimlerini teker teker yazamadığım sahne arkası kahramanlarım, desteklerini esirgemeyen, bana “ben okuyum sen yaz” deyip, tez sürecime renk katıp, motivasyonumu yükselten küçük kuzenlerime minnettarım. Ayrıca yüksek lisansa başlamamdan tamamlanma sürecime kadar bütün bu süreçte sevincimde, hüznümde, ümitsizliğe düştüğümde, defalarca pes etme noktasına geldiğimde beni sürekli yüreklendiren, hayatım boyunca her kararında benimle olan, varlıkları ve sevgisiyle bana destek olan sevgili anneme, babama, kardeşlerime bir teşekkürü borç bilirim.

Havva Nur Keleş

ÖZET

Çalışma, sinema aracılığıyla toplumsal yapıda meydana gelen yabancılaşmayı sosyolojik bağlamda inceleme imkânı sağlamaktadır. Her üretilen film, bulunduğu toplumsal yapının izlerini yansıtmaktadır. Bu araştırmada 2010 yılı ve sonrasında Türkiye sineması, yabancılaşma ve onun görünümleri olan prekarya, metropol, para olguları ekseninde ele alınmaya çalışılmıştır. Tezde “Zerre ve Çoğunluk” filmleri üzerinden yabancılaşma ve yabancılaşmanın toplumsal görünümü okunmaya ve sosyolojik bağlamda analiz edilmeye çalışılmıştır.

Çalışmada genel anlamda sinema verisi referans alınarak yabancılaşma konusu üzerinden sosyolojik olarak araştırma yapılması amaçlanmaktadır. Sinemada yabancılaşma ve onun sınıfsal görünümü prekaryaya dair çalışmaların sınırlı olduğu görülmüştür. Bu açıdan çalışma, alanyazındaki bu eksikliği gidermek, katkıda bulunmak maksadıyla sinemada yabancılaşma ve onun görünümü olan prekarya, metropol, paraya odaklanmıştır. Bu yönüyle tezin amacı, sinema ve yabancılaşma arasında bağ kurmak, sinema üzerinden yabancılaşmayı okuyabilmektir. Çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Veri toplama aracı olarak filmler izlenirken gözlem tekniği kullanılmıştır. Verilerin analizinde ise görsellerden de yararlanılarak içerik ve söylem analizleri ile analiz edilmiştir.

Çalışmanın temel iddiası, 2010 sonrası Türkiye sinemasında yabancılaşmanın görünümü olan metropol, para ve prekarya olguları ile açıklanabileceğidir. Araştırma sonucunda 2010 ve sonrası Türkiye sinemasında yabancılaşma, metropol, para ve yabancılaşmanın yeni sınıfsal görünümü prekaryanın, Zerre ve Çoğunluk filmleri üzerinden sosyolojik olarak açıklanabileceğine edilebildiğine ulaşılmıştır. Filmlerin bu temalar bağlamında analizinde, dayanışmacı kültürden bireyci kültüre geçiş, hız, boş zaman, kentte tahammülsüzlük, işsizlik, hesaplanabilirlik, dakiklik, kültürün trajedisi, biz ve öteki, alt-orta-üst sınıf, bireyselleşme, iş bölümü, bezginlik, temkinlilik, yoksulluk, illegal işler, para için her işi yapma, güvensizlik, güvencesizlik, toplumsal cinsiyet, hegemonik iktidar, esnek istihdam, özgür olmama, mutsuzluk gibi kodlara ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türkiye sineması, yabancılaşma, prekarya, metropol, para

ABSTRACT

The study provides the opportunity to examine the alienation that occurs in the social structure through cinema in a sociological context. Every movie produced reflects the traces of the social structure. In this study, Turkish cinema in 2010 and afterwards has been analyzed in terms of alienation and its manifestations such as precariat, metropole and money. In the thesis, the social manifestations of alienation and alienation were tried to be read and analyzed in a sociological context through the films “Zerre and ounluk”.

In the study, it is aimed to conduct a sociological research on the subject of alienation with reference to cinema data in general. It has been observed that studies on alienation in cinema and its class view of the precariat are limited. In this respect, the study focuses on alienation in cinema and its manifestations such as precariat, metropole and money in order to contribute to this deficiency in the literature. In this respect, the aim of the thesis is to establish a link between cinema and alienation and to read alienation through cinema. Qualitative research method was used in the study. As a data collection tool, observation technique was used while watching the movies. In the analysis of the data, content and discourse analyses were analyzed by making use of visuals.

The main claim of the study is that alienation in post-2010 Turkish cinema can be explained by the phenomena of metropole, money and precariat. As a result of the research, it was found that alienation, metropole, money and precariat, the new class view of alienation in Turkish cinema in 2010 and after, can be explained sociologically through the films Zerre and ounluk. In the analysis of the films in the context of these themes, codes such as transition from solidarist culture to individualist culture, speed, leisure time, urban intolerance, unemployment, calculability, punctuality, tragedy of culture, us and the other, lower-middle-upper class, individualization, division of labor, weariness, cautiousness, poverty, illegal jobs, doing anything for money, insecurity, precariousness, gender, hegemonic power, flexible employment, not being free, unhappiness were reached.

Keywords: Turkish cinema, alienation, precariat, metropole, money

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR	İİ
ÖZET	İİİ
ABSTRACT	İV
İÇİNDEKİLER.....	V
KISALTMALAR LİSTESİ.....	Vİİİ
TABLO LİSTESİ	İX
ŞEKİL LİSTESİ	X
FOTOĞRAF LİSTESİ	Xİ
GİRİŞ	1
I. BÖLÜM	3
1. ÇALIŞMANIN YOL HARİTASI: METODOLOJİ	3
1.1. Araştırma Konusu ve Problemi	3
1.2. Araştırmanın Amacı	3
1.3. Araştırmanın Önemi	4
1.4. Araştırma Yöntemi	5
1.5. Araştırmanın Kapsamı ve Sınırlılıkları	5
1.6. Veri Toplama Araçları	7
1.7. Veri Analizi	7
II. BÖLÜM.....	8
2.1. TOPLUMSAL BİR GÖRÜNÜM OLARAK SİNEMA	8
2.1.1. Genel Olarak Sinema Kavramı	8
2.1.2. Toplumu Anlatmanın Bir Biçimi Olarak Sinema	9

2.1.3.	Türkiye’de Sinema.....	11
2.2.	GENEL OLARAK YABANCILAŞMA KAVRAMI	14
2.2.1.	Sosyal Teoride Yabancılaşma	17
2.2.1.1.	Marx’a göre yabancılaşma	17
2.2.1.2.	Simmel’e göre yabancılaşma	22
2.2.1.3.	Weber’e göre yabancılaşma	26
2.2.1.4.	Marcuse ve Fromm’da yabancılaşma.....	27
2.2.1.5.	Bauman’a göre yabancılaşma.....	29
2.2.1.6.	Yabancılaşmanın günümüzdeki sınıfsal görünümü: Prekarya	33
2.3.	YABANCILAŞMA BİÇİMLERİ.....	37
2.3.1.	Yabancılaşmanın Metropoldeki Görünümü	37
2.3.2.	Para ve Yabancılaşma İlişkisi	41
2.3.3.	Prekarya ve Yabancılaşma.....	44
2.3.3.1.	Yabancılaşmanın sınıfsal görünümü prekarya ve toplumsal cinsiyet	45
2.3.4.	Yabancılaşmanın Göstergeleri.....	47
2.3.4.1.	Güvensizlik.....	47
2.3.4.2.	Güvencesizlik	47
2.3.4.3.	Yoksulluk	48
2.3.4.4.	Bireyselleşme/ Bireycilik	48
2.3.4.5.	Yalnızlaşma.....	49
2.3.4.6.	Blase / Bezginlik / Bıkkınlık	49
2.3.4.7.	Güçsüzlük / Özgür olmama.....	49
2.3.4.8.	Mutsuzluk.....	50
III.	BÖLÜM.....	51
3.	FİLMLERİN ANALİZİ VE DEĞERLENDİRİLMESİ.....	51
3.1.	ZERRE	51
3.1.1.	Filmin Künyesi	51
3.1.2.	Filmin Analizi	53
3.1.2.1.	Metropol ve yabancılaşma.....	53
3.1.2.2.	Para ve Yabancılaşma	64

3.1.2.3. Yabancılaşmanın yeni görünümü prekarya.....	69
3.1.2.4. Yabancılaşmanın göstergeleri	76
3.2. ÇOĞUNLUK	80
3.2.1. Filmin Künyesi	80
3.2.2. Film Analizi	81
3.2.2.1. Metropol ve yabancılaşma.....	82
3.2.2.2. Para ve yabancılaşma	101
3.2.2.3. Yabancılaşmanın yeni bir görünümü olarak prekarya	105
3.2.2.4. Yabancılaşmanın göstergeleri	116
3.3. Filmlerin Temalar Bağlamında Karşılaştırılması	120
3.4. SONUÇ	130
KAYNAKÇA	134

KISALTMALAR LİSTESİ

Akt.	:Aktaran
AVM	:Alışveriş Merkezi
Bkz.	:Bakınız
Ç.	:Çoğunluk
Çev.	:Çeviren
Der.	:Derleyen
Dr.	:Doktor
MOSD	:Merkez Ordu Sinema Dairesi
Öğr.	:Öğretim
s.	:Sayfa
TDK	:Türk Dil Kurumu
TSA	:Türk Sineması Araştırmaları
TV	:Televizyon
vd.	:Ve diğerleri
vs.	:Vesaire
yy.	:Yüz yıl
Z.	:Zerre

TABLO LİSTESİ

Tablo 1. Türkiye’de sinemanın kronolojik tarihi	12
Tablo 2. Filmlerde içerik bakımından ele alınacak tema ve kodlar	51
Tablo 3. Zerre filminde "Zeynep" karakterinin "prekarya" olmasının göstergeleri	71
Tablo 4. Zeynep’in film boyunca çalıştığı işler	71
Tablo 5. Çoğunluk filminde Gül karakterinin “Prekarya” olmasının göstergeleri.....	107
Tablo 6. Filmlerde geçen yerler, mekânlar.....	120
Tablo 7. İki filmde birbirine tematik bakımdan benzeyen karakterler.....	125



ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1. Mertkan karakterinin güçsüz, mutsuz olmasının sebepleri 119



FOTOĞRAF LİSTESİ

Fotoğraf 1. Zerre filminde kalabalık İstanbul'un göstergesi	53
Fotoğraf 2. Zeynep'in mahallesi kentsel dönüşüm sebebiyle yıkık dökük bir gecekondu olmasının göstergesi	53
Fotoğraf 3. Fabrikada çalışmak için erken vakitte uyandırılan işçi kadınlar	55
Fotoğraf 4. Ölen birinin cenaze namazının kılınması fırsata çevrilerek cami önünde bohça satılması.....	56
Fotoğraf 5. Yemek yerken televizyon izlemeleri teknolojinin tahakkümünün göstergesidir. .	59
Fotoğraf 6. Metropolde kalabalığın içinde yalnızlaşmış bireyin göstergesi	60
Fotoğraf 7. Fabrikada iş bölümü yapılır.	62
Fotoğraf 8. Zeynep'in organ naklinden aldığı para ve paranın bir kısmıyla Remzi'ye olan borcunu ödemesi	68
Fotoğraf 9. Zeynep'in hiçbir açıklama yapılmaksızın yaka paça işten atılması	69
Fotoğraf 10. Kadının mekânının ev olarak görülmesi ve elde çamaşır yıkayan Zeynep'in yoksulluğunun göstergesi	77
Fotoğraf 11. Annenin sitemi.....	82
Fotoğraf 12. Gül'ün oturduğu apartman 'Kaygusuzlar Apartman'	83
Fotoğraf 13. Kuştepe	89
Fotoğraf 14. Mertkan inşaat işçilerinden ayrı tek başına yemek yerken/ İnşaat işçileri birlikte yemek yerken	92
Fotoğraf 15. Farklı mahallelerin çatışması.....	93
Fotoğraf 16. Kemal TV izler ve Mertkan telefonla konuşup, bilgisayar başında vakit geçirir (Teknolojinin tahakkümü).....	94
Fotoğraf 17. Mertkan ve ailesinin yemek esnasında TV izleme alışkanlığı ve aile içinde uzaklaşma	95
Fotoğraf 18. Kentte tahammülsüzlüğün temsili, komşusunun aynasını kırması.....	96
Fotoğraf 19. Metropolde güvensizliğin temsili taksici.....	98
Fotoğraf 20. Mertkan Gebze'ye giderken kentin görüntüsü	100
Fotoğraf 21. Mertkan ve babası Kemal camide namaz kılarken.....	102
Fotoğraf 22. Kemal, 1.Taksiciye arabasının tamiri olmadığı için eline para tutuşturur.....	104

Fotoğraf 23. İnsanların para için her işi yapabileceğinin göstergesi: Elmas, dilencilik yaparken	105
Fotoğraf 24. Prekaryanın filmdeki temsili, inşaat işçileri (Amele).....	108
Fotoğraf 25. Küçük Mertkan, temizlik yapan Şükriye'ye rahat vermemesi ve prekaryayı temsil eden Şükriye'nin kendine yapılan kötü muameleye rağmen çalışmaya devam etmesi	109
Fotoğraf 26. Mertkan'ın taksiciye sarılıp ağlaması, yabancılaşmadan çıkmak istemesinin, vicdanının sesinin göstergesidir.	115



GİRİŞ

Çalışmada genel anlamda sinema verisi referans alınarak yabancılaşma konusu üzerinden sosyolojik olarak inceleme yapılmaya çalışılmıştır. Toplumdan bağımsız olarak düşünülemeyen sinema, anlamı ve anlatımı ile toplumsal gerçekliği sahneye yansıtmasıyla; hem gündelik yaşamdan, toplumdan, dönemin şartlarından etkilenen hem de toplumu etkileyen bir alan olduğu için sosyolojik analize imkân sağlamaktadır. Yabancılaşma ise toplumsal nedenlerden dolayı bireylerin kendilerini ait oldukları konumların dışında, kendini farklı bir konumda, durumda bulduğu bir değişim sürecidir. Yabancılaşma (alienation) kavramı, düşünce tarihinde çok geniş bir yere sahiptir ve pek çok filozof, sosyolog, sosyal psikolog tarafından ele alınmıştır. Yabancılaşma kavramını ilk kez Hegel ele almıştır. Sosyolojik anlamda yabancılaşma kavramını Karl Marx kurumsallaştırmıştır. Bununla birlikte Emilie Durkheim, Max Weber, Georg Simmel, Melvin Seeman, Charles Wright Mills, Herbert Marcuse gibi pek çok düşünür farklı açılardan yabancılaşma kavramını ele almışlardır. Çalışmada yabancılaşmanın kavramsal-kuramsal çerçevesinde Marx, Simmel, Weber, Bauman, Eric Fromm, Herbert Marcuse düşünürlerden yararlanılmıştır. Akabinde yabancılaşmanın sınıfsal görünümü prekarya ele alınmıştır.

Literatürlere bakıldığında sinema üzerinden yabancılaşma ve prekarya ekseninde yapılmış bir teze rastlanmamıştır. Akabinde sinema üzerinden yabancılaşmaya dair pek çok çalışmanın olduğu görülmektedir. Lakin bu tür çalışmalar genellikle “Radyo, televizyon ve sinema, sahne sanatları” gibi bölümlerin perspektifinden, genel bir yabancılaşma kavramından bahsedilerek incelenmiştir. Fakat yabancılaşma olgusu dinamik yani düşünürlerle göre farklılık gösteren, farklı bir perspektiften ele alınabilecek bir kavramdır. Bu anlamda sosyolojide, sinema ve yabancılaşma ilişkisi bağlamında tezlere bakıldığında, çalışmaların sınırlı olduğu görülmüştür. Akabinde her insan hayatının belli bir döneminde yabancılaşma sürecinden geçmektedir. Bu sebeplerle yabancılaşma kavramı tercih edilmiştir. Yabancılaşmayı, metropol, para ve güvencesiz sınıfı temsil eden prekarya perspektifinden ele alıp sinema üzerinden, görsellerden yararlanarak okumaya çalışmak, daha sağlıklı veriler elde edilmesinde bize yardımcı olacaktır. Bu bağlamda araştırma, yabancılaşmayı Türk sinemasından iki örneklem üzerinden, prekarya, metropol ve para ekseninde ele alınması yönüyle diğer araştırmalardan farklıdır.

Araştırma teorik çerçevede olacağından nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Temel veri kaynağı sinema verisidir. Araştırmada veriler, içerik ve söylem analizi ile analiz

edilmiştir. Bu çerçevede, filmlerin içerikleri tematik bakımdan ele alınmıştır. Söylemler ve içerikler, görsellerden yararlanılarak okunmaya çalışılmıştır. Araştırmada yabancılaşma, prekarya ve sinema arasında bağ kurmak, Türk sineması üzerinden (Zerre ve Çoğunluk filmleri örneğinde) yabancılaşmanın görünümünün (Metropol, para, prekarya, yabancılaşma göstergeleri) nasıl yansıtıldığını incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışma, yönetmenliğini Erdem Tepegöz 'ün yaptığı “Zerre” ve Seren Yüce'nin yaptığı “Çoğunluk” filmleri ile sınırlıdır. Bu filmlerin tercih edilmesinin sebebi konuya uygun olmaları, toplumsal gerçekçi filmler olması, toplumsal sorunlara değinmesi, benzer temalara sahip olmalarıdır. Seçilen filmler üzerinden, sosyolojik anlamda yabancılaşma kavramının ve onun görünümünün hangi boyutlarda ele alındığı, ne şekilde ele alındığı, ne şekilde işlendiği incelenmiş, gözlemlenmiş ve değerlendirilmeye çalışılmıştır. Sinemanın estetik, sanatsal boyutu, göstergeleri, sinematografik özellikler tezin kapsamı dışındadır. Bu yönüyle çalışma, sosyolojik temelde, Türkiye sinemasında yabancılaşma olgusu ile sınırlıdır.

Genel olarak bu araştırma üç bölümden oluşacaktır. Araştırmanın giriş kısmında genel anlamda araştırmanın seyrinden bahsedilmiştir.

Çalışmanın ilk bölümünde metodoloji üzerinde durulmuştur. Bu bölümde araştırmanın konusu, problemi, amacı, önemi, yöntemi, araştırmanın kapsamı ele alınmıştır.

Öte yandan ikinci bölümde sinemanın ne olduğuna dair kısaca değinilmiş, toplumu anlatmanın bir biçimi olarak sinema başlığıyla sinema ve sosyoloji ilişkisi irdelenmiştir. Ardından Türk sineması tarihine kısaca yer verilmiş ve sinemada yabancılaşma olgusuna değinilmiştir. Buna ek olarak çalışmanın kavramsal kuramsal çerçevesini ifade eden bu ikinci bölümde yabancılaşma kavramının ne olduğu tanımlanmaya çalışılmış ve yabancılaşmanın tarihsel seyrine değinilmiştir. Akabinde belli düşünürlerin yabancılaşma olgusunu nasıl ele aldığı, kuramsal boyutu ifade edilmiştir. Buna binaen çalışmada ele alınacak yabancılaşma biçimlerine yer verilmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde ise seçilen filmler yabancılaşmanın metropol, para, prekarya ve belli göstergeleri üzerinden sosyolojik analizleri yapılmaya çalışılmıştır. Ardından iki filmin temalar bağlamında karşılaştırması yapılmış ve sonuç bölümü verilmiştir.

I. BÖLÜM

1. ÇALIŞMANIN YOL HARİTASI: METODOLOJİ

1.1.Araştırma Konusu ve Problemi

Yabancılaşmanın bizatihi kendisi sosyolojik bir problemdir. Yabancılaşmanın sınıfsal görünümü prekarya da, modern kapitalist dönemin ortaya çıkardığı en vahşi sömürü biçimidir. Bu bağlamda çalışmanın temel konusu 2010 yılı ve sonrası Türkiye sinemasında, yabancılaşma ve bu bağlamda prekarya olgularının nasıl ele alındığıdır. Çalışma, Türkiye sinemasında “Zerre ve Çoğunluk” filmleri örneklemini üzerinden yabancılaşma ve onun sınıfsal görünümü prekaryayı, metropol, para ve yabancılaşmanın göstergeleri üzerinden sosyolojik bağlamda incelemeyi kendisine problem edinmiştir. Yabancılaşma bağlamında bu kavramlara yaklaşılması mümkündür. Bu noktada araştırmanın temel problemini “Türkiye sinemasında yabancılaşma olgusu seçilen filmlerde nasıl, ne şekilde işlenmiştir?” sorusu oluşturmaktadır. Çalışmada ele alınacak alt problemler şu şekilde sıralanabilir:

1. 2010 sonrası Türkiye sineması (“Zerre ve Çoğunluk” örneklemini üzerinden) yabancılaşma bağlamında açıklanabilir mi?
2. 2010 sonrası Türkiye sineması (“Zerre ve Çoğunluk” örneklemini üzerinden), metropol ve yabancılaşma bağlamında açıklanabilir mi?
3. 2010 sonrası Türkiye sineması (“Zerre ve Çoğunluk” örneklemini üzerinden), para ve yabancılaşma bağlamında açıklanabilir mi? Filmlerde sınıflar arası ilişkiler, para ve yabancılaşma ilişkisi bağlamında açıklanabilir mi?
4. 2010 sonrası Türkiye sineması (“Zerre ve Çoğunluk” örneklemini üzerinden), yabancılaşmanın sınıfsal görünümü prekarya bağlamında açıklanabilir mi? Yabancılaşma göstergelerini (Güvensizlik, güvencesizlik, yoksulluk, bireyselleşme, yalnızlık, blasé, güçsüzlük, özgürlük yanılsaması, mutsuzluk) Türkiye sinemasında görmek mümkün mü? Eğer mümkün ise yabancılaşmanın göstergeleri Türk sinemasında nasıl temsil edilmektedir?
5. Son dönem Türkiye sinemasında (“Zerre ve Çoğunluk” örneklemini üzerinden) yabancılaşma bağlamında toplumsal cinsiyet nasıl temsil edilmektedir?

1.2.Araştırmanın Amacı

Toplumdan bağımsız olarak düşünülemeyen sinemada, karakterlerin toplumsal çözümlemelerini yapmak bir anlamda film karakterlerinin çevresindekilerle-ailesiyle ilişkisi, yaşadığı olaylar, bu olaylara karşı tavırları ve geçirdikleri dönüşümleri üzerine sosyolojik

olarak düşünmek, bize toplum içindeki değişimi ve dönüşümü, bu değişimleri anlama ve yorumlama imkânı sunmaktadır.

Çalışmada genel anlamda sinema verisi referans alınarak yabancılaşma konusu üzerinden sosyolojik olarak araştırma yapılması amaçlanmaktadır. Akabinde çalışmada, yabancılaşma, prekarya ve sinema arasında bağ kurmak, sinema verisi (filmlerdeki karakterler ve olaylar) üzerinden yabancılaşmanın görünümünü ortaya koymak, filmlerdeki başkarakterlerle yabancılaşma olgusunun ilişkisini kurabilmek ve görsellerden yararlanılarak filmlerin metinsel analizi, söylem ve içerik analizleri bağlamında sosyolojik olarak açıklamayı hedeflemektedir. Bu amaçlar doğrultusunda odaklanılan alt amaçları şu şekilde sıralanabilir:

1. 2010 sonrası Türkiye sinemasında (Zerre ve Çoğunluk filmi örneğinde) metropol ve yabancılaşma ilişkisini ortaya koymak amaçlanmaktadır.
2. 2010 sonrası Türkiye sinemasında (Zerre ve Çoğunluk filmi örneğinde) para ve yabancılaşma ilişkisini ortaya koymak amaçlanmaktadır.
3. 2010 sonrası Türkiye sinemasında (Zerre ve Çoğunluk filmi örneğinde) prekarya, güvencesizlik, toplumsal cinsiyet meselelerinin, sinemada yabancılaşma ile ilişkisini ortaya koymak amaçlanmaktadır.
4. Tez, 2010 sonrası Türkiye sinemasında (Zerre ve Çoğunluk filmi örneğinde) yabancılaşmanın toplumsal görünümü (güvensizlik, güvencesizlik, yoksulluk, bireyselleşme, yalnızlık, blasé, güçsüzlük, özgürlük yanılsaması, mutsuzluk) ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Öte yandan çalışma, sosyoloji ve sinema alanında çalışacak, alana ilgili olan bireylere katkı sunmayı amaçlamaktadır.

1.3.Araştırmanın Önemi

Sinemada yabancılaşmaya ilişkin çalışmalar bulunmaktadır. Lakin bulunan literatürler genellikle radyo televizyon ve sinema, sahne sanatları alanlarında yapılmış olup, sosyoloji alanında sinema ve yabancılaşma ilişkisine dair tezlerin sınırlı olduğu görülmüştür. Sosyoloji alanında sinemada yabancılaşma temasını işlemiş tezler, yabancılaşmayı sadece metropol ya da gündelik hayat ile sınırlı olması bakımından ve yabancı film örneklemleri üzerinden ele almaları yönünden bu tezden farklılaşmaktadır. Akabinde sosyoloji alanında sinemada yabancılaşma ve prekarya bağlamında bir teze rastlanmamıştır.

Yabancılaşma problemi tüm çağlarda ve toplumlarda görülebilecek, hatta evrensel diyebileceğimiz bir olgudur. Çalışmada yabancılaşma ve sınıfsal görünümü prekarya olgusu sosyolojik olarak açıklanmaya çalışılmıştır. Buna binaen çalışma “Zerre ve Çoğunluk” filmleri üzerinden yabancılaşma olgusu metropol, para, prekarya ve yabancılaşmanın göstergeleri ekseninde ele alınması; sinema verileri görsellerle desteklenerek, tematik bakımdan sosyolojik olarak incelenmeye çalışılması yönüyle önem teşkil etmektedir. Akabinde çalışma, sinema ve sosyoloji ilişkisi bağlamında, literatüre katkı sunma amacıyla olmasından ötürü önem taşımaktadır. Sinemada metropolde yabancılaşma, para, yabancılaşmanın sınıfsal görünümü prekarya ve yabancılaşmanın toplumsal göstergeleri bağlamında “Zerre ve Çoğunluk” filmleri ile ilk kez karşılaştırmalı ele alınması, araştırmanın özgün değerini oluşturmaktadır.

1.4.Araştırma Yöntemi

Desen, araştırmacıyı, araştırmanın başından sonuna kadar götürecek olan eylem planıdır. Çalışma, nitel araştırma deseniyle gerçekleştirilecektir. “Nitel araştırma desenleri araştırmanın odağını, veri toplama ve analiz yaklaşımlarını belirleme de araştırmacıya yol göstermekle birlikte, kesin çizgilerle belirlenmiş bir yönlendirme yapmaz. Araştırmacıya esnek bir yaklaşım sağlar ve belirli bir odak çerçevesinde araştırmanın çeşitli aşamalarının birbiriyle tutarlı olmasına katkıda bulunur” (Yıldırım ve Şimşek, 2013: 75). Nitel araştırmalar olayları, olguları, davranışları kendi bağlamı içinde anlamaya öncelik verdiği için sosyal bilimler metodolojisinde kullanılan bir yöntem olarak öne çıkmaktadır.

Çalışma, sinemada yabancılaşma ve bu bağlamda prekarya olgularının “Nasıl” ele alındığı ile ilgilidir. Bu sebeple çalışmada sinemada yabancılaşma ve prekarya olgularının sosyolojik olarak ele alınmasında, nitel araştırma yöntemi uygun görülmektedir. Zira nitel araştırma yöntemi, olgu ve kavramların derinlemesine incelemeye imkân sunmaktadır.

1.5.Araştırmanın kapsamı ve sınırlılıkları

Toplumsal bir olgu olan yabancılaşmanın sinemaya yansımaları kaçınılmazdır. Çalışma, 2010 sonrası Türkiye sinemasında yabancılaşma metropol, para ve yabancılaşmanın sınıfsal görünümü prekaryanın sosyolojik olarak nasıl temsil edildiğini incelemeye çalışılmasından ötürü, araştırmaya dâhil edilecek filmlerin yabancılaşma ve prekarya olgularını edinmiş olmaları gerekmektedir. Bu olguları işlemeyen filmler, çalışmaya dâhil edilmemiştir. Tercih edilen filmler, 2010 ve sonrasında üretilmiş, sosyolojik analize olanak sağlayan filmlerdendir.

Akabinde sinemanın estetik boyutu, sinematografik özellikler tezin kapsamı dışındadır. Tez, sosyolojik anlamda yabancılaşma, prekarya ve 2010 sonrası Türkiye sinemasından “Çoğunluk ve Zerre” filmleri ile sınırlıdır.

Nitel araştırma desenine uygun olarak örneklem tekniği, amaca yönelik olasılıklı olmayan örneklem tercih edilmiştir. Bu örnekleme araştırmacı örneklemini kendi belirler. Amaca yönelik olasılıklı olmayan örneklem, “çeşitli yöntemler kullanarak belirli kriterlere uyan olası tüm örnek olayları seçme” (Neuman, 2014: 320-321) olarak tanımlanabilir. Bu yöntemde araştırmacı örneklem grubunu konuya uygunluğuna bağlı olarak kendi iradesiyle tercih eder. Bu bağlamda araştırmanın örneklemini ise Türkiye sineması ekseninde “Zerre, Çoğunluk” filmleri oluşturmaktadır. Filmlere karar verilme sürecinde izlenmek üzere, konuya uygun olduğu düşünülen 2000 yılı sonrasında yapılmış yabancılaşma temasını işlediği düşünülen 13 film¹ seçilmiş ve 10 gün içerisinde filmlerin temaları çıkarılarak notlar alınmıştır. İzlenen filmlerin 11 tanesinin analiz için tercih edilmeme nedenleri genel olarak konuya uygunlukları, zamanın kısıtlı olması ve tezin 2 filmle sınırlı olmasıdır.

2010 yılı ve sonrasında çekilmiş olan toplumsal gerçekçi sinemaya uygun olduğu düşünülen “Çoğunluk ve Zerre” filmlerinin seçilmesinin sebebi, toplumsal sorunları işlemeleri ve güncel filmler olmalarının yanı sıra, yabancılaşmanın temsillerini son dönem Türkiye sinemasında görmektir. “Sosyolojik yaklaşımı filme uygularken, eleştiri yapacağımız filmin ait olduğu ülkeyi çok iyi tanımamız gerekmektedir” (Kabadayı, 2018: 55). Buna ek olarak filmlerin metropol olan İstanbul’da geçmesi, benzer nitelikte temalar işlemeleri (metropolün, paranın, prekaryalaşmanın getirdiği yabancılaşmanın işlenmesi) ve bunun sonucu olarak kendine, çevresine, topluma yabancılaşan bireylerin olması gibi yabancılaşma temalarının olması ve iki filmin karşılaştırılması² için elverişli bulunmasıdır. Buna binaen filmlerde karakterlerin yabancılaşmasına ilişkin toplumsal nedenleri açıklaması, yabancılaşmaya bizatihi değinilmesi, yabancılaşmanın etkenleri olan metropol, para gibi unsurlara yer vermesi nedeni ile uygun görülmüştür.

¹ İzlenen filmler: Mandıra Filozofu, Mandıra Filozofu: İstanbul, Pandora’nın kutusu, Yeraltı, Yazgı, Kış Uykusu, Ahlat Ağacı, Yumurta, Süt, Bal, Uzak, Zerre, Çoğunluk

² “Karşılaştırmalı araştırma toplumsal yaşamın tek bir birimle sınırlı olmak yerine, mesela kültürler arasında genel olan yönlerini ortaya koyar” (Neuman, 2007: 630).

1.6. Veri Toplama Araçları

Araştırmada veri toplama tekniği olarak konuya uygunluğu temelinde seçilen filmler “gözlem tekniği” ile incelenmiştir. Metropol, para, kapitalizmin getirdiği yabancılaşma ve bireyin kendine, çevresine, topluma yabancılaşması bağlamında filmlerdeki veriyi derinlemesine anlayabilmek adına, çözümlenecek veri kalmayana yani doyma noktasına kadar filmler tekrar tekrar izlenilmiştir. Bu sayede verilerin güvenilirliği artacaktır.

1.7. Veri Analizi

“Nitel araştırmada veri analizi çeşitlilik, yaratıcılık ve esneklik anlamına gelir. Her nitel araştırma farklı bir takım özellikler taşır” (Yıldırım ve Şimşek, 2013: 253). Bu çalışmada sahadan elde edilecek veriler, içerik ve söylem analizlerine tabi tutulacak, mantıklı bir biçimde düzenlenecek, tanımlanacak ve yorumlanacaktır. İçerik analizi “yazılı ya da görüntülü materyalin sistematik analizidir” (Aziz, 2015: 133). “İçerik çözümlemesi iletilerin açık, aşikâr içeriğinin nesnel, ölçülebilir ve doğrulanabilir bir açıklamasını yapabilmek amacıyla kullanılır” (Fiske, 2017: 248). Bu yönüyle içerik analizi, araştırmada kullanılacak nitel araştırma tekniği olarak tercih edilmiştir. Söylem analizi³ ise sosyal, kültürel bağlam içindeki sosyal olaylara, söylemlere, ne yaptıkları, niçin konuştuklarını anlamaya odaklanır. “Söylem çözümlemesi, yazımlanmış durumda olan söylemin, karmaşık yapısı içerisinde dil bilgisel özellikler dikkate alınarak, niteliksel olarak ve kuramsal biçimlerle çözümlenmesidir” (Aziz, 2015: 149). Buna ek olarak görseller, söylem ve içerik analizlerini destekleyen kanıt niteliği taşır. Bu yönüyle çalışmanın sahası temel veri kaynağı görsel ve işitsel bir araç olan sinema olması sebebiyle görseller, söylem ve içerik analizlerini destekleyen bir unsur olarak sosyolojik olarak analize dâhil edilmiştir. Bu açıdan çalışmada 26 görsel kullanılmıştır. Veri analizinde teyit ve tekrar gözlem yapılmıştır.

Tezde, filmler doyma noktasına ginceye dek seyredilmiştir. Film replikleri not alınıp, kod ve temalar oluşturulmuştur. Filmler, sanatsal ve estetik özelliklerden ziyade sosyolojik bağlamda incelenmeye gayret edilmiştir. Bu bağlamda gözlemler yapılmıştır.

³ “Söylem analizi, konuşma ve metinler aracılığı ile oluşan anlam ürünleri ile ilgilenen geniş kapsamlı sosyal ve kültürel araştırmalar içinde kullanılan bir araştırma yöntemidir” (Yıldırım, 2018: 237).

II. BÖLÜM

2.1. TOPLUMSAL BİR GÖRÜNÜM OLARAK SİNEMA

“Filmden bahsederken toplumdan, toplumdan bahsederken filmden bahsederiz”

(Diken, Laustsen, 2016: 35).

Sanatın alt dalı olan sinema, bu başlık altında ne olduğu kısaca açıklanmaya çalışılacak, ardından sinema ve sosyoloji ilişkisine bakılacaktır. Akabinde sinemada yabancılaşmayı anlayabilmek için kısaca Türk sinemasının tarihsel seyrine yer verilecektir.

2.1.1. Genel Olarak Sinema Kavramı

Toplumsal yaşamın temsillerini ortaya koyan sinemanın tek bir tanımı yoktur. Sinemanın tanımı dönemlere, topluma göre değişmekte ve şekillenmektedir. Yine de bir tanım yapmak gerekirse, toplumun sahneye yansıyan dili olan sinema, en temelde insanı, toplumu, doğayı, gündelik hayatı, duyguyu, düşünceyi, ideolojileri görsel ve işitsel anlatım yoludur. “Gerçeklik, kurmaca olana üstündür ve bunun için kurmaca olan gerçeklik hissine öykünür” (Andrew, 2010: 232). Sinemada, metropol, köy, doğa, gündelik hayat seyri, ekonomik, sosyo-kültürel- siyasal durumları, toplumsal özellikleri, sinemanın diliyle bir tahayyül süzgecinden geçirilerek yeniden inşa edilmektedir. Sinema “gerçeği, gerçek dışı olanı, bugünü, gerçek yaşamı, toplumsal hafızayı ve rüyayı aynı müşterek zihinsel düzeyde yeniden birleştirir” (Diken, Laustsen, 2016: 28). Bu anlamda sinema üzerinden ‘toplumsal gerçeklikler’ Giddens’ in deyişiyle üretim ve yeniden üretim yoluyla gerçekleşmektedir.

Sanatın alt dalı olan sinema⁴, toplumun aynasıdır. Bu anlamda filmler, sanatçının kişisel görüşlerini, toplumda meydana gelen olayları, yaşanan değişimleri, gerçeklikleri, yabancılaşmayı yeniden kurgulayarak sinema aracılığıyla diğer insanlara aktaran ve geniş kitlelere ulaşma imkânı sağlayan toplumsal ürünlerdendir.

“Bir film asla yalnızca bir film ya da bizi eğlendirmeyi ve dolayısıyla dikkatimizi dağıtarak bizi asıl sorunlardan ve toplumsal gerçekliğimiz içindeki mücadelelerimizden uzaklaştırmayı amaçlayan hafif bir kurgu değildir. Filmler yalan söylerken bile toplumsal yapımızı can evindeki yalanları anlatır” (Žižek’ten akt. Diken ve Laustsen, 2016: 15). Bu anlamda sinema sadece boş vakit aktivitesi, eğlence demek değildir. Aynı zamanda toplumsal kültürel etkileşimleri, toplumsal olayların görünmeyen yanını göstermektedir. Hayatın özü ve

⁴ Arnheim’a göre sinema bir sanattır. (Arnheim, Bazin. vd. 2013: 43).

karmaşıklığı, değişimi, çöküşü, yükselişi, dönüşümü, değerlere-kültüre yabancılaşmayı, bizatihi toplumsal gerçekliği sinema aracılığıyla görsel bir öykü formuna dönüştürülür.

Toplumsalın sanala açılmasını sağlayan sinema, toplumsal gerçeklik ve kurgusal gerçekliğin birleştiği bir platformdur. Bunun dışında sinema, belli bir zaman, süre, senaryo, fikri yapı, roller ve mekânla sınırlandırılmaktadır. “Sinema, toplumsal dinamiklerin topluma sunumunda çok önemli bir görev üstlenmektedir: “gerçeğin sunumunu” ”(Yıldırım, 2018. 236). Buradaki gerçeklik (bu araştırma dahilinde), insanların gündelik hayat içerisinde insanın yabancılaşması, bunda paranın, metropol hayatının etkili olması, yalnızlaşma, güvencesizleşme, güvensizleşme, prekaryalaşmadır. Bu yönüyle sinemanın sosyolojik yapısı ortaya çıkmaktadır.

2.1.2. Toplumu Anlatmanın Bir Biçimi Olarak Sinema

Sinema anlamı ve anlatımı, toplumsal gerçekliği sahneye yansıtması ile birlikte sosyal bilimlerin ilgi alanı olmuştur. Amerikalı sosyolog Howard Saul Becker’a göre toplumu anlatmanın çeşitli biçimleri vardır. “Ben bir sosyologum; dolayısıyla toplumu anlatmanın hemen aklıma gelen biçimleri sosyologların rutinleşmiş bir biçimde kullandıklarıdır: Etnografik tasvir, kuramsal söylem, istatistiksel tablolar ve grafikler, tarihsel anlatım ve benzeri şeyler” (Becker, 2016: 22). Topluma dair temsiller/anlatılar olarak ele aldığı toplumu anlatmanın yolları olan roman, drama, tarih, etnografya, istatistik, matematiksel modeller, haritalar, fotoğraflara ek olarak; toplumu anlatmanın bir başka biçiminin de filmler olduğunu ifade eder. “Filmler: ...Kurguya dayalı filmler de temsil ettikleri toplumları tahlil etmek ve onlara dair bir yorum yapmayı amaçlar, inceleme konusu olan toplum da çoğu zaman filmin yapıldığı yerdir” (Becker, 2016: 30). Bu bakımdan sinema toplumda meydana gelen değişimleri aktaran toplumsal bir alan olduğu için, sosyolojik bir analize imkân sunmaktadır.

Sinema, kültürel olarak, eleştiri sunma, toplumu yansıtma amaçlı bir araç olarak kullanılmıştır. “Sinema insanın kendisinden ayrılıp başkası olmasını mümkün kılar. Olduğu yerde göçebeye dönüşmesine olanak sağlar. Toplumsal tahayyülü derinleştirir, hatta kimi durumlarda toplumsal gerçekliğin bir adım ilerisinde olmayı, henüz atılmamış adımları tasavvur etmeyi mümkün kılar” (Diken, Laustsen, 2016: 19-20). Bu yönüyle sinema, toplumla etkileşim kurmayı, izleyicinin karakterlerle kendini özdeşleştirerek toplumdaki tipler hakkında empati kurabilmeyi sağlamaktadır. Yani insanlar izledikleri filmlerde kendilerinden bir parça görebilir ya da hiç deneyimlemediği bir hayatı empati kurarak anlam dünyasını geliştirebilir. Filmler bir araç olarak toplumun düşüncelerini, görüşlerini, korkularını, arzularını, değerlerini

etkileyip, şekillendirdiği gibi aynı zamanda toplumda bizatihi sinemayı etkileyip şekillendirebilir. Bu özellikler sinemanın toplumsal, sosyolojik yönünü ortaya çıkarmaktadır.

Sinemada gerçekçi yaklaşımı savunan, Alman sosyolog ve film kuramcısı Siegfried Kracauer ‘e göre sinemayı sanat yapan, sinemasal perdede görünenin ardındaki görünmeyen, daha önce fark edemediğimiz gerçekliği ortaya çıkarmasıdır. Kracauer’e göre sinemada hem/hem de mantığı vardır. “Böylelikle yönetmen hem gerçekçi hem de biçimci olmalıdır; hem gerçekliği kaydedebilir hem de onun iç yüzünü ortaya çıkarabilir; hem gerçekliği içine almalıdır hem de yönetmenin kullandığı tekniklerle gerçekliğe nüfus etmelidir” (Andrew, 2010: 200). Bu açıdan Kracauer’e göre fotoğraflanabilir dünya olan sinema, konusunu toplumsal gerçekliklerden almalıdır.

Toplumun sahneye yansıyan dili olan sinema, toplumda meydana gelen olayları eleştirmek için bir araç olarak kullanılmakta ve konuyu ironik bir dille ele almaktadır. Fakat tam anlamıyla sinema, toplumsal gerçekliğin bir camdan görünümü gibi değil; belli göstergeler üzerinden, belli konuların eleştirisi hususunda toplumun yansıması olarak ele alınabilir.

Modern toplumun sanatı olarak bilinen sinema, kendi dili ile dönemin sorunlarını, değişimlerini, propagandalarını vs. pek çok konuyu bünyesinde barındırması ile sosyoloji açısından önem taşımaktadır. Bilhassa modern dönemin ürünü olan sinemada, günümüzün problemlerinden olan yabancılaşma teması, toplumun geçirdiği transformasyonlar, kentin yabancılaştırıcı boyutu, insanın para ile ilişkisi, güvencesizlik gibi daha pek çok etken üzerinden perdeye yansımakta ve bu anlamda sosyolojik bağlamda önem arz etmektedir.

Sinema sosyolojisi, toplumda önemsiz gibi görülen bir alandan esasında toplumun büyük bir yansımasını gösterebilmeyi amaçlar. Misal Kemal Sunal’ın filmlerinin sevilmesinin sebebi, toplumun problemlerini sinema üzerinden yansıtmış olmasıdır. ‘Çöpçüler kralı, Gurbetçi Şaban, Köyden indim şehire’ gibi filmlerinde gerçek hayata ilişkin sosyal içerikler bulunmaktadır. İnsanlar o filmleri izlediklerinde kendileri ile özdeşleştirmekte ve kimliklerini onun üzerinden yeniden kurgulamaktadır. Bu bağlamda sinemada insanların kendilerinden bir şey görmelerine bağlı olarak, insanın yabancılaşmasının da yansıtılması olanaklıdır.

Sinemanın sosyolojik eleştirisi de önemli bir husustur. Elbette ki her araştırmayı daha anlamlı ve objektif kılmak için tarihsel bağlam içinde bulunan kültür, değerler, inançlar bağlamında ele alınarak bir araştırma yapılmaktadır. Sosyolojik açıdan tarihsel bağlam göz

ardı edilmediğinde, dönemin koşulları daha iyi anlamlandırılmakta ve meseleyi bütün halinde ele alınmasına yardımcı olmaktadır. Aynı şekilde filmlerde, üretildikleri dönemin şartları bağlamında sosyologlar tarafından değerlendirilmektedir. Buna ek olarak sinema, toplumdaki güncel olayları iyi bir şekilde takip etmektedir. Bu sayede bir kamuoyu oluşturma, eleştiri, propaganda, pozitif ayrımcılık gibi hususlar filmlere zuhur etmiştir. Misal 15 Temmuz Darbe girişiminden sonra “savaş, Türk askeri, vatanın bölünmezliği” temalı filmler, diziler artmakla birlikte, toplumda yaşanan olaylarla paralel olarak bireyler tarafından daha çok tercih edilmektedir. Bu anlamda sinema sosyolojik açıdan bir mahiyet taşımaktadır.

Batı sinemasına bakıldığında yabancılaşma olgusunu sinemaya yansıtabilmiş, toplumsal problemleri işlemiş, sinema tarihinin en iyi yönetmenlerden biri de Charlie Chaplin’dir. ‘Modern Zamanlar’ filmi ile Marksist anlayışta bir yabancılaşmayı filmlerinde göstermiştir. Bu anlamda dönemin sosyal gerçekliğini filmlerinde ustaca göstermiştir. Öte yandan sinemaya yabancılaşma olgusunu ilk getiren yönetmenlerden biri Michelangelo Antonioni (1912-2007)’ dir. Antonioni, İtalya’da ortaya çıkan yeni gerçekçilik⁵ akımından etkilenmiştir. Buna ek olarak yabancılaşma temasını filmlerinde sık sık işleyen Nuri Bilge Ceylan’ın Antonioni’den etkilendiği söylenebilir. Zira filmlerinde reel yaşama uygun temalar işlemektedir. “Antonioni, çağdaş muhalif sinemada gerek temaları gerek biçimsel üslubu nedeniyle, İtalyan Yeni Gerçekçiliği ile birlikte ve onun bireye yönelen kanadındaki yönetmenlere önemli rehber olmuştur. Türk sinemasında özellikle Nuri Bilge Ceylan filmlerinde, yönetmenin etkisi görülmektedir” (Ertaylan, 2007: 115). Yine toplumların tarihsel yorumlama ve sosyolojik yorumlanması sinema yönetmenleri üzerinden de incelenebilmektedir. Ancak bu araştırmada daha çok seçilen filmler üzerinden bir inceleme yapılacaktır.

2.1.3. Türkiye’de Sinema

Tarihsel olarak bakıldığında ilk olarak 19. yy’da batıda ortaya çıkan sinema, ilk çıktığı andan itibaren her zaman toplumsal alanla bir etkileşim halinde olmuştur. Buna binaen sinema filmi, ilk olarak 1895 yılında çekilmiştir.⁶ Esasında sinema ilk ortaya çıktığı yıllarda belgesel

⁵ Yeni Gerçekçilik Akımı: II. Dünya savaşıdan sonra ortaya çıkan bir akımdır. Bu akımda sinemada işlenen konular gündelik yaşama ilişkin, yoksulluk, işsizlik, konut sorunu gibi reel yaşama dair temaları ele almaktadır. “İkinci Dünya Savaşı sonrasında yeni gerçekçilik akımı ortaya çıkmıştır. Yeni gerçekçiler yaptıkları filmlerin gerçek hayata yakın olmasını, aynı zamanda filmlerin belgesel olmasını isterler” (Gögercin, 2012: 30).

⁶ Sinemanın ilk ortaya çıkışı: “1877-1880 yılları arasında Muybridge, hemen hemen tek başına oluşturduğu büyük ve karmaşık bir aletle bir atın devingenliğini kaydederek ilk sinematografik çalışmayı gerçekleştirmiş oldu.” (Bazin, 2000: 23).

amaçlı ortaya çıkmıştır. Yani bir kurmaca ve öykü içermemekte, olduğu gibi toplumsal gerçekliği yansıtmaktadır. Sinemada öyküleştirmenin çıkması 1900’lü yıllardır. Mitlerden, hikâyelerden, destanlardan yararlanılmış, insanları eğlendirme amacıyla olmuştur.

Türkiye’de sinema ilk kez batılı firmalar aracılığıyla, ilk film gösterimleri gerçekleştirilmiştir. “İlk sinema salonu 1908’de Fransız temsilci Sigmund Weinberg tarafından İstanbul’da açılmıştır” (Öztürk, 2014: 457). Bu bakımdan Türkiye’de sinema uzun bir süre batılıların egemenliğinde üretilmiştir.

Genel anlamda bakıldığında Türkiye’de sinema, ilk olarak Osmanlı dönemi 1895 yılında fikir olarak ortaya çıkmış ve batı kültüründen literatürümüze geçmiştir. I. Dünya savaşının başladığı yıl ise sinemanın Türkiye’de başlangıç tarihi kabul edilmiştir. II. Meşruiyetle birlikte ilk yerleşik sinema İstanbul’da açılmıştır. O dönemlerde Rusya’yı propaganda etme amaçlı ilk Türk filmi,⁷ Osmanlı-Rus savaşı temasıyla ele alınmıştır. Bu hususu Feroz Ahmad’ da (2017: 45) ele almıştır: İlk film, dünya savaşından hemen önce yapıldı ve Türklerin savaşa girişini haklı çıkarmak için Ruslara karşı propaganda amacıyla kullanıldı.

- | |
|---|
| <ul style="list-style-type: none">• 1914-1922: Sinemada ilk adımlar (MOSD) (I. Dünya Savaşı)• 1922-1938: Tiyatrocular Dönemi• 1939-1950: Geçiş Dönemi (II. Dünya Savaşı)• 1950-1960: Sinemacılar Dönemi (27 Mayıs Darbesi)• 1960-1975: Yeşilçam Dönemi (12 Mart 1970 Ordu Muhtırası)• 1975- 1980: Genç/ Yeni Sinemacılar Dönemi (12 Eylül 1980 Ordu Yönetimi)• 1990-2000: Bağımsız sinema |
|---|

Tablo 1. Türkiye’de sinemanın kronolojik tarihi⁸

Bu anlamda sinema tarihine bakıldığında toplumsal süreçler film üzerinden okunabilmektedir. Üretilen film, içerik ve tarzlar üzerinden toplumun nereden nereye geldiğini görmemize olanak sağlar. Misal sinema üzerinden göçe bakıldığında, kentleşmenin ve yoksullaşmanın her alana yansımaları görürüz. Aynı şekilde toplumdaki değişimler,

Mehmet Emin Balcı’ya göre sinema ve sosyolojinin tarihte ortak bir kesişim alanı vardır. 1895 her iki alan için önemlidir. 1895 ilk sinematografik teşebbüs olan Lumier kardeşlerin ilk kez kamuoyuna sunduğu filmi “Fabrika Çıkışı” vizyona girmiştir. Aynı yıllarda Durkheim, Sosyolojik yöntemin kurallarını, Simmel ise “Sosyolojinin sorunu” isimli eserini yayınlamışlardır. Sinema ve sosyoloji alanları kitlelerle, toplumla ilgilenmişlerdir. Metropol, emek, işçi sınıfı sinemanın en cazip konularındandır (Ed. Balcı, 2020: 11).

⁷ İlk Türk filmi yapan kişi Fuat Uzkınay’dır. Film, Osmanlı- Rus savaşında dikilen anıtın yıkılması ile ilgilidir. Film 14 Kasım 1914’te vizyona girdiği için bu tarih, Türkiye’de sinemanın başlangıcı kabul edilir. (Kaynak: Öztürk, 2014: 458).

⁸ Kaynaklar: (Öztürk, 2014: 460) (ÖNDER, BAYDEMİR, 2005: 115-116).

dönüşümler, metropolleşme, prekaryalaşma üzerinden yabancılaşmayı da sinema bağlamında okuyabilmemiz mümkündür. Bu bağlamda sinema, gündelik hayattan, toplumsal ahlaktan, dinden, siyasetten, ekonomiden toplumdaki değişim ve dönüşümlerden ilham alarak ve bunu muhayyile ederek, metaforik dili ile yeniden oluşturulmaktadır.

Öte yandan sinemanın gelişmesinde, bütün tarihimiz boyunca etkili olan ordu, mühim bir role sahiptir. Merkez Ordu Sinema Dairesi (MOSD), Türkiye’de sinemanın gelişmesinde etkili olmuştur. Böylece ilk filmler daha çok sessiz film, belgesel tarzında, savaşa ilişkin güncel meseleleri konu edinen filmler olmuştur. Buna binaen 1950’lere gelindiğinde batıdan bağımsız Türk filmleri çekilmeye başlanmış ve bu yıllarda köy filmleri ortaya çıkmıştır. Bu dönemde sinema dilemmalar, çatışmalar üzerinden ele alınmıştır. Bu bağlamda modern insan, geleneksel insan ekseninde sinemada yabancılaşmaya dair fikirlerin ortaya çıktığı söylenebilir.

1960-80 arası dönemlere gelindiğinde hem sinema açısından hem sosyoloji açısından önemli gelişmeler yaşanmıştır. Sosyoloji makro perspektiften, pozitivizmden daha mikro alana doğru araştırmalara kaymaya başlarken; sinema da özgün filmler yapılmaya başlanmıştır. Lakin toplumdaki yaşantı ile paralel olarak inişli çıkışlı dönemlerden geçen sinema, 1980’lere gelindiğinde pesimist bir tutumla ele alınmıştır. Beraberinde gerçekliğin daha çok yansıtıldığı filmlerin mahiyeti artmıştır. Akabinde bu yıllarda toplumsal yapı ve kentleşme- çarpık kentleşme, sanayileşmeye bağlı olarak çıkan yabancılaşma olgusu⁹ yavaş yavaş filmlerin temalarında yer almaya başlamıştır. Burada batılılaşma çabalarına bağlı olarak ortaya çıkan yabancılaşma temasını görmekte mümkündür.¹⁰ Buna binaen Marksist anlamda yabancılaşma da bu dönemde görülmüştür. (1964) Gurbet kuşları ve 1978 yılında vizyona giren “Maden” filmleri buna örnek olarak verilebilir.

1990-2000’lere gelindiğinde bağımsız sinema çeken yönetmenler artmış ve yaratıcı yönetmenler ön plana çıkmıştır. Bu dönemde öne çıkan önemli yönetmenler vardır. Bu isimlerden biri de filmlerinde temel olarak yabancılaşma temasını işlemesiyle bilinen, ülkede kıymeti sonradan anlaşılan yönetmenlerden olan Nuri Bilge Ceylan’dır. Bu dönemde yabancılaşma konusu varoluşsal, siyasal-ekonomik koşullara bağlı olarak yabancılaşma, kırdan kente göç sonucu yabancılaşma, yalnızlık gibi temalar üzerinden yabancılaşma ele alınmıştır. 2010 yılında ise yeni gerçekçi ve bağımsız sinema çekimleri artmıştır. Bu

⁹ Gurbet kuşları, Yılanların öcü, Şehirdeki Yabancı, Arkadaş vb. filmler yabancılaşmanın geçtiği ilk Türk filmlerine örnek verilebilir.

¹⁰ Ömer Lütfi Akad’ın üçleme serisinden ilki olan Gelin (1973) filmi buna örnek olarak verilebilir.

perspektifle sinemaya gerçekçi ve objektif tavır getirilmiş, kapitalizme bağımlı kalmadan filmler üretilmiştir. Bu alanda altın portakal ödüllü yönetmenler Seren Yüce'nin “Çoğunluk” ve Erdem Tepegöz' ün “Zerre” filmleri öne çıkmaktadır. Günümüz açısından 2010 ve sonrası için sinemada yabancılaşma konusuna bakıldığında, yabancılaşma metropol, para ekonomisi, prekarya ve belli göstergeler üzerinden ele alınacaktır. Bu bağlamda araştırma dâhilinde ‘Çoğunluk ve Zerre’ filmleri, modern çağın sosyolojik sorunlarından olan yabancılaşma kavramı bağlamında analiz edilmeye çalışılacaktır.

2.2. GENEL OLARAK YABANCILAŞMA KAVRAMI

Yabancılaşma (alienation) kavramı yabancı sözcüğünden türetilmiştir. Bu yüzden yabancılaşmayı anlayabilmek için yabancı kavramı üzerinde durmak gerekmektedir. Yabancı, toplumda öteki olan, çevreden biri olmayan, tanımadığımız ama hem içeride olan hem de dışarıda olan bireydir. Gruplar arasındaki ilişkiyi yapılandırır. Grubun dışında olan yabancıya göre kimlik tanımlanır. “Yabancı bir grubun nazarında dışarıda olan bizatihi varlığıyla ve grup ile ilişkisinde grubu yapılandırır. Yani aslında içeride de olandır” (Bois, Simmel vd. 2016: 8). Yabancı, öteki olandır. Ötekilik, bir ilişki biçimidir.

Yabancılaşma, bireylerin ait olduğu kültürden, değerlerden uzaklaşması, yalnızlaşması, kendini tecrit etmesidir. Yabancılaşmış insan kendine, mevcut değerlere, inançlara, çevresine uzaklaşmış; kendini toplumdan tecrit etmiş (uzaklaştırmış, soyutlamış), kendisi olamayan bireydir. Bir anlamda kendisi olamayan birey, anlam dünyasını inşa eden şeylerden uzaklaşmıştır. Yabancılaşmış insan özelliği; kimsenin onu anlamadığını düşünen, yalnızlaşmış, çevresinden soyutlanmış, aidiyetsiz, evsiz, kendini yetersiz- öfkeli- kızgın hisseden duygunun hâkim olduğu bireylerdir. Yabancılaşmanın bir başka göstergesi de depresyon, tüketim, yoksulluk, insani duygulardan uzaklaşmasıdır. “O artık kendini hayvandan başka bir şey olarak hissetmez” (Slattery, 2017: 128). İnsanı hayvandan ayıran çalışma, emek, özgür bilinç ortadan kaybolur ve insan doğasına yabancılaşır. Bu durum insanları birbirine de yabancılaştırır.

Yabancılaşma terimi çok farklı bağlamlarda ele alınmış bir kavramdır. Mesela literatürde toplumsal ve bireysel yabancılaşmanın yanı sıra, değerler, inançlar, zihniyet, bilinç, kültür, kimlik, kişilik ve dini bağlamlarda yabancılaşma kavramı üzerinde durulduğu görülmüştür. Bu anlamda yabancılaşmaya dair literatürde pek çok tanım mevcuttur.

Bryan S. Turner’a göre yabancılaşma, “insanın yaşadığı dünya ile arasının açılması sürecidir” (2020: 970). Mustafa Aydın’a göre yabancılaşma, bazen farkına varılamayan, farkına varıldığında müdahale edilemeyen bir değişim sürecidir. “Yabancılaşma, bir şeyin kendisinden uzaklaşıp, başkasına benzeme kapsamındaki sosyal oluşumları ifade etmektedir. Genel olarak sosyal kültürel değişim sürecinde ferdin veya toplumun çevresiyle ilişkilerinin olumsuzluğunu anlatmaktadır” (Aydın, 2013: 497). Yabancılaşma, bireylerin kendilerini ait oldukları konumun dışında, kendini farklı bir konumda bulmalarıdır. Bir anlamda bir durumdan, diğerine geçişteki zorluktur. Yabancılaşma “en genel çerçevesiyle bireylerin birbirlerinden ya da belirli bir ortam veya süreçten uzaklaşmalarını anlatır” (Marshall, 2005: 798). Yabancılaşma önce bireyde başlasa da sonuç itibariyle toplumsal bir olgudur.

İnsanın kendine yabancılaşması, kişiliğimizi yansıtan bir şeyin yerine başka bir şey konulması durumudur. “Yabancılaşma kavramını açıklamada ortak vurgu ise çeşitli toplumsal nedenlerden dolayı insanın kendisi olması halinin dışına çıkmasıdır” (Akın, 2015: 143). Sözlük anlamı olarak yabancılaşma, “Bireyin çevre koşullarına aykırı düşmesi ya da kendisini başkasının gözüyle görmesi”¹¹ şeklinde tanımlanmıştır. Bireyin toplumdan, kültüründen ve kendinden uzaklaşması bağlamında tanımlanmıştır. Kendine yabancılaşmış insanı Pappenheim (2002), “kendi geçmişini, inançlarını bir kenara bırakarak, kendine prestij kazandıracak durumlarda bulunması, kendi menfaatine ve çıkarına uygun davranması” olarak tanımlar. Yani bir anlamda kendine yabancılaşmış insan, köklerinden koparılmış insandır.

Öte yandan üretim faaliyetlerinin insanı kendine, emeğine, topluma karşı yabancılaşmasına dair Marksist bir yabancılaşma tanımından da bahsedilebilir. Bu noktada Aydın, yabancılaşmanın sistematik olarak kullanan ilk düşünürün Marx olduğunu ifade eder ve emeğe, bilgiye, kültüre, topluma yabancılaşmadan söz eder. Emeğe yabancılaşma “özel mülkiyet” ekseninde gelişen süreçte, paranın devreye girmesi ile birlikte üretimde emeğin konumunu belirsiz hale getirmiştir. Emekçi emeğini kontrol edemez hale gelmiştir” (Aydın, 2013: 498). İşçinin emeği patronun kasasına girmektedir. Emekçi buna engel olamamaktadır. Üretim sürecinde emeğin karşılığı bilinmemektedir.

Sonuç olarak genel anlamda yabancılaşma, insanın toplumdan, kültüründen, emeğinden, değerlerinden, inançlarından uzaklaşması, yalnızlaşması hali olup, bireyin kendi olamaması durumu olarak tanımlanabilir.

¹¹Kelimeler.gen.tr. Türkçe Sözlük. “Yabancılaşma”. <https://kelimeler.gen.tr/yabancilasma-nedir-ne-demek-322999> (Erişim Tarihi: 01.10.2021).

Yabancılaşma kavramının tarihsel seyrine bakıldığında roma hukukuna dayanmaktadır. “Yabancılaşma kavramını Augustinus (354-430) kullanmıştır. Yabancılaşma kavramını delilik hali, ‘Abalienato mentis’ olarak ifade etmiştir.” (Osmanoğlu, 2016: 68). Vehbi Bayhan’da benzer bir yabancılaşma tarihine ulaşmıştır. Yabancılaşma sözcüğü önceden akıl hastalarını tanımlamak için kullanılmıştır. “Fransızca’daki ‘aliéné’, İspanyolca’daki ‘alienado’ sözcükleri eskiden psikozu, yani bütünüyle, kendisinden kopmuş insanı tanımlanıyordu. İngilizce’de bile akıl hastalarına bakan doktorlara “Alienist” denir” (Fromm’dan akt. Bayhan, 1995: 28). Hatta Karl Marx’da yabancılaşma için Entfremdung kavramını kullanır ve bu da o dönemde “delilik” anlamına gelmektedir. “Entfremdung” kavramının anlamlarından biri de Marx’ın yaşadığı dönemlerde ‘delilik’ ya da ‘cinnet’ anlamına gelmektedir” (Wood, 2020: 64). Fakat Marx, yabancılaşmış bireyleri deli olarak görmez ancak irrasyonelite içinde olduklarını düşünür.

Sanayi devrimi insanlık tarihinde bir dönüm noktası olmuştur. Sanayileşme ile birlikte makineleşme, meta üretimi, fabrikalar ile birlikte seri üretimin artması ve makineleşmenin insan hayatında her alana sirayet etmesi neticesinde insanı emeğinden, özgürlüğünden, kendini tecrit etmeye ve yabancılaştırmaya başlamıştır. Bu anlamda yabancılaşma terimini sosyolojik anlamda ilk kez kurumsallaştıran kişi Alman sosyolog Karl Marx ’tır. Marx ’ın yabancılaşmayı kapitalizmin merkezine koyması ile birlikte yabancılaşma kavramı basit bir düşünce egzersizi olmaktan çıkmış, devrimci bir faaliyete dönüşmüştür.

19. ve 20. Yüzyıllarda toplumlar teknolojik ve kent açısından gelişmeye başladığı bir dönemdir. Yabancılaşma kavramı bu eksende değerlendirildiğinde gelişen toplumlar açısından, sanayileşme bağlamında, gitgide kalabalıklaşan kentler ve kentleşme ekseninde ele alınabilir. Bu dönemde Simmel, Weber, Durkheim gibi önemli sosyologlar öne çıkmaktadır.

1950-60’larda “Amerikalı sosyal bilimci Melvin Seeman (1959) yabancılaşma kavramını soyutlanma, anlamsızlık, güçsüzlük, normsuzluk ve kendine yabancılaşma gibi 5 psikolojik unsura ayırmıştır” (Slattery, 2017: 130). Amerikalı sosyolog Robert Blauner (1964), iş ortamında yabancılaşmayı ele almıştır. Blauner’e göre otomasyon ile birlikte yabancılaşma ortadan kalkacaktır. Zira Blauner, otomasyon ile çalışmanın, işçinin makine üzerinde kontrolü arttıracaklarını belirtmektedir. Fakat bu görüş Harry Braverman gibi Marksistler tarafından eleştirilmiştir. Çünkü işçi yine vasıfsız olmakta ve kontrol hala işverenlerde kalmaktadır.

Öte yandan teknolojik gelişmenin getirdiği bir yabancılaşmadan bahsetmek mümkündür. Teknolojinin hayatımızı kolaylaştırması gibi faydalarının olmasının yanı sıra bizi anlamdan, maneviyattan, güven duygusundan, kişilikten, kendimizden uzaklaştırmış; insanları aynileştirip, robotlara dönüştürmüştür. Teknoloji ile doğaya hükmedilmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda doğa artık gizemli, keşfedilesi bir yapı olmaktan çıkmıştır. İnsan kendi ürettiği teknoloji karşısında aciz bir duruma düşmüştür. Çıkarları ve menfaati uğruna her şeyi yapar konuma gelmiştir. Pappenheim’ ın şu sözleri konuya örnek verilebilir. “İş yaşamımız belki daha düzgün, daha etkin bir duruma gelmiştir; ama kişilikten de yoksun kalmıştır. Kişilikten böyle yoksun kalmak tehlikeli bir güce dönüşmüştür” (Pappenheim, 2002: 31). Bu bağlamda makineleşen ve mekanikleşen yaşamda birey topluma, doğaya, kendine ve emeğine yabancılaşmaktadır. Birey, teknolojiyi iyi yönde de kötü yönde de kullanabilmektedir. İnsana faydalı da olabilir, zararlı olup kendini toplumdan tecrit de edebilir.

Günümüzde bakıldığında ise (21.yy) toplumsal gelişme ve paranın başat bir etken olması ile birlikte, bireyler birbirinden, değerlerinden uzaklaşmışlar ve sadece çıkar amaçlı ihtiyaçtan kaynaklı birbirleri ile ilişki kurar hale gelmişlerdir. Değerler aşkın, manevi anlamlarından koptukça ilişkiler çıkar/ fayda ile ilgili hale gelmekte; zihniyetinden, kendinden uzaklaşmakta ve yabancılaşmaktadır. “modern toplumlarda bireyler, birbirlerinden o kadar ayrı ve tecrit edilmiş durumdadır ki sadece birbirlerini ‘belirli’ amaçlara yönelik araçlar olarak kullanabildikleri zaman temas kurmaktadır” (Pappenheim, 2002: 72). Buna binaen yabancılaşma günümüzde huzursuzluk, modernleşme, kentleşme, mutsuzluk, tecrit edilme yalnızlaşma, bireyselleşme, uzaklaşma gibi bağlamlarda ele alınmıştır.

2.2.1. Sosyal Teoride Yabancılaşma

2.2.1.1.Marx’a göre yabancılaşma

Marx’ın yabancılaşma teorisini açıklamadan önce, Marx’a temel olan Hegel’in yabancılaşma anlayışından kısaca bahsetmekte fayda vardır. Yabancılaşma kavramını 19.yy’da düşünce pratiği olarak ilk ele alan, Alman filozof Georg Wilhelm Friedrich Hegel’dir. İnsanlık tarihini yabancılaşmanın tarihi olarak gören Hegel, başkası olma, kendi olamama fikriyle yabancılaşma kavramını felsefe tarihinde öne çıkarmıştır. Diyalektik idealizmin önemli düşünürü Hegel ‘e göre en üst düşünce, temel gerçeklik sonsuz olandır, Tanrıdır. Yabancılaşma da bu mutlak tine, sonsuza ulaşma sürecinde ortaya çıkmaktadır. Mutlak tinin hareketi hem yabancılaşma hem de bir anlamda kendini gerçekleştirme sürecidir.

Bu anlamda yabancılaşmayı, insanın özünü bulabilmesi için bir gereklilik olarak gören Hegel, yabancılaşmaya bilişsel bir süreç olarak bakmaktadır. Hegel'e göre yabancılaşma, yadsımanın yadsımasıdır. Yani kaldırılamaz ve yabancılaşma, yaşadığımız bir süreç, evredir. "Aslında doğa, özne ve nesnenin özdeşliği olan tinin kendine dönüş aşamasından başka bir şey olmadığından, Hegel'de yabancılaşma kendi içinde, kendi ortadan kaldırılışını içerir" (Marx, 2017: 11). Bu anlamda insan, yaşadığı hayat sürecince kendinden uzaklaşan ve en nihayetinde kendine dönmeyi deneyimleyen bir süreç tecrübe etmektedir.

Toplumsal yapının değişimi ve dönüşümü birlikte artan buhranlar, kaotik ortam, işsizlik, ekonomik krizler, özellikle 19. yy'da sanayinin gelişimi ile birlikte yabancılaşma tanımı da değişmiştir. Bu minvalde yabancılaşma terimini sosyolojik anlamda ilk kez kurumsallaştıran kişi Alman sosyolog Karl Marx'tır (1818-1883). Marx, dönemindeki değişimleri yabancılaşma ile açıklamıştır. Marx'a göre (2017: 12) yabancılaşma, "insanı kendi etkinliğinin ürünlerine, üretken etkinliğine, içinde yaşadığı doğaya, kendine, kendi özsel doğasına, insanlığına, öteki insanlardan uzaklaştıran eylemdir."

Genç Hegelcilerden olan Marx, Hegel ve Feuerbach¹² gibi düşünürlerden etkilenmiştir. Fakat Hegel'i soyut kalmasından, Feuerbach'ı ise sadece dini anlamda ele alıp tek boyutlu kalarak toplumu göz ardı etmesinden ötürü yabancılaşmalarını eksik görür. Yani Hegel ve Feuerbach'ın yabancılaşma kavramlarını soyut düzlemde sınırlı olarak verdiklerini düşünür. Marx yabancılaşmayı daha somut, toplumsal koşulların bir sonucu olarak ele almıştır. "Marx'a göre yabancılaşma akıl ve bilgelik eksikliğinden kaynaklanmaz. Marx için asıl sorun ideallerini gerçekleştirebilecek pratik güçten yoksun olmalarıdır" (Wood, 2020: 71-74). Marx'ın sosyolojisinin asıl hedefi insanı yabancılaştıran toplumsal süreçlerdir.

Marx modern kapitalist kent toplumlarında ele aldığı yabancılaşma kavramı 3 temel tezi doğrulamayı amaçlar:

- 1) "Kapitalist toplumda yaşayan insanların büyük çoğunluğunu yabancılaştırır.

¹²Alman Materyalizminin ilk düşünürlerinden olan Ludwig Feuerbach, "Hristiyanlığın Özü" eserinde "(...)insanın kendine yabancılaşmış biçimi olarak, insanın kendine yabancılaşmış tanrı değil, Tanrının kendine yabancılaşmış insan olduğunu öne sürer." (Aydoğan, 2015: 276) şeklinde ifade eder ve bu görüşü Feuerbach'ın yabancılaşma anlayışının özünü oluşturmaktadır. Dini anlamda yabancılaşmaya bakan Feuerbach, insan aklının tanrıyı yarattığını savunur. Feuerbach gibi düşünüldüğünde bir örnek vermek gerekirse, insanlar doğadan korktular, gök gürledi, vahşi hayvandan korktular korunma, sığınacak metafizik bir varlık düşüncesine ihtiyaç duymuşlar ve aşkın güç üretmişlerdir. "İnsan yaratıp yüce varlık haline getirdiği tanrı imgesinin kölesi olur. Üretilen, üretene egemen olur. Yaratılan yaratıcı olur" (Marx, 2017: 11). Feuerbach'ın dinsel yabancılaşma kuramına göre insan, tanrıyı yaratarak kendi özünü nesneleştirir. Feuerbach "Geleceğin Felsefesi" kitabında insanın kendi ürettiklerinin tahakkümüne girmesini şu şekilde ifade etmiştir: "İnsan tanrıyı ne kadar zenginleştirirse, kendi de o kadar yoksullaşmaktadır" (Feuerbach, 2006). Bu anlamda Feuerbach'a göre insan tanrıya ihtiyacı olduğu için yaratmış ve kendi yarattığı tanrı tarafından tahakküm altına alınmıştır.

- 2) Bu yabancılaşmanın başlıca nedeni kapitalist üretim tarzı devam ettikçe, ortadan kaldırılamaz.
- 3) Her yere nüfus etmiş toplumsal olgu olan yabancılaşma, kapitalizm sonrası (Sosyalist-komunist) üretim tarzıyla ortadan kaldırılabilir” (Wood, 2020: 132).

Toplumların tarihini sınıf mücadelelerin tarihi olarak gören Marx, modern kapitalist kent toplumlarındaki sınıfsal yapıya ve üretimin birey üzerindeki yabancılaştırıcı etkilerine, sosyo-ekonomik temelde yabancılaşmaya odaklanmıştır. Bireyin emeğine, ürününe, kendi türüne (diğer insanlara) ve kendine yabancılaşması üzerinde durmuştur. “Marx, yabancılaşmayı kapitalizmin karakteristik özelliği olarak görür. Marx’a göre kapitalizm, yoksulluk ve sınıfları üretir. Kapitalizm, üretici güçlerini geliştirmeye devam ettikçe yabancılaşmaya mahkûm olacaktır” (Wood, 2020: 31). Söz gelimi önceden insanlar tarımda daha az emek vererek çalışırken; kapitalizmle birlikte özel mülkiyete sahip olmayan sınıf (proletarya) çok uzun süreye, az maaşla çalışmaktadır.

Marx dört temel yabancılaşmadan söz etmektedir. İlk olarak işçinin emeğine yabancılaşmasından söz eder. İşçi, ürettiği ürünün başkaları tarafından alındığı ve ürünün, kaderi üzerinde hiçbir kontrolü ve etkisi olmadığı için emek ürününe yabancılaşmıştır. Örneğin emeğine, ürününe yabancılaşmış birey seri üretimle üretilen bir arabanın sadece bir vidasını takar ve yaptığı şeyin araba olduğunu bilmeyebilir. “işçi, nesneye yaşamını koyar ama o yaşamı artık kendisinin değil, nesnesindir... işçi kendi emek ürünü karşısında, yabancı bir nesne ile karşısında aynı ilişki içindedir” (Marx, 2017: 12- 21). Modern kapitalist kent toplumunda uzmanlık ve iş bölümü artmaktadır. Bu sebeple işin sadece bir bölümünde çalışan işçi ürettiği ürüne yabancılaşmaktadır. İşçi ne ürettiğinin bilincinde değildir. Başkasının özel mülkiyeti olan nesnelere yani ürettiği ürüne yabancılaşır. “Modern kapitalist varoluşta bir işçinin ürettiği nesne, ürün ya da mal bir kere meta haline geldi mi artık gerçekliğinden tamamen uzaklaşır” (Uluç, 2020: 32). İşçi ürettiği nesne ile ilişkisi müphemleşir, belirsizleşir. Meta, dışsal bir gerçekliğe dönüşür.

Öte yandan emek üzerinden artı ürün ortaya çıkmaktadır. Artı ürünün mübadele edildiği yer metropoldür. Artı ürün ile birlikte metropolde ekonomik dengesizlikler, emeğin sömürülmesini ortaya çıkmaktadır. “Kapitalist üretimde de yine kendi elleri ile ürettikleri şeylerin değersiz hükmü altındadır” (Marx’tan akt. Wood, 2020: 124). Marx “Kapital” adlı kitabında insanların ürettiklerinin tahakkümü altında olduklarını ifade eder.

İşçi ne kadar çok çalışırsa o kadar nesneleşir, yoksullaşır, yıpranır, saygınlığını yitirir. Yani işçi ne kadar üretirse, sefaleti o kadar büyür. Kapitalist toplumda emek zenginler için güzel olsa bile işçiler için yoksulluk üretir. “İşçi ne kadar çok servet üretse, üretimin gücü ve

kapsamı ne kadar artsa kendisi de o kadar yoksullaşır. Ne kadar çok meta yaratırsa kendisi de bir meta olarak o kadar ucuzlar. Şeyler dünyasının artan değeriyle doğrudan doğruya orantılı olarak insanlar dünyası değersizleşir. Emek yalnızca meta üretmez, kendini de bir meta olarak işçiyi de üretir. Emeğini ürettiği nesne (emeğin ürünü) emeğin karşısına yabancı bir şey olarak dikilir” (Marx, 2013: 75). Yani işçi kendi ürettiği ürün karşısında yabancı durumundadır. Emek nesneleşmiştir. Değersizleşen insan karşısında nesneler-ürünler değer kazanır. Bu yönüyle işçi de bir metaya dönüşür. İşçi ürünü üretebilmek için, kendi gerçekliğini açlıktan ölecek şekilde yitirir. “İşçi ne kadar harcarsa, karşısında yarattığı nesnel dünya o kadar güçlenir. İşçi o kadar yoksullaşır, kendine ait çok az şeyi kalır... İşçi hayatını nesneye koyar ama hayatı artık kendinin değil, nesnenindir” (Marx, 2013: 76). Bu anlamda yabancılaşma, yoksunlaşmadır (Desseaisissement). İşçinin ürettiği ürüne sahip değildir, bu yüzden ürettiğine yabancılaşır. İşçi ürünü burjuvaya satarak, ürünü dışsallaştırmaktadır. Burjuva satın aldığı emeğin üzerinde hak sahibidir.

Artı ürüne sahip olmayan işçi sınıfı, yaşamlarını devam ettirebilmek amacıyla artı ürüne sahip üst sınıf için çalışarak emeklerine yabancılaşmışlardır. “Üretim olanaklarından yoksun bırakılan emekçiler gereksinim içinde bulunmaları nedeniyle, kendileri yaşayabilmek için başkalarının varlıklarını artırmak üzere çalışmak zorunda kalmışlardır” (Marx, 2017: 163). Bu bağlamda emeğin yabancılaşmasının dayandığı temeller, emeğinin işçinin dışında olması, işçinin üretim araçlarına sahip olmaması, kendisi için değil başkası için üretmesi, işçinin mutsuz olması, bedenine eziyet etmesi, aşağılanmalara katlanılması, zorunlu olarak çalışmasıdır. İşçi kendisi için çalışmaz, üretim araçlarına sahip burjuva için üretir. “İşçi daha üretim sürecine girmeden önce kendi emeğine yabancılaşmıştır. Kapitalist tarafından temellük edilen ve sermayeye eklenen bir emek söz konusu süreç boyunca kendini yabancı bir ürüne nesneleştirir. Ücretli emek, işçiyi yabancılaştırır” (Wood, 2020: 115). Bu anlamda yabancılaşma, emek ile yaratılan dünyada insanın bir yabancıya dönüşme sürecidir.

Marx, nesneleşmeye, işçinin üretimine ve nesnenin kendi ürününe yabancılaşmasına değinmiştir. İşçinin emeği ne kadar büyükse, kendisi o kadar küçük kalır. İşçi çalışma sonunda ürettiği nesneye sahip değildir. Bunun neticesinde “kendi yarattığı nesnenin kölesi olur” (Marx, 2013: 77). İnsanın kendi ürettiklerinin tahakkümüne girmesi Marx’ın yabancılaşma anlayışı açısından temel temalarındandır. “İnsan yaratımlarının, kendilerini yaratan insanlar üzerinde tahakküm kuran ve onları köleleştiren düşman güçlere dönüşerek insana yabancılaşmaları Marx’ın vurguladığı önemli bir temadır” (Wood, 2020: 60). İnsanlar doğayı tahakküm altına almış, onu biçimlendirmiştir ve ona yabancılaşmıştır. “Kapitalistlerde

kâr arayışında yabancılaşmış bir dünya içinde yaşarlar” (Slattery, 2017: 127). Kapitalist toplumda işçinin tek mülkü olan emek, kapitalist karşısında mülkiyeti olmaktan çıkar. İnsanın temel özelliği olan emeğin oluşum sürecindeki iş bölümü ise işçiyi bir meta gibi makineleştirerek, yoksullaştırır. Marx (2013: 27), politik iktisadın işçiyi “*Çalışan bir hayvan*” olarak tanımlandığını ifade eder. Bu yüzden kapitalizm, işçiyi çalışmadığı zaman bir insan olarak düşünmez. İşçi emeğini hayatı pahasına satmaktadır.

Marx ikinci olarak üretim ediniminde, üretici etkinliğinin yabancılaşmasını ele almıştır. Çalışma ve üretme kendi içinde bir amaç olmaktan çıkar, yabancı bir faaliyete dönüşür. Üretme sürecine yabancılaşmasının sebebi, emeğin satılabilir hale gelmesidir. Burjuvazinin tahakkümü altındaki proletarya özgür gibi görünse de aslında esaret altındadır. Bu yönüyle insanı asıl yabancılaştıran unsur, kendi kaderinin efendisi olamamasıdır.

“Emek nesnesinin yabancılaşmasında, emek etkinliğinin yabancılaşması, kendine başkalaşması olarak özetlenir. Bir kere, çalışma işçinin dışındadır, yani onun özsel varlığına ait değildir. Onun için çalışırken kendini olumlamaz, inkâr eder, mutlu değil mutsuzdur, fiziksel ve zihni enerjisini serbestçe geliştirmez, bedenini harcar ve zihnini yok eder. Onun için işçi ancak çalışma dışında kendine gelir ve çalışırken kendisinin dışındadır. Çalışmadığı zaman kendindedir, çalışırken kendinde değildir. Onun için çalışması gönüllü değil, zorlamadır; zorla çalıştırılır” (Marx, 2013: 78).

Üretim edimine yabancılaşmanın bir sebebi de “çalışmanın işçi için dışsal özelliğini gösteren bir başka olgu, işin işçiye değil başka birine ait olması, işçinin çalışırken kendine değil başkasına ait olmasıdır” (Marx, 2013: 78). Bu yüzden işçi kendi benliğini yitirmiş, kendine yabancılaşmıştır. Marx’a göre bütün bunların neticesinde insanın hayvanlardan pek de farkı kalmamıştır. Zira işçi yalnızca yemek yerken, içerken, çocuk yaparken kendi olabilmektedir ki bunlar hayvanlarda da bulunan özelliklerdir.

İnsanlar pek çok şeye gereksinim duyar. Hayatta kalmak, sağlıklı, güvenli, huzurlu yaşamak bu gereksinimlerden bazılarıdır. Bu koşullar sağlanamadığında insan kendi olmaktan çıkar ve yabancılaşır. “Marx yabancılaşmayı bir anlam ya da kendilik değeri eksikliği olarak tanımlamaya bir hayli yakındır... Kendilik değerinden yoksun biri gerçek benliğine ya da insanlığına yabancılaşmış olarak tanımlanabilir. Marx, kendine yabancılaşmış bireylerden bu şekilde bahseder” (Wood, 2020: 66-67). Bu minvalde Marx’a göre yabancılaşmanın üçüncü boyutu, insanın türsel varlığına, kendine yabancılaşmasıdır. “İnsanı doğadan ve kendinden, kendi etkin işlevlerinden, kendi hayat-etkinliğinden yabancılaştırırken, yabancılaşmış emek, *türü insana yabancılaştırır*. Türün hayatını, birey hayatının bir aracına çevirir. İlk türün hayatıyla bireyin hayatını yabancılaştırır, sonra da soyut şekliyle bireyin hayatını, gene soyut

ve yabancılaşmış şekliyle türün hayatının amacı yapar” (Marx, 2013: 80). Yabancılaşmış emek insanın türsel hayatını, kendi gerçekliğinden koparıp hayvanlar karşısındaki üstünlüğünü elverişsiz hale getirecek varoluşunun bir aracı haline gelmiştir. Bir anlamda emeğin metalaşması, insan emeğinin nesnesi haline gelmesi, insanın kendi özüne yabancılaşmasını üretir. Metaların arkasındaki emek görünmez ve üretilene dışsallaşır. Bunun neticesinde metalar, toplumsal ilişkileri belirleyen unsurlara dönüşür. Bu bağlamda insanın özü olan emek, metalaşması ile birlikte insanın yabancılaşmasına dönüşür.

Verili toplumsal gerçekliği analiz eden Marx’a göre meta fetişizmi, yabancılaşma olgusunu ortaya çıkaran en önemli nedenlerdendir. Meta, bireyin başkalarının tüketimi için ürettiği üründür. Marx emeğin ürünlerinin piyasada dolaşımını, metaların insanlar üzerinde iktidara sahip olmasını “meta fetişizmi” olarak kavramsallaştırmıştır. “Marx’ın meta fetişizmi olarak ortaya koyduğu insanın emeği ile var olan fakat insana dışsallaşan, insan üzerinde bir baskı aracına dönüşen metalara odaklanarak yabancılaşmayı ortaya koyar” (Uluç, 2020: 30). Yabancılaşmayı kaçınılmaz bir olgu olarak gören Marx, insanın emeğinin ona dışsallaşması insan üzerinde tahakküm kuran bir araca dönüşen metalara odaklanarak insanın insana yabancılaşmasını açıklar.

İnsanın kendine yabancılaşmasının neticesinde insanın insana, topluma yabancılaşması ortaya çıkmıştır. İnsan ilişkilerinin pazar ilişkilerine dönmesi dolayısıyla insanlar birbirine yabancılaşmıştır. “İnsanın kendi emeğinin ürününden, hayat etkinliğinden, türsel varlığına yabancılaşması olgusunun dolaysız bir sonucu, insanın insana yabancılaşmasıdır. İnsan nasıl kendi kendisiyle karşı karşıya geliyorsa, öteki insanla da karşı karşıya gelmektedir. İnsanın işiyle, emeğinin ürünüyle ve kendisiyle ilişkisi için geçerli olan, insanın öbür insanla öbür insanın emeği ve emeğinin nesnesi için de geçerlidir” (Marx, 2013: 82-83). Yani işçi modern kapitalist kent toplumlarındaki üretim koşullarında çalışan diğer işçilere yabancılaşmıştır.

2.2.1.2.Simmel’e göre yabancılaşma

Verili fenomenlerden yola çıkarak hayatın sosyolojisini yapan Simmel (1858-1918), yabancılaşma kavramını doğrudan kullanmamıştır. Fırtına öncesi sessizlik ve hızla artan tekniğin insan üzerinde tahakküm kurmaya başladığı dönemde dünyaya gelen Simmel, daha çok yabancı kavramı ile ilgilenmiştir. Lakin yabancıların oluşması ve hayatını sürdürmesi yabancılaşma ile ilgilidir. Yabancılaşma kavramı yerine Simmel, insanî uzaklaşma, farklılaşma, şeyleşme gibi kavramları kullanır. Simmel’in yabancılaşmasını anlayabilmek için yabancı kavramına değinmek gerekmektedir.

Simmel ‘in sosyal tiplerinden biri olan yabancı, o toplumdaki kültüre ait olmayan, dışarıdan gelen ama aynı zamanda o kültürün içinde bulunan kişi demektir. Bir anlamda yerli kültürün içindeki toplumsal etkileşim formuna uymayan, öteki olan ve topluma aykırı tiptir. Yabancı kişinin, o toplumun kültürünü bilmemesi hasebiyle nerede nasıl davranacağını bilmeyen kişidir. Yani Simmel ‘yabancı’ kavramını belli bir grup dâhilinde (grubun üyesi olmak veya olmamak), mesafe (yakınlık-uzaklık) ile tanımlamaya çalışmıştır. Yabancı bize hem uzak olan ama yabancı ile benzerlik kurduğumuzda bize yakın olan kişidir. Bu benzerlikleri kaybetmeye başladığımızda yabancılaşma başlar.

Toplumsal farklılaşmanın doğası üzerinde düşünen Simmel yabancılaşmayı metropol, kültürün trajedisi, para ekonomisi ekseninde ele almış ve yabancılaşmayı tarihsel olaylara, her dönemde gelişen farklı fikirlere dayandırmıştır. “Simmel yabancılaşma sürecini gelişmiş iş bölümünü, metanın fetiş karakteri kazanmasını ve modern tekniğin gelişmesini örnek verir(...) Simmel daha çok birincil kavram altında toplanabilecek sosyal olguların kaydedilmesiyle ilgilenir. Bu merkezci kavram ‘Yabancılaşma’ dır” (Jung, 2001: 67-68). Simmel, yabancılaşmanın tek başına ele alınamayacağını söyler.

19. yy sonu-20 yy başı döneminde yaşamış olması hasebiyle, Almanya’nın sanayileşme ve kentleşme sürecine tanıklık eden Simmel, büyük ölçüde artan kentleşme sonucu metropole dönüşen kentlerde, insanların uzaklaşan ilişkiler içine girmesine yol açmasına, insanı kayıtsızlaştırmasına, samimi ilişkilerin azalmasına, güvensizliğe, temkinliliği zorunlu kılmasına, yalnızlaşmasına, farklılaşmanın artmasına, bireyin kendinden uzaklaşmasına, çevresine yabancılaşmasına değinmiştir. Simmel’e göre yabancılaşma “metropolle ortaya çıkan ve kişinin tanınma ve fark edilme edimini elinden alan bir olgudur. Kişi fark edilmek için kasıtlı bir şekilde tuhaf olmaya teşvik edilir; yani yapmacık tavırlar, ani değişiklikler gibi metropole uygun hallerle tanınma sürecine gider. Bu süreçte insan kendisi olmaktan çıkıp özüne uzaklaşır.” (İlhan, 2012: 42). Sosyoloji tarihinde metropolün yabancılaştırıcı etkileri üzerinde ilk kez duran Simmel, metropolde yabancılaşmayı insanı kendinden- toplumdaki tecrit etmesi bağlamında, para ekonomisi, bireyselleşme, iş bölümü, uzmanlaşma, kültürün trajedisi ile birlikte ele almıştır. David Frisby’e göre modernliğin sosyoloğu olan Simmel, insan davranışlarının kentin fiziksel çevresini belirlediği, kent hayatının kişilik üzerindeki etkileri ve bireyin yaşadığı kimlik bunalımını üzerinde durmuştur.

Metropolde uzmanlaşmanın kaçınılmaz olduğunu savunan Simmel, modern dönemde para kazanmak için uzmanlaşmak, yeteneğe sahip olmak zorunda kalan birey, yeteneksizliği

de modernliğin önünde bir engel olarak algılamaktadır. Bu anlamda blasé¹³ insan, metropolün en önemli yansımasıdır. Kentte yoğun ilişkilerin olduğu, sosyal ilişkiler ağı ve sürekli yenilenen kentsel mekân bireyde aşırı uyarılmaya sebep olur. Aşırı uyarılma ise tepkisizliğe neden olur. Tepkisizleşme bir süre sonra Simmel'in tanımıyla blasé formuna dönüşür. İnsanlar robotlaşmaya başlar. Bu bağlamda anlamını yitiren insan için para önemli bir figür haline gelir. Bu durumun neticesinde yabancılaşma ortaya çıkar. “İnsanı dünyadan bezdiren şey sınırsız haz peşinde koşulan hayattır çünkü böyle bir hayat sınırları o kadar süre azami tepki vermeye zorlar ki en sonunda hiç tepki veremez olurlar” (Simmel, 2009: 321). Bu minvalde Simmel'e göre bu bezgin tutumun sebepleri, para ekonomisi, insanlardaki doyumsuz haz ve ihtiyaçlardan kaynaklanmaktadır.

Para, Simmel'e göre modern dönemdeki ilişkileri, etkileşimleri ifade etmek için bir araçtır. Temele aldığı şey paranın oynadığı roldür. “Simmel para felsefesi kitabında değerlerin çözülmesi ile birlikte modern para ve gündelik hayat üzerinden yabancılaşmış kültür içindeki bozulmaları alır” (Jung, 2001: 58). Para ekonomisinin yerinin metropol olduğunu savunan Simmel, metropolde her türlü niteliksel farkın nicelikle ölçüldüğünü ifade eder. “Para şeyler arasındaki her türlü nitel farkı ‘Kaç para’ sorusuyla ifade eder” (Simmel, 2009: 321). Paranın, modern yaşamın kesintisiz ilişkilerini ifade eden bir kavram olarak ele alan Simmel'e göre para, insanın kıyaslanamazlığını ortadan kaldırarak değersizleştirir.

Simmel'e göre kültür, insanın kendi ürettiği etkileşimlerdir. Bir anlamda kültür ‘nesnel tin’ dir. Simmel kültür alanında insanın ürettiği üründen etkilenmiştir. Ardından insanların kendi ürettikleri kültürün boyunduruğu altına girmelerini eleştirir. Daha sonra kültürün patolojisi olarak bahsedeceği; kültürün trajedisi kavramını kullanır. “Öznel kültür ile nesnel kültür arasındaki uzaklaşmayı kültür krizi, kültürün trajedisi olarak tanımlar” (Frisby, 2015: 46). Simmel burada kültürün trajedisi kavramını, nesnel kültürün genişleyerek öznel kültür üzerinde tahakküm kurması anlamında kullanmıştır. Bu minvalde Simmel kültürün trajedisini toplumsal (nesnel kültür) ve bireysel (öznel kültür) kültür arasındaki farka dayandırmaktadır. Nesnel kültür, insanların ürettiği kolektif bir kültür iken öznel kültür birey tarafından üretilen, nesnel kültüre hâkim kültürdür. “Dokumacı ne dokuduğunu bilmez’ deyiimi tabii ki hiçbir zaman mutlak doğru değildir, ama göreceli olarak her zaman doğrudur” (Simmel, 2009: 353). Ürettiğimiz ürünün bizim ürettiğimiz dışında anlamlar taşıdığını, bu anlamda insanın yabancılaştığını vurgular.

¹³ **Blasé** tutumu, alışılmış, rutinleşmiş durumlarda ortaya çıkan bir tür kaygısızlık, bezgin tavidir. Dünyadan bezmişliktir.

Genel olarak Simmel, kültürün trajedisinde insanın kendi ürettiklerinin zaman içinde köle olmasını, bu bağlamda insanın kendinden, kültüründen uzaklaşmasını ele alır. İnsanlar kültürü üretirler ve zaman içinde ürettikleri bu kültür, onların üretimi dışında bir alana dönüşmesiyle yabancılaşsınız. Simmel bu forma ‘kültürün trajedisi’ der. Simmel kültürün trajedisinde yaşam ve form antagonizması (ikilemi) üzerinde durur. Yaşam kendini siyaset, din, aile, teknoloji, sanat, bilimde kendini ortaya koyar. Hayat formları üretir ve mevcut formun karşısına yeni bir form koyar. Bu anlamda Simmel, kültürün trajedisinde, üretilen kültürün insanları nesneleştirdiğini, baskı altına aldığını ve bireyin ne yapacağını belirleyen bir unsur olduğunu dile getirir. Kültürel formları bireylerin kendilerinin ürettiğini bu anlamda insanın kendine yabancılaştığından bahseder. “Ruhun hayatı ve yaratıcı süreci ile öbür yanda içerikleri ve ürünleri arasındaki derin yabancılaşmadan ya da düşmanlıktan yola çıktık” (Simmel, 2009: 341). Simmel, burada Marx’ın yabancılaşmasına benzer olarak, insanın hayatı, üretim süreçleri ve ürettikleri ürüne yabancılaşmalarını ele almıştır.

Simmel yabancılaşmayı ortadan kaldıracak bir görüş sunmaz, lakin yabancılaşmanın etkisini azaltacak bir form üretir: Ülfet¹⁴. Simmel ‘e göre ülfet, suni bir dünyadır. Eşitler arasında mümkündür. “Simmel bu yabancılaşma ve bu yabancı-olma haline gerçi toplumsal bir seçenek sunmaz; fakat bu halin ağırlığını hafifletecek bir sosyal karşılıklı etki formu sunar: Ülfet... Simmel ülfeti bir toplumsallaşma formu olarak tanımlar” (Jung, 2001: 84). Simmel ülfetin toplumsal tahakkümü azalttığı gibi, yabancılaşmanın da etkisini azalttığını savunur. Bir anlamda toplumdan uzaklaşma ile değil temkinli bir şekilde topluma yaklaşıp yabancılaşmanın etkisini azaltmak mümkündür.

Yabancılaşmanın kaçınılmaz olduğunu lakin kısıtlanabileceğini savunan Simmel, yabancılaşmayı kısıtlayan bir form olarak ülfeti öne sürmesine ek olarak paranın başatlığının kaygıyı, yabancılaşmayı azalttığını savunmaktadır. Zira mekânsal manada birbirine uzak ve farklı kültürlerden olan insanları alışveriş ile birbirine yakınlaştırmaktadır. “Simmel, Marx’a karşı çıkarak, paranın yaygın kullanımının mekân olarak birbirinden uzak insanlar arasında alışverişini mümkün kıldığını böylece birçok farklı toplumsal bağ yaratıp yabancılaşma düzeyini düşürdüğünü öne sürer” (Turner vd, 2013: 282). Bu anlamda para, bireylerin birbirine yabancılaştırıcı etkisini azaltmaktadır. Çünkü para toplumlar arasındaki alışverişini

¹⁴ Ülfetten kast edilen toplumsallaşmadır. “Metropole ait hayat tarzında doğrudan doğruya kopma gibi görünen şey, aslında onun temel toplumsallaşma biçiminden bir tanesidir” (Simmel, 2009: 323). İyi bir gözlemci bakış açısına sahip olan Simmel’e göre toplumsallaşma, karşılıklı etkileşimdir. Birey toplumsallaşma ile birlikte, bu yalnızlığından kurtulabileceğini dile getirir.

hızlandırmakta, sınırlılıkları ortadan kaldırmakta, güveni artırmakta ve toplumda yabancı olarak kabul edilen kesimle bu sayede alışverişi yapılarak etkileşim kurulmasını sağlamaktadır.

2.2.1.3. Weber'e göre yabancılaşma

Bir modernite kuramcısı olan Weber, yabancılaşma kavramını doğrudan ele almamıştır. Bu noktada Weber kent, para, statü-sınıf üzerinden yabancılaşmayı dolaylı olarak ele almıştır. 1910'da Alman sosyoloji derneğinin kurulmasına yardımcı olan Weber, Chicago kentinden kanunsuzluk, şiddet, servetle yoksulluk gibi durumlarından etkilenmiştir. Bu denli metropoller için Weber, birkaç yerleşim alanı dışında yoksulluk, sefalet ve yabancılaşmış insanlar olduğunu ifade eder. “Londra'dan daha yaygın olan bu devasa kent, birkaç gözde yerleşim merkezi dışında, tümüyle, derisi yüzülmüş ve çalışan bağırsakları dışarı uğramış bir adama benziyor” (Weber, 1993: 16). Öte yandan modern kapitalist dünyayı büyüden arınmış demir kafeslere benzeten Weber, kentte bireylerin topluma yabancılaşmalarını Amerikan kent toplumları üzerinden gözlemlemiştir. Toplumsal eyleme odaklanan Weber, modern kent toplumlarında bireyciliğin arttığını, evlerin küçüldüğünü, mesafelerin arttığını ifade eder.

Weber “Protestan ahlakı ve kapitalizmin ruhu” kitabında, modern kapitalist kent toplumları için paranın insan hayatında elzem bir yere sahip olduğunu, insan hayatında zamanın, toplumsal ilişkilerin paraya göre belirlendiğini ifade eder. “Şunu unutma zaman paradır... Şunu unutma; para üretime güç veren verimliliği artıran yapıdadır. Para parayı üretir. Şu atasözünü unutma, iyi bir ödeyici, herkesin cüzdanının efendisidir” (Weber, 2017: 38-39). Paranın insanlar üzerindeki tahakkümünü, paraya sahip olan bireylerin, paraya sahip olmayanlar üzerinde zaman, hesaplanabilirlik açısından tahakküm kurması olarak ifade etmiştir.

Öte yandan sınıf ve statü arasındaki ayrıma ilk değinen Weber, sınıflar ve statü üzerinden bireyin topluma ve farklı statüdeki bireylere yabancılaşmasını dolaylı olarak ele almıştır. Sınıf, ekonomiye dayalı bir kavramdır. Statü kavramının alt boyutlarına bakıldığında din, ekonomi, siyaset, cinsiyet, yaş, yaşam tarzları, kültür statünün farklı kaynaklarıdır. “Biraz basitleştirerek diyebiliriz ki: Sınıf tabakalaşması, üretim ve mülkiyet ilişkilerine, statü tabakalaşması ise özel ‘hayat tarzları’ nın temsil ettiği *tüketim* biçimlerine göre belirlenir” (Weber, 1993: 188). Bu anlamda farklı statü grupları içinde olanlar, kendi statü gruplarında olmayanları ötekileştirmektedir. Benzer şekilde statü konusunda Weber ve Marx’tan etkilenen Avrupalı sosyolog Bryan S. Turner da statüyü, kültür (yaşam biçimi), ekonomi (sınıf),

politika (unvan) bağlamında ele alır. Kültürün (yaşam biçiminin), statü haklarının kurucusu olduğunu ifade eder. “Statü, hayat tarzı yani giyim, konuşma, görünüş ve bedensel eğilimler gibi kültürel pratiklerin bütünlüğü olarak kavramsallaştırabiliriz... Kültürel hayat tarzına, hem yurttaşlık hem de ekonomik sınıf konumunun bir sonucu olarak yaklaşılabiriz. Çünkü kültürel eğilimler, kişinin politik ve ekonomik sistem içindeki konumunun simgeleridir” (Turner, 2000: 85-86). Statüyü hayat tarzı olarak sosyal tabakalaşmanın kültürel bir boyutu olarak gören Turner, ekonominin ve politik düzeyde saygınlığın da bireyin toplum içerisindeki konumunun göstergeleri olduğunu ifade eder. “Toplumdaki statümüz ayrıcalık ve saygınlığa göre sınıflandırılır. Örneğin benim statüm, eş zamanlı olarak gelir, eğitim, etnik köken ve cinsiyetime göre tanımlanabilir” (Turner, 2000: 14). Bu açıdan bireyin statüsünün belirlenmesinde eğitim, cinsiyet, ekonomik durum öne çıkmaktadır.

Son olarak Weber’in sınıf modeli Marx’ın burjuva ve proletarya sınıf modeli ile bir nebze benzeşmektedir. “Mülkiyet ve mülksüzlük bu nedenle bütün sınıf konumlarının temel kategorileridir” (Weber, 1993: 178). Weber sınıfları mülk sahibi ve mülksüzler olarak ayırmıştır. Mülksüzler de orta sınıf, vasıflı işçiler, yarı vasıflı işçiler, vasıfsız işçiler olarak ayrılmaktadır (Turner vd. 2013: 236). “Ayrıcalıklı mülkiyet sınıflarının ilki rantiyelerdir: Gelir getiren vakıf, maden, imalathane (fabrika), tefeciler vs. mülkiyet mağduru sınıflar ise esirler, toplum-dışılar, borçlular ve genel olarak yoksullardır” (Ünal, 2014: 42). Yabancılaşan sınıf ise kendi olamayan, hayatta kalabilmek için zor koşullara tahammül etmek zorunda olan mülksüzlerdir.

2.2.1.4. Marcuse ve Fromm’da yabancılaşma

Herbert Marcuse ve Erich Fromm yabancılaşma anlayışını modern kent toplumları bağlamında ifade etmişlerdir. Modern toplumda insanlar güvensizleşmiş, özgürlüğünden uzaklaşmış, ürettiklerinin egemenliği altına girmiştir.

İşçi sınıfının yabancılaşmasını ele alan Marx’a karşılık, ileri sanayi toplumundaki yabancılaşmayı ele alan Marcuse, yabancılaşmayı toplumun tek boyutlulaşması üzerinden ve insanın kendi ürettiklerinin tahakkümüne girmesi bakımından ele alır. Marcuse “Tek boyutlu insan” kitabında, tek boyutlu insanı; modern kapitalist toplumda kendi kararlarını veremeyen, iktidarın aldığı kararlara uyan, insanın robotlaştığı, yaratıcılık ve özgürlüğün kaybolmaya başladığı toplumlarda ortaya çıkan form olarak ifade etmiştir. Ayrıca yabancılaşmayı tüm ekonomik sınıflar için geçerli gören Marcuse için yapılan işin üretimin değişmesinin, işçi sınıfının davranışları ve biçimlerini de değiştirmektedir. Bu bağlamda bireyler özgürlüğünden,

bilincinden uzaklaşmaktadır. “Marcuse’a göre yabancılaşma, bireylerin kendilerini onlara dayatılan varoluş ile özdeşleştirmeleri ve onda kendi gelişim ve doyumlarını bulmalarıdır... Bir başka ifadeyle birey bir “yanlış bilinçlilik” içine girerek kendine yabancılaşmış olur” (Tekin, 2014: 34-35). Köleleşen bireylerin çalışma sürecinde kâr elde etmek için bir araç unsuruna indirgenmişlerdir.

Öte yandan Frankfurt Okulu mensubu Marcuse, yabancılaşmayı insanın kendi ürettiklerinin tahakkümüne girmesi olarak ifade eder. “...insanlar kendilerini satın aldıkları metalarda tanımaktadırlar; ruhlarını otomobillerinde, müzik setlerinde, içten-katlı evlerinde, mutfak donatımında bulmaktadırlar. Bireyi toplumuna bağlayan düzeneğin kendisi değişmiş ve toplumsal denetim üretmiş olduğu yeni gereksinimlerde demirlemiştir” (Marcuse, 1990: 8). Bu görüşüyle Marcuse, Simmel’in kültürün trajedisi ile benzeşmektedir.

Fromm’a göre modern insanın yabancılaşmasının kaynağı kapitalist kent toplumlarının sosyo-ekonomik durumundan kaynaklanmaktadır. “para o kişinin taptığı puttur; kendi içinde her şeyden soyutlayarak para açlığı biçiminde dışarıya yansıttığı puttur. Bu anlamda nevrozlu kişi, yabancılaşmış bir kişidir” (Fromm, 1990: 137). Fromm yabancılaşmayı insanın kendi ürettiklerinin tahakkümüne girmesi ekseninde insanın kendine yabancılaşması bağlamında ele almıştır.

Fromm’ a göre modern toplumlardaki yabancılaşma toplumdaki hemen hemen her yerde görülmektedir. İnsanın işiyle ilişkisi, tükettikleri, toplumdaki bireylerle ve insanın kendisine yabancılaşması görülmektedir. Akabinde insan, kendi ürettiklerini yücelterek ve ürettikleri karşısında güçsüz duruma düşerek onların tahakkümü altına girmiştir. “Yarattıkları ona sahip olmuştur; o artık kendi kendisinin sahibi değildir(...) Modern insan ile puta tapan arasında özde hiçbir ayırım yoktur. Ancak çağdaş insan, putların biçimini değiştirmiş ve onlara kendi hayatında daha geniş bir yer vermeye başlamıştır. O kendi hayatını yöneten kör ekonomik kuvvetlerin bir nesnesi olmuştur. O kendi ellerinin ürünlerine tapar ve böylece kendisini bir ‘şey’ e dönüştürür. Yabancılaşan sadece işçi sınıfı değil, herkeştir” (Fromm’dan akt. Bayhan, 1995: 35). Modern toplumda ekonomi, para daha mühim hale gelmiş, amaçlar araç olmuş, insanlar kayıtsızlaşarak özgünlüğünü kaybedip tek tipleşmiş, şeyleşmiş ve kendilerine, topluma, çevresine yabancılaşmışlardır. Yabancılaşmayı “şeyleşme” olarak gören Fromm, “Özgürlükten kaçış” kitabında insanın kendine güvensizliğinden, güçsüzlüğünden, korkularından ötürü özgürlüğünü iktidara teslim ederek insanın kendine, çevresine yabancılaşmasını ifade etmiştir.

2.2.1.5.Bauman’a göre yabancılaşma

Modernite ve postmodernite eleştirisini yapan Bauman, çağdaş dünyanın bireylere korku, belirsizlik, güvensizlik, normsuzluk, kaos getirdiğini eserlerinde sık sık vurgulamaktadır. Buna binaen yaşadığı toplum içinde (Yahudi olduğu için) öteki olan Zygmunt Bauman, yabancılaşma olgusuna çalışmalarında dolaylı olarak değinmiştir. “Bauman, kendisi de bir öteki olduğundan “yabancılaşma” olgusuna çalışmalarında sık sık yer vermiştir” (Kaya, 2019: 1451). Yabancılaşma konusunda, Karl Marx, George Simmel gibi isimlerden etkilenen Bauman’ın yabancılaşma anlayışı yabancı, modernite ve buna bağlı olarak kent hayatı, bireyselleşme, para, sınıf dışı- sınıfta bağlamında ele alınabilir.

Simmel gibi Bauman’da (2016: 66) yabancıyı, biz ve onların dışında olan, bize ne yakın olan ne de uzak olan olarak ele alır. Bu yönüyle yabancı, toplumda ötekinin dışında ayrı bir konumdadır. Ben ve öteki üzerinden düşünülecek olursa, bireyin konumu öteki üzerinden belirlenir. Öteki olarak kodladığı kişilerden uzaklaşan birey, topluma ve alt sınıftan bireylere yabancılaşmıştır. Bauman’ın modernliği bir anlamda bahçe kültürüne benzettiği söylenebilir. Bu açıdan yabancı otlar bahçeden dışlanır ve bahçenin kusursuz olabilmesi için yabancı otlar ötekileştirilir. “Hareket halinde olmak yeni hiyerarşinin tepesindekiler için başka dibindekiler için bambaşka diğerinin zıttı bir anlama gelmektedir; nüfusun çoğunluğu yani bu iki uç arasında gidip gelen yeni orta sınıf bu zıtlığın asıl yükünü taşımakta ve sonuç olarak varoluşsal belirsizlik, kaygı ve korku içinde yaşamaktadır” (Bauman, 2018b: 11). Bu minvalde toplumda öteki olarak kodlanan sınıfa yabancılaşmıştır.

Kendini modernitenin ve postmodernitenin tarihçisi olarak gören Bauman’a göre kentsel bir toplumda yaşarız. “Yaşadığımız toplum kentsel bir toplumdur; (...) Yabancılar arasında, yabancıları olduklarımız arasında yaşarız” (Bauman, 2016: 75). Bauman, modern toplumlardaki yabancılaşmayı belirsizlik, korku, güvencesizlik, güvensizlik kuralsızlaşma, hızın artması, işsizlik, sınıfsallaşmaların olması, çıkara dayalı ilişkiler ekseninde ele almıştır. “Modernite ile tahakküm altına giren bireyler, tahakküm altına girdiklerinin farkına bile varamadan birbirlerine benzemektedirler” (Kaya, 2019: 1452). Bauman, metropollerde kentte her şeyin aynileştiğini savunur. Kentteki bu standartlaşma, bohem, kendine yabancılaşmış, monotonlaşmış, kendi ürettiklerinin tahakkümü altına girmiş ve birbirine benzemiş bireyleri ortaya çıkarmaktadır.

Bauman modern kent toplumlarını, kuralsızlaşma, ötekileştirme, soykırım gibi nedenlerden ötürü barbarlaşmış, yabancılaşmış olarak görür. “Günümüz metropollerinin

dünya periferisi üzerinde yarattığı kapsamlı etkiyi özetlemek için kullanılabilecek belki de en iyi kavram ‘ikinci barbarlaşma’ kavramıdır. O halde evrensel bir kuralsızlaşma söz konusudur” (Bauman, 2018: 116). Buna binaen Bauman modern kent toplumlarında insanlarda zenofobi (yabancı korkusu) ve heterofobi (Farklılık korkusu) gibi tepkilerin bulunduğunu ifade ederek esasında modern kent insanını yabancılaştığını ifade eder.

Modern dönemde bireyler, düzenin kuralların dışında kalarak düzene yabancılaşmaktadır. Bauman bunu kaos ile açıklar. “Kaos, şeyleri düzenlemekte başarısızlığa uğramış bir çaba olarak düşünülür; ...düzen denilen şeyin yokluğu olarak algılanır... Kısaca belirsizliktir” (Bauman, 2016: 202). Bauman’a göre belirsizlik modern dönemin temelini oluşturur. “Belirsizlik, tereddüt, denetim eksikliği; bütün bunlar kaygıyla sonuçlanır” (Bauman, 2018: 120). Belirsizlik bireyselleşme¹⁵, sınırsızlık, korku ve saldırganlığa sebep olur. Bu da beraberinde uzaklaşma getirir ve birey çevresine yabancılaşır.

20. ve 21.yüzyılın sosyal teorisyenlerinden olan Bauman, modern dönemde korku ve belirsizliğin akışkan moderniteyi ortaya çıkardığını ifade eder. Sıvı olan şeyler, katı olana göre daha kolay şekil alabilmektedir. Bu durum bir nevi Karl Marx’ın katı olan her şeyin buharlaşması metaforuna benzemektedir. “Katı olan her şey buharlaştıkça ve kutsal olan her şeyin kutsiyeti bozuldukça, modernite istekler ve yetenekler arasında sürekli bir uyumsuzluk çağına girdi. Aynı sebeple bu onun her iki dışavurumunda da müphemlik ve kuşkusuz özgürlük çağı oldu” (Bauman, 2018: 83). Modern dünya, sahte özgürlükler, belirsizlikler ve korku ile birlikte, bireyleri birbirinden uzaklaştırarak birbirine yabancı kılmıştır.

Modernite bireylere özgürlük alanı sunarken insanlarda güven duygusunu götürmüş; bir nevi bireyleri köksüz ve birbirine yabancılaşmış bireyler haline gelmiştir. “Bireylere görülmemiş oranlarda özgürlük sunulmuştur (ya da daha doğrusu, onlar özgürlüğün içine fırlatılıp atılmıştır). Ancak bunun bedeli aynı ölçüde görülmemiş bir güvensizlik olmuştur” (Bauman, 2018: 212). Yani modernitenin vitrin önünde insanlara özgürlük sunması, esasında güvensizlik duygusunun artmasının, esaretin ve bireylerin kendine-topluma yabancılaşmasının bir parçasıdır. “İnsanlar geleneksel yapılardan ve modernitenin referanslarından kurtularak sorunlu özgürlüklerinin peşinde yol almaktadırlar” (Kineşçi, 2017: 66). Modern dünyada özgürlükten vazgeçmemiz karşılığında bireysel güvenliğimizin artacağı

¹⁵ Günümüz açısından bireyselleşmeyi özgürleşme dışında kaçınılmaz bir unsur, kader olarak ele alan Bauman, “Bireyselleşmiş Toplum” (2018: 14) kitabında toplumsal düzenin devamlılığı için bireyin toplum tarafından tahakküm kurularak, manipüle edilerek, kendine ve yaşamına yabancılaşmasını ifade etmiştir. Bu yönüyle bireyselleşme, toplumdan uzaklaşma, kendi olamama sonucunda yabancılaşmayı beraberinde getirir. Bauman’a göre (2018: 16) insanın bireyselleşmesi, içinde bulunduğu toplumsal koşullara göre belirlenmektedir.

vaadi vardır. Bu anlamda bireylere modern dönemde kadına ve erkeğe özgürlük sunulmuş ama bu prangalara dönüşmüştür.

Modern dönemde birey aile ilişkilerine, anne- babaya, eşine yabancılaşmıştır. Bu anlamda Bauman geleneksel aile formuna yabancılaşmayı modern dönemde evlilik olmadan birlikte yaşama metaforu ile ifade etmiştir. “Günümüzün ‘sıvılaşmış, akışkan’, dağılmış, saçılmış ve düzensizleşmiş modernite versiyonu, boşanmaya ve iletişimde nihai bir kopuşa değil, sermaye ile emek arasında bir bağlanmama durumuna işaret eder. Bu vahim durumun, evliliği bırakıp bütün sonuçlarıyla ‘birlikte yaşamaya’ geçişi kopye ettiği söylenebilir” (Bauman, 2018: 39-40). Yani Bauman, modern dönemde bireyselleşmenin artması ile birlikte samimi ilişkilerden uzaklaşılması, düzensizliğin tıpkı evlilikteki ilişkilerin modern dönemde dönüşmesi ve ilişkilerin bireycileşmesi gibidir. Evliliğin temeli olan eşlerin birbirine bağlılığının modern dönemde dönüşmesi ile birlikte evlenmek yerine “birlikte yaşama” metaforu gibi emek ve sermaye açısından da bir bağlanamama durumunu ifade etmiştir.

Modern toplumlarda sorumluluklar kuralsızlaştırılmış ve kolektif düşünce parçalanmış, bireyler kendi iradelerini kullanmıştır. “Margaret Thatcher’in ifadesiyle daha ziyade modern dönemde “artık toplum diye bir şey yok” diyordu. Artık hepimiz bireyleriz; seçtiğimiz için değil, mecbur olduğumuz için (...) Çoğumuz gerçekten bireyler haline gelmeksizin bireyselleştirildik” (Bauman, 2018: 142-143). Bu açıdan modern toplum, bireyselleşme ile birlikte var olur. İnsanlar hayatta kalabilmek için bireyselleşmek zorundadır. Buna ek olarak modern dönemde kamusal alanın dönüşümü ile birlikte hedonist düşünce yani ‘önce ben’ duyguları ortaya çıkmıştır. Bu düşünce toplumsal olana yabancılaşmaya, bireyselleşmeye neden olmuştur. “Üstelik de bireyler kendi kendine yeterli olduklarını düşünmeye başlayarak dostluk ve samimi ilişkiler kurmamaya başlarlar, birbirlerini tanımayan bireyler böylelikle iş ortamına da yabancılaşırlar” (Bauman’dan akt. Tükel, 2012: 40-41). Bireyselleşme ile birlikte geleneksel bağların yerini, kurumlar almıştır.

Modern dönemde hız artmıştır. Hareket hızı, tabakalaşma ve egemen olma açısından da mühim hale gelmiştir. Bu yönüyle en hızlı üreten, daha fazla kâr elde eder ve egemen olur. “Bu dönemin şiarı, Bauman’a göre “çalışmayan aç kalır” biçimindedir” (Kineşçi, 2017: 65). Karl Marx gibi İngiliz işçi hareketi üzerine çalışmalar yapan Bauman, modern toplumda işsizliğin beraberinde güvencesizlik ve yabancılaşmayı getireceğini ifade eder.

Polonyalı sosyolog Bauman’ a göre modern dönemde emek ve sermaye ilişkileri metalaştırılmıştır. İş sahibi olan ve işsiz olan arasında kaçınılmaz olarak bir gedik

açılmaktadır. İşsizler faydalı görülebilecek bir işleve sahip değillerdir. “Bauman’a göre etkinliğini yitiren işçi sınıfı ve alt sınıflar, yerini farklı kimliklerden oluşan “sınıf dışı” ve “sınıf altı” (underclass) kavramlarına bırakmıştır. (Kineşçi, 2017: 66). Küreselleşmenin toplumsal sonuçlarından olan sınıfaltı kavramına örnek vermek gerekirse; yasa dışı göçmenler, dilenciler, çete üyeleri, alkol bağımlıları, ekonomik anlamda yoksul kimseler, başka bir şehre okumak için gelmiş yoksul öğrenci, Hindistan’daki kast sınıfından paryalar verilebilir.

Marx gibi Bauman’ da sınıf ayrımının, toplumsal cinsiyet ayrımının temelinde kaynaklara ulaşmadaki eşitsizliğin bir ürünü olduğunu savunur. Mesela seçim yapabilme özgürlüğüne sahip olanlar artı ürüne sahip olanlardır. Daha az kaynağa sahip olanlar ise seçim yapma konusunda yeterince özgür olamazlar. “Sınıf ayrımının (ya da aynı şekilde toplumsal cinsiyet ayrımının) kendini kabul ettirmeyi etkin hale getirmek için gerekli olan kaynaklara ulaşmadaki eşitsizliğin bir yan ürünü olduğu söylenebilir. Sınıflar, ulaşılabilir kimlikler sıralaması içinde ve bunlar arasında seçim yapma yeteneği ile farklılaştı” (Bauman, 2018: 68). Yani esasında sınıflar ellerindeki imkânlarla, maddiyata göre seçim yapabilmelerine göre ayrılırlar. “Görünüşe göre ayırım pratik değerini büyük oranda yitirirken mekâna göre ayırım önem kazanmıştır” (Bauman, 2016: 76). Bauman’a göre sınıfsal ayrımlar mekâna göre yapılmaktadır. Bu minvalde alt sınıfı bir dışlama vardır. Güvenlikli sitelere sadece seçilmiş insanların girebileceği, oturabileceği anlamına gelir. Bunda en önemli kıstas paradır. Yani modern kent toplumlarında her şey metalaşmıştır, satılabilir hale gelmiştir. “Bana ne satın aldığını, hangi dükkândan aldığını söyle sana kim olduğunu söyleyeyim (...) Paranın satın alamayacağı mal yoktur” (Bauman, 2016: 227-235). Bauman modern dönemde bireylerin kimliklerinin belirleniminde paranın mühim olduğunu ifade eder. Bu yönüyle modern insan, kendi ürettiği paranın tahakkümüne girerek kendisine, çevresine yabancılaşmıştır.

Öte yandan Bauman kendine yabancılaşmanın toplumsal olduğunu savunur. “Kendini ve sevecen bir toplumsallığı ararken benlik cangılında kolayca kaybolur. Kendi benliğinin sisi içinde arayışını sürdüren birisi, bu tecritin, bu yalnızlığa hapsedilen egonun bir kitlesel hüküm olduğunu artık fark edemez” (Bauman, 2018: 72). Bauman’a (2018: 93-113), göre mutlu ve yabancılaşmamış birey, özgür, kendi tercihlerini seçebilen, yapmak istemediği bir şeyi yapmayan, etik kurallara uygun davranan, ahlaklı kişidir. Sonuç olarak toplumsal kırılmalara ışık tutan Bauman, yabancılaşmayı akışkan modernite, kent toplumlarındaki aynîleşme, güvensizlik, belirsizlik, korku, bireyselleşme, sınıfaltı, insanın kendi ürettiği paranın yine insanlar üzerinde tahakküm kurması çerçevesinde ele almıştır.

2.2.1.6.Yabancılaşmanın Günümüzdeki Sınıfsal Görünümü: Prekarya

“Bir varmış, bir yokmuş”

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren üretim ilişkilerinde, sınıfsal yapılarda değişim meydana gelmiş, burjuva ve proletarya form değiştirmiştir. 1960'larda başlayan 2000'lerde devam eden toplumsal hareketler, 2008 ekonomik krizi ve sonrasında da esnek istihdam, güvencesizlik etrafında tartışmalar artmış; işçi sınıfı, proletarya dışında yeni bir sınıf ortaya çıkmıştır. Bu noktada proletarya kavramı, 21. Yüzyıl küresel emek piyasalarındaki sınıf ilişkileri anlatmak için yetersiz kalmış ve emeği sömürülmüş, kaybedecek zincirleri dahi olmayan prekarya kavramı ortaya çıkmıştır.

Prekarya kavramı ilk olarak 1980'lerde Fransız sosyologlar tarafından, mevsimlik, geçici işçiler için kullanılmıştır (Standing, 2020). Kavramı ilk olarak kullananın Fransız sosyolog Pierre Bourdieu olduğu söylenebilir. Bourdieu 1963'te Cezayir'de düzenli ve düzensiz işçileri ayırt etmek maksadıyla "precarite" kavramını kullanmıştır. “Bir başka Fransız sosyolog Agnès Pitrou, 1978'de yaptığı çalışmada précarité kavramını devletten sosyal yardım alamayan ailelerin güvencesiz yaşam koşullarını, çocuklarının geleceğinden duydukları endişeleri anlatmak için kullanmıştır” (Oğuz, 2014: 12). Daha sonra kavram, 1996'da İtalyan Marksist sosyolog Maurizio Lazzarato tarafından “Maddi olmayan emek” anlamında kullanılmıştır. Maddi olmayan emek kavramıyla, emeğin kapitalizmin talebine göre şekillendiğine ve emeğin esneklik kazanıp, güvencesizliğe sebebiyet verildiğine işaret edilmiştir. Bu sebeple çalışanları esnek, sömürü getiren çalışmalara açık olduğunu ifade etmiştir. 1998 yılında Bourdieu prekarya kavramını, “güvencesizliğin her yerde” olduğunu belirterek, kavramı güvencesizlik ve belirsizlik manasında kullanmıştır (Güvendi, 2019). Akabinde 2011'de güvencesiz çalışmaya karşı ortaya çıkan toplumsal hareketler ile birlikte prekarya, kamusal tartışmalarda yer almıştır. Esnekleşmiş istihdam ortamında, güvencesiz işlerde çalışan sınıfı anlatmak için 2011'de Guy Standing *The Precariat: The New Dangerous Class* isimli çalışmasında, yeni istihdam koşullarında, toplumsal hafızadan yoksun işlerde çalışan prekaryayı ortaya koymuştur.

Prekarya, kendine özgü emek ve esnek çalışma biçimi olan, istikrarsız, maaş ve işin devamlılığı-konumları bakımından herhangi bir güvenceden yoksun, sınıf bilinci olmayan modern kapitalist toplumun ortaya çıkardığı yeni bir sınıf biçimi olarak tanımlanabilir. Prekarya, “precarious” (güvencesiz) ve proletarya isminin birleşmesiyle oluşan yeni bir terimdir. Alex Foti'ye göre (2017: 9) prekarya, modern kapitalizm döneminde yarı zamanlı

veya serbest çalışan insan kitlesini içermektedir. Prekaryayı küreselleşmenin çocuğu olarak niteleyen Standing, prekaryanın net bir tanımını vermemekle birlikte, prekaryanın ne olmadığı üzerinde durmuştur. Prekarya, güvencesiz istihdam eden, çalışan yoksulları, farklı sosyo-ekonomik sınıfları içinde barındıran gruptur. Prekaryayı hem orta sınıf hem de proletarya olarak gören Foti'nin (2017) aksine Standing prekaryayı, orta sınıf veya Marx'ın tanımladığı proletarya sınıfına dâhil etmemiştir. Marx'ın proletarya hatta lümpenproletarya¹⁶ kavramsallaştırması 20. yüzyılın sınıftaltı grubu idi. Günümüzde ise prekarya, toplumdaki güvencesiz sınıfların bir tezahürüdür. Bu noktada proletarya ve prekarya arasındaki farklara değinmekte fayda vardır.

Kaybedecek zincirleri dahi olmayan prekarya, Marksist anlamda henüz oluşum sürecinde olan bir sınıftır. Burjuva ve proletaryayı bir sınıf savaşı olarak ele alan Marx'ın sınıf kavramında, sınıflar arasındaki sınırlar belli, aynı sınıftan insanların aynı sorundan muzdarip olduğu görülürken; prekarya ise içerisinde farklı grupları barındıran ve sınıf bilinci olmayan heterojen bir sınıftır ve farklı sorunlar vardır.

Üretim araçlarına sahip olmayan proletarya, istikrarlı, sabit zamanlı, maaşlı, iş unvanları aldığı, işverenlerin tanındığı, sendikaların olduğu, güvencelerinin olduğu bir iş sahiplerdir ve haklarını savunabilen bir sınıftır. Sendikalaşma ve siyasetle ilgilenecek zamanları vardır. Üretici, proletaryanın boş zamanını her ne kadar insancıl amaçla olmasa da desteklemiştir. Güvencesiz ve belirsiz hayatı üzerinden tanımlanan prekarya ise istikrarsız, çalışma zamanları-günleri-gelirleri belirsiz, net bir maaşı ve statüsü olmayan, bulundukları konumda ne kadar kalacaklarını bilmeyen, mesleki ilerleme kat etmeyen, uzmanlaşamayan, hakları olmayan, işverenlerini tanımayan, birden fazla işte çalışabilen, sınır dışı edilme riski olan bir sınıftır. Buna ek olarak küresel dönüşümün en alt dalgası olan prekaryanın boş zamanı, üretici tarafından önemsiz görünür. Emeğini karşılıksız kalmasına ek olarak daha fazla iş yapması beklenir.

Endişe ve korku içinde yaşayan prekarya sınıfında, emek esnekleşmiş ve güvencesizleşmiştir. Benzer şekilde Ulrich Beck'de "Risk Toplumu" (2019) eserinde, risk toplumlarında güvensizlik, belirsizlik bulunmakta ve korku ile yönetilmekte olduğunu ifade etmiştir. Buna binaen Standing'e göre (2020: 26) prekarya, sanayi vatandaşlığına

¹⁶ Lümpen TDK'ya göre sınıf bilinci olmayan demektir. Marx'a göre sınıf bilinci dahi olmayan "pislik, artıklar, tüm sınıfların döküntüsü" diye tanımladığı lümpenproletarya, içine dolandırıcıları, üçkâğıtçıları, genelev işletmecilerini, paçavra tüccarlarını, sokak çalgıcılarını, dilencileri ve "sahipsiz toplum"un geri kalan kesimlerini dâhil etmişti" (Marshall, 2015: 463).

(proletaryaya) giren emeğin güvencelerinden (emek piyasası güvenliği, istihdam, iş, çalışma, gelir, temsil, vasıfların yeniden üretimi güvenliğinden) yoksundur. Bu güvencelerin yoksunluğu ile prekaryalaşma toplumda korku, endişe, öfke, ötekileştirme, dışlanmışlık ve bunların sonucunda yabancılaşmayı beraberinde getirmektedir. Bu yönüyle prekaryanın güvencesinin olmaması, onu yabancılaşmaya ve ötekileştirilmeye mahkûm etmektedir.

Öte yandan prekaryanın toplum sözleşmesi ve kendi içinde dayanışması yoktur. Toplumsal hafızadan yoksun olan prekarya kimliksizdir. Mesleki kimliği ve yaptığı işin geleceği yoktur. Geleceği hakkında fikri, hayali de yoktur. Sömürü ve baskıya maruz kalan prekarya sınıfındaki bireyler mutsuzdur ve yabancılaşmıştır. Buna binaen prekaryanın geçici olarak çalışan olması, temel unsurlarındandır. Günü birlik yaşayan prekaryada uzun dönemli düşünme yoktur. Prekarya toplumsal, iktisadi haklarını kaybeden ilk sınıftır ve proletarya sınıfından daha aşağıda bir konumda, bilinci olmayan, hiçbir hakkı olmayan ezilen bir sınıf olması yönüyle ayrılmaktadır.

Emek ekonomisti olan Guy Standing'e göre herkes prekaryaya dâhil olabilir. "sırtımızı dayadığımız güvenceler ortadan kaybolursa kendimizi prekaryanın içinde bulabiliriz" (Standing, 2020: 107). Prekarya sadece mağdurlardan oluşmaz. Yaşlılar, kadınlar, yaptığı işten memnun olmayan-mutsuz olanlar prekaryaya dâhil olabilir. Mesela kadınlar önceden hasta, yaşlı, çocuk bakarken; modern dönemde kamusal alana girerek prekaryaya dâhil olmaktadır. Hatta eve geliri getiren tek kişi kadınsa, evin lideri olmakta ve toplumsal rolü değişmektedir. Buna ek olarak işsizler, göçmenler (Kısmî vatandaş), gelip geçici işlerde çalışan gençler (McDonalds vs), suçlular, kariyerleri olmayan geçici işçiler, kısa dönemli projelerde çalışan profesyoneller, bağımsız görünen başkasına bağlı firmalar (muhasibeci, kendi kliniği olan diş hekimi vs), yarı zamanlı çalışanlar, stajyerler, yeni mezun öğrencilerdir. Foti'ye (2017: 24-32) göre serbest meslek sahipleri, NEET'ler¹⁷, mühendisler, inşaat alanlarında vasıfsız işçi veya teknisyen olarak çalışanlar, hizmet sınıfında çalışanlar (garsonlar, kasiyerler, temizlikçi, fast-food çalışanları veya eğitimci olarak çalışanlar, evde çalışanlar), tezgâh altı veya karaborsa işçiliği yapanlar, çıraklar, geçici tam zamanlı- yarı zamanlı çalışanlar prekaryaya dâhildir. Standing'in yabancılaşmış emeğin sembolü olarak gördüğü çağrı merkezi çalışanları da prekaryaya dâhildir. Yani bir bakıma üzerinde kontrol sahibi olunmayan görevlerin kendine verilmesi konusunda başkasına tâbi olanlar prekaryaya

¹⁷ NEET (Not in Education, Employment, or Training), eğitimde, istihdamda, stajda olmayan yani resmi olarak hiçbir şey yapmayan nüfustur. KAYNAK: (Foti, 2017: 31) ve <https://tr.wikipedia.org/wiki/NEET> (Erişim tarihi: 29.08.2022).

dâhil olma riski fazladır (Standing, 2020: 31-35). Lakin yaşadıkları güvencesizlikler farklıdır. Örneğin beyaz yakalı ile göçmenin gelecekte beklenenleri, güvencesizlikleri farklıdır. Buna binaen prekaryaya dâhil olanlar kariyer geleceği olmaksızın, güvencesiz işlerde beklenenden fazla çalışıp, hak ettiklerinden daha az maaş alırlar. Emeklerinin araçsal yani yaşamak için ve güvencesiz olduğu hissini paylaşırlar.

Kapitalist sistem, yaşlıları prekaryaya dâhil ederek gençlerden daha ucuza çalıştırarak desteklemektedir. Bu duruma Güney Kore’den bir örnek verilebilir. 택배 할아버지 (taegbae hal-abeoji) yani “kurye dede” Güney Kore’de yaşlıların iş hayatına kazandırılması için, emeklilikten sonra ek gelir ya da vakit geçirme amacıyla yapılan bir uygulamadır. Mesela 82 yaşındaki Cho Yong-moon, metro kuryeliğini hayatını boşa harcamamak için yapmaktadır.¹⁸ Öte yandan göçmenler prekaryanın büyük bir kısmını oluşturmaktadır. Standing’in kısmi vatandaş olarak da söz ettiği göçmenler, Bauman’ın “biz ve öteki” olarak kodladığı gibi, öteki olan yerleşik yabancılardır.

Meslek gruplarının zayıflaması prekarya oluşmasına neden olmaktadır. Prekaryalaşma sürecinde en mühim motivasyon güvencesiz çalışan sınıfın mesleğine prestijli unvanlar vererek güvencesiz görünümünün sahne arkasında kalması istenmektedir. Mesela Amerika’da tuvalet temizleyicisine hijyen danışmanı, çöp boşaltan kişilere geri dönüşüm görevlisi denilmektedir. Akabinde prekaryanın günü kurtarma odaklı çalışması, popülist liderler tarafından manipüle edilmeye açık olması prekaryayı tehlikeli kılmaktadır. Beck’de (2019) risk toplumu devrimci bir toplum değil, ondan daha fazlası olup ‘felaket toplumu’ olduğunu ifade eder. Standing’de benzer şekilde prekaryanın tehlikeli olduğunu savunur. Beck’e göre modern dönemde “Ne bilmediğimizi bilmiyoruz” bu da tehlikeleri doğurur. Prekarya sınıfı da ne bilmediğini bilmemektedir. Sömürüye açık haldedir olduğundan tehlikelidir.

Son olarak, Standing’in (2020: 300) “içinde hepimizden bir şeyler var” diyerek söz ettiği prekarya, güvencesiz çalışarak yabancılaşmaktadır. Güvencesizlik gittikçe normalleşmekte, insanlar üzerinde tahakküm kurarak korku, belirsizlik, esnek üretimle kendini yeniden üretmekte ve yabancılaşmaya sebep olmaktadır. Yabancılaşma, prekaryalaşma ile yeni bir boyut kazanmıştır. Yani prekarya, proletaryadan dahi alt sınıfta olmasıyla yabancılaşmanın ve yoksulluğun etkilerini sonuna kadar hissetmektedir. Daha

¹⁸ 곽상아 기자(Muhabir Kwak Sang-ah).(3 Şubat 2022). '파워블로거'인 82세 지하철 택배원이 노년에도 열심히 사는 이유는 소중한 인생을 그냥 보내버리고 싶지 않기 때문이다(유퀴즈). Huffpost. https://www.huffingtonpost.kr/entry/subway-courier_kr_61fb0c04e4b0c7df97461376 (Erişim tarihi: 30.07.2022).

trajik, daha farkında olunmayan bir yabancılaşma süreci vardır. Prekarya işleriyle öylesine meşguldür ki yabancılaştığını düşünmeye dahi vakti yoktur.

2.3. YABANCILAŞMA BİÇİMLERİ

2.3.1. Yabancılaşmanın Metropoldeki Görünümü

İnsanlık tarihinin önemli bir dönüm noktalarından biri olan metropol, kurumlaşmanın sanayileşmenin yoğunluk kazandığı, hareketliliğin çok olduğu, farklı insan nüfusu ve farklı kültürleri barındıran heterojen yapıya sahip, ortak toplumsal yaşam alanıdır. Karmaşık, çıkarıcı ilişkilerin bulunduğu metropolde yabancılaşma kaçınılmazdır. Akabinde “yabancılık, yalnızlık, önemsizlik, geçicilik, vazgeçilebilirlik, sahtelik, yüzeysellik gibi haller birer kent bedelidir” (Alver, 2012: 13). Bu noktada modern hayatı temsil eden metropolde yabancılaşma, dayanışmacı kültürden bireyci kültüre geçiş, para ekonomisi, kültürün trajedisi, farklı sınıfların çatışması (biz ve öteki), ailede yabancılaşma, bireyselleşme, yoksulluk, iş bölümü, yalnızlaşma, temkinli yaklaşım gibi formlar üzerinden ele alınabilir.

Kalabalık ve heterojen yapıya sahip olan metropol, sosyal ilişkilerin çok geniş, karmaşık bir sosyal çevre ve yaşam alanı sunar. Bu sosyal ilişkiler ağı, bireyin kendisini dış tehlikelerden koruyabileceği bir kişilik geliştirmesine sebep olur. İnsanlar kente uyum sağlamak adına, kendilerini duygularından soyutlayarak, mantığı ile hareket eden bir forma dönüşmüştür. “Oysa metropol insanı yüreğiyle değil, zihniyle tepki gösterir. Çünkü metropol hayatı, insandaki yüksek bilincin ve zihniyetinin hakimiyetinin temelini oluşturur” (Tekin, 2014: 33). Bu noktada dayanışmacı toplumlarda daha duygusal ilişkiler hâkimken, metropolde daha mantıksaldır. Kültürden, değerlerden uzaklaşmıştır. Bu çerçevede yalnızlaşan kalabalık kentte, bireyler boşluğa düşmüştür ve yabancılaşmışlardır.

Sosyoloji tarihinde metropolün yabancılaştırıcı etkileri üzerinde ilk kez duran Simmel, metropolün insanı kayıtsızlaştırdığını, tepkisizleştirdiğini öne sürmüştür. Rutinleşmiş durumlara karşı alışılmışlık, bezginlik, kaygısızlık durumunu Simmel, blasé olarak tanımlamıştır. Metropolde bireyler, etrafında olup bitenlere karşı tepkisizleşerek blase tipi ortaya çıkarmıştır. Yalnız ve kaybolmuş hissederek, güvensizdir, temkinlidir, etrafındaki olaylara karşı kayıtsızdır ve maneviyatı azalmıştır.

Öte yandan Simmel, birincil gruptan (dayanışmacı toplumdan), ikincile gruba (modern topluma) farklılaşma olarak tanımlamış ve farklılaşmanın bireyi özgürleştirdiğini vurgulamıştır. Buna ek olarak kişisel özgürlüğe (!) kavuşan metropol insanı nesneleşmiştir.

Simmel'e göre metropolün özgürlük gibi görünen yüzü aslında blase tipi ortaya çıkarmıştır. Akabinde mesafelerin daralması, ilişkilerin uzaklaşması, temkin-kayıtsızlık, yalnızlık-kaybolmuşluk hissinin artması özgürlük vitrininin sahne arkasıdır. “İnsanın kendisini hiçbir yerde metropol kalabalığında olduğu kadar yalnız ve kaybolmuş hissetmesi de, bu özgürlüğün öbür yüzüdür” (Simmel, 2009: 324-325). Metropolde, insanlar pek çok kimliğe sahiptir ve maskeler takarlar. Bu açıdan modern mega kent toplumlarında insanlar, girdap gibi kalabalığın ortasında kendini yalnız, kaybolmuş, yabancılaşmış hissetmektedir. Bu bağlamda kendileri gibi olmayan yapmacık tavır sergilemek mecburiyetinde kalarak yabancılaşırlar. Ancak bu şekilde kente uyum sağlayabilirler.

Kentte her şey paraya indirgenir. Para, belirleyici önemli aygıtlardandır. Bu durum dakiklik (zaman), hesaplanabilirlik ve kesinliği beraberinde getirir. Bu unsurlar insanı, her şeyi bir plana ve zamana göre yapmasına iter. “Modern zihin gittikçe hesapçı hale gelmiştir. Bu kadar çok insanın günlerini ölçüp biçmeyle, hesaplama, saymayla, nitel değerleri nicel değerlere indirgeme ile dolduran tek şey para ekonomisidir” (Simmel, 2009: 319-320). Modern dönemde nesnel kültürün alanı arttıkça insanlar refahları ve hayatlarını kusursuzlaştırmak uğruna daha aciz hale gelmiştir. Bu minvalde metropol hayatında düzen, kesinlik ve dakikliğe göre işlemektedir. Bunların olmaması halinde kaos ortaya çıkmaktadır. “Dakiklik, hesaplanabilirlik, kesinlik metropole özgü varoluş tarzının karmaşık ve kapsayıcılığı tarafından hayata dayatılır” (Simmel, 2009: 320). Bu açıdan metropolde hesaplanabilir, dakiklik kuralına uyulmadığında normsuzluk oluşur. Misal, trafik ışıklarında beklemek bir kuraldır ve belli bir süre bekledikten sonra insanlar araba sürmeye devam eder. Bu kurallara uyulmadığında toplumda düzensizlik ortaya çıkar. Bu anlamda özgürlük yanılması içerisinde olan birey, modern dönemde özgür değildir.

Metropol, para ekonomisinin yeridir ve toplumsal ilişkilerin paraya göre belirlenmektedir. Para insanlar üzerinde tahakküm kurar. Paraya sahip olan bireyler, paraya sahip olmayanlar üzerinde zaman, hesaplanabilirlik açısından tahakküm kurmaktadır. “Şunu unutma zaman paradır... Şunu unutma; para üretime güç veren verimliliği artıran yapıdadır. Para parayı üretir. Şu atasözünü unutma, iyi bir ödeyici, herkesin cüzdanının efendisidir.” (Weber, 2017: 38-39). Yani rasyonel ilişkilerde insan, parası varsa değerlidir. Para ile alınmayan şey modern dönemde değersiz görülmüştür. Metropol insanı satıcı ve müşterilerine diğer insanlara bu şekilde muamele eder. Metropol için Weber, birkaç yerleşim alanı dışında yoksulluk, sefalet ve yabancılaşmış insanlar olduğunu ifade etmiştir. “Londra'dan daha yaygın olan bu devasa kent, birkaç gözde yerleşim merkezi dışında, tümüyle, derisi

yüzülmüş ve çalışan bağırsakları dışarı uğramış bir adama benziyor” (Weber, 1993: 16). Bu açıdan metropolde para, öne çıkan yabancılaştırıcı unsurlardandır. Ekonomik anlamda güçlü olmayan bireyler, yoksulluğa ve onun getirdiği güvencesizliğe maruz kalarak yabancılaşmaktadır.

Simmel kültürün trajedisi kavramıyla, insanın kendi ürettiklerinin zaman içinde kölesi olmasını ve bu bağlamda insanın kendinden, kültüründen uzaklaşarak yabancılaşmasını ifade eder. İnsanlar kültürü üretirler ve zaman içinde ürettikleri bu kültür, onların üretimi dışında bir alana dönüşmesiyle yabancılaşma meydana gelir. “Özel kültür ile nesnel kültür arasındaki uzaklaşmayı kültür krizi, kültürün trajedisi olarak tanımlar” (Frisby, 2015: 46). Simmel kültürün trajedisi kavramını, nesnel kültürün genişleyerek özel kültür üzerinde tahakküm kurması anlamında kullanmıştır. Modern toplumlarda insanlar kendi ürettiklerinin esiri haline gelerek, kendine, kültürüne yabancılaşmışlardır. İnsan ürettiği nesneyi kontrol eder durumdayken, ürettiği nesne tarafından kontrol edilen bir metaya dönüşmesi yabancılaşmanın belirgin özelliklerindendir.

Metropolde farklı kimlikler, sınıflar, statüler, tabakalar, meslekler bulunmaktadır. Bireylerin bulundukları tabakalara göre toplumsallaşmaları sağlanmaktadır. Bu noktada Bauman’ın “biz ve öteki” sınıflaması, metropollerde ayrışmaların, farklı sınıfların çatışmasının bir göstergesidir. Metropolde uzmanlaşma ve mesleklerin çeşitlenmesiyle birlikte konumlar arasında çatışmalar da artmıştır. Bu noktada alt-üst ilişkisi önem kazanmıştır. Marx’ın ifadesiyle üst sınıf, alt sınıfı sömürür hale gelmiştir. Hatta prekarya koşullarında, sınıf içinde dahi çatışmalar olmuştur. Farklı sınıfların çatışması, grupların birbirinden uzaklaşmasına ve birbirlerine yabancılaşmasına neden olmaktadır.

Öte yandan modern toplumda çeşitlilik arttığından, bireyler artık tek bir gruba aidiyet duymaktan ziyade, pek çok gruba aidiyet duymaktadır. Bu bağlamda bireyselleşme ve grubunu seçme özgürlüğü öne çıkar. Bireyselleşme insanlara seçim imkânı sunsa da, bu özgürleşmenin bedeli olarak insan, yabancılaşmaktadır.

Modern kent toplumlarında kentleşme, teknolojik gelişme, bireyselleşme gibi gelişmelerin neticesinde toplumsal bir kurum olarak aile de etkilenmiştir. “aile ve unsurlarının geçirdiği değişimin önemli bir kısmı, kentle bağlantılı olarak değişmiştir” (Aydın, 2013: 244). Aile içinde anne-baba-çocuk arasında iletişim azalmış, duygusuz, bohem, robotlaşan bir ilişkiye dönüşmüştür. “Kapitalizmde de insanlar geleneksel, ailevi, komşuluk, mesleki ve kültürel bağlardan dalga dalga kopararak hayatları alt üst ediliyordu” (Beck, 2019: 145).

Modern kent toplumlarında eğitim, sanayileşme, iş yaşamı, birey olmak isteme gibi sebeplerle çekirdek aile formundan bireyselleşen aile formlarına dönüşlmüştür. Bu yönüyle aile üyeleri birbirinden uzaklaşarak yabancılaşmıştır.

Dayanışmanın azaldığı, farklılaşmanın arttığı metropol, bireylerde güvensizlik, güvencesizlik yaratır ve temkinliliği, ihtiyatlılığı zorunlu kılar. “Metropol sakinlerinin birbirleri karşısında takındıkları bu zihinsel tavra, biçimsel açıda ihtiyat adını verebiliriz(...) Bu ihtiyatlılık yüzünden yıllardır komşumuz olan insanları bile tanımayız genellikle” (Simmel, 2009: 322). Metropol toplumlarında güvensizlik arttığı için toplumda bireyler, topluma, çevresine karşı temkinli davranmakta, uzaklaşmakta ve yabancılaşmaktadır. Mesafelerin azaldığı ama samimiyetten uzaklaşmış apartmanlarda, yalnızlaşan komşular birbirine yabancıdır.

Metropolde, insanlar arasında mesafeli ilişkiler ve tahammülsüzlük, hoşgörüsüzlük artmıştır. Kalabalıklaşan kentte ilişkiler samimiyetten, resmi ve ikincil ilişkilere geçilmiştir. “Metropole ait hayat tarzından kopma gibi görünen şey aslında onun toplumsallaşma biçimidir” (Simmel, 2009:323). Karmaşıklaşan modern kentte, mesafeler kısaldıkça ilişkilerden uzaklaşmıştır. Bu anlamda insanlar çıkar anlamında ilişki içinde olmuşlar ve anlamını yitiren modern insan ‘boşluğa düşmüştür’ (Özelce, 2006: 76). Metropolün karmaşıklaşmasıyla birey nereye yöneleceğini bilemez hale gelmiştir.

Para ekonomisinin önem arz ettiği metropolde, kentleşme ile birlikte meslekler çeşitlenmiş, iş bölümü, uzmanlaşma artmıştır. “Bu değişimler görevlerin uzmanlaşmasını ve iş bölümünün artmasını da gerektiriyordu. Toplumun örgütlenmesindeki bu bürokratik değişimler aynı zamanda işçinin üretim araçlarından ayrılmasıyla, ofis çalışanının zihinsel üretim araçlarından kopmasıyla ve entelektüelin üniversite üzerindeki denetime yabancılaşmasıyla da bağlantılıydı” (Turner, 2014: 137). Bu yönüyle iş bölümü ve uzmanlaşma yabancılaşmayı beraberinde getirmektedir. Buna ek olarak “İş bölümünün dayanışma sağlayabilmesi için, herkesin kendi işinin olması yeterli değildir; o işin kendisine uygun düşmesi de gereklidir” (Durkheim, 2020: 428). Yani Durkheim, insanların yeteneklerine göre bir işte çalışmaları gerektiğini savunur. Lakin modern kent toplumlarında hayatta kalmaya çalışan toplum, para kazanabilmek, hayatını idame ettirebilmek için her işte çalışmak zorundadır. İş seçme şansı yoktur. Bu durum beraberinde işsizlik ve güvencesiz iş hususlarını da beraberinde getirmiştir. Bu açıdan kendi olamayan bireyler, temel ihtiyaçlarını karşılayabilmek için yabancılaşmışlardır.

Metropollerde esnek ve güvencesiz istihdam artmıştır. Bu sebeple güvencesizlik, insanlara korku vermektedir. Kendilerini garanti altına almak için her şeyi yapabilecek hale gelen bireyler kendilerine, bedenlerine, topluma yabancılaşmışlardır. Metropollerde bireyler para için “Kişi ne iş olsa yapar” (Kineşçi, 2017: 65) konuma gelmiştir. Bu noktada “fahişe tipi” öne çıkmaktadır. Simmel’e göre metropolün önemli tiplerinden biri olan ‘fahişe’ tipi toplumdaki güvencesizliğin ve paranın toplum üzerindeki tahakkümünün neticesinde insanın bedenine yabancılaşmasının en önemli göstergelerindendir. Bir anlamda para ile her şeyin satın alınabileceğinin bir ifadesidir. Böylelikle evlilikten, duygusal aile ilişkileri gibi değerlerden uzaklaşmıştır.

2.3.2. Para ve Yabancılaşma İlişkisi

Para, “basit bir ifadeyle değerli olandır ve ekonomik değer bir başka deyişle mübadele edilebilir olmak anlamına gelir” (Simmel, 2014: 91). Para, isim ve ölçütü koyan temel aygıttır. Bu anlamda parası olan ve olmayan olarak bir sınıflama yapıp formel adaletsizlik ortaya çıkmaktadır. Bütün toplumlarda para kavramı vardır. Paraya göre bir sınıflama yapılmaktadır. Eşitsizliği ve adaletsizliği para ortaya çıkarmaktadır. Hatta para sadece ekonomik alanla sınırlı kalmayıp, insanların etkileşimini, fikirlerini, ilişkilerini belirlemekte; hayatın içinde kendini kilit bir merkeze yerleştirmektedir. Modern öncesi dönemde insanın kendi ürettiklerinin tahakkümüne, egemenliği altına girmesine rastlanmaktadır. İslamiyet öncesi cahiliye devrinde insanlar kendi ürettikleri putlara tapmaları, onların egemenliğine girmeleri buna örnektir. Modern kent toplumlarında ise bu durum biraz şekil değiştirmiş, insanın kendi ürettiği yeni kutsalı, para formunu almıştır. Modern insan paranın nesnesi haline gelmiştir. “para o kişinin taptığı puttur; kendi içinde her şeyden soyutlayarak para açlığı biçiminde dışarıya yansıttığı puttur. Bu anlamda nevrozlu kişi, yabancılaşmış bir kişidir” (Fromm, 1990: 137). Bu bağlamda modern kent toplumlarında çağdaş insanların putları biçim değişmiştir.

Para, Simmel’ e göre modern dönemdeki ilişkileri, etkileşimleri ifade etmek için bir araçtır. Temele aldığı şey paranın oynadığı roldür. Bu noktada paranın insanlar üzerinde tahakküm kuran, bireylerinin çevresinin ekonomik koşullara göre belirlendiği, bireyleri para için her şeyi yapabilecek duruma getirerek yabancılaştırıcı bir rolü vardır. Misal, bireyin yasal yollardan halledilecek bir hususu para ile illegal hale getirerek çözmesi, insanın para ile her şeyi başarabileceğini ve toplumsal ahlaka, değerlere yabancılaşmasının bir göstergesidir. “Para gerçekte insanca ve doğal olan güçleri salt soyut fikirlere, bu yüzden kötülöklere

dönüştürür; (...) Dürüstlüğü kötülüğe, kötülüğü erdeme, köleyi efendiye, efendiyi köleye, bilgisizliği akıllılığa, akıllılığı bilgisizliğe dönüştürür” (Fromm, 1990: 146). Rüşvet, insanın ahlaki değerlere, kendi kişiliğine, saygınlığına, insan haklarına yabancılaşmasının bir göstergesidir. “rüşvet, bir kişinin ‘satın alınamaz’, pahalı ya da ucuz olup olmadığına bağlı olarak satın alınması şeklinde yorumlanır” (Simmel, 2014: 378-379). Bu yönüyle para, rüşvet aracılığıyla yabancılaşmaya neden olmaktadır. İnsanın yozlaşmış ahlaki ilişkilerini ortaya çıkarmaktadır. Bu açıdan para, insanlar arasında güvensizlik yaratır.

Para dünyadaki en önemli şey olmayabilir ama her şeyi etkiler. Yaşam tarzını, sağlığını, eğitim seviyesini, günlük olarak her şeyi etkilemektedir. Nitekim ‘parası olan hayatta kalır’ algısı modern dönemde öne çıkan görüşlerden biridir. Her şeyi belirleyen temel bir ölçüt olan para, ekonomik alanla sınırlı kalmayıp, insanların yaşam stilini, çevresini, karşılıklı iletişimini de belirlemektedir. Bu yönüyle para gündelik hayat içinde bireylerin hayatına müdahale eden, görünmez bir ele bürünmüştür.

Metropolde para ekonomisi egemendir. Para, metropol yaşamı için elzemdir. Nitekim para, mesafeyi eşitleyen, herkesi ve her şeyi niceliğe indirgeyen, insanları nesneleştiren bir araçtır. “Günümüzde her şey bir metaya dönüşmüş ve para ile ölçülmeye başlanmıştır” (Borlandi vd. 2011: 671). Her şeyin para ile ölçülür olduğu bir yerde insanlar için önemli olan şey ‘para’ olur. Bu bağlamda insanlar kayıtsızlaşır ve kendilerine, geleneklerine yabancılaşırlar. Çünkü kent hayatındaki temel soru “Kaç para? Fiyatı ne kadar?”dır. “Para sadece herkeste ortak olan şeylerle ilgilenir: Mübadele değeri talep eder, her türlü niteliği ve bireyselliği ‘Kaç para?’ sorusuna indirger” (Simmel, 2009: 319). Yani bir anlamda ‘paran kadar konuş’ deyiimi metropol hayatı için uygun bir deyimdir. Çünkü toplumdaki etkileşimler, ilişkiler insanlardaki paranın durumuna göre belirlenmektedir. Misal, bir restoranda yemek yiyebilmek için paranın yettiği ürünlere dair bir sipariş verirsiniz. Hatta bazı mekânlara bile paranızın olup olmamasına göre gidersiniz. Para hayatın her alanına nüfus etmiştir. “Artık metalaşma hayatın her alanına nüfus etmiş durumda: Aile, eğitim sistemi, şirketler, emek kurumları, toplumsal koruma politikaları, işsizlik, engellilik, mesleki gruplar, siyaset” (Standing, 2020: 52). Küreselleşmenin temel unsuru metalaşmadır.

Marx, Grundrisse (Ekonomik Politğin Eleştirisi) eserinde paranın getirdiği yabancılaşmadan bahsetmektedir. “Para, toplumun gezen rehini olarak işe yarar, bireyler onun kendi toplumsal ilişkisini nesnel olarak kendilerine yabancılaştırdıkları için toplumsal bir özelliğe sahip olur(...) Para, bireyin kendisine ve başkalarına yabancılaşmasını üretir” (Marx,

2017: 109-116). Parayı rehin vermek, birbirine güveni sağlar. Fakat para ile benzer olmayanların benzerleştirilmesi ile yabancılaşmayı da beraberinde getirir.

Para insanı, her şeyi hesaplanabilir yapar. Söz gelimi insan çalıştığı saat kadar para alır. “Ücretler yabancılaşmış emeğin dolaysız sonucudur ve yabancılaşmış emek özel mülkiyetin dolaysız nedenidir” (Marx, 2013: 87). Marx için ücretler ve özel mülkiyet özdeşdir. Ücret, emeğin yabancılaşmasının zorunlu sonucudur.

Para, nesneler ve birey arasında mesafe oluşturmuştur. Yani para ile nesnelerin alındığını bu ekseninde yine para ile yenilenebileceğinden o nesnelere karşı bir bağımlılık duyulmaz ve nesne değersizleşmiştir. Bu nedenle para, sosyal ve ekonomik ilişkilere çok fazla dâhil olduğunda, bireysellik artarak toplumsal dayanışmanın çözülmesine sebebiyet vermiştir. “Sosyolojik Teorinin oluşumu” kitabında geçen şu kesit, bu düşüncüyü desteklemektedir.

Para aynı zamanda yakın bağılıklardan uzaklaştırır. Bağılıkları artırır, ancak aynı zamanda bireylerin etkinliklerini atomlaştırır. Ve onları yalnızlaştırır. Ve çoğu kez kendi bağımsız etkinlikleri içinde duygusal bağılıklardan uzaklaştırır. Simmel bu genel eğilimin en iyi şekilde para-ücretin mümkün kıldığı iş bölümü aracılığıyla cisimleştiğini ancak çoğu kez bireyleri diğerlerine ve işlerine yabancılaştırarak yalnızlaştırdığını düşünür (Turner. vd, 2013: 311).

Öte yandan paranın başat olduğu toplumların olumsuz özelliği, toplumsal sistemlerde kişisel ilişkileri zayıflatması, bireyleri topluma yabancılaştırmasıdır. Buna ek olarak toplumda başat konuma gelen para ile birlikte birey duygu, samimiyet, gelenek, din gibi kültürlerine yabancılaşmakta, mantığıyla hareket eden rasyonel bir forma dönüşmektedir. Liberal anlamda özgürleşen birey esasında özünden uzaklaşmaktadır. Yani bir anlamda para, araç iken amaç haline gelerek, bireysel ilişkilerin yerini almıştır. Bu noktada metalaşma, bireyselleşme artmıştır. İnsanların tek gayesi, esnek üretim sisteminde para kazanabilmek olarak algılanmaya başlamıştır. Bu noktada bireyler bağlamından koparak sistemin parçası haline gelmiştir.

“Mülkiyetsiz her sınıfın fahişeleştirilmesi... Böyle bir iktisadi düzen insanları öyle aşağılık işlere, öylesine yıkıcı ve acı bir alçalmaya mahkûm eder ki, bununla karşılaştırıldığında vahşiler kral gibi olur” (Marx, 2013: 30).

Para toplumda öylesine mühim bir konuma gelmiştir ki insanlar para için her şeyi yapabilecek duruma gelerek kendilerine, benliklerine, özlerine, türsel varlıklarına yabancılaşmışlardır. Akabinde paranın başat bir etken olduğu toplumda, emeğin metalaşması, mesleklerin parçalanması, güvencesiz ve esnek istihdamın yaygınlaşması, rüşvetin artması,

sendikaların zayıflaması, daha fazla para kazanabilmek için “Home Office” yani evden çalışma gibi durumların neticesinde bireyler prekaryalaşarak yabancılaşmaktadır.

2.3.3. Prekarya ve Yabancılaşma

Neoliberal ekonomi ile birlikte bilgi devrimi ve ağ toplumu ortaya çıkmış, emeğin değeri, yapısı değişerek esnek emek ve güvencesizlik sorunu, beraberinde prekaryayı ve yabancılaşmayı ortaya çıkarmıştır. Prekaryalaşmak, mesleki anlamda herhangi bir ilerleme gelişme göstermeyen, güvencesiz ve günü kurtarma adına performans temelli hayat tarzları ile bağlantılı olma halidir. Prekarya sınıfının bir güvencesi olmadığı için, işten çıkarıldıklarında o kadar zor durumda kalırlar ki bireyler, kendilerine, çevrelerine, topluma yabancılaşarak; hayatta kalmak için her türlü işi yapacak konuma gelmektedirler. Modern kapitalist toplumda bireyler prekaryalaşarak, kendine, değerlerine yabancılaşmışlardır.

Prekaryayı küreselleşmenin çocuğu ve oluş halindeki sınıf olarak tanımlayan Standing, esnek istihdam sürecinin prekaryayı desteklediğini ifade eder. Bu sebeple prekarya, emeğinin karşısında güvence sahibi olmaktan yoksundur. Prekaryanın güvencesizlikleri emek, sosyal sigorta güvencesi, istihdam güvenliği, çalışma-iş güvenliği, kendisinin temsil edecek sendikaların olmaması, gelir güvenliği, işsizliğe karşı korunma güvencesizliği olarak sıralanabilir. Herhangi bir mesleğe ait değildir. Birden çok mesleği olabilmektedir. Tek bir mesleğe aidiyeti, mesleki dayanışma olmadığı için yabancılaşmışlardır.

Modern dönemde, metropol toplumlarında insanlar tek işle çalışmakla yetinmemektedir. Bu işlerine ek olarak ikinci bir işte çalışmaktadırlar. “Artık erken kalkan yol alır sözü çok da geçerli değil zira uyumayanların başarılı olduğu bir toplumda yaşıyoruz” (Standing, 2020: 196). Fakat fazla çalışmanın sağlık açısından bedene ve kendine yabancılaşma gibi olumsuz sonuçları vardır. Buna binaen esnek çalışma ortamında bireyler, belli saatlerde çalışmak istediğinde çalışamaz. Örneğin, bir birey x kurumunda 4 saat için para alır. Fakat bireyin daha fazla paraya ihtiyacı varsa, birden fazla işte çalışmak zorunda kalır. Bu anlamda esnek çalışma modelinde iş arkadaşı sürekli değişir, çalışan sınıf birbirini tanımaz, sınıf bilinci oluşmaz, çalışma zamanı net değil, personelin işten çıkarılma olasılığı vardır, bir güvencesi yoktur. İşsizlerin her türlü işi yaparak istihdama katılma algısı prekaryalaşmanın önünü açmıştır. Bu nedenle Beck’in risk toplumu olarak tarif ettiği, Standing’e göre ise prekaryaya dâhil olan bireyler yabancılaşmışlardır.

Güvencesizlik, belirsizlik ve eşitsizliği ortaya çıkarır. Güvencesizlik toplumsal cinsiyet ve cinsiyete dayalı eşitsizlik, etnik köken, farklı sınıfların alt-üst ilişkisi, sabit bir işe sahip olmama gibi durumlardan kaynaklanan belirsizliklerdir. Güvencesizlik gittikçe normalleşmekte, insanlar üzerinde tahakküm kurarak korku, belirsizlik, esnek üretimle kendini yeniden üretmektedir. Bu yönüyle prekaryalaşmış bireylerde sahip olduklarını kaybetme korkusu vardır. Prekaryaya korku ile yönetilmekte, “İşten atarım, bu iş için kapıda onca insan bekliyor” gibi telkinlerle prekaryaya, değişen konjonktüre uyum sağlamak zorunda kalmakta, kendine yabancılaşmaktadır. “Prekaryaya endişe içinde yaşar... İnsanlar zihinsel olarak güvensiz ve stresli oldukları gibi ya eksik istihdam edilmiş durumdadır ya da gereğinden fazla iş yapıyorlar. Emeklerine yabancılaşmış durumdadır, kendilerini dışlanmış, umutsuz hissediyorlar. Davranışlarında net olamıyorlar” (Standing, 2020: 42). Hatta prekaryaya da işe girebildiği için minnettar olma, mutlu olma durumu vardır. Yani yabancılaşmasının farkında değildir. Hayata dair derin amaçları yoktur. Bu yönüyle kendine saygısını yok sayması, yaptıklarının değerinin olmaması, boş zamanının olmaması prekaryayı kendine, çevresine ve topluma yabancılaşmaktadır.

Sosyal hayata katılan elitlerin aksine prekaryaya, sosyal etkinliklere pek katılmaz. Bu sebeple insanlar kendini toplumdan, kamusal alandan tecrit etmekte, bir nevi kendi kabuğuna çekilmekte ve yabancılaşmaktadır. Topluma yabancılaşan birey esasında kendine yabancılaşmıştır. “Artan öfke, dışlanmışlık, kaygı, yabancılaşma, esneklik, güvencesizlik ekonomik sistemin kaçınılmaz olumsuz unsurlarıdır... Yabancılaşma, dışlanma, kaygı ve hiddete eğilim gibi duyguların hâkim olduğu konumlarda bulunan ve gitgide büyüyen bir insan kitlesi çıkıyor ki toplumdan uzaklıkları bakımından elitleri saymazsak, potansiyel olarak hepimiz bu gruba dâhiliz” (Standing, 2020: 48-49). Bu noktada Standing’e göre elitler dışında bütün sınıflar prekaryaya dâhildir ve modern toplumda kaçınılmaz olarak yabancılaşmışlardır.

2.3.3.1.Yabancılaşmanın sınıfsal görünümü prekaryaya ve toplumsal cinsiyet

Ulrich Beck’e (2019) göre modern toplumlarda, toplumsal sınıflarda ve cinsiyet statüsünde bir özgürleşme meydana gelmiştir. Kadınların geleneksel rollerinden, (ev işi-çocuk bakma- yemek yapma) erkeğinde evi geçindirme zorunluluğunda bir çözülme meydana gelmiştir. Çekirdek aile formuna dayanan evlilik, cinsellik, aşk, kadın-erkek rolleri gibi hususlar değişmiştir. Bu açıdan prekaryaya içinde yabancılaşma, kadının ve erkeğin rollerine göre farklılaşmaktadır. Bu noktada toplumsal cinsiyet kavramı öne çıkmaktadır ve kavramı kısaca tanımlamak gerekmektedir. “Toplumsal cinsiyet, insanların eril ve dişişil olarak,

üremeye dayalı olarak bölünmesi kapsamında veya bu bölünmeyle bağlantılı olarak örgütlenmiş pratik anlamına gelir” (Connell, 2019: 208). Üretilmiş bireysel karakter olarak görünen toplumsal cinsiyet, biyolojik cinsiyete bağlı olarak toplumsal olarak inşa edilmiş roller, sosyal konumlar, nitelikler, davranışlar ve sorumluluklar bütününe ifade etmektedir. Bu bakımdan kamusal hayata sonradan dâhil olan kadınlar güvencesiz işlerde rol almıştır.

“Kamusal alanın insanı özgürleştirdiği düşüncesinden hareketle kadınların işe girmesi özgürlük olarak görüldü” (Standing, 2020: 111). Fakat fabrikada çalışan kadınlar sömürülmüş, daha az paraya daha çok çalışmak zorunda kalmışlardır. Ataerki toplumlarda kadınların rolü ve mekânı ev ortamı olduğu, görevinin çocuklara bakıp, evin işlerini halletmek olarak görüldüğünden; toplumsal çalışma ortamında kadınlar daha ucuza istihdam edilmiştir. Bu noktada emeği sömürülen, yarı zamanlı çalışan gibi görünen kadınlar, güvencesiz ve esnek işlerde çalışmasıyla prekaryayı yansıtmaktadır. Öte yandan sanayi toplumunda yaratılan algıya göre erkek, ailesine yetecek kadar maaş almalıdır. Bu da erkeklerin kadın çalışandan daha çok maaş almasının göstergesidir. Bu yönüyle kadın çalışanı işe alması, prekaryanın kadınsılaşması işveren için daha kârlıdır. Buna ek olarak prekaryalaşmış toplumda kadın, cinsel meta haline gelmiştir. “seks işçisi olarak çalıştırılan kadın, bedenlerini herhangi bir kontrol olmaksızın sattıkları için güvencesizliğin ve yabancılaşmanın en üst düzeyde yaşarlar” (Standing, 2020: 114). Çok çalışıp hak ettiğinden daha az maaş alması, kadının cinsel meta haline gelmesi bireyin bedenine, kendine yabancılaşmasının bir göstergesidir.

Öte yandan erkek prekaryalar da yabancılaşmaktadır. Söz gelimi güvencesiz erkek iktidar, bulunduğu konumu kaybetmemek için belirli ittifaklar içerisine girerek, illegal yollara başvurması, yabancılaşmasının bir göstergesidir. Buna minvalde hegemonik erkeklik ve alternatif erkeklik kavramları ortaya çıkmıştır. Hegemonik erkeklik, kadınlara karşı ve ikincil konumda bulunan erkeklik tipine karşı inşa edilmiştir. Avustralyalı sosyolog Robert William Connell’a göre (2019) hegemonik erkeklikte kadınlar, erkeklerin arzu ve çıkarlarına hizmet etmeye tabi kılınmıştır. Bir anlamda güce dayalı üstünlük ile bağdaşan hegemonya, kamusaldır. Eril tahakkümü olanaklı kılan hegemonik erkeklik özellikleri, Serpil Sancar’ın “Erkeklik: İmkânsız İktidar” kitabında şu şekilde bahsedilmektedir: “Hegemonik erkeklik izinin aranacağı genel harita aşağı yukarı şöyle çizildi: Genç, kentli, beyaz, heteroseksüel, tam zamanlı bir iş sahibi, makul ölçülerde dindar, spor dallarının en azından birisini başarılı olarak yapabilecek düzeyde aktif bedensel performansla sahip erkeklerin temsil ettiği erkeklik.” (Sancar, 2009: 30). Hegemonik erkeklik, kadınların, öbür kadınlar üzerinden baskı kurmasına da aracılık etmektedir. Öte yandan alternatif erkeklik (tabi kılınmış erkeklik), bir nevi ikincil

konuma itilmiş çeşitli erkeklikleri temsil etmektedir (Connell, 2019). Hegemonik erkekliğe nazaran alternatif erkeklik (işbirlikçi) ya da Serpil Sancar’ın ifadesiyle farklı erkeklikler, daha eşitlikçi ve demokratiktir. Bunların neticesinde hegemonik erkekliğin baskısı altında kalan prekaryalaşmış bireyler, hegemonik iktidarın tahakkümü altında olup, kendisi olamadığı için yabancılaşmıştır.

2.3.4. Yabancılaşmanın Göstergeleri

Bireyde başlayan yabancılaşma, sonuç itibarıyla toplumsal bir olgudur. Toplumsal bir olay neticesinde birey kendine, çevresine yabancılaşmaktadır. “yabancılaşma kavramı modern huzursuzluklara, günümüzde gençlerin-kadınların-azınlıkların yaşadığı hoşnutsuzluklar, soyutlanma, güçsüzlük, kişisel ilişkilerden uzaklaşma, yüksek orandaki grevleri açıklama olarak uyarlanmıştır” (Slattery, 2017: 130). Yabancılaşmanın nedenleri metropol hayatı, para, güvencesizlik, güvenin ve samimiyetin azalması, illegal işlerin yaygınlaşması, yoksulluk, teknoloji, kültürün trajedisi, hayatta kalma mücadelesidir. Bunların sonucunda yabancılaşmanın yalnızlık, blase, bezginlik, tepkisizlik, anlamsızlık, duygusuzluk, kendi fikirlerini ifade edememe-özgür olmama, bireyselleşme-bireycilik, mutsuzluk gibi göstergeleri ortaya çıkmaktadır. Bu bölümde yabancılaşmanın göstergeleri olduğu düşünülen kavramlara kısaca yer verilecektir.

2.3.4.1. Güvensizlik

A. Giddens’ a göre (2016) güven, bir şeye bağlılığı ifade eden bir inanç ve itimat arasındaki bağıdır. Güvenilirlik, dürüstlikle ilgilidir. Lakin zaman zaman etik ilkelerin ihlali gibi durumlarla karşılaşıldığından (söz gelimi rüşvet), insanlarda güvensizlik çıkmıştır. Öyle ki “bu devirde babana bile güvenme” deyişi halk arasında sık sık kullanılmaktadır. Kişilere duyulan güven yitirilmiştir. Bauman, modern dönemde insanların güvenilmez olduğunu ifade eder. “Herkes potansiyel olarak gereksiz ya da değiştirilebilirdir; (...) Daha uzun dönemde güvenilmezdir” (Bauman, 2018: 74). Yani Bauman’a göre (2018: 73), özgürleşmenin negatif getirileri yabancılaşmanın da bir anlamda göstergeleri olan korku, kaygı, güvensizliktir. Dürüstlüğe duyulan kuşku, belirsizlik neticesinde güvensizlik artmaktadır. Güvensizlik insanları, birbirinden uzaklaştırarak yabancılaştırmaktadır.

2.3.4.2. Güvencesizlik

Güvencesizlik ise bireyin haklarının garanti altına alamaması, kesin bir teminatının bulunmamasıdır. “güvencesizlik, güven üzerine kurulu bir iş kimliğinin olmaması anlamına

gelmektedir” (Standing, 2020: 25). Bir anlamda belirsizliktir. Yani belirsizlik, güvencesizliğin yarattığı toplumsal bir durumdur. Güvencesizlik sadece maddi kaynaklı değildir. Aynı zamanda etnik ayrımcılık, cinsiyet eşitsizliği, kimlik sorunları da güvencesizliktir.

2.3.4.3.Yoksulluk

Yoksulluk, kişinin temel ihtiyaçlarını karşılayacak gelire sahip olmaması, kendi başına yetememe halidir. “Tüketim toplumu içerisinde yer alan ve seslerini duyuramayan insanlar bulunmaktadır. Bu insanlar yoksulluk tanımı çerçevesinde değerlendirilirler. Sabit işleri ve gelirleri yoktur. Geçici, düzensiz, yasal hakları olmayan işlerde çalışmak durumundadırlar. Onlara bağımlı, bakmakla yükümlü oldukları çok sayıda insan bulunmaktadır(...) Sermayenin terk ettiği bölgelerde, mekânlarda yaşamaktadırlar” (Kineşçi, 2017: 65). Metropolde yoksulluk artarak, beraberinde güvencesiz işi getirmiştir. Yani Bauman’ın ifadesiyle sınıf altını temsil eden bireyler, yoksullukla birlikte geçinebilmek için her türlü güvencesiz işte çalışmaya razı olarak yabancılaşmaktadır. “Genel olarak yoksul insanlar, fakat özellikle de sefalet içinde yaşayanlar, ekonomik sebeplerden dolayı toplumda normal olarak görülen bir şekilde yer alamadıkları için toplumsal yabancılaşma yaşıyorlar.”¹⁹ Bu yönüyle kavramlar, yabancılaşmanın dışa vurumu ve göstergesidir.

2.3.4.4.Bireyselleşme/ Bireycilik

“İş bölümü arttıkça bireycilik de arttı” (Wallace, Wolf, 2012: 47).

Yabancılaşmanın bir boyutu olan bireycilik (individualism), bireyin özgürlüğünü ve çıkarlarını vurgulamaktadır. “Yabancılaşmanın bir başka yüzü de bireyciliktir” (Özdenören, 2017: 14). Bireycilik, bireyin kolektif ilişkilerden farklı olarak kendi çıkarlarını gözetmesi, her durumda kendini merkeze almasıdır. Modern kültürün önemli paradigmalarından biri olan bireycilik, yabancılaşmanın başka bir boyutudur. Bireyselleşme ise toplumsal bir fenomen olarak, toplumdan ziyade kendi çıkarlarını düşünen insanların oluşturduğu, kolektif bağın olmadığı bir toplum modelidir. Bireyselleşme, bireyciliğe bağlı gelişir. Bireyselleşmenin temelinde bireyin biricikliği, özgürleşmesi, kendini eylem merkezi olarak görmesi vardır. Bireyselleşme, özgürlük, bağımsızlık ve Marksist anlamda toplumsal eşitsizliği beraberinde getirir. Bireyselleşme insanlara özgürlük, seçim imkânı sunsa da beraberinde yabancılaşmayı getirir. Ayrıca bireyselleşme sadece burjuvazi için değil, aynı zamanda özgür işçi sınıfı içindir. Bu noktada bireyselleşmenin özgürleşme dışında kader olduğunu savunan Bauman’a göre, modern

¹⁹<http://www.cevirigazetesi.org/yabancilasma-ve-toplumsal-yabancilasmayi-anlama/> (Erişim tarihi: 21.12.2021).

dönemde her birey, bireyselleşmiştir. Buna ek olarak Bauman (2018: 121), bireyciliğin bireye kendini oluşturma özgürlüğü kılarken, öte yandan bireyi güçsüz ve güvensiz hissettirmektedir. Birey bu durumda aile, komşuluk, dostluk gibi mefhumlardan uzaklaşır. “Toplumsal yaşamın gelenek tarafından tanımlanmış alanları azaldıkça, kendi hikâyelerimiz de o derece tercihe ve planlamaya dayanması gerekmektedir. Bireyler, kendi hayatlarının yazarı olmaya mahkûm hale gelmiştir” (Turner, 2020: 113). Toplum tarafından belirlenen kimlik artık birey tarafından yeniden şekillendirilmektedir.

2.3.4.5.Yalnızlaşma

Bireyin, bireyler içinde dahi yalnız hissetme durumudur. “Yalnızlık duyan insan terkedilme, dışlanma, depresyon, güvensizlik, umutsuzluk, anlamsızlık, değersizlik ve kızgınlık duygularıyla doludur.”²⁰ Bireyin fikirlerinin önemslenmediği durumlarda kendini kalabalıklar arasında da yalnız hissedebilmektedir. Etnisite, “ırk” ayrımından doğan yabancı ve yabancılaşmaya değinen W.E. Burghardt Du Bois’e göre bireyler öteki olduğu için yalnızlaşıp yabancılaşabilir. Du Bois’e göre yabancılaşmanın 4 aşaması vardır. Bunlar; diğerlerinden farklı olduğunu fark etme, yalnızlaşma, kendine başkalarının gözünden bakma hissi ve özgür olamamak, kendi olamamaktır (Bois, Simmel vd. 2016: 19). Bunun sonucunda yabancılaşma ortaya çıkmaktadır. Bu yönüyle kavram, yabancılaşmanın göstergelerindendir.

2.3.4.6.Blase / Bezginlik / Bıkkınlık

Metropolde ortaya çıkan blase tutum, rutinleşmiş durumlarda ortaya çıkan bohem, kayıtsız, robotlaşmış, farkındalığı olmayan bir tavrıdır. Her şeyin para ile elde edilebilir olması, beraberinde bıkkınlık, değersizleşme, duyarsızlık duygularını da beraberinde getirmektedir. Bu kavramlar, metropoldeki etkilere karşı bireylerin geliştirdiği tepkilerdir. Bu tepkiler ise yabancılaşmanın bir göstergesidir.

2.3.4.7.Güçsüzlük / Özgür olmama

“Acizlik, güçsüzlük, kendi başına hiçbir şeye yetememe, günümüz insanının tipik özelliğidir” (Aydın, 2013: 69). Güçsüzlük, ekonomik ve politik özgürlüğü bulunmayan bireylerin yaşamlarına dair kendi fikirlerini özgür iradesi ile ifade edememesidir. İnsanın eğer seçim yapabilme özgürlüğü varsa yabancılaşmamıştır. “Özgürlük âlemi ancak emeğin zorunluluk âlemi bittiğinde başlar” (Marx, 2017: 197). Benzer şekilde Durkheim’a göre

²⁰Vikipedi. (2022). Yalnızlık. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Yaln%C4%B1zl%C4%B1k> (Erişim Tarihi: 24.10.2022).

organik toplumda birey özgür gibi görünür ama değildir, kendinden, değerlerinden uzaklaşmıştır. “Bireyin özgürlüğü yalnızca görünüştedir, kişiliği de ödünç alınmış bir kişiliktir” (Durkheim, 2020: 460). Ama modern dönemde insanların özü olan özgürlükte, seçim yapabilme şansı olmadığı için bu duyguya yabancılaşmışlardır. Söz gelimi birey fabrikada çalışmamayı tercih ediyor lakin ekonomik nedenler ve yaşamını devam ettirmek üzere çalışmak zorunda ise burada seçme özgürlüğüne, kendine yabancılaşmıştır ve bunun sebebi toplumsaldır. “Güvenliksiz özgürlük, özgürlüksüz güvenlik durumunun getireceğinden daha fazla mutsuzluğa yol açar” (Bauman, 2018: 61). Yani Bauman’a göre mutluluk, özgürlük demektir. Eğer özgür değilsek mutsuz olur ve yabancılaşırız.

2.3.4.8.Mutsuzluk

Bütün bu göstergelerin sonucunda mutsuzluk ortaya çıkmaktadır. Mutsuzluk, kişinin monotonlaşmış, robotlaşmış durumlar karşısında huzursuz hissetmesi halidir. Ekonomik, politik, toplumsal sebeplerle güvencesiz işlerde çalışan, özel mülkiyete sahip olmayan işçiler, hayatta kalabilmek için çalışmak zorundadırlar. Bu anlamda çalıştığı işte mutsuzdur. “Bir kere, çalışma işçinin dışındadır, yani onun özsel varlığına ait değildir. Onun için çalışırken kendini olumlamaz, inkâr eder, mutlu değil mutsuzdur, fiziksel ve zihni enerjisini serbestçe geliştirmez, bedenini harcar ve zihnini yok eder(...) Onun için çalışması gönüllü değil, zorlamadır; zorla çalıştırılır... Yabancı özelliğini gösteren bir olgu da fiziksel ya da başka türlü zorlamalar ortadan kalkar kalkmaz, vebadan kaçarcasına kaçılır işten” (Marx, 2013: 78). Modern birey, paranın ihtiyaçlarını karşılaması ve pek çok gruba aidiyet duyması, bireysel özgürlüğünü artırdığı gibi onu geleneksel alandan koparmıştır. Modern dönemde insan özgür olduğunu düşünmekte ama farkında olmadan modern yaşamın tutsağı haline gelmekte ve özüne yabancılaşmaktadır.

Sonuç olarak yabancılaşmış birey, kendi yaşamını değersiz gören, anlamsızlık içinde olan, kendini tasdiklemeyen, olumlamayan, kendi olamayan, kendini gerçekleştiremeyendir. “O artık kendini hayvandan başka bir şey olarak hissetmez” (Slattery, 2017: 128). Yabancılaşmış bireylerde, kimsenin onu anlamadığını düşünen, yalnızlaşmış, çevresinden soyutlanmış, aidiyetsiz, evsiz, kendini yetersiz- öfkeli- kızgın hisseden duygu hâkimdir.

III. BÖLÜM

3. FİLMLERİN ANALİZİ VE DEĞERLENDİRİLMESİ

Seçilen filmler aşağıdaki tema ve kodlara göre analiz edilecektir.

TEMA (Kategoriler)	KODLAR (Kavramlar)
1) Metropolde yabancılaşmanın görünümleri	- Metropol (mekân, hız, boş vakit, tahammülsüzlük, işsizlik) - Dayanımcı kültürden bireyci kültüre geçiş - Para Ekonomisi (Dakiklik-hesaplanabilirlik) - Kültürün trajedisi-ölüm - Biz ve öteki- Çatışma - Alt sınıf- orta sınıf- üst sınıf - Uzaklaşma- hoşgörüsüzlük - Ailede yabancılaşma - Teknoloji - Bireyselleşme - Yoksulluk - İş bölümü - Yalnızlaşma - Bezginlik-blasé - Temkinli yaklaşım
2) Para ve Yabancılaşma	- Para - Yoksulluk - Fahişe tipi - İllegal işler (Etik ve hukuki ilkelerin ihlali)
3) Prekarya ve Yabancılaşma	- Güvencesizlik - Esnek istihdam - Toplumsal cinsiyet (hegemonik iktidar, eşitsizlik, roller, prekaryanın kadınsılaşması)
4) Yabancılaşmanın Göstergeleri	- Güvencesizlik - Güvencesizlik - Yoksulluk - Bireyselleşme/Bireycilik - Yalnızlaşma - Blasé-Bezginlik-Bıkkınlık - Güçsüzlük/ Özgür olmama - Mutsuzluk

Tablo 2. Filmlerde içerik bakımından ele alınacak tema ve kodlar

3.1. ZERRE

3.1.1. Filmin Künyesi

Yapım Yılı: 2012

Türü: Dram

Yönetmen-Senaristi: Erdem Tepegöz

Oyuncular: Jale Arıkan, Rüçhan Çalışkur, Özay Fecht, Ergün Kuyucu, Remzi Pamukçu, Sencar Sağdıç, Mesude Türkmen

Filmin Konusu

Filmin temel konusu, işsizlik karşısında mücadele eden Zeynep'in bir metropol şehir olan İstanbul'da para kazanmak için verdiği mücadele ve buna bir çözüm bulamaması işlenmiştir.

Zeynep, engelli çocuğu ve annesi ile birlikte metropolde yaşayan, kendi ayakları üzerinde durmaya çalışan bir kadındır. Çalıştığı konfeksiyondan kovulan Zeynep, işsizlikle mücadele ederken bir yandan da ev sahibine kira borcu biriktiği için, organ mafyası ile bağlantısı bulunan ev sahibi tarafından sürekli sıkıştırılmaktadır. Bu yüzden şehirde kendini garanti altına almak için belediyede kadrolu işçi olmak istemektedir. Fakat beklediği gibi giremez ve hayatta kalmak için “ne iş olsa yaparım” mantığıyla hareket eder. Sokak sokak bir iş arar ve İstanbul'da iş bulamayınca en sonunda Trakya'da bir iş bulur. Annesi ve kızını bırakarak, Trakya'da haftalık 90 TL yevmiye ile fabrikada yatılı bir işe girer. Fakat fabrikadaki çalışma ortamının Zeynep kendine uygun olmadığını fark eder. Tam bu zamanda evini aradığında, kızından kan alındığını öğrenir ve evine döner. Zeynep, hem iş ortamında hem de iş dışında çeşitli sorunlarla karşılaşacaktır.

İşsizlikle dolu bir metropolde yaşayan insanların, problemleri ve yaşamları karşısında Zeynep'in yaşamı zerre tanesi kadardır. Filmde, güçlü olanın hayatta kaldığı dünyada Zeynep'in, kendi doğrularından şaşmadan hayatını iademe ettirip ettirememesi anlatılmıştır.

Filmdeki karakterler:

Zeynep: İşçi kadın, devlet memurluğuna girmek ister.	Amir: Fabrikadaki amir, yönetici
Gülçin: Zeynep'in engelli kızı	Mümtaz: Amirin çırağı, işçi başı
Anne: Zeynep'in annesi, Gülçin'e bakar.	Seniha: Fabrikadaki işçi kadın
Remzi: Zeynep'in memleketlisi, restoranda çalışır, Zeynep'e destek olur.	Ayşe: Büfede çalışan kadın
Kudret: Ev sahibi, organ mafyası ile iş yapar.	Cemal: Fabrikada çalışan işçi
	Doktor: Organ alan Doktor

3.1.2. Filmin Analizi

Zerre filmi, sosyolojik çözümleme yöntemi içerisinde yabancılaştırmanın metropoldeki görünümü, para ve yabancılaştırma, yabancılaştırmanın sınıfsal görünümü prekarya ve yabancılaştırmanın göstergeleri öğelerine bakılarak analiz edilecektir.

3.1.2.1. Metropol ve yabancılaştırma

Filmde geçen iller ve bazı mekânlar, Trakya'da bir fabrika, lokanta, kentsel dönüşüm alanı olan gecekondu mahallesi ve bir metropol şehri olan İstanbul'dur. Filmde kalabalık İstanbul trafiği ve şehrin karmaşasından bunalmış insanlar gösterilmiştir.



Fotoğraf 1. Zerre filminde kalabalık İstanbul'un göstergesi

Kentlileşmiş metropol insanları üzerinden kent ortamında hayatta kalmaya çalışan prekarya sınıfı anlatılmıştır. Metropolün içindeki bunalmış insanı, içinde bulunduğu karmaşayı, mantığıyla hareket eden, yalnızlaşmış ve yabancılaştırılmış birey, Zeynep karakteri üzerinden gösterilmiştir. Buna ek olarak heterojen bir yapıya sahip metropolde, dış tehlikelere karşı temkinli, diğer insanlara hem yakın hem uzak olan birey, yoksulluk, bireyselleşme filmde Zeynep karakteri üzerinden anlatılır.



Fotoğraf 2. Zeynep'in mahallesi, kentsel dönüşüm sebebiyle yıkık dökük bir gecekondu olmasının göstergesi

Zeynep, İstanbul'un kentsel dönüşüm sebebiyle yıkık dökük gecekondu mahallesinde, güvenli olmayan bir apartmanda yaşamaktadır. Bu yüzden kentle bütünleşemez. Karmaşık bir yapıya sahip olan metropolde Zeynep, kentte temkinlidir. Mantıksal davranır ve fabrikada kadınlar haklarını aramak için dayanışma kurmayı hedeflerken, Zeynep hiçbir şeye karışmadan, eline ne verilirse kabul edip, bu dayanışmaya katılmaması, fabrikada bireyselleşmesinin ve dayanışmaya yabancılaşmasının bir göstergesidir.

“Kadın 2: Gidip söyleyeceğim amire, yeter artık grupça bırakırız işi diyeceğim. O zaman hiçbir şey yapamazlar.

Kadın: Emin misin?

Kadın 2: Tabii kızım korkaklık etmeyin.

Kadın: Bende geleyim o zaman, hepimiz hakkında konuşalım o zaman

Kadın 3: Kalabalık gitsek daha iyi olur.

Kadın: Olur olur tabii, başka kim geliyor?”

Bütün bu konuşmalar sırasında Zeynep, sadece yemeğini yemeğe odaklanarak buna aldırış etmez ve dayanışmaya yabancılaşır.

Öte yandan metropolde yaşayan Zeynep, etrafında olup bitenlere karşı tepkisizleşmiş, rutinleşmiş durumlara karşı alışılmışlığı ve bezginliği yansıtmaktadır. Bu noktada çalıştığı işlerde her zaman az para kazanmasına rağmen sesini çıkarmaması, işten atılan kadınlara tepkisiz kalması Simmel'in ifadesiyle blasé oluşunun, bezginliğinin göstergesidir.

Filmde metropolün bunaltıcı yoğunluğunda kentte işsizlik artmış ve şehrin dışında kalan fabrikalara çalışmaya gidilir. Bu noktada yoksulluğunun ve güvencesizliğinin getirdiği blasé tutumu temsil eden Zeynep, iş aramaktan da bezmiştir. Belediyeye girip, güvencesiz işlerden kurtulmak ister, lakin parası olmadığı için bu mümkün olmaz. Bu yüzden para kazanabilmek için ne iş olursa olsun yapma mantığıyla hareket eder.

Kentte her şey paraya indirgenir. Metropolde para hesaplanabilirlik, dakiklik ve kesinliği beraberinde getirir. Bu açıdan para insanlar üzerinde tahakküm kurar. Filmde de Zeynep karakteri hesapçı, günü geçirmeye odaklı çalışan, stresli bir tip olarak gösterilmektedir. Buna ek olarak Weber' in (2017) de ifade ettiği gibi metropolde *zaman paradır*. Metropolde zamanı belirleyen unsur saattir. Misal zamana göre Zeynep'in iş ve maaşı belirlenmiştir. Fabrikada yatılı kalıp (uyuma ve yemek dışında) tam gün çalışarak haftalık 90 TL alacaktır. “Cemal: Bunların hepsi bugün bitecek.” İşlerin bitmesinin, yemek yeme, uyumak için belli süreleri vardır ve buna uyum sağlamak zorundadır. Kentte çalıştığını

kadar para alırsın ve bu anlamda her şey belli bir plana göre yapılmaktadır. “Adam: Trakya’da bir fabrikaya gideceksiniz. Sabah 7’de burda ol(...) Yolculuk 4 saat sürecek, 10 dakika tuvalet molası. Fabrikaya gidince herkes sıraya girecek.” Zeynep, zamanın esiri olmuş ve yabancılaşmıştır. Bu anlamda filmde metropolde, vitrinin sahne arkasında para kazanarak özgür görünen kadınların aksine metalaşmış kadınlar vardır. Ailesinden, para kazanmak için ayrılması özgürlük yanılsamasıdır.



Fotoğraf 3. Fabrikada çalışmak için erken vakitte uyandırılan işçi kadınlar

Fabrikada çalışan kadınlar, sabah seher vaktinde çalışmaları için uyandırılır ve tekrar uyuyana kadar süren bir zaman dilimi içerisinde çalışmaktadırlar. Modern kent insanında zaman kısıtlıdır. “16-17 saatlik vardiyalarda çalışan işçilerin uyumak için sadece birkaç saati vardı. Bazı durumlarda, işçi kiralama büroları ise erken saatlerde evlerine girip işçileri uyandırıyor” (Standing, 2020: 170). Zeynep’in de boş vakti yoktur. Hep bir koşuşturmacanın içinde kıvrılır durur. Bunun neticesinde Zeynep iş çevresine karşı tepkisizleşmiş ve yabancılaşmıştır.

Filmde ekonomik anlamda güçlü olmayan bireyler, yoksulluğa ve onun getirdiği güvencesizliğe maruz kalmaktadırlar. Zeynep metropolde yoksul kesimi temsil etmektedir. Kadın olarak, kentte hayatta kalmaya çalışır. Rahat bir kahvaltı dahi edemeyen Zeynep, kahvaltı alabilmek için daha çok çalışmak zorundadır. Hatta akşam yemeğini Remzi’nin çalıştığı lokantadan kalanlarla geçirmektedirler. Hatta burada yemeğin her zaman kalıp kalmaması da belirsizdir.

"Zeynep: var mı bir şeyler?"

Remzi: Ha var, hemen getiriyorum(...) Abla bugün yemekler çabuk bitti, az koyabildim.

Zeynep: olsun."

Zeynep, fabrikaya çalışmaya gittiğinde evini dahi arayacak bir telefonunun olmaması yoksulluğunun bir göstergesidir. Bu yönüyle Zeynep, ekonomik yönden güçten yoksun, güvenceli bir işe sahip olmayan, metropolde yabancılaşmış karakteri yansıtmaktadır.

İnsan, maddi ve manevi kültür üretir. Fakat zamanla onlara hükmeden konumundayken hükmedilen konumuna düşer. Zerre filminde Zeynep, maddi kültürün tahakkümü içindedir. Buna ek olarak filmde seküler yaşam içinde, ölüm sık sık hatırlatılarak dünyanın geçiciliğine vurgu yapılmıştır. "Anne: Zeynep sela mı okunuyor? (....) Allah rahmet eylesin kim öldüyse" Zeynep, manevi kültüre de yabancılaşır. Misal geleneksel kültürümüze göre mahallede biri vefat ettiğinde baş sağlığına dilenir, acı paylaşılarak aileye destek olunur. Filmde bu durum form değiştirmiştir. Cenaze, kokulu bohça satabilmek için bir araç haline gelmiştir. Zeynep cenazenin ardından kılınan cenaze namazı çıkışına yetişip, yaptığı bohçaları satmak için uğraşmıştır. Her şeyin para olduğu bir toplumda ölüm bile fırsatta çevrilerek sekülerleşmiş, metalaştırılmıştır. Ölene üzülmek yas tutmak yerine bundan kâr sağlanmaya çalışılmıştır. Bu anlamda manevi olana, kendine, değerlerine yabancılaşmıştır.

"Remzi: biri ölmüş camide cenaze var, uğra istersen

Zeynep: bohçaları yanıma almadım ki"



Fotoğraf 4. Ölen birinin cenaze namazının kılınması fırsata çevrilerek cami önünde bohça satılması

Seküler yaşam karşısında dünyanın geçiciliğini vurgulayan ölüm bile insanların çıkarlarına dâhil olarak insanları duygusuzlaştırmış ve yabancılaştırmıştır. Bu da Simmel 'in “Kültürün Trajedisi” olarak ifade ettiği yabancılaşmasının bir göstergesidir.

Marx'ın meta fetişizmi olarak ele aldığı kültürün trajedisinin başka bir göstergesi de paradır. İnsanın kendi ürettiklerinden olan para, insanları tahakkümüne almıştır. Zeynep, kendi ürettiklerinin tahakkümüne girmiştir. İsteddiği saatte uyanamaz, dilediğini yapamaz,

burnu kanamasına rağmen çalışmaya devam eder, modern dönemin, fabrikanın, çalışmanın tahakkümü altına girmiş, özüne yabancılaşmıştır.

Marx'a göre kapitalizm yoksulluk ve buna bağlı olarak sınıfları üretir. Bu anlamda Zerre filminde yoksulluğu temsil eden Zeynep, fabrika ortamında sınıf altını temsil eden bir işçidir. Üst-orta sınıf diyebileceğimiz kişiler ise gücü elinde bulunduran amir ve ev sahibi Kudret'tir. "(...) bir toplumda yoksullar da tüketiciler kadar değersizdir: Piyasanın kandırmacalarıyla ayartılamazlar, kredi kartı taşımazlar, hiçbir bankadan hesaplarından daha fazla para çekemezler ve en çok ihtiyaç duydukları metalar tüccarlara çok az kâr sağlar ya da hiç sağlamaz. Onların bir sınıf altı (underclass) olarak yeniden sınıflandırılmalarında şaşılacak bir yan yoktur" (Bauman, 2018: 104). Kapitalizmde özel mülkiyete sahip olmayan sınıf çok fazla zamanını vererek, çok az maaşa çalışmaktadır. Filmde de Zeynep bu şekilde çalışmaktadır.

Zeynep'in haftalık gece-gündüz olarak çalışması ve karşılığında sadece 90 TL alması, alt sınıf ve düşük statüye sahip olmasının bir göstergesidir. Bu işi kabul etmesi de çevresinden uzaklaşmasına, kendisine yabancılaşmasına neden olmaktadır. Buna ek olarak üst sınıfın, alt sınıfı sömürdüğü de bir göstergesidir. Yani bir anlamda filmde, metropolde yaşayan ve ekonomik anlamda yoksul olan Zeynep, kirada oturması, girdiği her işten çıkarılması, günübirlik çalışması sınıf altını temsil etmektedir. Akabinde bu durum Standing'in "*prekarya*" kavramı ile açıklanabilir.

Zerre filminde karakterlerin statülerine dair de göstergeler bulunmaktadır. Statü anlamında Zeynep karakterine bakılacak olursa ekonomi, yaşam tarzı kültürü kapsamaktadır. Zeynep, kadın olmasından ve fabrikada çalışan olmasından ötürü kadrolu memur statülerinden farklıdır. Zeynep, üst sınıf tarafından kontrol edilen bir statüdedir. Fabrikada çalışan işçi kadınların rütbe atlayabilmek ya da temiz çarşaf alabilmek için üst statüler tarafından sömürülmeleri, alt statü grubuna dâhil olmalarının bir göstergesidir. Hatta hijyenik olmayan şartlarda yataklarının olması, tabldotlarda az konan yemeklerin olması, yere serili kirli yataklarda ve rutubetli yerde uyumaları, uyudukları yerde farenin olması, yaşam standartlarının fare ile bir tutulması, insanın değerinin ne kadar düşük, insan sınıfının dahi dışında görülmesinin ve yabancılaşmanın bir göstergesidir. Zeynep ve fabrikadaki işçi kadınlar, Standing'in prekarya terimine ek olarak Weber' in kavramıyla, mülksüzdür. Zeynep kendi olamaz ve hayatta kalabilmek için fabrikada farelerle birlikte uyuyarak, gece gündüz

çalışarak, zor koşullara tahammül ederek, kendine yabancılaşmaktadır. Yani bir insanın denkliğinin fare olması, yabancılaşmanın bir göstergesidir.

"Zeynep: Yatakhane de dün gece fare gördüm valla yastıklar da kokuyor

Seniha: Bende öyle olmuşum ilk başlarda ama ne yapacaksın alışsın."

Zerre filmi Simmel'in yabancı, Bauman'ın öteki kavramı bağlamında açıklanabilir. Filmde "yabancı" ve metropolde "öteki" olarak görülen karakter Zeynep'tir. Zeynep fabrikaya çalışmaya gittiğinde, uyum sağlamaya çalışsa da uyum sağlayamaz ve öteki olarak kodlanır. Yüksek maaş ve rütbe alamaz. Akabinde başka bir fabrikada çalıştığı zaman dayanışmaya katılmaması, diğer çalışan kadınlar "biz" duygusu içinde hareket ederken, Zeynep'in sessiz kalması yabancı, öteki olmasının bir göstergesidir. Aynı güvencesiz işte çalışıyor olmaları, maaşlarının az olması derdinde olmaları bakımından birbirlerine yakındırlar.

Öte yandan fabrikadaki aynı statüye sahip kadın çalışanlar birbirlerine uzaktırlar. Bu anlamda filmde aynı sınıftan insanların çatışması da görülmektedir. Sınıf çatışması, filmde Zeynep'in fabrikada Seniha'nın grubundan ayrılarak birbirlerinden uzaklaşarak, yabancılaşması olarak ele alınır. Seniha ilk başta telefonunu verir fakat Seniha'ya göre ötekileşen Zeynep'in kendi gibi olmadığını anladığında, Zeynep karşısında tavır değiştirir ve bir sonraki telefon istemesinde vermez. "Zeynep: Yok abla ya yapamam ben. Bir kere daha alabilir miyim telefonunu? Seniha: Yok kontörüm az kalmış." Bu da Zeynep'in Seniha'ya öteki olmasının, yabancı olmasının, uzak olmasının aynı zamanda insanın insana yabancılaşmasının, Zeynep'in fabrikadaki diğer işçi kadınlara yabancılaşmasının bir göstergesidir.

Bauman'a göre kendi çıkarlarını gözetken bireyselleşmiş bireyler, düzenin kuralların dışında kalarak düzene yabancılaşmaktadır. Filmde Kudret, bireyselleşmiş, kendi çıkarlarını düşünen bireyi temsil etmektedir. Akabinde fabrika ortamında bireyselleşmiş çalışan işçi kadınlar vardır. Bir anlamda "her koyun kendi bacağından asılır" mantığı vardır.

Zerre filminde aile ilişkileri ve dayanışma da gösterilmektedir. Bu noktada Zeynep'in ailesi annesi ve engelli kızından oluşmaktadır. Annesi, Zeynep isteyken torununa bakma görevini üstlenmektedir. Engelli kızı Gülçin ise herhangi bir okula gitmemekte, evde ninesinin bakımında kalmaktadır. Bir de aileden sayılabilen memleketlisi Remzi vardır. Lokantada çalışmakta olan ve alt statüyü temsil eden Remzi, ev sahibine karşı Zeynep'i

savunmuş, zor zamanlarında ona borç para ve yemek vererek destek olur. Zeynep fabrikaya çalışmaya gittiğinde Zeynep'in annesi ve Gülçin'e göz kulak olmuştur.



Fotoğraf 5. Yemek yerken televizyon izlemeleri teknolojinin tahakkümünün göstergesidir.

Aile içi iletişime bakıldığında ise anne ve kızının birbirini hiç dinlemediği görülmektedir. Buna ek olarak filmde teknolojinin tahakkümü işlenmiştir. Yemek yerken dahi televizyonun izlemeleri buna örnektir. Aile anne baba çocuktan oluştuğunu varsayarsak, hemşerisi Remzi, bireyselleşen aile formuna örnektir. Hatta Remzi Fransa'ya gitmek orada çalışmak ister. "Remzi: Ben de inşallah Fransa'ya gitcem ya" Göç ve çalışma aracılığıyla aileler bireyselleşmekte ve bu anlamda yabancılaşmaktadırlar.

Öte yandan filmde büfeci Ayşe'nin de ailesine kısaca değinilmiştir.

"Büfeci Ayşe: Normal değil ki adam içince sapıtıyor, yok ona bunu demiş de bu ona bunu demiş de"

Zeynep: sen de alma

Büfeci Ayşe: Buluyor bir yerlerden. Çocuklar, biz köpek gibi çalışalım."

Büfeci Ayşe'nin alkolü kocası hakkında konuşmuşlardır. Bu noktada babanın ailesine yabancılaştığını söylemek mümkündür.

Öte yandan kentsel dönüşüm alanında oturan Zeynep'in hemşerisi Remzi ve hep gittiği büfeci Ayşe dışında tanıdığı yoktur. "Zeynep: mahallede insan mı kaldı" repliğiyle mahallesinde pek komşusu olmadığı ifade edilmiştir. Olanlarda da pek konuşmamaktadır.

Metropolde ilişkiler uzaklaşmış, güvensizlik, temkinlilik ve yalnızlaşma artmıştır. Zerre filminde de metropolü temsil eden Zeynep karakterinin güvensiz, etrafında olan bitene

karşı temkinlidir. Zeynep Kudret'e ve fabrikadaki patronlarına karşı temkinli, güvensizdir. Kudret eve geldiği zaman “ne işin var burada?” demesi, uzak olmak istemesinin bir göstergesidir. Aslında organ mafyası ile bağlantısı olan Kudret’e kira borcu vardır. Bu yüzden de temkinliliği artmaktadır. Fabrika ortamında ise çevresindeki kadınlarla bir arada yaşamasına rağmen onlardan uzaklaşmış bir karakter olarak tasvir edilmektedir. Öte yandan Zeynep annesi, kızı, hemşerisi olsa da ona yardım edecek kimsenin olmaması sebebiyle kendini kalabalık içerisinde yalnız ve yabancılaşmış hissetmektedir.

Nüfusu kalabalık olan metropolde insanlar arasındaki iletişim, güven ve samimiyet azalır. Bu bağlamda insanlar birbirlerine mesafeli temkinli yaklaşırlar. Artık ilişkiler çıkar fayda ilişkisine dönüşmüştür. Simmel (2005) “bu temkinlilik neticesinde komşumuzu bile tanımamaktayız” şeklinde ifade etmiştir. Bu bağlamda filmde Zeynep karakteri çevresine karşı ihtiyatlı ve güvensizdir. Zira Zeynep güvencesiz bir işte çalışmakta ve kentsel dönüşüm girecek olan bir evde oturmaktadır. Buna binaen pek çok borcu da vardır. Bu yüzden çocuğunu annesini korumak için ihtiyatlı davranır.

"Remzi: Ee anayla, Gülçin?"

Zeynep: Ben de onu diyecektim ya 3-4 gün bizde kalsana sahip çık bizimkilere"

Fabrikada iş bulan Zeynep metropolün güvensizliğiyle, Remzi'ye ailesine bakması için tembihlemesi ile metropole karşı temkinliliği ifade edilmiştir. Aynı zamanda diğer insanlara güvensizliğinin ve uzaklaşmasının da bir göstergesidir. Esasında onu temkinli olmasının bir diğer sebebi de Kudret'in engelli kızının kanını alarak organlarını satmak istemesidir. Yine burada Kudret'in insanlığına yabancılaştığı gösterilmektedir.



Fotoğraf 6. Metropolde kalabalığın içinde yalnızlaşmış bireyin göstergesi

Metropolde ilişkiler birbirinden uzaklaşmıştır. Filmde bunun yansıması ilk dakikada gösterilmiştir. İşten çıkarılan Zeynep üzgün bir halde kalabalığın içinde otobüs beklemektedir. Burada kalabalık içinde yalnızlaşması gösterilmiştir. Ayrıca bu kadar insan olmasına rağmen kimse birbiriyle konuşmaz, kayıtsızlaşmıştır. Sadece otobüse binip gidecekleri yere varmaya odaklanmışlardır. Bu da metropolün getirdiği bir handikaptır, değişimdir. Zira daha küçük kentlerde kasabalarda insanlar birbirini tanır selam verir, hal hatır sorar. Ama metropoldeki yaşamda pek mümkün değildir. Bu yüzden ilişkiler samimi olmaktan ziyade her şey mesafeli hale gelerek insanları birbirinden uzaklaşmaya itmiştir. Buna ek olarak hoşgörüsüzlük, tahammülsüzlük metropolün bir yansıması olarak filmde gösterilmektedir. Zeynep yeni iş için görüşmeye gittiğinde karşıdaki adamın sabırsızlığı buna örnek verilebilir: "Adam: *İstiyor musun istemiyor musun kızım? Hadi bir şey söyle o kadar insan bekliyor şurada*"

Buna ek olarak metropolde yoğunluk fazladır. İnsanların fazla boş vakti yoktur. Zerre filminde de Zeynep hep çalışmak, üretmek, para kazanmak zorundadır. Bu yüzden evde bile bohça yaparak, boş vakitlerinde satmaktadır. Arta kalan zamanlarında kızı Gülçin ve ev işleri (elde çamaşır yıkaması, kızını banyo ettirmesi gibi) ile ilgilenmektedir. Yani Zeynep ve ailesi sağlıklı, güvenli, huzurlu yaşayamamaktadır. Zeynep, kendine yabancılaşmıştır. Akabinde Zeynep'in arkadaşı Ayşe'ye "Sende zaten yoğunsun" demesi metropoldeki bu yoğunluğa örnek verilebilir. Büfede çalışan Ayşe iş olarak yoğundur. Bu da kentte yoğunluğu göstergesidir ve beraberinde yabancılaşmayı getirir.

Zeynep çalışmak için gittiği fabrikada hiç boş vakti yoktur. Hatta bu noktada fabrikada uyuyarak, zamandan tasarruf edip daha çok çalışabileceklerdir. İşleri her zaman kısa sürede bitirmek zorundadırlar. Bu yönüyle özgürlüklerine yabancılaşmışlardır. "Cemal: Poşetleri buradan alıyorsunuz, kantara yerleştirip üzerine kilolarını yazıp buraya tek sıra diziyorsunuz. Bunların hepsi bugün bitecek. Hadi başlayın" Bu da yabancılaşmanın göstergesidir.

Kentte iş bölümü ve meslekte uzmanlaşma artmıştır. Bu da yapılan işin bütününe yabancılaşmayı beraberinde getirmiştir. Zerre filminde de bu gözlemlenmiştir. Belli bir zaman sonra fabrikada iş bulur ve orada iş bölümü yapılır.



Fotoğraf 7. Fabrikada iş bölümü yapılır.

"Amir: Makineye ip sarmayı bilen? Sarma poşetleme makinesi kullanan?"

Amir: Bunları makineye koy, bunları ip sarmaya götür. Gerisini de dağıttır işte"

Zeynep fabrikaya geldiğinde iş bölümü yapılır. Herkes her işi bilmemekte, herkesin görevi farklılaşmaktadır. Bu noktada fabrika işçilerinin yabancılaşması gösterilmiş, iş paylaşımı yapılmış. Ama diğer işler bilinmiyor ne ürettiği bilinmiyor. Zeynep'in fabrikadaki işi ip dağıtmaktır. Diğer işlerden pek anlamamaktadır. Bu açıdan işçi ne ürettiğini bilmez ve Marx'ın deyimi ile ürettiği ürüne yabancılaşır.

Kentte iş bölümü, Marx'ın ifadesiyle işçinin ürettiği ürüne yabancılaşmasını göstergesidir. Bu yönüyle işçi ne ürettiğini bilmez. Metaforik anlamda bütünü göremez, sadece ürettiği parçayı bilir ve bu parçanın uzmanıdır. Ama diğerlerinin ne ürettiğini bilemez. Zerre filminde baskı aracına dönüşen metalara²¹ odaklanarak yabancılaşma anlatılır. Filmde emeği hakkında söz sahibi olamayan fabrikadaki işçi kadınlar emeklerine yabancılaşmışlardır. Buna ek olarak Zeynep karakteri üzerinden Marx'ın ifade ettiği 4 tip yabancılaşmayı görmek mümkündür. Zeynep'in fabrikadaki görevi ip dağıtmaktır. İşin bütününe nasıl yapıldığını bilmemesi yönüyle üretim eylemine; kendi için üretmediğinden ve hak ettiği maaşın çok altında aldığından emeğine; çalışırken kendini düşünmeyip, bedenine eziyet ettiğinden, aşağılanma ve tacize katlandığından ötürü kendine; fabrikadaki diğer çalışanlarla pek iletişimi olmadığından diğer işçilere yabancılaşmıştır. Yani Zeynep fabrikada ürettiklerini kendisi için değil, başkası için üretmesi, (işçinin) Zeynep'in mutsuz olması, bedenine eziyet etmesi, aşağılanmalara katlanması, mecburiyetten çalışması; emeğine, kendi ürettiklerine, kendine ve diğer insanlara yabancılaşmasının bir göstergesidir.

²¹ Meta, bireyin başkalarının tüketimi için ürettiği üründür. Mübadeleye dayalı piyasa vardır. Meta olmayan ise kişi ürettiği şeyi kendi tüketirse meta değildir. Sadece üreten kişiye fayda sağlar.

Öte yandan iş bölümünün dayanışma sağlayabilmesi için kişinin yeteneğine uygun iş verilmesi gerekmektedir. Belediyenin kendisi için uygun olduğunu düşünür fakat onda da aracıya verecek parası olmadığı için giremez. Mutlu olacağı işi yapma şansı yoktur. Bu da kişinin hayallerinden uzaklaşmasını beraberinde getirir. Temel ihtiyaçlarını karşılayabilmek için yabancılaştırılmıştır.

Metropolde işsizlik sorunlarına vurgu yapılmıştır. İşsizliğin sebep olduğu yoksulluk ve çaresizlik neticesinde yabancılaştırma meydana gelmiştir. Zeynep işten atıldığında bir süre iş arar, bulamaz. Buna ek olarak Zeynep'in "valla köpekler gibi çalışacağım bir iş olsa" demesi kapitalist sistemin köleleştirilmesi, insanın kendi ürettiklerinin tahakkümüne girmesinin ve yabancılaştırmasının bir göstergesidir. Bıkkınlığı temsil eden Zeynep, iş aramaktan, geçim sıkıntısı çekmekten bezmiştir.

Zeynep'in kentin getirdiği yoksulluktan, işsizlikten ötürü fabrikaya çalışmaya gitmesi metropolün getirisi. Standing'e göre (2020: 194) işsizler, düşük ücret veren ve mesleki açıdan kişiyi fazla tatmin etmeyen işlerle karşı karşıya kalıyor. Metropolün başka bir getirisi de kalabalıklaşan nüfus karşısında nitelikli iş imkânının azalması ve beraberinde işsizliği getirmiştir. Bunun yanı sıra iş bulma olanakları nepotizm²² çıkar ilişkileri ekseninde şekillenmiştir.

Zeynep: Ayşe abla kolay gelsin.

Ayşe: Gel içeri(...) Hayırdır sen bu saatte

Zeynep: Attılar bizi abla

Ayşe: Hadi ya zor bulmuştuk kız o işi

Zeynep: İşte öyle

Ayşe: Sıkma canını bakarız yine.

Zeynep: Sen şu belediyeyi bir ayarlayabilirsen

Ayşe: İyi olur da biliyorsun o iş için de para lazım."

Belediyeye girmesi için aracıya paranın gerekmesi illegal işlerin bir göstergesidir. Buna ek olarak Zeynep İstanbul'da işsizliğin arttığını, insanların istedikleri işte, hatta herhangi bir güvenceli işte çalışmanın güç olduğunu ifade etmiştir. Zeynep'in "İstanbul'da pek iş kalmadı ya." Şeklinde söylemesi bunun bir göstergesidir. "Zeynep: İstanbul'da pek iş kalmadı ya. Amir: Ee sektör bu tarafa kaydı. Çalışırsan, burada herkese iş var." Burada insani

²² Nepotizm: Akraba ya da adam kayırma anlamında olan adil olmayan, ayrımcılık eylemi demektir.

olmayan şartlarda çalışmayı kabul ederek yabancılaşmayı dahi göze alıp çalışırsa, iş olacağı söylenmektedir.

Filmde kalabalık İstanbul trafiği ve şehrin kargaşasından bunalmış insanlar gösterilmiştir. Metropolün etkisiyle, ona uyum sağlayabilmek için bireyler yabancılaşmıştır. Herkes işine gitmektedir. Ânı yaşayamazlar. Metropole uyum sağlayabilmek için insanlar yabancılaşmıştır. Mutsuz yüzleri bunun bir göstergesidir. Buna ek olarak Zeynep, kentsel dönüşüm alanında, ne zaman yıkılacağı belli olmayan bir apartmanda oturmaktadır. Kentsel dönüşüm alanında olduğu için etrafında hiç komşuları yoktur, bu yüzden yalnızlaşarak yabancılaşmışlardır. Kentte zerre kadar tutunacak dalı kalmamış Zeynep'in kentle bütünleşememesi sonucunda yabancılaşması ele alınmıştır.

3.1.2.2. Para ve Yabancılaşma

Filmde para kelimesi repliklerde 16 kere geçmektedir. Buna ek olarak parayı anımsatan yevmiye, sermaye, fiyat, 250 lira, 40 lira, 20 lira, 90 lira, 1 lira, masraflı, gibi kelimeler kullanılmıştır. Bu açıdan Zerre filminde para ve paraya dayalı yabancılaşmadan söz etmek mümkündür.

“Kültürün Trajedisinin” göstergesi olan para, insanlar üzerinde iktidara sahip olmuştur. Filmde kapitalizm ve para kazanmak arka planda gelen televizyon sesinde bile verilmiştir. Zeynep eve geldiğinde TV’de Hayao Miyazaki’nin “Spirited away” filminden bir replik sesi gelir: *“Eğer çalışmazsan Yubaba seni hayvana çevirir.”* Para, insanlar üzerinde tahakküm kurmuş ve bireyin çevresini ekonomik koşuluna göre belirlemiştir. Bireyler para için her şeyi yapabilecek konuma gelmiştir. Filmde işsiz kaldığında Zeynep'in *"ne olsa yaparım bir şeyler(...) Vallahi köpekler gibi çalışacağım bir iş olsa(...) iş bul çalışayım akşam sabah"* replikleri insanın, paranın tahakkümüne girmesinin, para için her şeyi yapabileceğinin ve bu anlamda yabancılaşmasının bir göstergesidir. Buna ek olarak Zeynep yoksul kesimi temsil ettiğinden çevresi de ona göre belirlenmektedir. Kentsel dönüşüm alanında eski bir apartmanda oturduğundan pek komşusu yoktur. Memleketlisi Remzi, annesi ve çocuğu vardır. Bir de borçlu olduğu Kudret vardır. “Konut sahiplerinin yoksulluktan kazandıkları büyük kârlar. Bina rantı endüstriyel yoksullukla ters orantılıdır. Perişan olmuş proleterlerin günahlarından elde edilen kazançlar da böyle. (Fahişelik, sarhoşluk, tefeci)” (Marx, 2013: 53). Zerre filmindeki Kudret, bunun bir göstergesidir. Zeynep'in yoksulluğundan ve borcundan faydalanıp kendine yabancılaşmasına neden olmaktadır.

Öte yandan insanlar para için her şeyi yapabilecek konuma gelmiştir. Bu yüzden Zeynep yasal olmasa da cami önünde kokulu bohça satmaktadır. Hatta sokaklarda da satmak istemiş, fakat belediye buna izin vermemiştir.

"Remzi: abla bohçaları sokakta da satsana

Zeynep: İzin vermiyorlar ki

Remzi: Kim? Belediye mi? Zeynep: Evet denedim

Annesi: Bir sürü bohçayı elinden almışlar."

Bu anlamda parasızlığın yol açtığı yoksulluk neticesinde enformel sektör oluşmuştur. Yasal olmasa da insanlar hayatta kalabilmek para kazanmak için her şeyi yapabilecek konuma gelmiştir. Bu noktada kentte Simmel'in ifadesi ile "*Fahişe*" tipi öne çıkmaktadır. Paranın tahakkümü ile paraya sahip olmayan fabrikadaki işçi kadınlar, daha çok para kazanabilmek için kendilerine yabancılaşmışlardır. "Bir kadının en mahrem ve en kişisel niteliğini teslim etmesi, kesinlikle, insan onurunun en alt noktasını ifade eder" (Simmel, 2014: 370). Bu açıdan kadın bir meta haline gelerek yabancılaşmış ve para ile her şey alınıp satılabilir hale gelmiştir. Zira çalışan işçi kadınlar fabrikada temiz çarşafı uyuyabilmek ve daha çok kazanabilmek için fabrikada yetkili sayılan kişileri memnun etmekle, birlikte olarak vakit geçirmektedirler.

"Seniha: öbür bölüme geçsek yevmiye artıyor orda

Zeynep: Nerde?

Seniha: Öbür bölümde 30 kayme arttı ben geçcem bakalım

Zeynep: Nereye başvuruluyor?

Seniha: Başvuru öyle kolay değil, ustabaşı ile biraz tanışman lazım"

"Yabancılaşmış insan kopuşunun semeresi olarak, çoğu zaman büyük başarılar elde edebilmektedir. Bu başarılar devam ettiği sürece onda belli bir uyuşukluk meydana getirir ki bu da bizzat kendinden uzaklaşmasının bilincine varılmasını güçleştirir. Kişi ancak zor zamanlarda durumu hissetmeye başlar" (Pappenheim, 2002: 4). Bu anlamda Seniha'nın fabrikada rütbe atlayabilmek için yabancılaşmasının farkında olmayışı ifade edilmiştir. Rütbe atlayamasa da temiz çarşaf alarak yabancılaştığının farkına varmamıştır. Zeynep ise Mümtaz tarafından tacize uğradığında, bu yabancılaşmanın farkına varmıştır.

"Zeynep: Dün gece işçi başı üstüme geldi.

Seniha: Sende biraz yakın davran, nolmuş ya. Evden uzaksın, kim görecektir"

Bu noktada Seniha ahlaka yabancılaşmış, anlamını yitirmiştir. Onu durdurabilecek temel ölçüt, evden birinin görmemesidir. Bu anlamda modern insanın anlamını yitirdiği, para için her şeyi yapabilecek konumda olduğu, *"Allah görür"* gibi bir düşüncenin olmadığı görülmektedir. Bu anlamda ahlaka, maneviyata, kendine saygısını yitirmiş ve yabancılaşmıştır. Akabinde Seniha para için her şeyin yapılabileceğini düşünmekte ve etkileşimini buna göre belirlemektedir. Ayrıca biri görmediğinde yasal olmayan işler yapılabileceği, bu anlamda yabancılaşıldığı da filmde görülmüştür. Bu açıdan Seniha toplumsal ahlaka, değerlere yabancılaşmıştır. Marx bu durumu metaların fetişizmi olarak görürken, Simmel kültürün trajedisi olarak görmektedir. Bu da paranın insan üzerinde iktidara sahip olmasının göstergesidir.

Fromm, paranın dürüstlüğü kötülüğe çevireceğini ifade etmiştir. Filmde Seniha, ilk başta nezaketle yaklaşırken para kazanmak için onlar gibi davranmadığından, bu nezaketi kalmamıştır. Fabrikadaki işçi kadınların yabancılaşmasının sebebi, para ve özel mülkiyete sahip olanların, alt sınıftakilerin emeğini sömürmesidir.

Para insanın yaşam tarzını, eğitim seviyesini, sağlığını, günlük olarak her şeyi etkilemektedir. Zerre filminde Zeynep paraya sahip değildir. Bu yüzden oturduğu apartman, yaptığı işler ekonomik durumuna göre şekillenmektedir. Zeynep'in para kazanabilmek için stres olması, mutsuz olması, sağlığından olması, onun yabancılaştığını göstermektedir. Nitekim metropolde *"Parası olan hayatta kalır"* mantığı vardır. Filmde de Kudret ev kirasını ve Zeynep'in ona olan borçlarını isterken bu mantığı kullandığı görülmektedir.

"Kudret: Zeynep, Selam yok mu?"

Zeynep: İşten attılar hiç param yok

Kudret: Yeter be başıma bela oldunuz, çıkın gidin evimden

Zeynep: Nereye gidelim?

Kudret: Ya para verirsin ya evden çıkıyorsun git kendini sat, bana ne. Babanın oteli mi bura"

Bu anlamda paran yoksa hayatın değersiz görülmektedir. Bu yönüyle Kudret'in Zeynep ile iletişimi para ekseninde şekillenmektedir. Kudret, Zeynep'i borcu yüzünden sık sık rahatsız etmektedir.

"Zeynep: Artık kapıya mı dayanıyorsun?"

Kudret: Bak kızım, tamam, yıkılana kadar otur evimde. Bir kan vermene bakar. Gerisi kolay, borcunu da siliyim. Üstüne bir şeyler de kalır."

Zeynep Kudret'e borçlu olduğu için yaşamı değersiz görülmektedir. Akabinde metropolde hoşgörü, anlayış azalmış; yerini menfaat ilişkileri almıştır. Kudret bu konuşmadan sonra evin kilidini kırar. Bu konuşma, illegal tavır, Zeynep'in parasının olmaması ile yakından bağlantılıdır. Kudret, paraya ihtiyacı olmamasına rağmen Zeynep'e anlayış göstermeden, merhamet, anlayış gibi duygularından uzaklaşmış; para için her şeyi yapabilecek yabancılaştırmış bir karakterdir.

Kudret'e borçlu olan Zeynep, borcunu ödeyebilmek, günü geçirebilmek için ne iş verilirse yapmaya hazırdır. Bu da yabancılaştırmayı ortaya çıkarır. Para ile insanlar alınıp satılabilir bir meta haline gelmiştir. İnsanın kendi ürettiği para insanı nesneleştirmiş, metalaştırmıştır. Zerre filminde de Kudret, Zeynep'in kızı Gülçin'in kanını alması, Zeynep'in organlarını satmaya razı olması ve fabrikadaki kadınların bedenlerini temiz çarşaf ve para karşılığında mübadele ederek, metalaştırıp yabancılaştırması filmde öne çıkmaktadır.

"Kudret: Onlardan çok var kızım, olmadı yine yaparsın" Burada Kudret'in "onlardan" diye bahsettiği kişi Zeynep'in engelli kızı Gülçin'dir. Bu replikle "insanın kıyaslanamazlığını" ortadan kaldırarak para karşılığında değersizleşmesi ve bu bakımdan insanın insana yabancılaştırılması anlatılmıştır. Duygular geri plana atılmıştır, Zeynep mantığı ile hareket etmektedir. Yani para kazanmak, metropol yaşamı için elzemdir ve mantığı para kazanabilmek için organını satmaya razı gelmektedir. Önceden organ nakline direnirken, daha sonra borçlarını ödemek için bir çıkış yolu bulamayan Zeynep, dayanamayıp pes etmiş ve yabancılaştırmıştır.

Zeynep: İş bul çalışıyorum akşam sabah

Kudret: Bulduk ya, istersen arayım doktoru

Zeynep: Uzak dur bizden

(...)

Zeynep: Tamam gidelim (Pes etmiştir-Blase-Bıkkın)

Kudret: Necmi, bugün orda mısın? Tamam

Zeynep: Üstüne para isterim.

Kudret: Olur

(...)

Doktor: hastamız bu mu?

Kudret: Evet

Doktor: Ayrıntıları biliyor mu?

Kudret: Yok"



Fotoğraf 8. Zeynep'in organ naklinden aldığı para ve paranın bir kısmıyla Remzi'ye olan borcunu ödemesi

Bu noktada Zeynep ne olduğunu, kimin için olduğunu bile bilmeden organlarını satarak borcunu ödemiş, üzerine de bir miktar para almıştır. Bu durum Zeynep'in yabancılaşmasının bir göstergesidir. Zeynep kanını, organını satması yoksulluğunun, işsizliğinin, parasının olmamasının, kapitalist toplumun ve metropol yaşamının bir getirisidir. Bunun sonucunda Zeynep kendine, bedenine yabancılaşmıştır. Güvensizdir, anlamını yitirmiştir. Simmel'in kavramı ile açıklamak gerekirse, blasédir. Yani bir anlamda filmde, metropolde paranın yokluğunun da getirdiği bir yabancılaşma anlatılmaktadır. Buna ek olarak Zeynep belediyeye organ naklinden aldığı para aracılığıyla girmeye çalışması ahlaki değerlerine, kendi kişiliğine, saygınlığına yabancılaşmasının bir göstergesidir.

"Zeynep: Belediye'den haber var abla? Biraz para alacağım da ayarlayabilir miyiz?"

Ayşe: Nerden buldun?

Zeynep: Ya benim bohçalardan birine vericem topluca."

Bu noktada Zeynep büfeci Ayşe 'ye yalan söylemiş, para vererek belediyeye girmeye çalışmıştır. Bu açıdan ahlaki değerlere, kendi kişiliğine yabancılaşmıştır.

Öte yandan çıkar ilişkilerinin hâkim olduğu metropolde, para ile iş bulmaya usulsüz iş yapılmaya çalışılmıştır. Misal Zeynep belediyeye girebilmek için parayı aracıya ödemek zorundadır. Bu açıdan kentte her şey para ile halledilmektedir. Çünkü "kaç para?" kent hayatındaki temel sorudur ve "paran kadar konuş" deyiimi, bu filmde de geçerlidir. Zeynep'in toplumdaki etkileşimini parasının durumu belirlemektedir, belediyede iş bulması parasına bağlıdır. Bu da yozlaşmasının, yabancılaşmasının simgesidir. Bu yönüyle para, her şeyi hesaplanabilir yapmıştır.

Marx'a göre ücret, yabancılaşmış emeğin bir sonucudur. Yani Marx bağlamında düşünülürse, fabrikada çalışan işçi kadınlar ve Zeynep haftalık 90 TL olarak emeğini yabancılaşmıştır. Fakat burada "*çalışan bir hayvan*" gibi görülen işçi kadınlar ve Zeynep, hak ettikleri maaş almamakta ve rutubetli, fareli bir yerde kalarak yani insani olmayan koşullarda çalışması vurgulanmıştır. Bu da bir tür yabancılaşmadır.

Marx'ın mülkiyetsiz her sınıfın fahişeleştirilmesi olarak tanımladığı durum, Zerre filminde metalaşmış fabrikada çalışan işçi kadınlar ve mülkiyete sahip olmayan Zeynep'in organlarını satması olarak gösterilmiştir. Fromm'un ifadesiyle para, metropolde o kişinin taptığı puttur. Bu bağlamda filmde paranın insanı tahakküm altına alışı, insanların kendine-çevresinde yabancılaşması filmde sık sık işlenen temalardan olmuştur.

3.1.2.3.Yabancılaşmanın Yeni Görünümü Prekarya

Filmde gösterilen temel temalardan biri de yabancılaşmanın sınıfsal görünümü prekaryadır. Mesleki anlamda ilerleme gelişme göstermeyen, günü kurtarma amacıyla olan prekaryalaşmak, Zerre filminde Zeynep karakteri üzerinden anlatılmaktadır. Zeynep, filmin ilk dakikalarında bir tekstil atölyesinde makine ile dikiş dikmektedir. Fakat güvencesiz olan Zeynep, açıklama yapılmaksızın yaka paça işten atılır. Herhangi bir tazminat ya da çalıştığı, hak ettiği emeğinin karşılığı olan yevmiyesini de alamamıştır.

"Zeynep: Attılar işten

Anne: Yevmiyeni yeni aldın mı?

(Zeynep hayır anlamında başını sallar)"



Fotoğraf 9. Zeynep'in hiçbir açıklama yapılmaksızın yaka paça işten atılması

Bu bakımdan Zeynep emek, sosyal sigorta, istihdam güvenliği, çalışma güvenliği, gelir güvenliği, işsizliğe karşı korunma güvenliğinden yoksundur. Bu da Zeynep'in prekarya

olmasının göstergesidir. Öyle ki borçlarını ödeyememekten ve işsizlikten o kadar bunalmıştır ki, blasé olan Zeynep "ne olsa yaparım bir şeyler" diyerek yabancılaşmıştır.

Filmde geçen metropol şehir olan İstanbul'da işsizlik vardır. Bu da işverenlere "sen çalışmazsan başkasını alırım, dışarıda bu iş için bekleyen onlarca insan var" algısı vermektedir. "*Adam: istiyor musun, istemiyor musun kızım hadi bir şey söyle*" repliği bunun bir göstergesidir. Bu durum karşısında çalışanlar, güçsüz ve işe mecbur konuma düşmekte, işi kaybetmemek için her şeyi yapmaktadır.

Prekaryanın birden çok mesleği olabilmektedir. Tek bir mesleğe aidiyeti, mesleki dayanışma olmadığı için yabancılaşmışlardır. Zerre filminde de prekaryayı temsil eden Zeynep karakterinin tek bir mesleği bulunmamaktadır. Geçinebilmek için elinden gelen her işi yapmaktadır. Zeynep eve geldiğinde bohça yapar, kızı ve annesi ile ilgilenir, sofrayı hazırlar. Gündüz dışarı çıkar, iş arar ve en sonunda yatılı olarak Trakya'da bir fabrikada işe girer. Orada da esnek ve güvencesiz çalışmaktadır. Fakat borçları sebebiyle kabul etmek zorunda kalır.

Öte yandan film sürecinde Zeynep konfeksiyoncуда ütü ve dikiş, bulaşıkçılık, kokulu bohça satmak, fabrikada ip dağıtma, tuhafiyeci gibi pek çok işte çalıştığı gösterilmiş ve dile getirilmiştir. Boş zamanı da yoktur. Esnek çalışma ile birlikte iş yeri, ev, kamusal alan birbirine girmiştir. Esnek çalışma içinde olan Zeynep, evde bohça yapıp, cami önlerinde satmaktadır. Lakin bu da belirsiz ve güvencesiz bir iştir. Geliri ve sürekli satıp satmayacağı belli değildir. "Remzi: oho abla o da sürekli olmaz ki, birisi ölecek de camiye gideceksin de bohçaları satacaksın. Ölme eşeğim ölme." Bu açıdan prekaryaya dâhil olan Zeynep'in çalışma zamanı, gelirleri belirsizdir. Net bir maaşı ya da statüsü yoktur. Mesleki ilerleme kat etmez. İşvereni tanımaz, aracıyı amiri tanır. Hiç durmadan çalıştığı için ve kent yaşamının, borçlarının getirdiği stres sebebiyle Zeynep'in burnu, film sürecinde sık sık kanamaktadır.

1) İşvereni tanımaz	8) Geçici işçidir
2) Kirada oturur	9) Esnek işlerde çalışır.
3) İşten atılmıştır - işsizlik yaşar. Hak ettiği yevmiyeyi alamaz.	10) Günübirlik yaşar ve maaş alır.
4) Az maaşla çok çalışır.	11)Endişe ve korku içinde yaşar. (Gülçin'e bir şey olmasından korkar.)
5) Birden fazla işi vardır, boş zamanı yoktur.	12) Yemekleri lokantadan gelir
6) Eve gelir getiren tek kişidir	13) Ev sahibine borcu vardır
7) Güvenceli bir işi yoktur	14)Mesleki kimliği yoktur ve mesleki ilerleme kat etmez.

Tablo 3. Zerre filminde "Zeynep" karakterinin "prekarya" olmasının göstergeleri

Zeynep çok fazla işten atıldığı için ve sürekli iş değiştirdiği için yakın bir iş arkadaşı yoktur. Trakya'daki fabrikada da yakın bir arkadaşı olmamıştır. Sadece Seniha ile iş hakkında konuşmakta, çıkarına dayalı iletişimi halinde olmaktadır. Bu sebeple fabrikadaki işçi kadınlar bir arada kalsalar da **bir sınıf bilinci** yoktur. Zira fabrikada kendilerine yapılan kötü muamelelere, az maaşa karşı çıkmazlar. İşsiz kalanların bu şartlar altında her türlü işi yaparak istihdama katılmaları prekaryalaşmanın önünü açmıştır. Zeynep ve diğer işçi kadınların fabrikada çalışma güvenliğinden yoksun olması, herhangi bir güvencesinin olmaması, buna rağmen bilinçlenmeyip buna boyun eğmeleri onların kendilerine, saygınlıklarına yabancılaştırmasının göstergesidir.

Zeynep'in çalıştığı işler:

- 1) Konfeksiyoncуда ütü- dikiş
- 2) Kokulu bohça satmak
- 3) Tuhafiyeci
- 4) Bohça yapıp satmak
- 5) Fabrikada ip dağıtma

Tablo 4. Zeynep'in film boyunca çalıştığı işler

Zeynep'in bütün bu işleri esnek çalışma şartlarına sahip ve güvencesizdir. Bu yüzden Zeynep'in günü kurtarmak amacıyla ve güvencesiz işlerde çalışması onun prekarya olmasının göstergesidir. Ayrıca Zeynep'in sabit bir işinin olmaması, onu sabit bir iş aramaya yönlendirmiştir. Yoksulluğunun ve borçlarının mecbur bıraktığı güvencesiz işlerde çalışmak

zorunda olan Zeynep, film sürecinde sürekli güvenceli bir işe (belediyeye)²³ girmek için çabalamıştır.

"Zeynep: Sen şu belediyeyi bir ayarlayabilirsen

Zeynep: Trakya'da oraya gitcem, kalmalı, belediyeye girene kadar idarelik

Zeynep: Belediyeden haber var mı abla? Biraz para alacağım da ayarlayabilir miyiz?

Zeynep: Ya sen dua et de şu belediye işi bir olsun"

Zeynep'in bu replikleri sürekli belediyeye girmeye çalışması, emeğinin, ücretinin, yarınının, haklarının, güvencesiz olmasından kaynaklanmaktadır. Üstelik fabrikadaki işçi kadınlar, yoksullukları ve mecbur oldukları için güvencesiz işte çalışmaya razıdırlar.

"Zeynep: Verdikleri para çok az değil mi ya?

Seniha: Yarısını verseler bile herkes çalışıyor."

Bu açıdan az bir paraya emeklerini satan prekarya sınıfı, Marx bağlamında düşünüldüğünde; kapitalist tarafından sömürülerek, emeklerine yabancılaşmaktadırlar.

Öte yandan filmde güvencesiz işten kurtulmaya çalışan sadece Zeynep değildir. Remzi'de çalıştığı lokantadan kurtulmaya, her ay zamanında maaş almak için daha güvenceli bir işe girmek istemektedir. Bunun için Fransa'daki dayısının yanına gitmek istemektedir.

"Remzi: Ben de buradan kurtulmaya çalışıyorum(....) Bizde de bu aralar işler kesat. Ben de inşallah Fransa'ya gitcem ya

Anne: Aman Remzi bir türlü gidemedin

Remzi: öyle deme ana zor, oraya gitsem var ya her ay tıklar paran yatırılıyormuş, gecikme yok, hem iş çok. Bir sürü yemek var orada."

Bu anlamda güvencesiz olduğu ve maaşının ne zaman alacağı belli olmadığı için Remzi'de prekarya sınıfını temsil etmektedir. Fakat repliklerden de anlaşıldığı üzere Remzi'nin Fransa'ya gidip gidememesi de belirsizdir. Fransa'ya gidebilmesi, dayısının oradaki borçlarını bitirmesine bağlıdır. Ama bunun da bir zamanı belirtilmemiştir. Bu açıdan güvencesizlik, belirsizliği de ortaya çıkarmıştır.

Filmde yoksulluğun, parasızlığın getirdiği bir güvencesizlik vardır. Akşam yemek yiyebilmeleri bile Remzi'nin çalıştığı lokantadan, yemek kalıp kalmamasına bağlıdır.

"Zeynep: Var mı bir şeyler?

²³ Filmde 7 diyalogda belediyeye girmekten söz edilmektedir.

Remzi: Ha var. Hemen getiriyorum(...) Abla bugün yemekler çabuk bitti, az koyabildim.

Zeynep: Olsun"

Zeynep'in yaşadığı mahalle, çevresi ve fabrika ortamı güvencesizdir. Zeynep kentsel dönüşüm alanında, bir apartmanda yaşamakta ve birikmiş kira borçları bulunmaktadır. Bu açıdan ne iş olsa yapmaya razıdır. Çünkü borçlarını ödeyemezse, hem evden atacaklar hem de Kudret, engelli kızının organlarını satacaktır. Bu yüzden her işi yapmaya razı olan Zeynep yabancılaşmıştır.

Güvencesizlik, insanlar üzerinde korku ve esnek üretimle kendini yeniden üretir. Prekarya sınıfında, sahip olduklarını kaybetme korkusu vardır. Zeynep ilk baştaki fabrika işinde sessiz kalmasının sebebi, işini kaybetmekten korkmasıdır. Hatta işçi kadınlar, haklarını aramayı konuştuklarında, işini kaybetmemek için onlara katılmaz. Haklarını savunmamak ve işten atılmamak uğruna Zeynep yabancılaşmıştır.

Dışlanmışlık, kaygı, güvencesizlik gibi ekonomik sistemin kaçınılmaz unsurları Zeynep'in hayatında da bulunmaktadır. Bir aydır fabrikada çalışan Seniha, Zeynep ile aynı koşu ve aynı sınıfta (sosyal statüde) olmasına rağmen fabrikadaki bazı işçi kadınlar gibi temiz çarşaf ve rütbe atlamak için metalaşmadığı için Zeynep'i ötekileştirir. Bu noktada Zeynep, Bauman'ın seçtiği terimle yabancı otların dışlandığı "bahçe kültürüne" benzediği ifade edilebilir. Buna ek olarak borcunu da ödeyemediği için ev sahibi Kudret'in, kızı Gülçin'e bir şey yapmasından dolayı kaygılanmakta ve korkmaktadır.

Öte yandan güvencesizlik eşitsizlik de üretmektedir. Toplumsal cinsiyet açısından düşünüldüğünde filmde ilk akla gelen fabrikada çalışan kadın işçiler ve erkek işçiler arasındaki farktır. Sözelimi erkek işçiler, kadın işçilere nazaran daha iyi konumdayken, kadın işçiler temiz çarşaf almak, rütbe atlamak, daha fazla maaş almak için metalaşmışlardır. İşin asıl sahibi olmayan ama fabrikada yetkili olan amir ve Mümtaz kadınların çalışma, para ihtiyaçları gibi mecburiyetlerinden yararlanmışlardır. Kadınlara nesne gibi muamele edilmiştir. Bu da diğer insanlara, hoşgörüyü yabancılaşmanın göstergesidir.

Fabrikada iş bölümü paylaştırılırken amirin kadın işçiler için "bunları" ve "gerisini de" ifadelerini kullanması onları metalaştırmasının bir ifadesidir.²⁴ Kadının metalaştırılmasına dair bir başka örnek ise Kudret'in Zeynep'ten borcunu isterken "git kendini sat bana ne" demesi ile Kudret, kapitalist metropol toplumunda kadını metalaştırarak, ona

²⁴ "Amir: Bunları makineye koy, bunları ip sarmaya götür, gerisini de dağıttıver işte"

yabancılaşmıştır. Buna ek olarak Kudret'in Zeynep'in kızı Gülçin hakkında "Onlardan çok var kızım olmadı yine yaparsın" şeklinde ifade etmesi, kadının, insanın değersizleştirilmesini ve insanlara, insanlığına yabancılaşmasını göstermektedir.

Modern kapitalist toplumda, cinsiyet rollerinde değişme meydana gelmiştir. Zerre filminde Zeynep'in ailesi, çocuğu ve annesidir. Eşi filmde hiçbir zaman görülmemiş ya da ondan bahsedilmemiştir. Bu açıdan filmde evi geçindirme rolünü Zeynep üstlenmektedir. Fakat ataerkil toplumlarda kadınların rolü ve mekânı ev ortamı olduğundan kadınlara daha az maaş vermek işverenlerin işine gelmektedir. Zeynep çalıştığı fabrikada haftalık 90 TL alır. Filmin yapıldığı tarihten²⁵ itibaren Türkiye'deki asgari ücrete bakılırsa 739,79 liradır.²⁶ Fakat Zeynep fabrikada boş zamanı olmadan 4 hafta çalışsa, 360 TL alacaktır. Bu açıdan Zeynep prekaryadır ve ucuza istihdam edilmektedir. Buna ek olarak Zeynep kiralık ev arar fakat ucuza ev bulamaz. En ucuz ev 250 liradır. Zeynep'in aylık kazancı ise buna yetmemektedir. Bu da prekaryanın kadınsılaşmasının göstergesidir.

"Zeynep: Yani tek odalı bir yerde olabilir, küçük falan

Emlakçı: Biliyorsun ben de elimden geleni yapıyorum. Bir oda var, 250 lira. Kiracısı var. Anlaşma ile haftaya çıkacak, yalnız biraz masraflı"

Zeynep'in hayata, geleceğe dair bir planı amacı yoktur. İşveren nezdinde yaptıklarının bir değeri yoktur. Akabinde 3-4 gün fabrikada yatılı kalarak, gece gündüz çalışarak, boş zamanını sağlığını ihmal etmektedir. Üstelik bütün boş zamanları hesaplıdır. Yemek yemeleri, uyuma süreleri fabrikadaki yetkililer tarafından belirlenmektedir. Sabahın erken saatlerinde çalışmak için uyandırılırlar. Bu açıdan Zeynep kendine, çevresine, topluma yabancılaşmıştır.

Zeynep'in çalıştığı fabrikada ne kadar kalacağı ve çalışacağı da belirsizdir.

"Seniha: Siz ne zaman döneceksiniz?"

Zeynep: 4 gün sonra dediler ama bilmem. Sen ne zamandan beri burdasın?"

Seniha: Bir aydır buradayız."

Bu da Zeynep'in ve fabrikadaki güvencesiz, esnek çalışan kadınların Standing'in seçtiği terim ile "Yeni toplumsal sınıf olan prekarya" olmalarının bir göstergesidir. Üstelik Zeynep 3-4 günlüğüne yatılı çalışmaya gittiğini düşünmektedir. Fakat bir netlik yoktur. Ne kadar kalacağı belirsizdir. Bu açıdan fabrikada tam zamanlı çalışan, emeği sömürülen ve

²⁵ Zerre filmi 2012'de yapılmıştır. 12 Nisan 2013'te vizyona girmiştir.

²⁶KAYNAK: https://www.csgeb.gov.tr/media/1227/2012_ikincialtiay.pdf (Erişim tarihi: 14.12.2022)

bedeni metalaştırılmış işçi kadınlar yabancılaşmıştır. Aynı zamanda bu durum **prekaryanın kadınlaşmasının** bir göstergesidir. "Seniha: Ustabası ile biraz tanışman lazım" Zira kadınlar fabrikada temiz çarşaf alabilmek için metalaşmıştır. Guy Standing 'e göre kadınlar bedenleri hakkında kontrol sahibi olmadıkları için ve bir araç gibi kullandıkları için güvencesizliği ve yabancılaşmayı üst düzeyde yaşamışlardır.

Filmde prekaryanın kadınlaşmasını ve yabancılaşmayı temsil edenler fabrikadaki kadın işçiler, Zeynep, Zeynep'in annesi ve kızıdır. Hepsinin ortak noktası, çalıştıkları işlerin ya da normal hayatlarında bir yarın garantisinin, güvencelerinin olmamasıdır. Zeynep ve fabrikadaki kadın işçilerin ne kadar çalışacağına ve emeklerinin karşılığını alabileceklerine dair bir güvence yoktur. Zeynep'in annesi çalışmaz ve torunu Gülçin ile ilgilenmektedir. Para kazanmalarının bir güvencesi yoktur. Gülçin okula gidemez ve bakıma muhtaçtır. Bu da güvencesiz olmasının göstergesidir. Çalışan kadınları temsilen öne çıkan başka bir karakter büfeci Ayşe'dir. Ayşe 'nin kocası alkoliktir. Bu yüzden o da çocukları ile birlikte güvenceye sahip değildir. Bu sebeple filmde geçen kadınlar, prekaryanın kadınlaşmasının bir göstergesidir.

Erkek prekarya ise Remzi ve Kudret daha ön plana çıkmaktadır. Bir lokantada çalışan Remzi'nin iş güvencesi yoktur. Zeynep haftalık 90 TL alırken, Remzi "benimkinden daha iyi" diyerek iyi koşullarda çalışmadığını ve prekarya olduğunu resmeder. Ayrıca Remzi hegemonik erkekliğe karşı daha demokratik, alternatif erkeklik olarak bir prekaryadır. Zira Zeynep'e zor zamanlarında iş arama ve yemek konularında (lokantadan yemek ayırması, kapıyı tamir etmesi, onlara göz kulak olması) yardım etmektedir.

Öte yandan hegemonik erkekliği temsil eden ev sahibi Kudret'in evi kentsel dönüşüm alanındadır. Bu sebeple güvencesizdir ve illegal işler yapmaktadır (organ satmak gibi). Akabinde hegemonik erkeği temsil eden Kudret²⁷, Zeynep'e borçlarını ödemesi için baskı yapmaktadır. Hatta Zeynep'in yabancılaşmasının sebebi olarak Kudret'i görmek mümkündür. Zira Kudret'in baskıları ile birlikte, hiçbir işe tutunamayan Zeynep en sonunda borcunu ödeyemediğinden, çocuğundan kan alınır ve Zeynep organ nakline razı olarak yabancılaşmıştır. Bu açıdan Zeynep ve ailesi, Kudret yüzünden, fabrikadaki hegemonik erkeklik yüzünden parasız ve bu anlamda güçsüz kalarak yalnızlığa itilmiş ve yabancılaşmasına neden olmuşlardır.

²⁷ Kudret, güçlü, erk demektir.

Zeynep'in yabancılaşmasında rol alan başka hegemonik erkeklerde fabrikadaki amir ve Mümtaz'dır. Amir ve yandaş işçileri, illegal yollardan kadınları rütbe atlama vaadi ile metalaştırarak, nesneleştirerek, baskı kurarak, yalnızlaştırarak yabancılaşmalarına sebep olmuştur.

Filmde toplumsal cinsiyet göstergesi olarak güçsüz kadın prekarya vardır. Misal Kudret, Zeynep'in evine kira parası istemeye geldiğinde "Remzi: Yok yok, hiçbir şey yapamaz, **evde erkek yok ya** ondan öyle yapıyor" demesi ile Kudret'in, Zeynep'i kadın olduğu için güçsüz görmesine vurgu yapılmıştır. Buna binaen Zeynep fabrikaya çalışmaya gideceğinde Remzi'yi tembihleyip "sahip çık bizimkilere" demiştir. Bu da toplumdaki prekaryalaşmanın, güvencesizliğin, güvensizliğin göstergesidir.

Filmin sonlarına doğru Zeynep'in yabancılaşmaya direnmeleri gösterilmektedir. Misal fabrikada çalışırken, diğer kadınlar gibi olduğunu düşünen Mümtaz, Zeynep'i rahatsız ederken, Zeynep yabancılaşmaya direnir ve işinde gücünde olduğunu ifade eder.

"Mümtaz: Ee ne zaman devamını getireceksin dün gecenin?"

Zeynep: Uğraşma benimle ya, devamı da sonra da yok. İşimde gücümdeyim"

Endişe ve korku içinde olan Zeynep, kızından kan alındığını öğrendiğinde, gözü hiçbir şey görmeyip işten çıkmıştır. Bu noktada Zeynep'in diğer prekaryalaşmış ve yabancılaşmış kadınlardan farklı olduğunu söylemek mümkündür. Fakat filmin sonlarında Zeynep'in pes edip, Kudret 'e gittiği görölmektedir. Organ naklini onay vermiştir, yabancılaşmıştır. Zeynep, yoksulluğun beraberinde getirdiği güvencesizliği ve çaresizliği yaşamış olmasından ötürü prekaryaya dâhil olmuş ve yabancılaşmıştır.

3.1.2.4.Yabancılaşmanın göstergeleri

3.1.2.4.1. Güvensizlik

Metropolde yaşayan Zeynep, Kudret 'e güvenmemektedir. Zira illegal işler yapan Kudret' e borçlu olduğu için, kızına zarar vermesinden korkmaktadır. "Zeynep: Bundan sonra kimseye kapı açmıyorsunuz, tamam mı?" Zeynep ev sahibine, doktora güvenmemektedir.

" Zeynep: Gülçin'den kan mı aldılar? ...Remzi, sen hemen eve git kimseyi içeri alma tamam mı? Ben de geliyorum şimdi hemen, ne olur."

Bu açıdan Zeynep güvensizliği ve temkinliliği ortaya koymaktadır. Öte yandan fabrikada kadınların temiz çarşaf ve daha fazla para kazanmak için metalaştığını gördüğünde, Seniha'ya güvenmez, oradan kalkmak ister.

3.1.2.4.2. Güvencesizlik

Zeynep'in güvencesiz olmasının göstergesi kirada oturması ve pek çok işte çalışmasıdır. Zeynep konfeksiyoncуда çalıştığı filmde gösterilir. Fakat oradan hiçbir açıklama yapılmaksızın ve maaş ödemeksizin kovulur. Bunun dışında Zeynep, tuhafiyeci de, fabrikada ip dağıtıcı olarak çalışmıştır. Fakat bunların hepsi güvencesiz işlerdir. Bunun dışında ekstradan para kazanmak için evde bohça yapıp satar. Belirsizlik de güvencesizliğe sebebiyet vermektedir. Sözgelimi filmde Zeynep'in fabrikada ne kadar çalışacağı da belli değildir. Bu da güvencesizlik yaratmaktadır. Filmin sonunda Zeynep yine bulaşıkçı olarak işe girer. Bu da güvencesiz bir iştir, belediyeye giremez.

3.1.2.4.3. Yoksulluk

Kirada olan, borcu olan, sabit işi ve net geliri bulunmayan Zeynep, annesi ve kızı kentte yoksulluğu temsil etmektedirler. Zira Zeynep güvencesiz işlerde çalıştığından temel ihtiyaçlarını karşılayabilecek gelire sahip değildir. Kapitalist, işçi olmadan hayatta kalabilir fakat yoksul işçi kapitalist olmadan hayatta kalamaz. Bu yüzden kapitalist, işçiye sadece hayatta kalabileceği kadar maaş verir. Bu yüzden Zeynep, verilen maaşları kabul ederek çalışır.



Fotoğraf 10. Kadının mekânının ev olarak görülmesi ve elde çamaşır yıkayan Zeynep'in yoksulluğunun göstergesi

Elinde çamaşır yıkaması, banyoda ısıtıcı kazan olması, ev sahibi kapı kolunu kırdığında tamir ettirecek parasının olmaması, aynasının kırık olması, musluktan su damlaması, yemek masasının üzerine gazete kâğıdı sermeleri, kızı Gülçin'i leğende yıkaması,

bulunduğu mahallenin yıkık dökük olması filmdeki yoksulluğun göstergeleridir. Buna binaen Remzi'nin çalıştığı lokantadan kalan yemeklerle günü geçirmektedirler. Bu sebeple Zeynep her ne kadar güvenceli bir işe girmek istese de güvencesiz işlerde karın tokluğuna çalışmakta ve yabancılaşmaktadır.

3.1.2.4.4. Bireyselleşme/Bireycilik

Zerre filminde bireycilik, Kudret karakteri üzerinden gösterilmektedir. Kudret, bencil, kendi çıkarlarını düşünen bir karakterdir. Zeynep kirayı ödeyemediğinde ona ödemesi için baskı yapar. Ödeyememesi durumunda organı ya da kendini satmasını söyler. Bu açıdan Kudret bireyselleşmiş, çevresine yabancılaşmış bir karakterdir.

3.1.2.4.5. Yalnızlaşma

Zeynep fabrikada diğer kadınların temiz çarşaf almak ya da rütbe atlayıp daha fazla maaş alabilmek için yabancılaştıklarının farkındadır. Bunu doğru görmeyip oradan ayrıldığı için diğer gruplar tarafından dışlanır ve öteki olur yani sanki Zeynep, Bauman'ın ifadesi ile "*bahçedeki yabani bir otmuş*" gibi ötekileştirilir. Bu açıdan kendi tercihlerini yapan Zeynep, fabrikada Seniha tarafından dışlanmış ve yalnız kalmıştır. Öte yandan metropolde Zeynep'in Remzi dışında elinden tutan kimsenin olmaması, işten atılmasını engelleyecek bir güvencesinin olmaması açısından yalnızlaşmıştır. Kalabalıklaşan metropolde insanlar yalnızlaşarak, mutsuzlaşmışlardır. Bunun neticesinde yabancılaşmışlardır.

3.1.2.4.6. Blasé - Bezginlik- Bıkkınlık

Zeynep fabrikada ip dağıtmaya devam eder. Her gün birbirinin aynı gibidir. Bu yüzden Zeynep, blasédir. İstanbul'da yaşayan Zeynep'in annesi, parasızlık sebebiyle bıkkındır. Rutin bir hayatları vardır. "Anne: Gene taze fasulye koymuşlar" Annenin bu repliği rutini, alışılmışlığı ifade etmektedir.

Filmde alışılmışlığın, blasé tutumun temsili, televizyona bakarak yemek yemeleri, Zeynep'in sürekli işten çıkarılmasıdır. Bu sebeple Zeynep çok bıkmış, bezmiştir. Sürekli belediyede güvenceli bir iş araması da bu yüzdendir. Zeynep'in bezginliğinin bir diğer nedeni de Kudret'e borçlu olması ve Kudret'in borcu için sürekli onu sıkıştırmasıdır. Bu noktada her şeyin para ile alınabilir olduğu kentte, organını satarak hayatta kalmaya çalışması ile kendine yabancılaşmıştır. Bu yüzden Zeynep bohem, bıkkın, bezgindir.

3.1.2.4.7. Kayıtsızlık

Filmin ilk dakikalarında işten çıkarmalara ve maaşlarını almamalarına karşın haklarını aramaya çalışan kadınlar Zeynep'in işten atılmasına kayıtsızdır. Bu anlamda insanlar birbirlerinden uzaklaşarak, çıkarlar ekseninde hareket ederek, yabancılaşmışlardır. Öte yandan toplum yoksul kesimini çektiklerine karşı kayıtsızdır. Cami çıkışında bekleyen Zeynep, kokulu küçük poşetler satmaya çalışır fakat kimsenin aldırmadan yoluna devam etmesi, metropolde kayıtsızlığın göstergesidir. Metropolde toplumdaki bireyler birbirine karşı kayıtsızlaşmış, robotlaşmıştır.

İş bölümüne dayalı olarak insanlar birbirlerine bağımlıdır. Bu bağlamda üretici alıcı birbirine yabancıdır. Alıcılar esas üreticinin kim olduğunu bilmez, çıkarlarına uygun davranırlar. Bu anlamda kayıtsızlaşan, tepkisizleşen, duyarsızlaşan bir insan kitlesi oluşmuştur. Fabrikada kadınlar birbirlerine karşı duyarsızlaşmıştır. Öte yandan kendini doktor olarak adlandırılan kişiler engelli bir kişiden kan almayı, organ naklini umursamayacak kadar kayıtsızlaşmıştır.

3.1.2.4.8. Güçsüzlük / Özgür olmama

Güçsüzlük açısından bakıldığında Zeynep'in parası olmadığı için ekonomik ve politik özgürlüğü yoktur. Bu açıdan özgür iradesiyle güvencesiz işlerde çalışıyor görünse de, mecbur olduğu için çalışmak zorundadır. Zeynep'in kızı Gülçin'de özgür değildir.

"Anne: fazla yürümek istemiyor.

Zeynep: Zorla yürüteceksin, ağlasa da düşse de"

Metropol' de yaşayan Zeynep fabrikada bulduğu yatılı işe mecbur olduğu için kabul etmiştir. "Zeynep: napıyım anne, iş işte bunu buldum." Buna ek olarak fabrikada yatılı kaldıkları odadan "koğuş" diye söz etmeleri hapishaneyi kandırdığından, özgür olmamayı simgelemektedir.

"Seniha: Bugün gelenlerden misin?"

Zeynep: Evet

Seniha: Hoş geldin. Hangi koğuştasın?"

Zeynep: D-4 'tü galiba

Seniha: Aa bende o koğuştayım."

Bu noktada Z. Bauman' in ve M. Foucault'un (büyük kapatılma) "*panoptikon* " olarak bahsettiği durum, özgürlüğe yabancılaşmayı ifade etmektedir. "(...) Öteki doğrudan hedefleri ne olursa olsun, panoptik tarzdaki cezaevleri her şeyden önce disipline sokulmuş emek gücü fabrikalarıydı(...) bu mekânlarda mahkûmlar doğrudan işe koşuluyorlardı; özellikle de '*Özgür emekçilerin*' en az talip oldukları ve vaat edilen karşılığı ne kadar cazip ve cömert olursa olsun özgür iradeleriyle en az yapmak isteyecekleri işlere" (Bauman, 2018: 132-133). Bu açıdan Zeynep, sevmese de para kazanmak için verilen işlere razı olmaktadır.

3.1.2.4.9. Mutsuzluk

Metropoldeki işsizlik sebebiyle bu fabrikaya çalışmaya gelen Zeynep, kendine yabancılaşmasını yol açacak bir tecrübe edinmiştir. Tıpkı fabrikada prekaryayı temsil eden işçi kadınların bedenlerini metalaştırarak yabancılaşmaları gibi Zeynep de bir tercih yapmak zorunda kalır ve organlarını satmaya karar verir. Bu yüzden mutsuzdur. Fiziksel enerjisini tüketmiştir, sürekli burnu kanar. Zeynep sömürüye, baskıya maruz kalarak mutsuz olmuş, yabancılaşmıştır.

Mutsuz insan silüetleri metropolün görüntülerindendir. Prekaryayı temsil eden Zeynep, işten kovulmuş, ekonomik ve politik özgürlüğüne sahip olmayan, fiziksel olarak yorgun, hasta, anlamsızlık yaşayan, bezgin, blasé, bohem bir karakterdir. Zeynep kendini gerçekleştirememiş, güvenceli bir işe girmeyi başaramamış, yalnızlaşmış ve sonunda da mutsuz olarak kendini yabancılaşmış bir karakterdir.

3.2. ÇOĞUNLUK

3.2.1. Filmin Künyesi

Yapım Yılı: 2010

Türü: Dram

Yönetmen: Seren Yüce

Oyuncular: Bartu Küçükçağlayan, Esme Marda, Nihal Yoldaş, Settar Tanrıöğen, Güzide Balcı, Erkan Can, Cem Zeynel Kılıç, Feridun Koç, Bülent Alkış

Filmin Konusu:

Film, orta üst sınıf bir aileden olan Mertkan'ın metropoldeki gündelik yaşamı, çevresi ile ilişkileri, olaylara bakışını konu edinmektedir. Mertkan, İstanbul'da anne babasıyla yaşayan her ihtiyacı ailesi tarafından karşılanan, babasının inşaat işinde getir götür yapan, arkadaşları ile AVM'lerde, diskolarda takılan, kitap okumamış ama askerliğini tecil ettirmek için açık

öğretime kayıt yaptırmış 20'li yaşlarında olan sorumsuz bir gençtir. Mertkan büfede hamburger yerken orada garsonluk yapan Gül ile tanışır. Mertkan ve arkadaşları Gül'ün Kuştepe'de oturduğunu duyduklarında oradan uzaklaşırlar. Ama daha sonra Mertkan, Gül ile sevgili olur ve evine gider vakit geçirir. Gül'ü ailesi ile tanıştırdığında Kemal hoş karşılamaz. Öte yandan arkadaşları ile eğlenmek için dışarı çıkan Mertkan, alkolü araba kullandığı için taksiye arkadan çarpar ve karakolluk olur, babası tarafından çok azarlanır. Taksici ile arabadaki hasarın karşılanması konusunda anlaşılır fakat Kemal sözünü tam olarak tutmaz.

Babası Mertkan'ın halen Gül ile görüştüğünü öğrendiğinde onunla konuşur ve ayrılmasını ister. Babasının ve arkadaşlarının baskıları ile Mertkan Gül'den ayrılır. Babasının görevlendirmesi ile Mertkan Gebze'deki şantiyenin başına geçer. Şantiyede otorite sahibi olmak ona kendini iyi hissettirse de geceleri korku içindedir. Bu süreçte kendiyile baş başa kalan Mertkan, çoğunluğun düşüncelerine uygun bir karakter olarak ailesinin yanına İstanbul'a döner.

Filmdeki karakterler:

Mertkan: Açık öğretimde okur, işsiz.	İrfan: Şantiyenin başında duran amir, işçi
Gül: Mertkan'ın kız arkadaşı. Sosyoloji okumak için Van'dan İstanbul'a gelmiş. McDonald's çalışanı.	1.Taksi şoförü: Mertkan'ın arabasına vurduğu taksici
Nazan: Mertkan'ın annesi	2.Taksi şoförü: Mertkan'a güvenmeyen taksici
Kemal: Mertkan'ın babası	Ferit: Gül'ün köyden abisinin arkadaşı
Orkun: Mertkan'ın abisi	Ersan: Mertkan'ın arkadaşı
Şükriye: Evi temizlemeye gelen yardımcı	İnşaat işçisi: Mertkan tarafından azarlanan işçi
Necmi: Kemal'in arkadaşı	

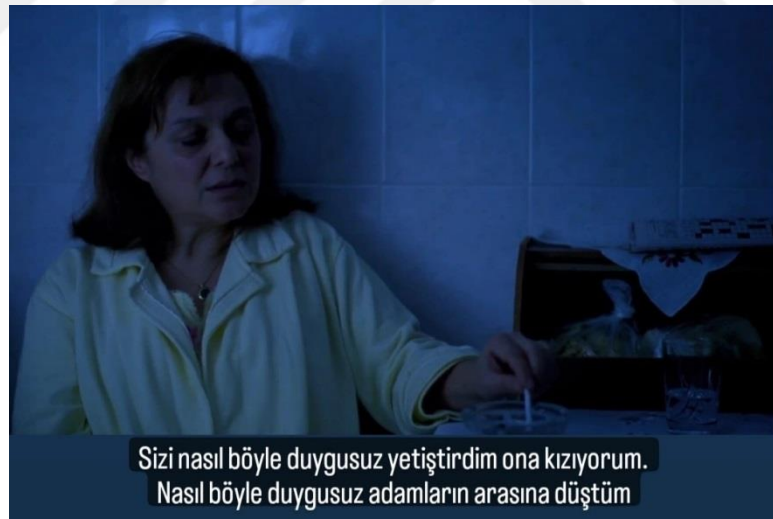
3.2.2. Film Analizi

Çoğunluk filmi, sosyolojik çözümleme yöntemi içerisinde yabancılaşmanın metropoldeki görünümü, para ve yabancılaşma, yabancılaşmanın sınıfsal görünümü prekarya ve yabancılaşmanın göstergeleri öğelerine bakılarak analiz edilecektir.

3.2.2.1. Metropol ve yabancılaşma

Filmde geçen iller ve bazı mekânlar, bir metropol şehri olan İstanbul, İstanbul'un Bahçelievler ve Kuştepe mahalleleri, AVM, McDonalds, Gebze'deki (Kocaeli) inşaat alanıdır. Filmde metropolden, karmaşadan bunalmış insanlar, kalabalık İstanbul trafiği gösterilmiştir. “Seçtiğimiz mekânlar İstanbul'un yan mahalleleri, merkezin dışında kalan yerler. İstanbul bir beton yığını ve çoğunluk dediğimiz orta sınıfın yerleşkesi bu dış mahalleler... onların beton yığınları içerisinde betonlaştığını, monoton tipler hâline geldiğini vurgulamak içindi mekânlar. İkincisi de toprakla ilişkimizin kesildiğini, doğayla bağımızın koparıldığını, hepimizin kutu gibi evler içerisine sıkışıp yaşamlarımızı sürdürmeye çalıştığımızı vurgulamaktı.”²⁸ Bu minvalde metropolde yaşayan bireyler doğaya yabancılaşmıştır.

Mertkan, betonlaşmış metropol şehir İstanbul'da Bahçelievler'de yaşamaktadır. Mertkan çevresine uyum sağlayabilmek için, kendini duygularından soyutlayarak, çevresinin mantığıyla hareket eden bir forma dönüşmüştür. “Anne Nazan: *Sizi nasıl böyle duygusuz yetiştirdim ona kızıyorum*” demesi metropolde dayanışmacı toplumdan uzaklaşıldığını, duygusuz, bireyselleşmiş ilişkilere geçildiğinin göstergesidir.



Fotoğraf 11. Annenin sitemi

Öte yandan Çoğunluk filminde dayanışma, inşaat işçileri üzerinden gösterilmektedir. Mertkan bu dayanışmaya uyum sağlayamaz, çünkü orada ailesinden gelen bir otoriteyle, iktidar sahibi olarak bulunmaktadır. Bu bakımdan işi bilmeseydi bile bir bahane bularak yapılan işleri eleştirmektedir.

²⁸ Kaynak: BÜYÜKCOŞKUN. Mustafa Emin (24.12.2010). Seren Yüce Söyleşi. <https://www.hayalperdesi.net/soylesi/11-mertkanin-icinde-ben-de-varim.aspx> Erişim Tarihi: 29.09.2022

Mertkan, bireyselleşerek dayanışmadan uzaklaşmıştır. Zira filmde bu inşaata geldiğinde işçilerle yemek yemeyip, odasında ayrı yemek yemesi onun dayanışmadan uzaklaşmasının, inşaat işçileri ile arasındaki mesafenin artmasının, yalnızlaşmasının, alt sınıfın yanında üst sınıf olarak öteki olmasının göstergesidir.

Metropolün yabancılaştırıcı etkileri üzerinde ilk kez duran Simmel'in "blasé" kavramını, "Çoğunluk" filminde Mertkan temsil etmektedir. Çevresinde olanlara karşı kayıtsızlaşmış, tepkisizleşmiştir. Mesela filmde Gül ile vapura binerler ve şehrin güzelliğini Gül söylediğinde fark eder. "*Gül: Çok güzel, değil mi? Mertkan: Evet, güzelmış hakikaten*"

Mertkan alışılmış, rutinleşmiş durumlara karşı kayıtsızlaşmış, tepkisizleşmiştir. Yeni olan, farklı olan şeyleri keşfedemez, tepki veremez. Akabinde Gül'ün yaşadığı Kuştepe mahallesinde kaldığı apartmanın ismi "Kaygusuzlar Ap."dır. Bu da filmde metropolün kayıtsızlaştırmasına, bohemliğe yapılan bir vurgu olduğu söylenebilir.



Fotoğraf 12. Gül'ün oturduğu apartman 'Kaygusuzlar Apartman'

"Mertkan: Evet ya *sıkıldık*, arabayla turlayacaz biraz... *Bunaldım* ben ya... *Sıkıldım*" Mertkan'ın bu söylemleri, metropolde her şeyi hızlıca tüketmenin, bohemliğin, blasé olmasının, bıkkınlığının temsilidir. Buna ek olarak Mertkan 'ın babası Kemal, Mertkan'ın Gül ile birlikte olmasını istememektedir. Fakat Mertkan bu konuda ne istediğini bilmemekte ve kararsız görünmektedir.

"Anne Nazan: Peki sen istiyor musun?"

Mertkan: Bilmem, istiyorum galiba

Anne Nazan: *Daha sen ne istediğini bilmiyorsun ki oğlum. Ben seni bugüne kadar herhangi bir şeyi gerçekten istediğini görmedim ki hiç.*"

Mertkan'ın ne istediğini bilmemesi, kendi fikirlerinin olmaması, blasé olmasına neden olmuştur. Film boyunca Mertkan'da hep bezgin, bıkkın bir tavrı vardır. Her şeyden şikâyet

eder, çok çabuk sıkılır, hiç mutlu olmaz. Bu noktada metropol insanının yabancılaşmasının göstergesidir.

“Mertkan: Ben gidicem ya

Göl: Çok mu sıktım seni?

Mertkan: Yo, ne alakası var

Göl: Niye gidiyorsun o zaman?

Mertkan: Ne biliyim, gitmek istiyorum işte.”

Buna ek olarak Mertkan’ın örnek aldığı babası Kemal Bey de duygusuzdur.

“Anne Nazan: Sizi nasıl böyle duygusuz yetiştirdim ona kızıyorum. Nasıl böyle duygusuz adamların arasına düştüm.

Mertkan: Anne ne diyorsun sabah sabah ya.” Der ve gider. Bu açıdan filmde yabancılaşmanın, blasé tutumun farkına varılmasını sağlayan kişi anne Nazan hanımdır. Ama diğerkarakterler onu umursamazlar.

Göl karakterinin pek boş vakti yoktur. McDonald’s büfesinde çalışır, üniversitede okur. Mertkan ‘ın ise bolca boş vakti vardır. Bu yönüyle Mertkan babasının getir götür gibi ufak tefek işlerini yapmakta, arkadaşlarıyla AVM gezip arabayla kenti turlamakta, bilgisayarda kart oyunu olan Spider Solitaire oyununu oynamaktadır. Mertkan, kendi olamamış, sorumluluk sahibi olmayan, babasının dediklerini yapan avare bir karakterdir.

Çoğunluk filminde işsizlik, düzenli işi olmayan Mertkan üzerinden gösterilmektedir. NEET statüsünde diyebileceğimiz Mertkan, işsizliğini gizlemek için açık öğretimde okumaktadır. Onun dışında bir iş arama derdi, herhangi bir hayali yoktur. Babasının verdiği işleri yapar ve iş seçme şansı yoktur. Bu noktada Guy Standing’in bumerang oğlan²⁹ metaforu, Mertkan için uygun görünmektedir.

“Nazan: Ne biçim içiyorsun böyle. Bana bak, uyuşturucu mu kullanıyorsun? İki içen adam böyle olmaz.

Mertkan: Çok içersin ya”

Bu noktada metropolde yaşayan, kendini alkole ve eğlence hayatına veren Mertkan Standing’in “bumerang oğlan” kavramı bağlamında yorumlandığında; bedenine, kendine, çevresine yabancılaştığı görölmüştür.

²⁹ Standing’e göre (2020: 116) bumerang oğlan, yani okul bittikten sonra eve dönüp bezginlik, yarı zamanlı iş, borç, uyuşturucu ve seyahat etme arzusu batağına saplanıp, yabancılaşmış kişidir.

Kentte her şey paraya indirgendiğinden, beraberinde metropolde hesaplanabilirlik, dakiklik ve kesinliği getirir. Mertkan kentte plansız, rahatına göre davranan bir karakterdir.

“Necmi: Ee ne zaman gideceksin askere?”

Mertkan: Bilmiyorum ki abi daha var.

Necmi: Nasıl daha var? Baban okulu bırakıp askere gidecek demişti.

Mertkan: Ee az kaldı zaten, bitirir öyle giderim işte.”

Bu yönüyle Mertkan, metropolün getirisi olan zaman, plan, kesinliğe uygun davranmamaktadır. Metropolde plansız, gelişigüzel yaşıyor olması, hiç iş yapmaması, onun bohem, yabancılaşmasının göstergesidir. Mesela, Gül ile buluşmasını olasılıklar dâhilinde yapar. *“Mertkan: Cuma erken çıkarsam o zaman gelirim, belki yemek yeriz.”* Mertkan’ın öğlen bire kadar uyuması, yine gününü plansız geçirmesinin göstergesidir. Bu yüzden Mertkan’ın planlarını babası belirlemektedir.

“Orkun: Ne kadar gidip geleceksin Gebze’ye?”

Mertkan: Ne biliyim, babam karar veriyor ona... Askerlik kararım gelinceye kadar işte”

Bu yönüyle Mertkan Herbert Marcuse’nin kentte “tek boyutlu insan” tipini yansıtmaktadır.

Filmde Gül karakteri hesapçı, günü geçirmeye çalışan bir tip olarak gösterilmektedir. Kemal karakteri de planlı ve para kazanmaya yönelik hareket eden, stresli bir iş adamı olarak ele alınmıştır. Belli zamanlarda belli yerlerde olması bunun bir göstergesidir.

“Kemal: Yarın sabah 8’de ofite olacaksın. Kamyonette rezervleri götüreceksin.” Bu anlamda Mertkan kendi olamamış ve yabancılaşmıştır. Bu yönüyle sahne arkasında özgür gibi görünen Mertkan, özgür değildir. Çünkü kendi ayakları üzerinde durabilen bir birey olmadığından ekonomik anlamda ailesine bağımlıdır.

“İrfan: Ben 7.30’da kapının önünde olurum.

Mertkan: Oha niye o kadar erken abi?

İrfan: Ee öyle, işçileri topluyorum ben. İstersen sen biraz geç gel. Ama Kemal abi öyle söylemedi. Sen bilirsin.”

Mertkan, zamanını plansız kullanır, dakik değildir. Ama babasının zoruyla sorumluluk almaya çalışır. Genel olarak arkadaşlarıyla eğlenerek zaman geçiren Mertkan, babasının ona

sorumluluklar vermesi ve hayatını planlamasıyla birlikte kentte hesaplanabilirlik, dakiklik ve kesinliğe dâhil olmaktadır.

Kemal'in arkadaşlarının konuşmaları da metropolde dakiklik, plan ve kesinliği ön plana çıkarmaktadır.

“Adam: Sen saat 10’da malları getirmen lazım. Saat 1’de uçak kalkıyor.

Necmi: Yok be tamam. Geçen sefer ki gibi olmayacak.

Adam: Olmayacak, saat bir de getir.”

Metropolde planın, zamanın önemli olduğu filmde Kemal'in arkadaşının iş görüşmesinde görünür. *“İnşaat çalışanı Erol: Kemal abi baya toparlandık, 7-8 gün bir görme işimiz kaldı. Bunlar kaldı. Ondan sonra hesap işine döneceğiz.”*

Kentte hesaplanabilirliğin başka bir göstergesi de Mertkan'ın çarptığı taksicinin, taksisini bir an önce tamir ettirmek istemesi, hayatına devam edebilmek ve geçinebilmek için önemli olduğunu ifade eder. Eğer tamir olmazsa, geçinemeyeceğini, bir anlamda plan ve rutinler dışında hareket edildiğinde “kaos” olacağı vurgulanır. Bu açıdan kentte hesaplanabilirlik, zaman ve plana uygun olması için kesinlik ön plana çıkmaktadır. Arabanın tamirinin iyi yapılmamış olması, taksicinin para kazanabilmek için zamanla yarışması ve iki ailenin daha bu taksiyle geçimini sağlıyor olması kentte, hesaplanabilirlik, dakiklik ve kesinliği öne çıkarmaktadır. Rutin planlara uyulmadığında ve bu zamana göre hareket edilmediğinde kaos olacağı, taksicinin arabanın tamir olmaması durumunda geçimini iademe ettiremeyeceği vurgusuyla gönderilmektedir.

“1. Taksici: Abi şu meseleyi bi konuşalım. Benim bu arabayı hemen yaptırmam lazım.

...

Kemal: Ulan bırak dilenci ayaklarını

1.Taksici: Ne dilencisi ya, ekmek tekne o benim. İki tane daha aile ekmek yiyor bu arabadan.”

Metropolde zamanı hesaplanabilir yapan para, bireyler üzerinde tahakküm kurmaktadır. Bu yönüyle Weber'in (2017), “iyi bir ödeyici, herkesin cüzdanının efendisidir” sözü, kentte paraya sahip olan Kemal'in taksiciye tavırları, zamanın, paranın tahakkümünün göstergesidir. Ekonomik anlamda güçlü olmayan taksici, kentte onun getirdiği güvencesizliklere maruz kalır. Bu yönüyle metropolde, ilişkilerde “paran kadar” değerlisin. Niceliğe sahip olmayan taksici, Kemal tarafından değersiz, para koparmaya çalışan dilenci

gibi görülmektedir. Bu da Kemal'in niceliğe sahip olmayan bireylere yabancılaşmasının göstergesidir. Bu yönüyle para, insanların birbirlerine karşı tavırlarını belirlemesi yönüyle metropolde yabancılaşmayı göstermektedir. İnsanın kendi ürettiği paranın, insan hayatında bu kadar belirleyici rolü olması, insanın ürettiklerinin tahakkümüne girmesinin, yabancılaşmasının, "kültürün trajedisinin" göstergesidir.

İnsanın olduğu her yerde maddi ve manevi kültür oluşur. Fakat zaman içerisinde kendi ürettiği kültür tarafından kuşatılıp, hükmedilen konuma düşer. Çoğunluk filminde, Mertkan kentte manevi kültürden, duygulardan uzaklaşmıştır. Filmde seküler yaşam içinde ölüm hatırlatılarak dünyanın geçiciliğine vurgu yapılmıştır. Birkaç gün önce Şükriye, Nazan ile dertleşip kocasından dert yanarken, ertesi gün çocuğuyla birlikte trajik şekilde vefat etmiştir. Bu yönüyle ölüm teması ile birlikte seküler yaşama karşı dünyanın geçiciliği vurgulanmıştır.

"Kemal: N'oldu, neyin var?"

Nazan: Şükriye ölmüş

Kemal: Allah rahmet eylesin."

...

"Mertkan: Anne ne oldu?"

Nazan: Şükriye ölmüş

Mertkan: Ne olmuş ki?

Anne: Karşıdan karşıya geçerken araba çarpmış çocuğuyla beraber

Mertkan: Allah rahmet eylesin."

Mertkan odasına gider ve Şükriye'nin evi temizlediğini hatırlar. Yine de soğuk şekilde davranması, babası gibi insanî duygulardan uzaklaşmasının, duygusuzlaşmasının göstergesidir. Bu da manevi kültürden uzaklaşarak, duygusuzlaşarak yabancılaştığının göstergesidir.

Simmel, kültürün trajedisini toplumsal (nesnel) ve bireysel (özel) kültür arasındaki farka dayandırmaktadır. Bu minvalde Çoğunluk filminde, Mertkan kolektif kültürün egemenliği altındadır. Dilediği gibi davranamaz. Mesela daha önce hiç kitap okumamış olmasına rağmen, işsizliğini gölgelemek için çoğunluğun baskısı yüzünden açık öğretimde okur. Hakeza Gül'de ailesinin baskısından kaçıp, okumak ve evlenme hayali için İstanbul'a gelmiştir. Fakat o da kolektif kültürün tahakkümü altında kalarak hayalleri dışında bir yaşama mahkûm olarak yabancılaşmıştır.

Öte yandan insanın ürettiği teknoloji hayatımızı kolaylaştırmasının yanı sıra, bireylerin hayatının üzerinde tahakküm de kurmaktadır. Çoğunluk filminde de kültürün trajedisinin göstergeleri olarak teknoloji üzerinden telefon, TV, bilgisayar gibi teknik aletlerin kullanımı ile insanın yabancılaşması anlatılmıştır. Mesela filmde Mertkan, sabahın seher vaktinde Gül’e telefon eder.

“Mertkan: Uyuyor muydun ya, kusura bakma, uyku kaçtı.

(....)

Gül: Ya telefonlarımı açmayınca bende şansımı burdan deneyim dedim

(....)

Gül: Ben seni hemen ararım ama

Mertkan: Ben ararım seni o zaman”

Filmde geçen bu replikler, her an ulaşılabilir olmanın, modern insanın teknolojinin tahakkümünde kalmasının sonucunda yabancılaşmasının bir göstergesidir. Marx’ın (2013: 77) ifadesiyle insan kendi yarattığı nesnenin kölesi olmuştur. Buna ek olarak Mertkan boş vakitlerinde sürekli telefon ve bilgisayar oynadığı gösterilmiştir. Mertkan, babasının iş yerine gittiğinde abisinin masasında bilgisayardan oyun oynaması, çalışmak için inşaata gittiğinde sürekli telefon oynamasına ek olarak İrfan Bey’den kendine bilgisayar istemesi metaların insanlar üzerinde iktidara sahip olmasının bir göstergesidir.

Metropol toplumlarında Marx’ın ifadesiyle “meta fetişizminin” göstergesi olan “para”, insanları egemenliği altına almıştır. Marx’a göre kapitalizm, yoksulluk ve sınıfları üretir. Bu anlamda filmde üst-orta sınıf Mertkan, Kemal, iş adamlarıdır. Bauman’ın sınıf altı kavramı bağlamında yorumlamak gerekirse; üretim araçlarına sahip olmayan Şükriye, Gül, Elmas, inşaat işçileri, taksiciler yansıtmaktadır. Bu kişiler Weber’in alt sınıf statü grubunda olan mülksüzler kavramına uygun görülmektedirler.

Filmde ekonomik anlamda güçlü olmayan bireyler, yoksulluğa ve onun getirdiği güvencesizliğe maruz kalmaktadır. Yaşamak, hayatlarını iademe ettirebilmek için çok çalışmak zorundadırlar. Mesela, filmin başlarında Mertkan küçükken, evlerine gelen temizlik görevlisi Şükriye her türlü aşağılanmalara katlanarak temizlik yapar. Şükriye, Mertkan ve babası Kemal tarafından “Çalışan bir hayvan” gibi muamele görmektedir.

“Kemal: Bunun ne işi var bugün burda?

Anne Nazan: Bu hafta böyle oldu işte, başka günü yokmuş.”

Mertkan ise çocukken Şükriye'ye çalışırken rahat vermemesi, elektrik süpürgesinin fişini çekmesi, kapıyı yüzüne kapatması, iteklemesi Marx'ın "çalışan bir hayvan" ifadesini doğrulamaktadır. Bu açıdan Şükriye, kendine yapılan bu kötü muamelelere rağmen emeğini satmak zorundadır ve bu yönüyle kendine yabancılaşmıştır.

"Kentte sınıfsal ve kültürel özelliklere göre bölünmüş, üst sınıfların yaşadığı, steril, mutena semtler türemiş, semtler arasındaki geçişlilik ve büyük meydanlar, merkezler dışındaki heterojenlik gözle görünür biçimde azalmıştır" (Kabadayı, 2018: 145). Bu yönüyle Çoğunluk filminde Bahçeşehir'de oturan Mertkan'a karşı; Kuştepe'de ikamet eden Gül, betonlaşmış, güvencesiz, her yerin gri olduğu bir gecekonduya yaşamaktadır.



Fotoğraf 13. Kuştepe

Kent, içerisinde "farklı hayat tarzları, etnisiteler, imajlar, küçük gruplar, kültür endüstrisinin ürünleri gibi"³⁰ yaşam alanlarını, kent kültürünü bulundurur. Fakat bu durum kentte "biz ve öteki"yi çıkarır. Filmde öteki olanı, prekarya grubundakiler yansıtmaktadır.

Filmde Weber bağlamında düşünüldüğünde, özel hayat tarzlarının temsil ettiği statü grubunun göstergesi filmde Şükriye ve Mertkan'ın ailesi üzerinden anlatılmaktadır. Yani bir anlamda kentte öteki olan karakterlerden biri Şükriye'dir.

"Mertkan: Yine hala çok kötü kokuyor ya!"

Nazan: Köylü kadın işte, parfüm sürmesini bekleyemezsin ki"

Bireylerin içerisinde bulunduğu toplumsal, iktisadi koşullara bakılmaksızın, anne Nazan ve Mertkan tarafından "köylü kadın, parfüm sürmesini bilmez" algısını verip, hor görerek, Şükriye'nin alt sınıf olması ifade edilmiştir. Bu da metropol yaşamında üst sınıfı temsil eden insanların, alt sınıfı temsil edenlerden kültürel anlamda uzaklaşarak, yabancılaşmasını beraberinde getirir.

³⁰ Kaynak: Alver, 2012: 17

Çoğunluk filminde “yabancı” ve metropolde “öteki” olarak görülen bir başka karakter de Van’dan okumak için gelen Gül’dür. Gül, etnik kökeni sebebiyle Mertkan’ın babası ve arkadaşları tarafından öteki olarak görülmektedir. Mertkan ve arkadaşları öteki olarak kodlanan bireylere uzaklaşmışlar ve alt sınıf olarak gördükleri bu bireylere yabancılaştırmışlardır.

“Ersan: Ne tarafa gidiyorsunuz, bırakalım sizi

Gül: Biz Kuştepe’ye gidiyoruz. Yani uzak baya. Otobüsle gideriz.

(....)

Ersan: Ulan çingenelere yazıyorduk ya.”

Bu bağlamda bireylerin içinde bulundukları çevreye göre toplumsallaşması şekillenir. Gül ile arkadaşı Kuştepe’de, Mertkan ve arkadaşlarından farklı bir mahallede ikamet ettiği için “çingene” denilerek ötekileştirilmektedir.

Bauman kent toplumlarında zenofobi ve heterofobi tepkilerinin insanı, diğer insanlara yabancılaştırdığını ifade eder. “Farklı olandan hoşlanmama yani “heterofobi” tarihin her döneminde görülmektedir.” (Kineşçi, 2017: 64). Kemal’de de bu korkuların olduğunu söylemek mümkündür. Kemal, Gül’ü farklı bir etnik kökene ait olmasından ötürü dışlamaktadır. Zira Kemal, Gül’ün Vanlı olduğunu öğrendiğinde Mertkan’dan, Gül ile ayrılmasını ister.

“Mertkan: Van’mış baba

Kemal: Sen sepetle o kızı

Mertkan: Ne alakası var baba ya

Kemal: Ulan kızın anası belli değil, babası belli değil. Ne yer, ne içer, nereden para bulur belli değil. Ne olduğu belli değil. Sepetle işte. Gönder gitsin. Sevmedim ben o kızı”

Metropolde çevreye göre şekillenen toplumsallaşma ile birlikte, çağdaş dünyada belirsizlikler içinde olması Kemal’i korkutmakta, topluma yabancılaştırmaktadır. Topluma yabancılaşma, farklı olanı ötekileştirme, uzaklaşma ile ilgilidir. Gül’ü yabancı olarak gören, ötekileştiren Kemal, Mertkan’ın Gül’den uzaklaşmasını istemekte ve oğluna öğüt vermektedir:

“Kemal: Bak oğlum, sen artık daha ciddi kararlar, daha büyük sorumluluklar alacak yaşa geldin. Yarın öbür gün askere gideceksin, sonra geliceksin, evleneceksin. İşinin başına geçiceksin. O yüzden takıldığın adamlara dikkat et. Onları çok iyi seçmen lazım. Sen kendin gibilerle beraber olmaya bak. Hepimiz elhamdülillah Müslümanız, Türk’üz. Ailemize yakışır

kişilerle beraber olmamız lazım. Tabi gezeceksin, tozcaksın, etrafa havanı da atacaksın. Ama takıldığın adamlara dikkat edeceksin... Kimle yatıp kalktığına dikkat edeceksin ki birbirimizi üzmeylem. Bu gibi tipler vatani bölme derdindedir. Bunlarla beraber olmak hepimize zarar verir.”

Bu yönüyle Kemal, Gül’ü yabancı olarak, belirsiz ve vatani bölebilecek bir tehdit olarak görür. Akabinde “*kendin gibilerle beraber olmaya bak*” diyerek, Mertkan’ın aynı sınıftan biriyle evlenmesini öğütleyerek, farklı sınıf ve statülere sahip olmalarının vurgusu yapılmaktadır. Zira “*etrafa havanı da atacaksın*” derler. Bu yönüyle Kemal, Marx bağlamında düşünüldüğünde, mülkiyete sahip olan sınıf olarak görmek mümkündür. “İşler o hale gelir ki daha «yüksek» bir kastın üyelerinin daha «alçak» kabul edilen bir kastın üyeleriyle her türlü fiziki teması kurallara aykırı ve dinsel bir eylemle temizlenmesi gereken bir leke olarak görülür” (Weber, 1993: 184). Buna ek olarak Bryan S. Turner’ın statüye ilişkin ayırımından söz etmek yerinde olacaktır. Turner (2000: 14), statüye dair, verilmiş statü (aile, ırk, cinsiyet) ve kazanılmış statü (eğitim, iş vs.) olmak üzere literatürde iki ayrımı olduğunu ifade eder. Bu anlamda Mertkan, aileden gelen bir statüye sahiptir. Üzerinde emek sarf etmeden aileden gelen zenginliğiyle umursamaz, bohem bir hayat yaşamaktadır. Gül ise Mertkan ile aynı fırsat eşitliğine sahip değildir. Mertkan’ın arabasıyla gezmesi, arabası olmadığında minibüs yerine taksiyle gitmek istemesi, babasının inşaat şirketinin olması, Mertkan ve ailesinin üst-orta sınıf olmasının göstergesidir.

“Kemal: Araba olmayınca taksiyle mi geziyorsun?

(...)

Tamirci: Baban kim senin?

Mertkan: Kemal Öztuna

Tamirci: Öztuna inşaat? (...) Sen napcan şimdi fabrikaya mı gitcen?”

İçinde bulundukları çevreye, ekonomik duruma göre bireyin sınıfı, statüsü belirlenmektedir. Buna bağlı olarak farklı statü grupları meslekler üzerinden gösterilerek ‘biz ve öteki’ vurgusu yapılmıştır.

“İrfan: Yav o amele adamlar ne muhatap oluyorsun

Mertkan: Ameleyse ameleliğini bilsin”

Mertkan inşaat çalışmaya gittiğinde, mülksüz, proletarya olan işçi sınıfı yani inşaat işçilerinin işlerini bilgi sahibi olmasa da, otoritesini göstermek için denetler. İşini

beğenmeyip, ‘amele³¹’ dediğinde ise, inşaat işçilerini öteki, alt sınıf olarak görmektedir. Buna ek olarak yemek sofraları, bireylerin toplumsallaştığı, farklı kişileri bir araya getiren bir etkinliktir. Mertkan yemek yiyeceği zaman, işçi sınıfıyla beraber yemek yerine kendine lahmacun-ayran sipariş etmesi, işçilerin ise peynir ekmek yemeleri; üst sınıfın, alt sınıfa uzaklaşması ve yabancılaşmasının göstergesidir.

“İrfan: Mertkan(...) Ee buyur gel beraber yiyelim

Mertkan: Yok İrfan, siz yiyin ben burda yiyim ya.”



Fotoğraf 14. Mertkan inşaat işçilerinden ayrı tek başına yemek yerken/ İnşaat işçileri birlikte yemek yerken

Mertkan’ın statüsü, inşaata odun taşıyandan, denetletene geçince; alt statü grubunda kalan İrfan karakterine önceden “abi” diye hitap ederken, şimdi söylememesi Mertkan’ın üst-orta sınıfa geçişin, alt sınıfa yabancılaşmasının göstergesidir. Alt sınıfa öteki olarak bakan başka bir karakter olan Kemal’de, alt sınıf olan bireylerin tüm eylemlerini para için yaptığını düşünür.³² Bu yönüyle Kemal, kendinden olmayana (Bauman’ın da kavramı olan) “bahçedeki yabancı ot” gibi bakmaktadır. Bu durum aynı zamanda metropolde kimseye güvenmediğinin, belirsizlikten korktuğunun da bir göstergesidir.

“Gül: Yani biz ona çalışmak diyoruz.

Mertkan: Hadi ya. Sizin doğru dürüst paranız yok bir de bunla mı uğraşıyorsunuz?”

Metropolde paran kadar değerlisindir. Bu yönüyle Mertkan ve Gül’ün ekonomik sermaye gruplarından, farklı sınıf ve statü gruplarından geldiği ve aslında kültürel-sosyal olarak birbirlerine ne kadar yabancı olduklarının göstergesidir. Buradaki repliklerde “biz ve siz” metaforu, Bauman’ın biz ve öteki ayrımını daha net göstermektedir. Bütün bunlar

³¹ TDK’ya göre amele, gündelik çalışan işçi demektir. (<https://sozluk.gov.tr/> Erişim Tarihi: 20.03.2023)

³² “1. Taksici: Abi araba olmamış ya. Sağ arka kapı kapanmıyor. Ön takım desen hiç olmamış. Bi daha baktırsak arabaya.

Kemal: Ulan bırak dilenci ayaklarını

1.Taksici: Ne dilencisi ya, ekmek tekne o benim.”

ekseninde üst sınıfta olanların, alt sınıfla (çatışarak) uzaklaşması, iki sınıfın birbirine yabancılaşmasının göstergesidir. Öte yandan filmde biz-öteki, çatışma Mertkan'ın Gül'ün mahallesine gittiğinde de görülür. Mertkan, arabanın teybi çalındığında yardımcı olmak isteyen iki gence küfür eder. İki genç "*Sen kimi kimin mahallesinden kovuyorsun ha... Akıllı ol oğlum*" diye karşılık verirler.



Fotoğraf 15. Farklı mahallelerin çatışması

Bu da metropolde farklı mahallelerin çatışmasını, hoşgörüsüzlüğü, Mertkan'ın Gül'ün yaşadığı mahallede kendini yabancı hissetmesi, farklı sınıflara ait olmalarının göstergesidir.

Çoğunluk filminde Kemal ve Mertkan'ın arkadaşları, var olanın gerçekleştirilmesi, devam etmesi adına Mertkan'ı manipüle ederek; Mertkan'ın kendine ve hayatına yabancılaşmasına neden olmuşlardır. Bir anlamda Mertkan içerisinde bulunduğu kültür tarafından sistemin devamlılığı adına tahakküm altına alınarak, kendi fikirlerini, düşüncelerini ifade edemeyip, kentte özgürlük yanılsaması adı altında "bireyselleşerek" yabancılaşmıştır.

Mertkan, Gül ile ilişkisi, eğitim ve iş hayatı konusunda ailesi ve çevresi ile fikirleri çatışmaktadır. "Bu kriz, bir yanda özgürlük, diğer yanda kişinin sorumluluğu ve suçluluk duygusu ile toplumun ve ailenin talepleri ile çatışmaktadır" (Öztürk ve Çipe, 2020: 109). Fikirlerini ifade edemese de Mertkan "*alışmışıyım*" diyerek içten içe isyan etmektedir.

Öte yandan Kemal ve arkadaşlarının da bireyci olduğunu söylemek mümkündür. Kemal'in Necmi'ye 'Hep kendin hep kendin' diye kızması, metropolde bireyciliğin, uzaklaşmanın göstergesidir.

Mertkan karakteri hedonist (bencil) ve kendini eylem merkezi olarak görmektedir. Samimi ilişkilerden, evlilik fikrinden uzaktır. İlişkiler bireyselleşmiştir. Öyle ki okumak için İstanbul'a gelmiş maddi sıkıntılar yaşayan Gül, hayalinin evlenmek olduğunu söylediğinde Mertkan'ın "*Ne evlenmesi ya*" şeklinde ifade etmesi bunun göstergesidir. Mertkan, Gül'den

ayrılmak istediğinde, Gül'ün “Nolur yapma bunu bana. Bak tek başıma eve çıkıcam zaten. Daha sık görüşürüz. Gece bende kalırsın” demesi, bireysel aile formunun, bireyselleşmenin bir simgesidir. Gül aile baskısından kaçmak için Mertkan ile evlenmek ister. Mertkan'ın evlilik fikrine uzak olması, Gül ile ilişkilerinin çıkar ilişkisine dayanması, Gül'ün aile kurmak yerine “birlikte yaşama” metaforunu kullanması, onların bireyselleşmesini ve yabancılaşmasını ifade etmektedir. Hakeza filmde evlilik yalnızlığın, iletişimsizliğin, aynı evde birbirini yabancı olmanın, uzaklaşmanın, anne-baba arasındaki boşluğun, yabancılaşmanın göstergesi olarak ele alınmıştır.

Metropolde ailenin görünümüne film üzerinden bakıldığında, Mertkan'ın ailesi de bireyselleşme, teknolojik gelişme, kentleşme gibi modernleşme süreçlerinden etkilenmişlerdir. Sofra başında sürekli TV izlemeleri, temel kararları yemek masasında tartışmaları, nadiren sohbet etmeleri, hiç gülmemeleri, mutsuz yüzleri bunun bir göstergesidir.



Fotoğraf 16. Kemal TV izler ve Mertkan telefonla konuşup, bilgisayar başında vakit geçirir (Teknolojinin tahakkümü)

Çoğunluk filminde Mertkan'ın ailesi, annesi Nazan, babası Kemal'den oluşmaktadır. Nazan, evin bütün işlerini çekip çevirirken, Kemal çalışıp, maddi anlamda evi geçindirmektedir. Mertkan'ın ise sabit bir işi yoktur. Arkadaşlarıyla geceleri gezer. Babası bir iş verirse yapmaya çalışır. Ancak Mertkan'ın verilen işleri yapamaması, babası tarafından sıkça yüzüne vurulur. Bu noktada Mertkan'ın aile üyeleriyle iletişimi zayıftır. Birbirlerinin hal hatırlarını sormamaları, sohbetleri “Naber? İyilik” ile sınırlı olması, ailede iletişim kopukluğuna işaret eder. Aile, sadece yemek sofralarında bir araya gelir. Onun dışında sosyal alanlarında herkes yalnızdır. Aile üyeleri ev içindeyken, annenin mutfakta bir televizyonu, babanın salonda bir televizyonu vardır. Mertkan ise odasında telefonu, bilgisayarı ile meşgul olur. Bu yönüyle aile üyeleri Simmel'in bağlamında, birbirine hem uzak hem de yakın olarak açıklanabilir. Aile üyeleri aynı evin içinde birbirlerine hem yabancısıdır hem de teknolojinin tahakkümüne girerek yabancılaşmışlardır. Ara ara Nazan'ın bu konuda yakınması gösterilmektedir. Yabancılaşmanın farkındalığını ortaya koyan karakter olarak Nazan, aile

içindeki bu uzaklaşmadan, ilgisizlikten, yabancılaşmadan rahatsızdır. Yemek sofrasında bunu dile getirir.

“Nazan: Eve geldiğinde bir hal hatır sor, bir güler yüz göster

Kemal: Ne diyorsun ya

Nazan: Biraz ilgi göster diyorum, bu kadar mı bıktın bizden

Kemal: Tamam uzatma

Nazan: İşine gelmeyince uzatma

Mertkan: Anne tamam

Nazan: Aferin oğlum, sende hep böyle ruhsuz olacaksın.

Kemal: Bırak da bi huzurla yemek yiyelim ya”

(Sonra hiç sohbet etmeden, TV’de haber izleyerek yemek yemeye devam ederler.)



Fotoğraf 17. Mertkan ve ailesinin yemek esnasında TV izleme alışkanlığı ve aile içinde uzaklaşma

Bu noktada Nazan, metropol insanının, ailesinin bohem, “blasé” olduklarının, aile üyelerinin birbirinden uzaklaştığını “*bıkkın, ruhsuz, duygusuz*” gibi kelimelerle ifade etmiştir. Toplumsal kurumların temeli olan ailede bireyler, aynı evin içinde birbirine yabancıdır. Hatta Bauman’ın ifadesiyle (2016: 15), yabancılar arasında, yabancı olduklarımız arasında yaşarız. Bu anlamda iletişimsizlik, duygusuzluk ve bohemlik neticesinde aile bireyleri yalnızlaşmış ve birbirine yabancılaşmışlardır.

Mertkan’ın evi otel gibi kullanması, babasına yalan söylemesi aile içi ilişkilerinde birbirlerinden ne kadar uzak olduklarının göstergesidir. Gül ile görüşmesini istemeyen Kemal Mertkan’a “*kimdi arayan?*” diye sorduğunda Mertkan’ın Gül ile konuşmasına rağmen gerçeği söylemeyip “*Ersan*” demesi bunun bir göstergesidir. Öte yandan Mertkan’ın Orkun adında bir

ağabeyi vardır. Orkun babasının baskısından kaçabilmek için aile kurmuştur. Yani bir anlamda ailesinden, babasından uzaklaşabilmek için aile kurmuştur.

" Mertkan: Alışmadım abi, alışmıycam ya. Sen ne güzel evlendin de kurtardın kendini valla

Orkun: Sende evlen kurtul. Başka türlü zor

Mertkan: Bu yaşta ne evlenecem ya, daha erken ya"

Aile kurmayı yabancı uzak olan Mertkan'ın bireysel aile formuna uygun olduğunu söylemek mümkündür. Zira babası çalışmak için Gebze'ye inşaata çalışmaya gönderdiğinde orada tek kişilik odada kalması buna örnektir. Bu açıdan samimi ilişkilerden, aile bağından uzaklaşmış, geleneksel aile değerlerine yabancılaşmıştır.

Aile üyelerin birbirine yabancılaşmasını Gül'ün evinde kalan küçük Elmas üzerinden filmde gösterilmiştir. Elmas, Gül'ün arkadaşının ablasının kızıdır. Ailesinde problem olduğu için ara ara ders çalışmak maksadıyla Gül'ün evinde kalır. Bu da ailenin birbirine yabancılaşmasının göstergesidir.

" Gül: Bizde kalıyor

Mertkan: Neden?

Gül: Babası biraz problemli çünkü

Mertkan: Allah Allah İnsan kızını başka bir evde bırakır mı ya

Gül: İşte dönen dönem geliyor bize rahat okusun diye. Onların evinde gürültü eksik olmuyor."

Bu cümle ile metropolde aile içi iletişimsizlik, uzaklaşma, yabancılaşma gösterilmiştir.



Fotoğraf 18. Kentte tahammülsüzlüğün temsili, komşusunun aynasını kırması

Simmel gibi Weber'de kent toplumlarında bireyciliğin arttığını, evlerin küçüldüğünü, mesafelerin arttığını ifade eder. Bu noktada Çoğunluk filminde evler birbirine yaklaşırsa da ilişkiler arasında mesafe artmış, komşuluk ilişkisi form değiştirmiştir. Metropolde ilişkiler birbirinden uzaklaşmış, bireyler birbirine hoşgörü, tahammül göstermeyerek ilişkilerde

yabancılaşmıştır. Filmde de Kemal, komşusu arabayı otopark girişine park ettiği için, komşusunun yan aynısını kırar. Komşusu bunu fark eder:

"Mertkan: Orası otopark girişi abi

Komşu: İyi ama böyle mi yapmak lazım"

Bu yönden metropolde yalnızlaşmış, bireycileşmiş, bireyselleşmiş, blasé bireylerde ikincil ilişkiler bulunmaktadır. Hoşgörü ve tahammül azalmıştır. İnsanlardaki ilişki metropolde, çıkar ilişkisine dönüşmüştür.

Heterojen yapıya sahip metropolde insanlar arasında güvensizlik, temkinlilik artmaktadır. Çoğunluk filminde Kemal güvensizliği, Gül temkinliliği, Mertkan korkuyu simgelemektedir. Mertkan'ın ikamet ettiği mahalle nispeten güvenlidir. Farklı bir mahalleye giden Mertkan, Gül'ün evini mahallesine ilk geldiğinde arabayı ortada bırakmaya karşı temkinli, güvensiz olmuştur.

"Mertkan: Burda mı bırakcaz arabayı?

Gül: Bişey olmaz, merak etme. Hüsnü abi arabaya göz kulak olursun"

Fakat daha sonra Mertkan arabayı gördüğünde Pioneer Fx363 marka teybi çalınmıştır. Bu açıdan metropol güvenli değildir. Yabancılaşmaya, temkinliliğe, insanlar arasındaki ilişkide güvensizliğe neden olur.

Çoğunluk filmine bakıldığında Mertkan'ın babası Gül'e güvenmemekte, bu konuda temkinli davranmaktadır.

"Kemal: Nereli bu kız?

Mertkan: Ya bilmiyorum baba. Ama sorarım tekrardan.

Kemal: Ulan insan çıktığı kızın nereli olduğunu bilmez mi?"

Bu açıdan Kemal, Gül'e karşı temkinlidir. Zira "*Kızın anası belli değil, babası belli değil, nerden para bulur belli değil*" diyerek Gül'ün belirsiz olduğunu; aynı şehirde olsalar bile farklılaştıklarını anlatır. Bu yüzden Mertkan'ın Gül'den ayrılmasını ister. Kemal "*Bitti demi o iş?*" diye sorduğunda Mertkan'ın susması, Kemal'in temkinliliğini artırmaktadır. Bu durum Bryan S. Turner'ın statü kavramıyla da açıklanabilir. "Toplumdaki statümüz ayrıcalık ve saygınlığa göre sınıflandırılır. Örneğin benim statüm, eş zamanlı olarak gelir, eğitim, etnik köken ve cinsiyetime göre tanımlanabilir... Statü normalde, özgül bir hayat tarzı, formal bir eğitim ya da toplum içindeki bazı mesleki konumlardan kaynaklanan biçimsel saygınlık

üzerine temellendirilir” (Turner, 2000: 14-17). Bu anlamda Kemal, Gül’ün gelirinin, ailesinin belirsiz olmasından ötürü farklı statüde görerek onu ötekileştirmiştir.

Öte yandan Kemal, etrafına karşı da temkinli ve güvensizdir. Mertkan, taksicinin arabasına çarpıp zarar verdiğinde, taksicinin *"Benim serviste yaptırırım, faturayı size getiririm"* demesi üzerine Kemal taksiciye güvenmeyip *"Madem parayı biz vericez, arabayı da biz yaptırırız. İşi bitince seni ararlar"* der. Bu da kentli insanın birbirine güvenmemesinin, insanların birbirinden uzaklaşmasının göstergesidir. Kentte her zaman uyarılara karşı dikkatli olmak, açık göz, kurnaz olmak gerektiği vurgulanır. Nitekim Kemal'in arkadaşı Necmi'nin *"bak bir dahaki sefere uyanık ol"* diye Mertkan'ı tembihlemesi ile kentte güçlü, zeki olanın hayatta kalması, alt sınıfı ezmesi vurgulanır.

Karmaşanın suçun arttığı metropolde güvensizlik artmıştır. Bu noktada Simmel'in ifadesi ile güvensizlik, temkinlilik Çoğunluk filminde net olarak gösterilmektedir. Mertkan taksiye binmiş ve 2. taksiciye vermek için yeteri kadar parası yoktur. Evinin önünde indiği için 2. taksiciye parayı evden alıp gelmeyi teklif eder.

"2.Taksici: Yok ya. Nerden bilecem evinin burası olduğunu?"

Mertkan: Niye inanmıyorsun ya?

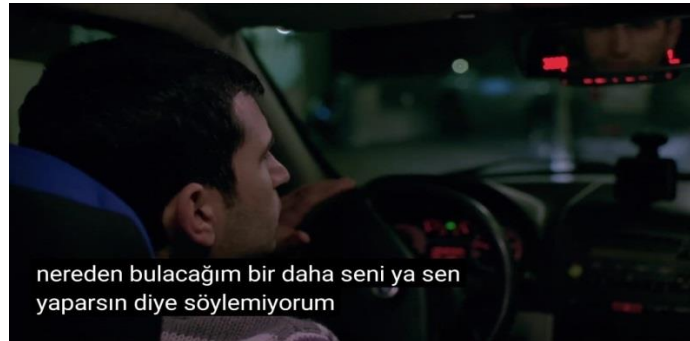
2. Taksici: Hadi len telefon yok mu? Ara getirsinler.

Mertkan: Ya abi valla burası, bırak getiriyim ya.

2. Taksici: Ara lan

*Mertkan: Alo anne, ya ben aşağıda takside kaldım, para yetişmedi. Bana bi 20 lira getirebilir misin ya? Ya işte taksici **güvenmedi** bana.*

*2. Taksici: Kardeşim, sen burdan çıkıp gitsen, ben nerden bulucam bi daha seni ha. Ya sen yaparsın diye söylemiyorum. Nerden bulucam ben seni. Oğlum **burası İstanbul, it kopuk dolu**"*



Fotoğraf 19. Metropolde güvensizliğin temsili taksici

Bu açıdan suçun fazlaştığı kentte, taksici belki de daha önce yaşadığı hırsızlık yüzünden Mertkan'a karşı temkinli davranıp, güvenmez. Bu yüzden telefonla arayıp parayı

getirmelerini ister. Kendini suçlu gibi hisseden Mertkan, annesine "*Taksici güvenmedi bana*" demesi metropolün getirdiği güvensizliğin yansımasıdır. Zira metropoldeki yaşamda Simmel'in ifadesiyle, insanlar temkinli olmak, uyarılara karşı daha gözü açık olmak zorundadırlar. 2.Taksicinin "*Oğlum burası İstanbul, it kopuk dolu*" ifadesi de metropolün suçlarla dolu olabileceğinin bu sebeple insanların birbirine karşı temkinli davranarak, güvensizleştiğinin göstergesidir. Zira metropolde ancak bu şekilde tutunabilirler.

"2.taksici: Abi nerden bilcem parayı getireceğini çocuğun?"

Kemal: Konuşma lan al parayı(...) Hırsız mıyız lan biz?"

Bu anlamda Çoğunluk filminde metropolde insanların kentte işlenen suçlar sebebiyle birbirine karşı güvensizleştiği gösterilmektedir. Hatta bu suç oranlarının artması güvensizlik ve temkinliliğin yanında korkuyu da beraberinde getirmiştir. Mertkan işçileri kaba davrandığı için inşaatta kendini güvende hissetmemesi, kahvehanede otururken o işçileri görmesi ve kalkıp işçilerin tersi yönünde gitmesi ve bunun üzerine babasından silah istemesi metropolde güvensizliğin, temkinliliğin ve korkunun göstergesidir.

" Mertkan: Bu bizim inşaat çok kalabalık, gireni çıkanı çok oluyor. Buraya bi ee silah mı ayarlasak acaba. Biliyorsun işte işçiler falan. Bilmem öyle hissettim"

Mertkan'ın bu repliği kimseye güvenmemesinin, güvencesizliğin, temkinliliğin ve korkusunun göstergesidir. Silahla kendini güvence altına almak ister. Buna ek olarak, Mertkan camdan dışarı baktığında arabasına çarptığı 1. Taksiciyi görür. Dışarı çıktığında İnsanların onu takip ettiğini sanır. Bu da onun güvensizliğinin göstergesidir.³³

"1. Taksici: Kardeş kardeş, dur bak valla bişi yapmıycam ya. Tamam napalım, olan oldu. Olmuyor işte araba. Canını alacak değiliz ya senin" (omzuna dostça vurur)

Mertkan bunun üzerine 58 saniye boyunca ağlar. Sabah uyandığında gördüğü bu rüyaya ağlar. Ağlaması, onun vicdanının sesi, yabancılaşmasının farkına varması olarak okunabilir. Zira eve vardığında annesine sarılır, yanağına bir şey olduğunu fark eder, ne olduğunu sorar. Fakat bununla birlikte güvensizlik, iletişimsizlik tamamen bitmemiş olduğu gösterilir. "Kemal: senin istediğini (silah) ayarladım" der. Mertkan başı ile onaylar. Bu noktada Mustafa Aydın'ın dediği gibi yabancılaşma "bazen farkına varılamayan, farkına varıldığında müdahale edilemeyen bir süreçtir." Akabinde film yine bir yemek sofrasında,

³³ Metropolde güvensizliğinin devam etmesine rağmen, Mertkan taksicinin yaptığı davranışla yeni bir şey öğrenir: Güven ve merhamet duygusu. Bu yönüyle Mertkan'ın, yabancılaşmadan çıkmak istemesine rağmen çıkamadığı, daha derin yabancılaşma içerisinde olduğu yansıtılmaktadır.

televizyon izleyerek, hiç sohbet etmeden, iletişimsizlikle biter. Bu durumda Mertkan'ın aile ortamında yabancılaşmasının, ailesinin birbirinden uzaklaşması durumunun devam edeceğini göstermektedir.

Çoğunluk filminde fabrikadaki iş bölümü, uzmanlaşmadan ziyade filmde inşaatta çalışanların iş bölümü ve uzmanlıkları kısa süreliğine gösterilir. Bu da o işte uzman olmayan, egosunu tatmin etmek isteyen, burjuva sınıfı adayı Mertkan üzerinden yansıtılmaktadır. Mertkan işçileri ‘çalışan bir hayvan’ olarak görür. İnşaata gelince bir statü sahibi olan Mertkan, işin uzmanı olmadığı halde, yapılan işlere müdahale etmiştir. Bu yönüyle bireyciliği temsil eden, babası gibi burjuva olma yolunda ilerleyen Mertkan, alt sınıfa yabancılaşmıştır.

“Mertkan: Kim yaptı burayı?”

İ.işçi: Ben yaptım ağabey

Mertkan: Şalkürü kayık bunun

İ.işçi: Abi yeni yaptım. Kayık falan değil.

Mertkan: ...Niye az harç koydun buna?

İ.işçi: Abi normalde bu böyle yapılır.

İrfan: Mertkan, Mertkan abicim bunlar böyle yapılır ya”

Mertkan’ın “Şalkürü” diye ifade ettiği şakül³⁴ kavramını yanlış kullanması, işi bilmeden müdahale etmesi, işin uzmanı olmadığını göstergesidir.



Fotoğraf 20. Mertkan Gebze’ye giderken kentin görüntüsü

Son olarak filmde “Zerre” filmine benzer olarak kalabalık İstanbul trafiği, betonlaşmış, şehrin kargaşasından bunalmış, umutsuz, hissiyatsız, doğaya yabancılaşmış

³⁴ Duvar ören işçilerin duvarın düzgün olup olmadığını kontrol etmek için kullanılan bir alettir.

insanlar gösterilmektedir. Kentte blasé tipe örnek olan Mertkan, ânı yaşayamaz, etrafında olanı göremez, şehrin farkında değildir. Mutsuz yüzleri bunun bir göstergesidir. Buna ek olarak Gül, Kuştepe’de güvenli olmayan bir apartmanda her an ailesinden biri bulur korkusuyla yaşamaktadır. Öğrenci evindedir ve pek komşuları yoktur. Kentte tutunacak dalı olmayan, azınlığı temsil eden Gül ve çoğunluk tarafından tahakküm altına alınan Mertkan’ın kente uyum sağlayamaması sonucunda yabancılaşması ele alınmıştır.

3.2.2.2. Para ve yabancılaşma

~~Parayı veren düdüğü çalar~~ Nasrettin Hoca

Filmde "para" kelimesi repliklerde 17 kez geçmektedir. Buna ek olarak parayı anımsatan “*taksitle, masraf, faturayı, bağış, 20 lira, 100, 50, 1.500, ne kadar*” gibi kelimeler kullanılmıştır. Bu açıdan çoğunluk filminde para ve para ya dayalı yabancılaşmadan söz etmek mümkündür.

Her şeyin para ile ölçülür olduğu bir yerde, insanlar için önemli olan şey para olur. Bu anlamda filmde metropolde her şey paraya indirildiğinden, etkileşimler iletişimlere buna göre belirlenmektedir. Mesela Mertkan'ın evine temizlik için çalışmaya gelen Şükriye, normal bir ziyarete geldiğinde Mertkan bunun para için olduğunu düşünür.

"Mertkan: Ne istiyor, para mı istiyor?"

Nazan: Yoo bizi görmek için uğramış işte. Kocasına para yetiştiremiyormuş."

Bu açıdan para düşüncesi, hayatın içinde kendini kilit bir yere yerleştirmektedir. Metropolde toplumsal sosyal ilişkiler paraya göre belirlenmektedir. Mesela filmde Gül büfede çalışmaktadır. Mertkan arkadaşlarının yanında onun sınıf altı olarak görür.

"Ersan: Oğlum git bir konuş, belki bir şey çıkar."

Mertkan: Ya oğlum, kız büfede garson. Benim ne işim olur"

Simmel'e göre para, modern dönemde iletişimi etkileşimi belirlemek için bir araçtır. Bu yönüyle Gül ekonomik anlamda yoksul olduğu için herhangi bir iletişimin etkileşimin olamayacağı ifade edilmiş ve ekonomik anlamda güçlü olmayan sınıfa karşı yabancılaşmıştır.

Para, insanlar üzerinde tahakküm kurar. Bu açıdan dünyanın en önemli şeyi olmasa da para insanın yaşam tarzını, eğitimini, gündelik hayat rutinini belirler. Mesela filmde ekonomik anlamda zayıf olan ve çevresi buna göre belirlenen Gül, aslında Marmara Üniversitesi'nde Sosyoloji bölümünde okumaktadır. Fakat paraya ihtiyacı olduğundan ve gündelik yaşamını idame ettirebilmek için çalışmak zorundadır.

"Mertkan: Sen okuyor musun ya?"

Gül: Aslında okuyorum. Marmara Sosyoloji. Ama işten pek gidemiyorum okula.

Mertkan: Hadi ya. Sen niye çalışıyorsun ki?

Gül: Para lazım."

Bu açıdan modern dönemin kutsalı olan para, insanın hayatında tahakküm kurarak Gül'ün eğitim hayatına yabancılaşmasına sebep olmuştur. Ekonomik anlamda bir sıkıntı yaşamayan Mertkan, iş bulma sıkıntısı olmadığı için eğitimine de pek önem vermemiştir.

Aileden gelen bir statüyle zenginliğe sahip olan Mertkan, Gül'ün çalışmasına anlam veremez. Çünkü kendisi daha önce hiç emek sarf etmemiş ve hiç çalışmamıştır. Bu yönüyle Gül'e sınıfsal ve kültürel anlamda uzaktır. Gül, Mertkan ile aynı fırsat eşitliğine sahip değildir. Metropolde hayatta kalabilmek için çalışmak zorundadır. Çünkü metropolde "Parası olan hayatta kalır" görüşü hâkimdir.

Para, insanın çevresini belirlemektedir. Bu yüzden Kemal, Mertkan'ın Gül ile arkadaşlık etmesini istemez. Zira Gül, ona göre belirsizdir. "*Nerden para bulur belli değil(...)* *Sen kendin gibilerle arkadaş olmaya bak*" demesi, Gül'ü ekonomik anlamda maddi güce sahip olmayan kültürden geldiği ve belirsiz olduğu için, üst-orta sınıfa uzak olarak anlatılmaktadır. Bu açıdan filmde para, Mertkan 'ın çevresini belirlediğini söylemek mümkündür.

Para, bireylerde kutuplaşmaya da sebep olur. Bireyin ekonomik durumuna göre çevresinin şekillendiği filmde, Gül'ün parası olmadığı için Mertkan'ın arkadaşları tarafından "*Çulsuz karı*" denilerek ötekileştirilmiş ve ona yabancılaşmıştır.

Paranın, insanın gündelik yaşamını belirlemesi filmde Mertkan'ın, arabası bozulduğunda taksiye binmesi, taksiye verecek parası olmadığında minibüsle gitmesi yönleriyle paranın gündelik hayata etkisini Mertkan üzerinden gösterilmiştir.



Fotoğraf 21. Mertkan ve babası Kemal camide namaz kılarken

Camiye gidip namaz kılan, vaaz dinleyen metropol insanı olan Kemal, paranın her şeyi çözebileceğini düşünmektedir. Alkollü araba kullanan Mertkan kaza yaptığında, arabanın

kaskosundan para alabilmek için Kemal, Mertkan'dan polise gidip ifadesini değiştirmesini ister.

"Kemal: Oğlum(...) Polise git, o alkollü yazan yeri düzeltir. Kibarca konuş. Orda alkollü yazmasın. Ondan sonra evrakları ver sigortaya

... (Mertkan karakola gitmiştir)

Mertkan: Ya emin misiniz? Baştan yazsak bu raporu

Polis: Olmaz kardeşim bu yazılmış bir kere, bunu baştan düşünecektin.

Mertkan: Ya halledemez miyiz bunu ya. Karakola bağısta falan bulunsak

Polis: Kardeşim yürü git işine, hadi yürü git"

Mertkan, ifadeyi değiştiremediğini söylediğinde Kemal, illegal yollarla arkadaşı Necmi'nin yardımıyla resmi belgeyi değiştirir. Bu noktada Weber'in (2017: 38-39) şu sözü akla gelmektedir: İyi bir ödeyici, herkesin cüzdanının efendisidir. Bu açıdan para, rüşvet aracılığıyla insanı yabancılaştırmaktadır. Yani Mertkan ve Kemal camiye gidip namaz kılıp vaaz dinlemelerine rağmen; kaskodan para alabilmek için etik ilkeleri ihlal ederek polisi rüşvet teklif etmiş ve değerlerine, toplumsal ahlaka, kendi kişiliklerine saygınlıklarını yabancılaşmışlardır.

Metropolde Eric Fromm'un (1990: 137) deyimiyle para insanların aşkın kutsalıdır. Bu açıdan filmde, insanların para için her şeyi yapabileceği gösterilmiştir. Mesela hırsızlar para için Mertkan'ın teybini çalması olarak gösterilmiştir. Akabinde bu hırsızlık suçu, kentte beraberinde güvensizliği de getirmiştir. Mesela Mertkan'ın taksiye parası yetmediğine 2. Taksicinin "*abi nerden bilcem para getireceğini çocuğun*" demesi ve Kemal'in "*Hırsız mıyız lan biz*" demesi, paranın insanları birbirine karşı temkinli ve güvenilmez yapmasının göstergesidir.

Metropol yaşamı için elzem olan para ile Kemal, her şeyi para ile çözebileceğine inanmaktadır. Mertkan'ın arabasına çarptığı taksici, arabasının iyi tamir edilmediğini, "*yeniden baktırsak şu arabaya*" demesi üzerine Kemal'in taksiciye dilenci gibi davranması ve cebinden para çıkarıp vermesi; ekonomik anlamda yoksun olana sınıfa yabancılaşmasının bir göstergesidir.

"1.taksici: Ben senden para istemedim ki anlaşılmadık senle.

Kemal: Kardeşim aldın parayı git işte, yapıştın kaldın üstüme"



Fotoğraf 22. Kemal, 1.Taksiciye arabasının tamiri olmadığı için eline para tutuşturur

Taksici burada insaniyetlik, bir özür ve arabasının düzgün şekilde tamir edilmesini isterken, Kemal, taksicinin eline para tutuşturup, sorunu çözdüğünü düşünür. Bu açıdan hep işle meşgul olan Kemal, paradan yoksun olan insanlara karşı kayıtsızlaşmıştır. Çünkü kent hayatında temel soru "Ne kadar, kaç para?" dır. Yani bir anlamda "paran kadar konuş" deyimini Çoğunluk filminde vurgulanan temalardandır.

Kentte parasızlığın yol açtığı yoksulluk neticesinde, insanlar para için her şeyi yapabilecek konuma gelerek yabancılaşmıştır. Çoğunluk filminde de para için her işi yapabilecek duygusuzlaşmış ve yabancılaşmış bireyler gösterilmektedir. Mertkan'ın evini temizlemek için giden Şükriye, parasızlığın getirdiği yoksulluk neticesinde para kazanabilmek için kendisine yapılan tüm aşağılanmalara katlanmak zorundadır. Bu da Şükriye'nin kendine, saygınlığına yabancılaşmasına neden olur.

Kentte insan davranışlarının belirlenmesinde temel aygıt olan para, yaşamımıza dâhil olarak öylesine tahakküm kurmuştur ki küçük çocukların dahi hayatını etkilemektedir. "Artık minicik çocuklar bile para kazanmak yahut vurgun vurmak sevdasındadır" (Özdenören, 2017: 22). Gül'ün yanında yaşayan küçük kız (Elmas), soğuk havada dilencilik yapmak zorundadır.

"Mertkan: Sen napiyorsun burda, soğukta ya? ... O napiyor orda?"

Gül: Elmas, bugün çalışıyor.

Mertkan: Dileniyor yani(...) Ya sizin doğru dürüst paranız yok, bir de bunla mı uğraşıyorsunuz?"



Fotoğraf 23. İnsanların para için her işi yapabileceğinin göstergesi: Elmas, dilencilik yaparken (Karl Marx bu durumu "mülkiyetsiz her sınıfın fahişeleştirilmesi" olarak tanımlar.)

Böyle bir iktisadi düzen içinde yoksul kalan kesim, her işi yaparak yabancılaşmıştır. Marx (2013: 30), böyle bir iktisadi düzen insanları öyle aşağılık işlere, öyle yıkıcı ve acı bir alçalmaya mahkûm eder ki, bununla karşılaştırıldığında vahşiler kral gibi olur. Bu açıdan Elmas küçük olmasına rağmen, para kazanmak için güvencesiz olması ve dilencilik yapması, onun kendine yabancılaşmasının göstergesidir.

Bu anlamda filmde paranın insanları tahakküm altına alması, insanlarda güvensizliğe sebep olan para için kendi değerlerine yabancılaşmayı göze alarak toplumsal ahlak kurallarını ihlal edilmesi, kente illegal işlerin yapılması sonucunda bireylerin kendine, topluma, değerleri yabancılaşması filmde işlenen temalardan olmuştur.

3.2.2.3.Yabancılaşmanın Yeni Bir Görünümü Olarak Prekarya

Filmde öne çıkan temalardan biri de yabancılaşmanın sınıfsal görünümü prekaryadır. Mesleki anlamda ilerleme kat etmeyen, günü kurtarma amacıyla olan prekaryalaşmak, Çoğunluk filminde Gül, Şükriye, 1.Taksici, Elmas, inşaat işçisi ve kısmen Mertkan üzerinden anlatılmaktadır.

Gül, Van'dan aile baskısından kaçıp, İstanbul'a okumaya gelmiş, fakat maddi imkân yetersizliğinden okuluna devam edemeyen, çalışmak zorunda olan güvencesiz bir karakterdir. Alt sınıfı, prekaryayı temsil eden Gül, bir büfede (McDonald's) garsonluk yapmaktadır. Mesleki ilerleme kat edemez, uzmanlaşamaz, işinin bir garantisi yoktur. Abisinin arkadaşı Ferit tarafından bulunup, memleketine götürülmekten korkmaktadır.

“Mertkan: Ferit kim ya?

Gül: Köyden abimin arkadaşı

Mertkan: Ee niye arıyor sizi

Gül: Beni geri götürmek istiyorlar. Ben okuyorum ya, bitmeden hiçbir yere gitmem.”

Gül’ün çevresi, yaşadığı mahalle ortamı Mertkan’a göre güvencesizdir.³⁵ Mertkan’ın bakış açısına göre Gül’ün abisinin arkadaşı güvenilmez ve tehlikeli biridir.

“Gül: Sen birazdan çık istersen, şimdi sana da bulaşır.

Mertkan: Yok yapamaz. Sen bana taksi çağırırsana”

Bu açıdan güvencesizlik korku üzerinden kendini yeniden üretir. Bu replikle Mertkan’ın Ferit’ten korktuğu anlaşılmaktadır. Gül’de Ferit’in onu memlekete götürmesinden korkmaktadır. Bu yüzden Mertkan’a tutunur. Bu açıdan kendine yabancılaşmıştır.

Gül, Mertkan üzerinden seyirciye yansıtıldığından, emeğinin güvencesi, iş arkadaşları, esnek çalışma olup olmadığı pek yansıtılmamıştır. Para kazanabilmek, kendini güvence altına alabilmek için temkinli davranır. Bu bakımdan filmde yoksulluğun getirdiği bir güvencesizlik vardır. Gül ve arkadaşlarının paralarının olmaması onları belirsiz işlerde çalışmaya itmiştir. “Maddi yoksulluk, genç prekaryanın hayatını sınırlıyor. Prekaryanın elinde para ya da mesleki aidiyet olmadığı gibi zamanı kontrol edebilmek için gerekli istikrar da yok. Hal böyle olunca, çalışma dâhil her türlü aktiviteye karşı kuralsızlığı ilke edinir” (Standing, 2020: 217). Bu noktada yasal olmayan bir şeyi “iş” olarak görerek, Elmas’ı dilencilik yaparken bekler. Belirsizliği barındıran dilencilik hakkında “*biz ona çalışıyorlar diyoruz*” diyerek bir iş kategorisine koyan Gül, Elmas ile birlikte güvencesiz sınıf olan prekarya olmalarının ve yabancılaşmalarının göstergesidir.

Dışlanmışlık, kaygı, güvencesizlik gibi ekonomik sistemin kaçınılmaz unsurları Gül’ün hayatında da bulunmaktadır. Gül’ün yaşadığı mahalle (Kuştepe), çoğunluk yani orta-üst sınıf tarafından ötekileştirilmektedir. Kuştepe, suçların işlendiği, tehlikeli, güvensiz bir mekân olarak gösterilmektedir. Kuştepe’de güvencesiz yaşayan insanlar, prekaryayı temsil etmektedir. Mertkan’ın teybinin çalınması buna örnektir. “Bizler barındırdığımız dünyayı az ya da çok ölçüde, riskler, belirsizlik ve güvensizlik olarak yaşarız... Toplum dışına itilmiş bir sınıfaltı olarak sunulan yoksulun bu görevi yerine getirmesi biraz daha kolaydır” (Bauman, 2018: 106). Yani alt sınıf olanlar hayatın dayanılmazlığını üst derecede gördüğü için korku,

³⁵ Orta üst sınıfı temsil eden Mertkan’ın Gül gibi ya da Zerre filmindeki Zeynep gibi bir güvencesizliği bulunmamaktadır. Mertkan’ın güvencesi, ona bulunduğu sınıfta olmasına imkân sağlayan babası Kemal’dir.

riskler alışılmış olur. Fakat üst sınıf için öyle değildir. Dertlerle sık yüz yüze gelmedikleri için sorunlardan kaçarlar. Bu anlamda üst sınıf ve alt sınıfın mutsuzluğunun, yabancılaşmasının sebebi farklıdır. Kendi kararlarını veremeyen Mertkan, orta-üst sınıf olma sürecinde mutsuz, bohem iken Gül, yoksulluğun getirdiği mutsuzluktan ötürü yabancılaşır.

Filmde toplumsal cinsiyet göstergeleri olarak güçsüz kadın prekarya öne çıkmaktadır. Endişe içinde yaşayan Gül, zihinsel olarak kendini umutsuz hisseder. Öte yandan etnik kökeninden, statüsünden ve bulunduğu semtten ötürü ötekileştirilen Gül, güvence kazanmak için Mertkan’a tutunmaya çalışır. Sevgili oldukları için neredeyse minnettar hisseder, hatta bunun için kadınlığını bile kullanır. Mertkan’a en büyük hayalinin “*yakışıklı bir erkek bulup, evlenmek*” olduğunu, ayrıca ona “*yakışıklı*” olduğunu söyler. Ancak Mertkan güvencesiz kalmak istemediğinden babasının söylediklerini yaparak, Gül’den ayrılır. Hayatı belirsizlikler ve güvencesizlikler içinde kalan Gül, tek ümidi Mertkan’ı da yitirmiş ve abisinin arkadaşı tarafından bulunup, götürülmüştür. “Prekarya için başlangıç noktası, belirsizlikle mücadele etmekten geçer. Zira prekaryanın sigortası bilinmeyen bilinmeyenlerdir” (Standing, 2020: 288). Bu da Gül’ün, filmde sonrasında dahi belirsizliğini, güvencesizliğini simgelemekte ve töre karşısında, erkek egemenliğin tahakkümü içinde prekarya olduğunun göstergesidir.

- 1) Büfede işvereni bilmez.
- 2) Yoksuldur, paraya ihtiyacı vardır.
- 3) Güvenceli bir işi yoktur.
- 4) Esnek çalışır.
- 5) Endişe ve korku içinde yaşar.
- 6) Mesleki kimliği garsonluktur. Mesleki ilerleme kat etmez.
- 7) Kuştepe’de arkadaşının yanında kalması
- 8) Hem öğrenci hem çalışan hem de Elmas ‘ı dilencilik yaparken bekleyendir.
- 9) Etnik kökeni, Vanlı olması, Kuştepe’de oturması yönüyle ötekileştirilir.

Tablo 5. Çoğunluk filminde Gül karakterinin “Prekarya” olmasının göstergeleri

Öte yandan güvencesiz erkek prekaryayı temsil eden bir diğer sınıf inşaat işçileridir. Prekarya, günü kurtarma odaklı çalışan güvencesiz sınıftır. Filmde de bu durum, inşaat işçileri üzerinden gösterilmektedir. Zira filmde inşaat işçileri için “*amele*” denmesi, onun gününbirlik çalışan ve güvencesiz bir prekarya olmasına yapılan vurgudur.



Fotoğraf 24. Prekaryanın filmdeki temsili, inşaat işçileri (Amele)

“Sırtımızı dayadığımız güvenceler ortadan kaybolursa kendimizi prekaryanın içinde bulabiliriz” (Standing, 2020: 107). Filmde 1. Taksici, hepimizin güvencesiz kalabileceğinin göstergesidir. Mertkan sarhoş halde taksicinin arabasına çarptığında, taksici güvencesi olan ekmek teknesini, taksisini yitirmiştir.

“1. Taksici: Ya bomboş yolsa bula bula beni mi buldun kardeşim ya, nasıl araba kullanıyorsunuz ben anlamadım ki. Napıcam ben şimdi?”

Taksicinin “*Napıcam ben şimdi*” demesi onun metropolde kazancını sağladığı ekmek teknesini kaybetmemesinin, güvencesinin yitip gitmesinin ve belirsizliğin göstergesidir. Taksici, taksisinin tamiri konusunda endişeli ve streslidir. Taksisinin bir an önce yaptırması gerektiğini, kendi servisinde yaptırabileceğini teklif eder. Fakat Kemal, güvenmediği ve fazla para harcamamak için kendi bildiği tamircide yaptıracağını söyler. Ancak araba tamiri tam olmamıştır. Taksici bunu ifade etmek, yeniden arabaya baktırmak için Kemal’e talepte bulunduğu dilenci muamelesi görür, tartışırlar. Filmin sonlarında Mertkan, taksiciyi rüyasında görür. Taksici müşteri bekler. Ama işin devam ettirip, ettiremediği gösterilmemektedir. Bu da hizmet sınıfında çalışan taksicinin gelirinin belirsiz olmasının ve prekarya olmasının göstergesidir.

Filmde toplumsal cinsiyet vurgusu Mertkan’ın annesi üzerinden gösterilmektedir. Karakter kadrosunda “Nazan” isminin olmasına rağmen Mertkan’ın annesine, filmde hiç adıyla seslenilmemesi, “anne” olarak kabul edilmesi sadece toplumsal rolleri üzerinden tanınması gösterilmektedir. Alışveriş, yemek yapması, sofrayı kurması bunun bir göstergesidir. Fakat anne, evde bütün bunları tek başına yapmaktan, halinin hatırının sorulmamasından yalnızlaşmış ve yabancılaşmıştır.

“Anne Nazan: Çok mu yoruldun iki tane torba taşıdın diye. Biz gidelim eşşek gibi alışveriş yapalım, beyefendi iki tane torba taşıyınca yüzü beş karış

Mertkan: Anne ya

Nazan: Ne ya anne, bi kere eve gelirken açıp sordun mu ‘anne bir şey lazım mı?’ diye. Hiç. Nasıl olsa evde uşak var. O alışverişte yapar, yemeği de pişirir. Kalkıp gitmek var ama anne yüreği işte.”

Filmde prekarya sınıfını ve toplumsal cinsiyet vurgusunu temsil eden bir diğer karakter Şükriye’dir. Hizmet sınıfında çalışan Şükriye, mesleki anlamda ilerleme göstermeyen, günü kurtarma odaklı, esnek çalışma biçimine sahip prekaryadır. Şükriye yoksul ve alt sınıfı temsil ettiği için bütün aşağılamalara rağmen Mertkan’ın ailesinin evinde temizlik yapmaya devam etmesi; çalışma günlerinin belirsiz olması onun prekarya olmasının ve yabancılaşmasının göstergesidir.



Fotoğraf 25. Küçük Mertkan, temizlik yapan Şükriye’ye rahat vermemesi ve prekaryayı temsil eden Şükriye’nin kendine yapılan kötü muameleye rağmen çalışmaya devam etmesi

Kadın prekaryayı temsil eden Şükriye’nin boş zamanının olmaması, Kemal ve Mertkan tarafından hor görülmesine rağmen çalışmaya devam etmesi, onun yoksulluğunun getirdiği güvencesizliği, kendine yabancılaşması anlatılmaktadır. Şükriye Mertkan’a ne kadar anaç davransa da, Mertkan’ın ona kısa ve soğuk cevaplar vermesi, iki farklı sınıfın birbirinden ne kadar uzak olmasının ve yabancılaştığının göstergesidir. Bu yönüyle orta üst sınıf temsil eden Mertkan’ın çocukluğundan beri tanıdığı alt tabakadan olan yoksul Şükriye’ye, alt sınıfa karşı yabancılaşmıştır. Öte yandan toplumsal cinsiyet açısından düşünüldüğünde, Kemal’in Şükriye hakkında kullandığı “bunun” ifadesi ile kadının değersizleştirilmesine vurgu yapılmaktadır.

Modern kapitalist toplumda cinsiyet rollerinde değişme meydana gelmesi de filmde gösterilen öğelerdendir. Toplumsal cinsiyet bağlamında bakıldığında Şükriye, kadın çalışan olarak öne çıkması ve eşinin çalışmaması, evi Şükriye'nin geçindirmesi, Ulrich Beck'in (2019) ifade ettiği gibi modern toplumlarda geleneksel rollerde çözölmenin meydana gelmesinin bir ifadesidir.

“Anne Nazan: Kocasına para yetiştiremiyormuş. Çok dayak yiyormuş.”

Bu açıdan prekaryanın kadınsılaşmasının göstergesi olan Şükriye, güvencesiz ve esnek çalışmasına ek olarak, ev geçindirme rolünü de tek başına üstlenmiştir. Eşi tarafından emeğinin, kazancının sömürölmesi ve şiddet görmesine rağmen boşanmaması; aile olmaya kendine yabancılaşmasını anlatmaktadır. Aynı zamanda burada Şükriye çalışırken eşinin işi olmaması, erkeğın yabancılaşmasının göstergesidir.

Toplumsal cinsiyet açısından düşünölldüğünde filmde kadının metalaşması, Mertkan'ın Gül ile ilişkisi, Mertkan'ın üzerindeki baskı, hegemonik iktidar temsili Kemal açısından okumak mümkündür. Farklı ekonomik ve kültürel değerlere ve sınıflara mensup olan Mertkan ve Gül'ün ilişkisi mekaniktir. Zira Mertkan'ın Gül'e karşı sevgi cümleleri kuramaması, ortak noktalarının olmaması, cinsel hazzın dışında paylaştığı bir şeyin olmaması ve Gül ile birlikteyken, babası gibi TV karşısında vakit geçirmesi; farklı sınıflara ait olduklarının, birbirlerine uzak olmalarının, ilişkilerinin aşk ilişkisinden çok çıkar ilişkisi olmasının bir göstergesidir. “Gül'ün okumak için çalışmak zorunda olması, kadın olması, Vanlı olması başına gelenlerin belirleyenisidir” (Kabadayı, 2018: 145). Buna ek olarak Mertkan'ın ve arkadaşlarının, Gül hakkında “*leş karılar, çingenelere*” gibi söylemlerde bulunulması, kadını ötekileştirmelerine örnektir.

“Ersan (Mertkan 1.arkadaşı): Senin işin olmaz o karılarla

Mertkan: Yok be oğlum bişi olacağından değil ya, öyle takıldık bir iki gün”

Mertkan'ın bu söylediği, Gül ile evliliği düşünmediğinin, Gül'ü hazlarını gerçekleştirmek için bir araç olarak görmesinin ve kadını metalaştırmasının bir göstergesidir. Bu yönüyle Mertkan ve arkadaşı, kadını cinsel bir obje gibi görerek metalaştırmıştır.

Filmde erkek prekarya temsili Mertkan, Mertkan'ın arkadaşları, Ferit, 1. Taksici üzerinden ele alınmıştır. Mertkan istikrarsız, herhangi bir işi, maaşı, geleceği hakkında ideali bulunmayan ve yaptığı işten memnun olmayan, mutsuz bir karakterdir. Mertkan'ın, iş konusunda sınıf bilinci, mesleki dayanışma ruhu ve uzmanlığı yoktur. Akabinde şantiyeye

gittiğinde, inşaat çalışanlarından ayrı yemek yemesi, onlarla dayanışma halinde olmaması ve işi bütünüyle bilmemesine rağmen, işi beğenmeyip işçilere müdahale etmesi bunlara örnektir. “Gül: Ne biçim müteyitsin sen, burada mimariyle ilgili bir tane kitap yok... Mertkan: Ben hiç kitap okumadım ki” Bu replikler Mertkan’ın mimariye dair uzmanlığının olmamasının göstermektedir.

Standing’e göre (2020: 31-35), üzerinden kontrol sahibi olunamayan görevlerin kendine verilmesi konusunda başkasına dâhil olanların prekaryaya dâhil olma riski fazladır. “Yabancılaşma dediğimizde, kişinin kendisini bir yabancı gibi duyduğu deneyim biçimini anlatmak istiyoruz. İnsan, kendisine yabancı birisi olmuştur. Kendisini, dünyasının merkezi, edimlerinin yaratıcısı olarak görmez, tersine, hareketleri ve bu davranışlarının, edimlerinin sonuçları, onun boyun eğdiği, hatta taptığı efendileri olmuştur. Yabancılaşmış insan, başka herhangi bir kişiden koptuğu gibi, kendisinden de kopmuştur” (Fromm, 1990: 134). Mertkan, kendi fikirlerini özgürce ifade edemeyen Mertkan, babası ne iş verirse yapan bir karakterdir. Geleceğine babası karar vermekte ve Mertkan’ın davranışlarında sevmediği bir şey görürse ona ceza vermektedir.

“Orkun: Boşu boşuna İzmit’e göndermiş babam

Mertkan: İki çay içmeye gittik, ondan yapıyor.

Orkun: Alışmadın mı oğlum hala bunlara

Mertkan: Alışmadım abi, alışmıycam ya”

Prekaryanın, üzerinde tahakküm kurulan güvencesiz sınıf olduğu düşünülürse; Kemal’de Mertkan üzerinde tahakküm kurmaktadır. Bu anlamda Mertkan, mutsuzdur. Kemal’in Mertkan’ı Gebze’deki inşaata çalışmaya göndermesi ve Mertkan’ın eğitim hayatına son vermesini söylemesi, bizatihi Mertkan’ın da geleceğe dair idealinin bulunmaması; Gül, Mertkan’a hayalini sorduğunda geçiştirip, soruyu Gül’e çevirmesi, Mertkan’ın güvencesizliğini, prekarya olmasını ve yabancılaşmasını işaret etmektedir.

“Mertkan: Okul var.

Kemal: Lan tükürürüm ben böyle okulun. Mektupla okul mu olur. Hemen pazartesi gidiyorsun kaydını sildiriyorsun, ondan sonra doğru şubeye... Sepetle o kızı... Sevmedim ben o kızı”

Bu açıdan filmde ana karakterlerden olan Mertkan, güvencesiz kalmamak, prekaryalaşmamak adına babasının söylediklerini yaparak, okulu bırakır, sevgilisinden ayrılır. Gebze’deki şantiyeye gider ve güvencesi olan babasıyla ilişkisinin devam etmesi, orta-üst

sınıf mahallede oturması, yoksulluk yaşamaması yönüyle de diğer prekaryalardan ayrılmaktadır. Yani filmin başlarında kendi işi olmayan ve ayakları üzerinde duramayan Mertkan'ın sırtını dayadığı güvencesi olan babasıyla ilişkisinin kesilme riski vardı ve bu belirsizlik onu güvencesiz yapmaktadır. Sonunda babasının istediği gibi bir karakter olmaya karar vererek, prekaryanın güvencesiz olma özelliğini yitirmiştir.

Filmde kadınlar karar verici değildirler. Değersiz görülmektedir. Hegemonik erkekliğin tahakkümü altında kalmışlardır. Kemal, hegemonik erkekliği temsil etmektedir. Sancar'ın (2009) hegemonik iktidar tanımına benzer olarak Kemal, kentli, beyaz, tam zamanlı, iş sahibi, makul ölçüde dindar(!) bir erkektir. Bu bakımdan filmde toplumsal cinsiyet eşitsizliği Mertkan'ın ailesi üzerinden anlatılmaktadır. Sadece yemek sofralarında bir araya geldiği görülen ailede, hegemonik iktidarı temsil eden Kemal, ailenin nihai karar verici otoritesidir. Anne Nazan'ın *“baban istemiyorsa vardır bi bildiği”* şeklinde söylemesiyle bu ortaya koyulmaktadır. Kemal, ailede statü olarak sarsılmaz bir iktidarı, otoriteyi temsil etmektedir. Zira Mertkan'a eve geç geldiği için otoritesiyle terbiye etmek için, İzmit'teki şantiyeye tahta götürmekle cezalandırır. Hâlbuki inşaatta tahtaya ihtiyaç yoktur. Bu yönüyle güce dayalı üstünlüğü olan Kemal, Mertkan üzerinde tahakküm kurarak, otoritesini göstermekte ve Mertkan'ın yabancılaşmasına neden olmaktadır.

“Kemal: Mertkan Efendi, yaptığın hareketler iyice fazla olmaya başladı. Burda benim elime ayağıma dolaşıyorsun. O yüzden de ayağıma dolaşma diye Gebze'deki şantiyeye gidecek. İnşaat bitinceye kadar da orda duracaksın başında. Sonra da askere gidiyorsun zaten”

Bu yönüyle Kemal, Mertkan'ın hayatında belirleyici bir otoriteye sahip olarak, filmde hegemonik erkekliği temsil etmektedir. Orkun, Mertkan'a *ne kadar süreliğine Gebze'ye gittiğini* sorduğunda Mertkan'ın *“Ne biliyim, babam karar veriyor ona”* demesi, bu durumu destekler niteliktedir. Kemal, Mertkan'ı aşağılar. *“Kemal: Beceremedin demi len. (Mertkan bir şey demez)”* Telefon açar ve işi kendi halleder. Bu açıdan Kemal'in gözünde Mertkan, hiçbir işi beceremeyen, kendi ayakları üzerinde duramayan bir karakterdir. Bu yüzden Mertkan üzerinde otoritesini kullanmaktadır.

Kemal *“Sende yarın öbür gün karın için, çocuğun için çalışacaksın”* gibi bir söylemle Mertkan'ı çoğunluğa uygun olması, *‘erkeğin görevi’* kalıbına uyması için öğütler verir ve kendince *“yanlış kişilerle”* arkadaş olmasını engeller. Mertkan bu noktada arkadaşlarına,

sevebileceği kıza dahi kendi karar verememekte ve yabancılaşmaktadır. Babası bu kararlarında etkin bir güç olarak karşımıza çıkmaktadır.

Mertkan'ın dönüm noktası, hayatında merkezi otorite olan babasından sonra, çoğunluğun onayını almak istemesidir. Bu süreçte prekarya olan Mertkan'da vicdanı³⁶ ile çoğunluk arasında, arada kalmışlık yaşar. Fakat daha sonra çoğunluğa uygun davranır. Bu süreçte Mertkan hegemonik erkekler tarafından baskı altına alınmış ve bu baskılara teslim olmuştur. Mesela filmde babasının arkadaşı olan ve üzerine vazife olmayan işlere müdahale eden Necmi'de hegemonik erkekliği temsil ederek Mertkan üzerinde manipülatif davranmaktadır. Toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden Mertkan'ı bir kalıba koyar.

“Necmi: Ne masajı? Burda koç gibi delikanlı var ya. Hadi sık. Sık la biraz... Sen nasıl vatani koruyacan oğlum? Kemal abi Mertkan ne zaman gidecek askere?”

Kemal: Okuyor bu sözde açıköğretimden. Evde okuyor beyefendi.

Necmi: Ya oğlum, bırak git yap askerliğini ya. Döndük yine istersen okursun ya.”

Mertkan için “*koç gibi delikanlı*” söyleminin kullanılması ile toplumsal cinsiyete vurgu yapılmaktadır. Akabinde Necmi'nin Mertkan orada dururken, Kemal'e Mertkan'ın ne zaman askere gideceğini sorması, “*okulunu bırak*” demesi Mertkan'a karşı örtük baskının, manipülatif tavrın göstergesidir.

“Necmi: Senden iyi komando olur ha.

Mertkan: Aman abi naptın ya

Necmi: Ne var la, dağda savaşmıycan mı sen?

Mertkan: Bakalım Allah kerim”

Necmi'nin Mertkan'a asker olması için baskı yapması, ‘erkek adam böyle olur’ mesajı vermesi, hegemonik iktidar olmasına işaret eder.

Öte yandan Mertkan'ın prekarya arkadaşları da Mertkan üzerinde manipülatif olmaktadır. Filmde arkadaşlarının bir işi yoktur. Arkadaşlarının ilk görüldüğü sahne, patencileri aşağıladıkları sahnedir. Prekarya sınıfını temsil eden arkadaşları, Gül ve arkadaşları konusunda Mertkan'ı etkilerler. “*Ersan: Ulan çingelere yazıyorduk... Kanka leş karılar be, çakıcan bırakıcan. Senin işin olmaz o karılarla.*” Eril tahakkümde, metalaşan kadın, erkeklerin başarı sembolü olarak kullanılmıştır. Mertkan bu noktada Gül'ü arkadaşlarına hava atmak ve çıkarları için kullanmıştır. Beraberinde erkek prekaryayı temsil

³⁶ Filmin sonunda rüyasında taksiciye sarılıp ağlaması, Mertkan'ın vicdanının göstergesidir.

eden Ersan, hem cinsiyetçi hem de ırkçı yaklaşımıyla Mertkan'ı etkilemesi yönüyle hegemonik iktidar denebilir. Zira Mertkan arkadaşlarının yanında Gül hakkında farklı konuşmakta, Gül'ün yanında düşünceleri farklılaşmaktadır.

-Mertkan arkadaşlarının yanında-

Mertkan: Kız büfede garson, benim ne işim olur... Hayatta gitmem var ya... Belli zaten leş karılar.

-Gül'ün yanında Mertkan-

Gül: Çok seviyorum seni

Mertkan: Bende"

Mertkan alt ve üst kültür arasında, arada kalmışlığı temsil etmektedir. Bu sebeple Mertkan çevresinden Gül ile olan ilişkiyi saklamış ve toplumsallaşamamıştır.

Akabinde filmde Mertkan, Kemal, Mertkan'ın arkadaşları, Necmi, Ferit tarafından film boyunca küfür, argo kullanarak; bunu erkeklik onayı olarak görmektedirler. Bu yönüyle küfür, erkek egemen dünyanın bir göstergesidir. İnsanlar arası medeni iletişime uzaklaşmışlardır.

Hegemonik iktidarı temsil eden bir diğer karakter de Gül'ün köyden abisinin arkadaşı olan Ferit'tir. Ataerkil yapıya sahip Ferit, Gül'ü bulmak ve köye geri götürmek için gelmiş, bunu başarmış bir erkek egemen karakterdir. Zira hegemonik erkeklik, kadınlar üzerinde baskı kurmaktadır. Prekarya sınıfında olan Ferit'te Gül'e baskı kurması yönüyle hegemonik iktidardır. Gül'ün yabancılaşmasında etkili olmuştur.

Hegemonik erkeklığe karşı daha demokratik, alternatif temsilleri filmde 1.taksici ve inşaatı denetleyen İrfan karakteri üzerinden gösterilmektedir. Prekarya sınıfında olan 1. Taksici kaza yaptığında uzlaşması, arabasının tamiri iyi yapılmamasına rağmen merhamet göstermesi, dostça davranması, onun toplumsal cinsiyet ve prekarya bağlamında demokratik erkeklik tipine örnektir. Filmde daha önce anne babasına sarıldığı hiç gösterilmeyen Mertkan, rüyasında 1. Taksiciye sarılıp ağlamıştır. Taksicinin Mertkan'a karşı bu dostça tavrı, Mertkan'ın kendi olamayıp, çoğunluğun istediği gibi biri olması yönünde karar almasında etkili olmuş ve bu yönüyle kendine yabancılaşmıştır (Bkz. s. 99).



Fotoğraf 26. Mertkan'ın taksiciye sarılıp ağlaması, yabancılaşmadan çıkmak istemesinin, vicdanının sesinin göstergesidir.

Prekarya sınıfı dâhilinde bulunan İrfan ise, Mertkan'a Gebze'deki şantiyeye çalışması için geldiğinde yardımcı olması, Mertkan'ın işçilerle çatışması sırasında 'tampon otorite'³⁷, görevi göstermesi, onun demokratik erkek olmasına işaret etmektedir.

Çoğunluk filminde toplumsal cinsiyeti temsil eden "Aslanım benim, paşa-paşamız, yakışıklı, delikanlı, karı-kız, askerlik, leş karılar, aslan parçası, komando, leşçi ibne, koçum" gibi söylemler geçmektedir. Bu söylemler Connell'in (2019: 87) ifadesiyle, "rol jargonunda karşıt konumda bulunanlar, rol işleyimini yaptırma bağlarlar. Küçük erkek çocukları yırtıcı olmaya özendirilir. Kız gibi davranmak alay konusudur." Bu yönüyle filmde ataerkil bir toplumda erkek olmak anlatılmıştır. Bu kalıba uymayanlara yabancılaşmış gözü ile bakılmaktadır. Buna ek olarak Mertkan'ın askere gitmesine yönelik baskılar, babası, abisi, babasının arkadaşı tarafından film boyunca yapıldığı görülmektedir. "Orkun: Sonunda silah tutacaksın... Necmi: Senden iyi komando olur... Kemal: Millet vatan için çatır çatır geberiyor... Askere gidiyorsun" gibi söylemler, Mertkan'a askerlik konusunda yapılan baskının göstergesidir. Öte yandan filmde "çingene, köylü kadın, çulsuz karı" söylemleriyle sınıfa bağlı bir ötekileştirme ve ayırım yapılmakta, sınıfaltı görünen prekaryaya yabancılaşmaktadır.

Son olarak ana karakter Mertkan'ın filmdeki diğer prekaryalaşmış karakterlerden farklı olduğunu söylemek mümkündür. Mesela Gül'ün prekarya olması, güvencesizliği yoksulluğundan ve buna bağlı olarak yaşadığı çaresizlikten kaynaklanmaktadır. Mertkan ise yoksulluktan ziyade güçsüzlüğün getirdiği güvencesizliği yaşaması ve Gül'e yardım edememiş olmasıyla çaresizliği yaşamış olmasından ötürü prekaryalaşmış ve yabancılaşmıştır. Buna binaen filmin başlarında Mertkan, güvencesi olan babası ile tartışıp aralarının açılma

³⁷ Tampon otorite: İki farklı sınıfın çatışmasını önlemek için, orta yolu bulma görevi üstelenen otorite türüdür.

riski bulunduğu dönemde güvencesiz ve prekarya olarak görünse de, filmin sonlarına doğru taksici ile görüşmesinden sonra bir teslimiyet ile çoğunluğun istediği gibi bir karakter olmaya karar vererek, güvencesiz olmaktan, prekaryalaşmaktan kurtulmuştur. Fakat bu durum kendi istediği gibi tercihler yapamaması neticesinde yabancılaşmasını da beraberinde getirmiştir.

3.2.2.4.Yabancılaşmanın Göstergeleri

3.2.2.4.1. Güvensizlik

Metropolde yaşayan Kemal, filmde alt sınıfı, prekaryayı temsil eden Gül'e farklı bir etnikten, kültürden geldiği ve yaşamı belirsiz olduğu için; 1. Taksiciye alt sınıf olduğu için güvenmez. Onlara karşı temkinli yaklaşır. Mertkan'ın çarptığı 1.Taksiciye arabasını yaptıracağı yeri kendinin seçmesine, fazladan ücret ödemek istemediği için müsaade etmeyerek, arabayı kendi arkadaşının tamirhanesinde baktırması Kemal'in güvensizliğini ve alt sınıfa yabancılaşmasını ortaya koymaktadır. Filmde güvensizliği gösteren bir başka karakter de 2.Taksicidir. Mertkan'ın taksiye parası yetmediğinde, taksicinin ona güvenmeyip Mertkan'dan ailesini aramasını istemesi, metropolün getirdiği güvensizliktir.³⁸

Filmde güvensizliğin bir başka göstergesi de Gül ve Mertkan üzerinden gösterilmektedir. Metropole okumak için tek başına gelen Gül, memleketinden tanıdıklarının onu bulması durumuna karşı temkinlidir. Abisinin köyden arkadaşı Ferit Gül'ü bulduğunda, Gül endişelenir. Çünkü Ferit'e güvenmemektedir.

Mertkan, Gül'ün mahallesine gittiğinde çevresine karşı temkinli ve güvensizdir. Arabasını Gül'ün mahallesine park etmek istemez. Arabasının teybi çalındığında güvenmemekte haklı olduğunu anlar. Bununla birlikte inşaat işçileri ile iyi anlaşılamayan Mertkan, onlardan korkar ve onlara karşı temkinli davranır. Hatta o kadar korkmaktadır ki, kendini güvende hissedebilmek için babasından silah istemiştir. Bu yönüyle Mertkan, çevresine karşı temkinli, güvensiz davranarak onlardan uzaklaşmış ve onlara yabancılaşmıştır.

3.2.2.4.2. Güvencesizlik

Filmde güvencesizliği yansıtan karakterler Şükriye, Gül, Elmas, 1.Taksici, 2.Taksici, inşaat işçileridir. Şükriye'nin güvencesiz olmasının göstergesi, pek çok aşağılanmalara rağmen çalışmaya devam etmesi, kocasının parasını elinden alması, yoksulluğunun getirdiği

³⁸ “2.Taksici: Hadi len, telefon yok mu? Ara getirsinler

Mertkan: Ya abi valla burası, bırak getiriyim ya...

2.Taksici: Kardeşim sen burdan çıkıp gitsen, ben nerden bulucam bi daha seni ha... Oğlum burası İstanbul, it kopuk dolu” (Bkz. s. 98)

güvencesizliği anlatmaktadır. Akabinde Şükriye'ye araba çarpması ve vefat etmesi, ölüm karşısında hepimizin güvencesiz olabileceğinin göstergesidir.

Gül karakterinin güvencesiz olmasının göstergesi, metropolde tek başına gelmiş olması, maddi açıdan destekleyeninin olmaması, Kemal ve Mertkan'ın arkadaşları tarafından ötekileştirilmesi, hem öğrenci hem çalışan olmasıdır. Bununla birlikte paraya ihtiyacı olan Gül, güvencesiz olan başka bir karakter olan Elmas'ın dilencilik yapmasını beklemektedir. İnsanî duyguları kullanarak istismar eden dilencilik yaparak para kazanmaya çalışmaları güvencesizlik üretip, yabancılaşmaya sebep olur.

Filmde geçen meslek gruplarından taksicilerin de kaza yaşayıp arabasız kalması, taksi ücretini alamaması göstergelerle güvencesiz olduğu anlatılmıştır. Akabinde günü birlik işçi anlamına gelen “amele” olarak adlandırılan inşaat işçileri de günü geçirme odakları çalıştıkları için filmde güvencesizliği simgelemektedir.

3.2.2.4.3. Yoksulluk

Filmde yoksulluk alt sınıf olan Şükriye, Gül, Elmas üzerinden anlatılmaktadır. Kuştepe'de bir gecekondu mahallesinde arkadaşının yanında kalan, sabit işi ve net geliri olmayan Gül'ün oturduğu apartmanda ayakkabılarını kapının önüne çıkarmaları, öğrenci evinde oturması yoksulluğunun göstergesidir. Bu sebeple para kazanmak için dilencilik yapan Elmas'ı izlemekte ve yasal olmamasına rağmen bunu bir meslek olarak görüp yabancılaşmaktadır.

3.2.2.4.4. Bireyselleşme/Bireycilik

Mertkan'ın ailesinde, anne ve babanın ayrı odalarda TV izlemesi, aile içinde sadece önemli konuların yemek masasında konuşulması, onun dışında pek sohbet edilmemesi, aile üyelerinin aynı evin içinde yalnızlaşarak bireyselleşmesini simgelemektedir.

Mertkan inşaata çalışmaya gittiğinde, inşaat işçileri ile hep birlikte yemek yerine onlardan ayrı yer. Bu davranış onun bireyci olmasını ve bireyselleşmesinin, alt statü grubuna uzaklaşarak yalnızlaşmasını ve yabancılaşmasına işaret etmektedir. Akabinde Mertkan istediği vakitte eve gelmesi, arkadaşlarıyla gezmesi, kendini düşünmesi onun bireyselliğinin göstergesidir. Fakat en sonunda Mertkan, çoğunluğa boyun eğerek, bireyselliğini terk ederek çoğunluğun dilediği gibi bir karakter olmuştur. Bir anlamda çoğunluğun kültürel yapısının ona sunduğu kişilik tipine uyarak, aynileşmiş, robotlaşmış ve yabancılaşmıştır.

3.2.2.4.5. Yalnızlaşma

Filmde metropolde yalnızlık, Gül, Mertkan, Nazan karakteri ile anlatılmıştır. İstanbul'a okumak için tek başına gelen Gül, Vanlı olduğu için ötekileştirilir ve tek dayanağı Mertkan'da onu terk edince yalnızlaşır. Bir anlamda erkek egemen kodların içinde yalnızlaşmıştır.

Mertkan, babasına, arkadaşlarına fikirlerini ifade edememesi onu kalabalıklar içinde yalnız ve bohem hissetmesine neden olur. Fikirlerini ifade etme, eyleme geçirme konusunda tereddüt ederek, dışlanma ve yalnızlaşmaya hazır olamaz. Bu sebeple Mertkan kendi olamaz ve çoğunluğun beklentilerine uygun yaşar.

Nazan ise renksiz, neşesiz yaşantısında ailesi olmasına rağmen, kimsenin halini hatırını, duygularını sormaması, aile içinde iletişimsizlik, aynı evin içinde bireylerin birbirine yabancı olması sebebiyle yalnızlaşmış ve bezmiştir.

3.2.2.4.6. Blasé/Bezginlik/Bıkkınlık

Filmde “blaséyi” temsil eden temel karakter Mertkan'dır. Mertkan, annesine karşı duyarsız, bohem, donuktur. “*Nazan: Neredeydiniz akşam?*” diye sorduğunda Mertkan'dan da Kemal'den de herhangi bir yanıt gelmez. Buna binaen Mertkan'ın ne istediğini tam olarak bilmemesi, şehrin farkında olmaması, aile ilişkilerinde ve Gül ile ilişkisinde duyarsız olması, duygularını yansıtmaması onun kayıtsızlığının, çevresine yabancılaşmasının göstergesidir. Buna ek olarak Mertkan inşaat işçilerine de duyarsızdır. “*İrfan: Kolay gelsin ağalar*” derken, Mertkan'ın soğuk şekilde hiçbir şey söylemeden yanlarından geçip gitmesi kayıtsızlığının ve alt sınıfa yabancılaşmasının göstermektedir.

Mertkan'dan “*koç gibi delikanlı*” olması, “*karı-kız peşinde koşması*” asker olması beklenir. Fakat Mertkan bunlardan uzak, sauna odasının dışında babasını beklerken uyuya kalır. Bu da Mertkan'ın metropolde bıkkınlığını, blasé olmasını göstermektedir.

Mertkan'ın arkadaşları da bıkkınlığı, blaséyi anlatmaktadır. Mertkan ve arkadaşları olayın bir şekilde alaycı bir şekilde buz pateni yapanları izlerler. Onları alaya almaları, hor görmeleri kendilerinin hayattan bezmişliklerinin dışavurumudur.

3.2.2.4.7. Güçsüzlük/ Özgür olmama

Marx'a göre (Wood, 2020: 84) yabancılaşmış bireyler, sıklıkla insanların kendi kendilerini olumlayamadıkları, tasdik edemedikleri için kendini gerçekleştirememiştir.

Güçsüzlük açısından bakıldığında Mertkan'ın iradesi dışında eylemlerde bulunması, toplumsal bağlar ve ideolojik olarak fikirlerini belirtmemesi yani politik anlamda bir iktidara sahip olmaması, kendi yaşamına dair bir idealinin olmaması onun güçsüzlüğünün ve özgür olmamasının göstergesidir.

Filmde kadın prekarya temsillerinden Gül ve Şükriye'de maddi ve politik anlamda, erkek egemen toplumda güçsüzlüğü simgelemektedirler. Gül, Ferit karşısında; Şükriye şiddet gördüğü kocası karşısında güçsüzdürler ve özgür değildirler. İradeleri dışında bir eylemde bulunmak zorunda olmalarından ve kendi yaşamına dair bir iktidara sahip olmamalarından ötürü mutsuz ve kendilerine yabancılaşmışlardır.

3.2.2.4.8. Mutsuzluk

Hayatta kalmak, sağlıklı, güvenli, huzurlu yaşamak insanların gereksinimidir. Fakat Gül, bu gereksinimleri sağlayamadığı ve metropolde ailesi bulacak korkusuyla temkinli davrandığı için mutsuz ve yabancılaşmıştır. Son olarak filmin rengi gri tonlarında, kasvetlidir ve bu mutsuzluğu yansıtır. Akabinde filmdeki karakterlerin gerçekten mutlu olduğu hiç görülmemiştir. Bu da karakterlerin metropoldeki yabancılaşmalarını yansıtmaktadır.



Şekil 1. Mertkan karakterinin güçsüz, mutsuz olmasının sebepleri

3.3. Filmlerin Temalar Bağlamında Karşılaştırılması

Filmlerin karşılaştırmasına sosyolojik anlamda bakıldığında film isimlerine de değinmek yerinde olacaktır. Zerre³⁹, toplumda toz tanesi kadar küçük demektir. Zeynep karakteri ile toplumda küçücük bir zerre olması yansıtılır. Çoğunluk⁴⁰ kelimesi ise toplumun büyük bir kısmı, sayı üstünlüğü demektir. Mertkan karakteri ile filmde çoğunluğa dâhil olma sancıları yansıtılır. Yani iki filmde de yoksul kesimi temsil edenler azınlığı oluşturmakta, orta-üst sınıflar ise çoğunluğu oluşturmaktadır.

2013'te vizyona giren Zerre filminde metropolde hayatta kalmaya çalışan Zeynep karakterinin yabancılaşma süreci filmde ele alınmıştır. Kentte zerre tutunacak dalı kalmamış, yoksulluğunun getirdiği güvencesizlik neticesinde kentte yabancılaşan Zeynep anlatılmıştır. Çoğunluk filminin temel konusu ise, gündelik yaşam içerisinde kendi olamayan, orta-üst sınıf olan Mertkan'ın çoğunluğa nasıl eklemlendiği, toplum içindeki Mertkan'ın dönüşümü, güvencesini kaybetmemek için yabancılaşması anlatılmaktadır.

Her iki filmde **metropol** şehir İstanbul 'da geçmektedir.

Zerre	Çoğunluk
- İstanbul - Trakya-Tekirdağ - Ev - Lokanta - Gecekondu mahallesi (kentsel dönüşüm) - Fabrika - Büfe - Cami - Hastane	- İstanbul - Gebze - Kuştepe mahallesi - Bahçelievler - Ev - Ofis - Sauna - Tamirci - Şantiye - Büfe (McDonald's) - AVM (Eğlence merkezleri) - Cami

Tablo 6. Filmlerde geçen yerler, mekânlar

Kentsel dönüşüm alanında yıkılmak üzere olan bir apartmanda oturan Zeynep yoksulluğu temsil ederken, Çoğunluk filminde doğayı dönüştüren, yeni yeni inşa edilen binalar, orta-üst sınıfı yansıtmaktadır. Bu mekânlar bohem, duygusuz, umutsuz bir toplum ortaya çıkarmış ve yabancılaşmayı beraberinde getirmiştir. Akabinde her iki filmde metropolü temsil eden büyük apartmanlar, kentin karmaşası, meşguliyet bulunmaktadır.

³⁹ “Çok küçük parçacık” (Kaynak: TDK, <https://sozluk.gov.tr/> Erişim Tarihi: 06.04.2023)

⁴⁰ “Sayı üstünlüğü, ekseriyet, azınlık karşıtı” (Kaynak: TDK <https://sozluk.gov.tr/> Erişim Tarihi: 06.04.2023)

Filmlerde **dayanışmacı kültürden bireyi kültüre geçiş** temsili ana karakterler (Zeynep, Mertkan) üzerinden görülmektedir. Zeynep, fabrikada işçilerin dayanışmasına katılmaz, Mertkan ise alt sınıf olarak gördüğü inşaat işçilerin bir arada yemek yemesine katılmaz. Bu bağlamda her iki karakter de dayanışmadan uzaktır.

Yalnız ve kaybolmuş hissetmek, metropolün bir getirisidir. Her iki filmde de yalnızlığı temsil eden karakterler görülmektedir. Zerre filminde **yalnızlık** Zeynep üzerinden görülürken; Çoğunluk filminde Mertkan, Nazan ve Gül üzerinden gösterilmektedir. Mertkan'ın fikirlerini arkadaşlarına dahi ifade edememesi, Nazan'ın (Annenin) ailesi olmasına rağmen hal hatır soracak, sohbet edecek kimsesinin olmaması, kentte tutunacak dalı olmayan Gül'ün tek başına olması kalabalıklar arasında yalnızlaşmanın göstergesidir.

Her iki filmde de metropolde **hesaplanabilirlik, dakiklik** görülmektedir. Mertkan plansız, gelişigüzel yaşayan bir karakterken; Zerre filminde Zeynep planlı, günü geçirme odaklı çalışmaktadır. Bu yönüyle hesapçı ve dakik olan Kemal 'e benzemektedir. Zeynep'in **boş zamanı** yoktur. Boş zamanlarında dahi kızıyla evle ilgilenmekte bohça yapmaktadır. Mertkan'ın çok fazla boş zamanı vardır. Herhangi bir iş yoktur, arkadaşları ile gezer eğlenir.

Kültürün trajedisi bağlamında bakıldığında her iki filmde **ölüm** farklı şekillerde ele alınmış olsa da cenaze karşısında duygusuzluğu işlemesi bakımından ortak bir temaya sahiptir. Zerre filminde ölüm, seküler yaşam içinde sık sık hatırlatılsa da cenazeler, para kazanmak için bir araç haline gelmiştir. Bu anlamda cenaze karşısında, ölüm karşısında duygusuzlaşmıştır. Çoğunluk filminde ise ölüm ile seküler yaşam içinde dünyanın geçiciliği vurgulansa da ana karakterler ölüm karşısında duygusuz kalmıştır.

Öte yandan insanın ürettiklerinin tahakkümüne girmesi Çoğunluk filminde **televizyon, telefon, bilgisayar** üzerinden gösterilirken; Zerre filminde (çok baskın bir tema olmamakla birlikte) **telefon** ve **televizyon** üzerinden gösterilmiştir. Her iki filmde de yemek yerken önemli meseleler dışında neredeyse hiç sohbet etmeden TV izlenmesi, evin oturma düzeninin dahi televizyona göre ayarlanmış olması durumu “kültürün trajedisinin” bir getirisidir. Çoğunluk filminde teknolojinin bu kadar baskın olması, bireyleri yalnızlaştırarak, yabancılaştırmıştır. Zerre 'de ise teknoloji yabancılaşmaya sebep olacak kadar ön planda değildir.

Eğitim Zerre filminde baskın, bahsedilen bir tema değildir. Kızı Gülçin'in eğitimini anneannesi yoksulluktan ötürü evin içinde vermektedir. Öte yandan Gül, üniversitede

sosyoloji okumaktadır. Fakat parasızlıktan okuluna devam edemez. Mertkan ise açık öğretimden askerliğini ertelemek için okumaktadır. Çoğunluğun baskısı yüzünden hayatlarını yaşayamadıkları için yabancılaşmışlardır.

Biz ve öteki, sınıflar, çatışma bağlamında bakıldığında her iki filmde de bulunan bir tema olduğu görülmektedir. Fabrikada çalışan kadınlar biz duygusu içinde hareket ederken, metropolde **yabancı** olan Zeynep, öteki olarak kodlanır. Sınıfsal olarak bakıldığında Zeynep ve ailesi, Remzi, fabrikada çalışan işçi kadınlar **alt sınıfı** temsil etmektedir. Kudret ve fabrikadaki yetkili amir orta üst sınıfı temsil etmektedir. Çoğunluk filminde ise orta-üst sınıf olan Mertkan ve ailesi filmde “biz” i temsil ederken, kentte **yabancı** olan Gül, yoksul ve Vanlı olduğu için ötekileştirilmektedir. Etnisiteye dayalı bir ayırım olan filmde Gül, Şükriye, taksiciler, inşaat işçileri alt sınıfı temsil ederken; Mertkan ve ailesi, Kemal’in arkadaşları üst sınıfı temsil etmektedir.

Farklı mahallelerdeki bireylerin **çatışması** Gül’ün Mahallesi ve Mertkan üzerinden Çoğunluk filminde öne çıkarken, Zerre filminde aynı sınıftan bireylerin çatışması Seniha ve Zeynep üzerinden gösterilmektedir. Marx’ın emek sömürüsü kavramı bağlamında düşünüldüğünde, Zerre filminde, emek sömürüsü görülürken, sınıf dayanışması yoktur. Beraberinde farklı sınıftan insanların çatışması da Zerre filminde Kudret ve Zeynep üzerinden görülmektedir. Zerre filminde alt sınıftan olanların hor görülmesi çok öne çıkmamakla beraber statüler öne çıkmaktadır. Buna karşın Çoğunluk filminde, çoğunluğu temsil eden orta-üst sınıf, alt sınıftan olanları hor görmekte, “*köylü kadın, çingene, amele, dilenci*” gibi söylemlerle aşağılamaktadır.

Her iki filmde de metropolün getirdiği ikincil ilişkiler, **uzaklaşma, tahammülsüzlük** gösterilmektedir. Metropolde ilişkilerin birbirinden uzaklaşması Zeynep karakterinin çevresindekilerle ilişkisi üzerinden gösterilmektedir. Öte yandan Çoğunluk filminde statü ve sınıfsal anlamda bir uzaklaşma vardır. Üst sınıftan olan bireyler, alt sınıftan olana uzaklaşmış ve yabancılaşmıştır. Filmde tahammülsüzlük Kemal’in komşularına olan tavrı üzerinden yansıtılmıştır. Zerre filminde ise tahammülsüzlük, Zeynep’in iş bulmaya gittiğinde karşıdaki adamın tavırları üzerinden seyirciye aktarılmıştır.

Her iki filmde de **aile** formları değişiklik gösterse de, aile teması, **bireyselleşen aile** kodlarına vurgu yapılmıştır. İki filmde de aile içinde pek sohbet edilmemesi, sorunlu bir eşe sahip eve para götüren bir karakter (Büfeci Ayşe, Şükriye) olması, parçalanmış aile formlarının işlenmesi (Zeynep, Elmas) ve bireysel aile formları (ailesi uzakta olan-kentte tek

başına olan Remzi ve Gül üzerinden) görülmektedir. Akabinde her iki filmde de farklı sebeplere bağlı olarak aileden uzak bir yerde çalışmaya gitme durumu söz konusudur. Çoğunluk filminde babası tarafından cezalandırılan Mertkan inşaatın başında durmak için Gebze'ye giderken; Zerre filminde yoksulluğundan ötürü Zeynep, çalışmak için Tekirdağ'da bir fabrikaya gitmektedir.

Bireyselleşme, bireycilik kodları Çoğunluk filminde daha net görülürken, Zerre filminde sınırlı olarak gösterilmektedir. Zerre filminde bireycilik, bireyselleşmenin temsili bencil, çıkarları dâhilinde hareket eden karakter Kudret üzerinden gösterilmektedir. Benzer şekilde Çoğunluk filminde çıkarları dâhilinde hareket eden Kemal karakteri de bireyciliği, bireyselleşmeyi temsil etmektedir. Zerre filminde annesi ve kızı için çabalayan Zeynep'in aksine Mertkan karakteri de kendini düşünmesi yönüyle bireyselleşmeyi temsil etmektedir.

İki film, **iş bölümü, emek** konusunda birbirinden ayrılmaktadır. Zira Çoğunluk filminde Marx ve Simmel'in bahsettiği gibi iş bölümü, emek gibi kodlamalar görünmemektedir. Zerre filminde ise iş bölümü Zeynep'in gittiği fabrikadaki kadınların belli işlerin başına yerleştirilmesi olarak gösterilmektedir. Yoksulluklarından ötürü mecburiyetten çalışmaları, başkası için üretmeleri, emeklerine yabancılaşmalarının göstergesidir.

Öte yandan **işsizlik** kodu bakımından da iki film ayrılmaktadır. Üst-orta sınıf olmanın getirdiği işsizlik, iş arayışında olmama durumu Mertkan karakteri üzerinden gösterilmektedir. Çoğunluk filminde iş aramaya dair sahne yoktur. Diğer taraftan Zerre filminde ise, kentin getirdiği yoksulluktan ve 2008 küresel ekonomik krizden ötürü işsizlik vurgusu Zeynep karakteri üzerinden, İstanbul'da işsizliğin artması üzerinden yansıtılmıştır. Sürekli işten çıkarılan Zeynep, kentte pek çok işte çalışmıştır. En sonunda İstanbul dışında bir fabrikada yatılı iş bulur. Akabinde işsizliğe bağlı nepotizm vurgusu yapılmakta ve bu anlamda yabancılaşma gösterilmiştir.

Her iki filmde yabancılaşmanın metropoldeki görünümleri olan **blasé, bezginlik, bıkkınlık** göstergeleri görülmektedir. Rutin bir hayata sahip olan Zeynep ve ailesi parasızlık sebebiyle bıkkın ve bezmiştir. Bu bıkkınlık sonunda bedenine yabancılaşma pahasına teslim olarak, para için organını satmıştır. Çoğunluk filminde ise Mertkan'ın ne istediğini bilmemesi, şehrin farkında olmaması, kendi olamaması, kendinden istenildiği gibi biri olamadığı için blasédir. Bu yüzden Zeynep gibi Mertkan'da teslim olarak çoğunluğun istediği gibi biri olmaya karar vererek yabancılaşır.

Her iki filmde de görülen kodlardan başka bir tanesi de metropolde **temkinlilik**, **güvensizlik** ve **korkunun** artmasıdır. Zeynep, organ mafyasıyla bağı bulunan ev sahibi Kudret’in, kızından kan alması konusunda temkinlidir ve korkmaktadır. Benzer şekilde Gül, memleketten akrabalarına karşı temkinlidir. Kemal’de Gül’e para kazanması yönünden belirsiz görmekte ve etnik sebeplerle güvenmemektedir. Zerre filminden farklı olarak, Çoğunluk filminde metropolün getirdiği güvensizlik, temkinlilik, korku repliklerle birebir ele alınmıştır.⁴¹ Bu durum 2. Taksici ile Mertkan ‘ın konuşmalarında, taksicinin temkinliliği, güvensizliği, parasını alamayacak olma korkusu ile gösterilmiştir. Mertkan şantiyeye gittiğinde, işçilerden korktuğu için babasından silah istemesi de bu duruma örnek verilebilir. Zerre filminde bu görünümlemler söylemler üzerinden bu kadar net değildir.

Her iki filmde de **para** teması belirgin şekilde işlenmiştir. Zerre filminde “para” kelimesi repliklerde 16 kez, Çoğunluk filminde ise 17 kez geçmektedir. Akabinde filmlerde parayı anımsatan “(Z.) yevmiye, sermaye, fiyat, masraflı, 250 lira, 40 lira, 20 lira, 90 lira, 30 kayme... (Ç.) Taksitle, masraf, faturayı, bağış, ne kadar? 20 lira, 100, 50, 1.500” gibi kelimeler kullanılmıştır. Her iki filmde bireyler para kazanmak için her işi yapabilecek duruma gelerek yabancılaşmışlardır. Kültürün trajedisinin de göstergesi olan **para**, her iki filmde insanları tahakkümüne alarak yabancılaştırmıştır.

İki filmde de bireyler para kazanmak için **illegal işler** yaparak toplumsal, ahlaki değerlere yabancılaşmışlardır. Zerre filminde illegal işler, işçi kadınların para için bedenlerini nesneleştirmeleri, Kudret’in organ mafyalığı-tefecilik yapması, doktorun yasal olmayan yollardan kan alması, Zeynep’in belediyeye girmek için aracıya ücret ödemesi (rüşvet), belediye yasakladığı halde yoksul olduğu için bohça satmaya devam etmesi üzerinden görülmektedir. Çoğunluk filminde ise Kemal ve Mertkan’ın camide namaz kılıp, kaskodan para alabilmek için Mertkan’ın polise rüşvet teklif etmesi, Kemal’in bu durumu yasal olmayan yollardan halletmesi, Kemal’in komşusunun aynasını kırması, Mertkan’ın alkollü araba kullanması, para için dilencilik yapılması, yasal olmayan ve yabancılaşmaya neden olan durumlardır.

Filmde Zeynep ve ailesi **yoksulluğu** temsil etmektedir. Kapısı kırıldığında tamir ettirecek parasının olmaması, elinde çamaşır yıkaması, her işte çalışması, yoksulluktan ötürü organını satması ve sonucunda yabancılaşması film de belirgin şekilde anlatılmaktadır. Zeynep’in geliri bellidir fakat hak ettiği kadarıdır. "Çalışmayan aç kalır"

⁴¹ “Oğlum burası İstanbul, it kopuk dolu” (Bkz. s.98)

mantığı vardır. Çoğunluk filminde ise yoksulluk, Gül ve yan karakterler Elmas, Şükriye üzerinden ele alınır. Gül'ün öğrenci evinde oturması, Elmas'ın para kazanmak için dilencilik yapması, Şükriye'nin çok çalışması yoksulluğun göstergesidir.

<i>Zerre filmi karakterleri</i>	<i>Ortak Yön</i>	<i>Çoğunluk filmi karakterleri</i>
Zeynep	- Herhangi bir idealleri yok - Baskı altındalar - Çalışmak için şehir dışına gidip, teslimiyet ile dönerler - Toplum içinde yalnızlaşma - Bıkkınlık - Mutsuz	Mertkan
Zeynep	Hesapçı, planlı	Kemal
Büfeci Ayşe	Kocasından ötürü sıkıntılı, eve para getiren karakter	Şükriye
Zeynep anne (yaşlı)	Her yaş grubu para kazanmak için çalışır.	Elmas (çocuk)
Kudret	İllegal işler	Kemal
Zeynep anne	Filmde adı geçmeyen, sadece anne rolü üzerinden tanımlanan karakterler	Mertkan Anne
Zeynep (Güvencesi belediye)	Güvencesizler Prekarya Yabancı- öteki Gecekondu da otururlar	Gül (Güvencesi Mertkan)
Kudret Amir Mümtaz	Hegemonik İktidar	Kemal Necmi Ferit

Tablo 7 İki filmde birbirine tematik bakımdan benzeyen karakterler

Her iki filmde de **prekarya** ve yabancılaşma görünümleri verilmiştir. Zerre filminde **kadın prekaryayı** temsil edenler Zeynep, annesi, kızı, fabrikada güvencesiz çalışan kadın işçiler; erkeklerden Kudret, Remzi, amir, Mümtaz'dır. Çoğunluk filminde ise kadın prekaryayı temsil eden sınıf Gül, Şükriye Elmas, erkeklerden 1. taksici, kısmen Mertkan üzerinden yansıtılmaktadır.

Zerre filminde **prekarya** olmanın ve yabancılaşmanın göstergeleri Zeynep karakteri üzerinden birebir görülebilirken⁴²; Çoğunluk filminde prekarya görünümleri Zerre filmindeki

⁴² Bkz. Tablo 3 (s.83)

kadar net değildir. Buna rağmen Gül'ün paraya ihtiyacı olması, güvenceli bir işinin olmaması, endişe ve korku içinde yaşaması, mesleki ilerleme kat etmemesi yönüyle Zerre filmindeki prekaryayı temsil eden Zeynep ile benzemektedir. Zeynep birden fazla işte esnek çalışırken; Çoğunluk filminde Gül, hem öğrenci hem çalışmaktadır. Fakat maddi anlamda sıkıntıda olduğu için eğitimine devam edemez ve sadece büfede çalışır, dilencilik yaparken Elmas'ı bekler. Bu yönüyle Zeynep'ten ayrılmaktadır. **Esnek istihdam** bakımından Zerre 'de Zeynep' in çalıştığı işler üzerinden net şekilde görülürken, Çoğunluk filminde esnek istihdam görülmemektedir.

Öte yandan Zeynep ve Mertkan karakterlerinin **idealleri** olmaması, fikirlerini ifade edememeleri yönüyle prekarya olarak birbirlerine benzemektedirler. Zeynep sömürüye (Emek), Mertkan baskıya maruz kalmıştır. Ekonomik anlamda sıkıntı yaşamayan Mertkan'da yarın kaygısı yoktur. Zeynep ise tam tersi günü geçirme odaklı çalışır. İkisi de yaptığı işten mutlu değildir.

Zeynep'in annesi de bohça yaparak üretime, **işe** dâhil olurken; Çoğunluk filminde Elmas, dilencilik yaparak para kazanır. Bu anlamda her iki filmde de prekaryayı temsil eden ve çalışmaması gereken yaş grupları para kazanmak için uğraş verdikleri görülmektedir.

Her iki filmde de sahip olduklarını kaybetme **korkusu** işlenmiştir. Bu noktada filmde öne çıkan iki temel vardır. Zeynep işini kaybetmekten ve kızının başına bir şey gelmesinden korkar. Gül ise sahip olduğu yaşamı ve Mertkan'ı kaybetme korkusu vardır. Fakat Çoğunluk filminde işini kaybetme korkusu yoktur.

Her iki filmde de **güvencesizlik** temasına vurgu yapılmıştır. Zeynep ve Gül bu noktada birbirine benzemektedir. Zeynep'in güvencesi belediyeye girmektir. Ancak belediyeye giremez ve güvencesiz kalır. Çoğunluk filminde Gül 'ün güvencesi Mertkan'dır. Onunla evlenmek ister ancak ayrılır ve güvencesiz kalır. Yoksulluğun getirdiği güvencesizlik de yine her iki filmde de Zeynep, fabrikadaki işçi kadınlar; Şükriye, Gül üzerinden görülmektedir.

Zerre filminde **iş** bakımından, **emeğin güvenceleri** bakımından yoksun olma durumu ve buna bağlı gelişen belirsizlik anlatılmıştır. Çoğunluk filminde ise **işsizlik**, emeğin güvencelerinden söz edilmemiştir. Mertkan bağlamında bakıldığında Çoğunluk filminde, Zerre filmindeki Zeynep gibi bir güvencesizlik yoktur. Zira Mertkan orta-üst sınıf bir aileden

olup, çalışma, yoksulluk gibi sıkıntılar yaşamamıştır. Güvencesi olan babasını kaybetmemek için sevgilisinden ve okulundan ayrılması bunun bir göstergesidir.

Her iki filmde de **toplumsal cinsiyet** vurgusu yapılmaktadır. Zerre filminde toplumsal cinsiyet metropolde **kadının** iş hayatı üzerinden vurgulanır. Çoğunluk filminde toplumsal cinsiyet **erkekler** üzerinden gösterilmektedir. Zerre’ de erkek egemen bir toplumda olan kadının metropolde, iş hayatında hayatta kalması ele alınmıştır. Mekânlar ev, lokanta, fabrika gibi yerlerdir. Yani **sadece** erkek egemen mekânlar yoktur. Çoğunluk filminde ise erkek egemen üst-orta sınıf bir aileden gelen Mertkan ve çevresindekiler üzerinden toplumsal cinsiyet vurgusu yapılmıştır. Ayrıca filmde geçen mekânların büyük bir bölümü (sauna, şantiye, ofis, tamirhane) erkek mekânlarını yansıtmaktadır. Buna ek olarak filmde toplumsal cinsiyet söylemleri fazlaca geçmektedir. Zerre filminde, Çoğunluk filmindeki gibi toplumsal cinsiyet söylemlerine rastlanmamaktadır.

Her iki filmde **eşitsizlik, ayrım** söz konusudur. Zerre ‘de kadınların iş yaşamı üzerinden ele alınırken, Çoğunluk’ ta daha ziyade sınıf ve etnisiteye dayalı bir ayrım yapılır.

Kadının değersizleşmesi, bedeni üzerinden para kazanması her iki filmde de görülmektedir. “Bunun” (Ç.), “bunları, gerisini de, onlardan” (Z.) gibi söylemlerle kadını değersiz göstermiştir. Akabinde her iki filmde kadından cinsel obje olarak bahsedilmektedir. Bedenine yabancılaşma her iki filmde vardır. Kadın işçiler bedenlerini metalaştırarak para kazanmış ya da rütbe atlamak istemiştir. Bedenine yabancılaşma bağlamında bakıldığında Zeynep’in film boyunca sağlığını ihmal etmesi, burnu kanaması ve en sonunda organını satması bedenine yabancılaşmasının göstergesidir. Öte yandan Mertkan’ın, Gül’ü cinsel bir obje olarak görmesi, kadını değersizleştirmesinin göstergesidir. Yine Çoğunluk filminde bedenine yabancılaşmaya, trans bir erkeğin kadın kılığında bedeni üzerinden para kazanıp yabancılaşması da örnek verilebilir.

Toplumsal rollere bakıldığında Zeynep’in eşi yoktur. Bu yüzden evi geçindirme rolünü üstlenir. Büfeci Ayşe’de eşinden dolayı mutsuz ve eve para götüren karakterdir. Bu bakımdan “kadının yeri evidir” gibi kalıpların dışına çıkılarak metropolde kadının rolü kamusala taşınmıştır. Çoğunluk filminde ise toplumsal roller bakımından bakıldığında Zerre filmi ile benzer olarak Şükriye evini geçindiren, eşinden dolayı mutsuz olan bir karakterdir. Zeynep ve Mertkan’ın anneleri ise filmde adları dahi hiç geçmez ve hep “anne” rolü ile öne çıkması, alışveriş- yemek yapması üzerinden rolü tanımlanmaktadır. Bir anlamda anne, hegemonik erkekliğe hizmet etmeye tabi kılınmış bir karakter olarak görünmektedir.

Filmlerde prekarya olan erkeğin rollerine bakıldığında **hegemonik iktidar** ve alternatif iktidar kavramları öne çıkmaktadır. Zerre filminde hegemonik erkekliği Kudret, Amir, Mümtaz temsil ederken; Çoğunluk filminde Kemal, Ferit, Necmi üzerinden temsil edilmektedir. Her iki filmde de hegemonik erkekliği temsil eden Kudret ve Kemal otoriterdir, kendi işleri vardır, illegal işlere bulaşırlar, her ikisi de bakı kurmaktadır. Fakat Kemal, oğluna onun istediği gibi olması için baskı yaparken; Kudret, Zeynep'e borçlarını ödemesi için, ödememesi halinde illegal bir iş için baskı yapmaktadır. Hegemonik erkeklik temsili amir ve Mümtaz, kadınların, diğer kadınlar üzerinde baskı kurmasına yönelik aracılık etmektedirler. Çoğunluk filminde ise böyle bir durum görülmemektedir.

İkincil konuma itilmiş, **alternatif erkeklik** temsili, iki filmde de verilmiştir. Zerre filminde Zeynep'e yardımcı olan daha demokratik olan Remzi; Çoğunluk'ta Zerre'deki Remzi kadar olmasa da alternatif erkek denebilecek karakter 1.Taksicidir.

Filmin ilk dakikalarında 12-13'lü yaşlarındaki Mertkan, babasıyla bol ağaçlı bir korulukta yürüyüş yaparken görünürler. Kemal önde, Mertkan arkadan onu takip etmektedir. Gelecekte kişiliği oluşurken her ne kadar babasıyla tartışsa da Mertkan, burada disiplinli ve otoriter olan babasının ayak izlerini takip edecek bir birey olma yolunda ilk adımları seyirciye gösterilmiştir.

Zerre filminde **prekaryanın kadınsılaşması**, Zeynep karakteri, emeği ve bedeni sömürülen fabrikada çalışan işçi kadınlar üzerinden gösterilmektedir. Kadının rolü, mekânı ev ortamı görüldüğünden kamusal alanda daha ucuza istihdam edilmesi Zeynep karakteri üzerinden; aldıkları maaş, ne kadar çalıştıkları bağlamında anlatılmıştır. Yani filmde Zeynep, sömürüye daha açık hale gelmiştir. Çoğunluk filminde ise Zerre filmindeki gibi prekaryanın kadınsılaşması görülmemektedir.

Güçsüzlük açısından bakıldığında Zeynep'in ekonomik ve politik özgürlüğü yoktur. İktisadi anlamda paradan yoksun olan Zeynep, politik anlamda kentte var olmaya çalışır. İş açısından bir mücadeleye girmekte fakat önüne Amir, Kudret, Mümtaz gibi karakterler tarafından engeller çıkmaktadır. Bu yüzden yabancılaşmıştır. Benzer şekilde Gül'de ekonomik ve politik anlamda özgür, güçlü değildir. Zeynep gibi maddi anlamda paradan yoksun olan Gül, politik anlamda Mertkan'ın sadece vakit geçirdiği biri, Ferit'in ise memleketine geri götürmek istediği biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yalnız ve kaybolmuş hissetmek metropolde **özgürlüğün** öbür yüzüdür. Modern kapitalist toplumda kendi kararlarını veremez robotlaşmış ve yabancılaşmıştır. Zeynep, kızı için fabrikadaki işini hemen bırakması, kendi tercihlerini yapabilme özgürlüğünün göstergesiyken; kendi fikirlerini ifade etmekten aciz olan Mertkan, güçsüzlüğü ve özgürlük yansımalarını yansıtan bir karakterdir. Zira çoğunluğun istediği gibi bir karakter olması için baskılara, manipülatif davranışlara maruz kalmaktadır. Mertkan babasının demir kafesindedir. En sonunda Mertkan, güçsüzlükten kurtulmak için babasının ve çoğunluğun istediği gibi biri olmaya karar vererek, yabancılaşır. Öte yandan her ne kadar Zeynep fabrikadan kendi isteğiyle çıkıp gitse de yoksulluğu onun prangalarını oluşturmakta ve çaresizliği, her işi yapmaya iterek, tercih özgürlüğünü elinden almaktadır. Bu sebeplerden ötürü her iki filmde de karakterler mutsuzdur. Ana karakterlerin **mutlu** olduğu hiç görülmemiştir. Bu anlamda metropolde hayatta kalmaya, kendi olmaya çalışan karakterler, metropolün tahakkümü altında kalarak yabancılaşmışlardır.

Son olarak her iki filmde de belirlenen temalar görülmektedir. Ancak Çoğunluk filminde yabancılaşma, sınıflar ve toplumsal cinsiyet boyutu ile daha çok ön plana çıkarken; Zerre filminde metropol, prekarya, alt sınıf daha çok öne çıkmaktadır.⁴³

Öte yandan her iki filmde **gerçekçi sinema** filmine örnektir. Çünkü her iki filmde hayatın içinden hikâyeler barındırmaktadır. Bireyden yola çıkarak topluma ayna tutulmuştur. Yani bireyin tek başına yaşadığı yabancılaşmanın arka planında toplumsal nedenler (baskı, yoksulluk, özgür olmama, güvensiz-güvencesiz olma vs) vardır.

Çoğunluk ve Zerre filmlerinin atmosferi, çekim ve renklendirme açısından kasvetli, bohem ve koyu renktedir. Bu görselliğin de bunalım ve yabancılaşmayı yansıttığını söylemek mümkündür.

⁴³ Zerre filminde baskın temalar: Metropol, kent (kalabalık), gecekondu, para, yoksulluk, işsizlik, nepotaj, kadınlar

Çoğunluk filminde baskın temalar: Metropol, orta üst sınıf, aile, Biz ve öteki/ sınıfsal ayrım, para, toplumsal cinsiyet, eril tahakküm, özgür olmama

3.4. SONUÇ

Araştırmada temel olarak yabancılaşma olgusunun filmler aracılığıyla sosyolojik analizi yapılmıştır. Çalışmanın teorik çerçevesinde yabancılaşma bağlamında Marx, Simmel, Weber, Marcuse, Fromm, Bauman; prekarya ve yabancılaşma bağlamında Guy Standing, prekaryanın bir görünümü olan toplumsal cinsiyet bağlamında Connell gibi teorisyenler ele alınmıştır. Araştırmada gerçekçi akım dâhilinde, toplumsal gerçekçi sinema kuramcıları olan A. Bazin ve S. Kracauer' den yararlanılmıştır. Toplumsal gerçekçi sinema kuramcısı ve sosyolog olan Kracauer ile Bazin bağlamında düşünüldüğünde seçilen filmlerin gerçekçi sinemaya birer örnek olduğu görülmüştür. Bu açıdan filmler aracılığıyla topluma, yabancılaşma olgusu bağlamında toplumsal sorunlara ayna tutulmuştur.

Tezde, 2010 ve sonrası Türkiye'de toplum içerisindeki değişim ve dönüşümleri nasıl yorumlayabileceğimiz noktasında irdelenen “Zerre ve Çoğunluk” filmlerindeki karakterlerin, prekaryayı temsil etmeleri ve yabancılaşmaları bağlamında sosyolojik analizi yapılmıştır. Filmler üzerinden gündelik sosyal hayat ve yabancılaşma sembolleri yorumlanmış, teorik arka planda yabancılaşma genel temasına bağlı olarak metropol, para, prekarya olgularından hareket edilmiştir. Bunu yaparken de filmlerdeki görsellerden istifade edilerek, söylem ve içerik analizinden yararlanılmıştır. Bu nedenle farklı ortamlardaki farklı sınıfların yaşamları, yabancılaşmaları, çağının şahidi olan sinema yapıtları üzerinden yabancılaşmalarının nasıl aktarıldığı analiz edilmiştir. Bu minvalde ilerleyen araştırmada, bireylerin çevresi ile kurduğu iktisadi ilişkiler, metropol, prekarya bağlamında filmlerdeki ana karakterlerin çevresine, topluma nasıl yabancılaştıkları ele alınmıştır.

2010 ve sonrası Türkiye sinemasında metropol bağlamında yabancılaşma, Zerre ve Çoğunluk filmleri bağlamında açıklanabildiği görülmüştür. Betonlaşan metropol şehir İstanbul'da geçen her iki filmde, metropol temasına dair benzer kavramlara sahip olduğu analiz edilmiştir. Dayanışmacı kültürden bireyci kültüre geçiş, yalnızlık, hesaplanabilirlik, boş zaman, tahammülsüzlük, kültürün trajedisi (TV, telefon, para), biz ve öteki, farklı sınıfların temsili (Zerre- yoksul ve alt sınıf Zeynep, Çoğunluk- orta üst sınıf Mertkan), aile formları, işsizlik, bıkkınlık, temkinlilik, güvensizlik, korku kodları metropol ve yabancılaşma teması ekseninde her iki filmde de görülen ortak kavramlar olduğu tespit edilmiştir. Akabinde metropolde yabancılaşma bağlamında iş bölümü, emek, eğitim, bireyselleşme, işsizlik, emeğin güvenceleri bağlamında filmlerdeki karakterlerin farklılaştığı gözlemlenmiştir. Eğitim ve bireyselleşme kavramları Zerre filminde baskın değilken; Çoğunluk filminde işlenen yan

kodlardır. Buna ek olarak iş bölümü ve emek kavramları Çoğunluk filminde baskın değilken Zerre filminde işlenen ana kavramlardandır. Bu minvalde 2010 ve sonrası Türkiye sineması Zerre ve Çoğunluk örneklemleri üzerinden metropol ve yabancılaşma bağlamında açıklanabilmektedir.

Paranın başat olduğu toplumların olumsuz özelliği, toplumsal sistemlerde kişisel ilişkileri zayıflatması, bireyleri topluma yabancılaştırmasıdır. Çalışmada da 2010 ve sonrası Türkiye sinemasının (Zerre ve Çoğunluk filmleri örnekleminde) para ve yabancılaşma bağlamı, etik ve hukuki ilkelerin ihlali, yoksulluk, para için her şeyi yapabilecek duruma gelme, seçilen filmler bağlamında analiz edilmiştir. Zerre filminde illegal işler fabrikadaki işçiler, Kudret karakteri üzerinden gösterilirken; Çoğunluk filminde Kemal, Necmi karakterleri üzerinden gösterilmektedir. Öte yandan Zerre filminde Zeynep'in "Ne iş olsa yaparım yeter ki para kazanayım" demesi, Çoğunlukta Elmas'ın dilencilik yapması paranın getirdiği yabancılaşmaya örnektir.

Araştırmada 2010 ve sonrası Türkiye sinemasında yabancılaşmanın sınıfsal görünümü prekarya, Zerre filminde alt sınıfı temsil eden Zeynep üzerinden gösterilirken; Çoğunluk filminde güvencesiz prekarya temsili Gül karakteri üzerinden gösterilmektedir. Her iki filmde de prekaryalaşma süreci ataerkil toplumlarda kadınları, erkeklere nazaran daha olumsuz yönde etkilediği görülmüştür. Mesela Zerre filminde kadın çalışanlar, erkek çalışanlar tarafından rütbe atlamak, daha yüksek maaş alma vaadi ile suistimal edildiği, sömürüldüğü görülmüştür. Benzer şekilde Çoğunluk filmindeki Gül 'de Mertkan tarafından sömürülmüştür. Akabinde her iki filmde güvencesizliğin temsili baskın olarak yabancılaşmış kadın karakterler üzerinden gösterilmektedir. Zeynep'in sahip olamadığı, bel bağladığı güvencesi belediyede bir işe girmektir. Gül karakterinin de bel bağladığı güvencesi Mertkan'dır. Fakat her iki kadın da bu güvencelere sahip olamazlar ve metropolün içerisinde hayatta kalabilmek için hayalleri dışında kalarak yabancılaşırlar. Her iki karakterde korku ve güvensizlik içinde yaşar.

İki film de prekaryanın kodlarından olan esnek istihdam, emeğin güvenceleri bağlamında farklılaşmaktadır. Bu kavramlar Çoğunluk filminde görülmezken; Marksist bir yabancılaşmadan söz eden Zerre filminde temel olarak bahsedilmiştir. Bütün bunlar ekseninde araştırma yabancılaşma temelinde prekarya, güvencesizlik seçilen filmler üzerinden açıklanabilmektedir.

Son dönem Türkiye sinemasına bakıldığında her iki filmde de prekarya bağlamında baskın kavram olan toplumsal cinsiyet, eşitsizlik, ayırım, kadının değersizleşmesi, bedeni

üzerinden para kazanması, erkek üzerindeki toplumsal baskı (Ç. Mertkan), kadının ve erkeğin emeğinin değerinin farklılaşma (Z.), toplumsal roller, hegemonik iktidar, alternatif erkeklik bağlamında temsil edildiği tespit edilmiştir.

Seçilen filmlerin metropol, para, prekarya bağlamında yabancılaşma temalarını işlemeleri sebebiyle filmlerde yabancılaşmanın göstergelerini (Güvensizlik, güvencesizlik, yoksulluk, bireyselleşme, yalnızlık, blasé, güçsüzlük, özgür olmama, mutsuzluk) görmek mümkündür. Güvensizlik Çoğunluk 'ta Mertkan'ın 2. Taksici ile konuşmasında birebir verildiği görülmüştür. Güvencesizlik, yalnızlık, güçsüzlük, bıkkınlık, özgür olmama, mutsuzluk her iki filmde de görülmektedir. Fakat Zeynep bütün bunları yoksulluğunun getirdikleri olarak yaşarken; Mertkan orta-üst sınıf olmasının, bencilliğinin, depresyonun getirdiği bir süreç olarak yabancılaşmayı tecrübe ettiği görülmüştür.

Zerre ve Çoğunluk filmlerindeki karakterler yabancılaşmışlardır. Fakat ana karakterler kentteki farklı tabakaları simgelemektedirler. Zerre filminde kentte hayatta kalmaya çalışan yoksul Zeynep'in yabancılaşması anlatılırken; Çoğunluk filminde, kentlileşmiş metropol insanı üzerinden orta-üst sınıf bir ailenin ve çevresindekilerle kurdukları ilişkiler üzerinden üst sınıfın alt sınıfa yabancılaşması anlatılmıştır. Bu sebeple yabancılaşmalarının nedeni de farklılaşmaktadır. Zerre filminde temel nedenlerden biri yoksulluk, ekonomik faktörler iken; Çoğunluk filminde orta üst sınıf olan Mertkan 'a kendisi olmayı müsaade etmeyen toplum, çevresidir. Zerre filminde kentte hayatta kalmaya çalışan sınıfaltı yoksul prekarya temsili yabancılaşmış Zeynep'in gündelik yaşamı anlatılırken; Çoğunluk filminde metropolde yaşayan orta üst sınıf bir ailenin çocuğu olan bireyselleşmiş Mertkan karakterinin gündelik yaşamı, çevresindekilerle ilişkisi, sınıf temsilleri bağlamında ele alındığı görülmüştür.

Öte yandan filmlerde kayda değer bir diğer nokta Çoğunluk filminde Mertkan karakterinin yabancılaşmasının farkında varması, fakat güvencesini kaybetmemek için yabancılaşmayı göze alması iken; Zerre filminde Zeynep'in yoksulluğunun getirdiği güvencesizle birlikte yabancılaşmadan kaçmak istese bile buna mahkûm olduğu görülmüştür. Bu açıdan her iki filmde de ana karakterler yabancılaşmadan kaçamamıştır. Akabinde Zerre filminde prekaryayı temsil eden Zeynep'e yoksulluğunun bir başka getirisi de bıkkınlıktır. Çoğunluk filminde ise ekonomik koşulların zorlayıcılığının getirdiği bir yabancılaşmanın aksine ana karakterin blasé olmasının arkasındaki sebep orta üst sınıf olması, bireyci ve bencil olmasıdır.

Görsellik olarak filmlere bakıldığında, iki filmin atmosferlerinin, çekim ve renklendirme bakımından kasvetli, bohem, koyu renkte olduğu görülmüştür. Bu görselliklerin bunalım ve yabancılaşmayı yansıttığı düşünülmüştür. Bu sebeple ve yabancılaşma bağlamında ortak nitelikte denebilecek temalara sahip olmaları sebebiyle Çoğunluk ve Zerre filmleri tercih edilmiştir. Bu açıdan araştırmada 2010 ve sonrası Türkiye sinemasında yabancılaşma ve onun yeni sınıfsal görünümü prekarya, “Zerre ve Çoğunluk” filmleri üzerinden ortaya konulmuştur.

2010 ve sonrası Türkiye sinemasında metropol para, prekarya minvalinde yabancılaşma olgusunun günümüz açısından hala geçerli ve mühim olduğu kanaatindeyim. Zira bugün halen yabancılaşma problemi devam etmektedir. Öte yandan film izlerken nihai amacımız vakit geçirmek, keyif almak olsa da; okuduğumuz kitaplar, yaşamımız, edinilen bilgiler ekseninde karşılaştırmalı olarak bakıldığında; toplumu, aidiyetleri, sınıfsal konumları, başlarından geçen serüvenlere karşı tavırları, bu anlamda yabancılaşmaları, o dönemi anlamamız ve anlamlandırmamız noktasında sinema, istifade edilebilecek bir kaynağa dönüşmektedir. İşte o zaman çok kaynakta da değinildiği gibi sinema toplumsal sorunları yansıttığını idrak ettiğimiz toplumun aynası olmaktadır. Gündelik ve reel yaşamda her şey sinemaya konu olabilecek olgularla, durumlarla karşılaşmak mümkündür. Bu sebeple döneme bizzat şahitlik eden bizler film izlerken izlediğini sorgulayan, karşılaştıran, eleştiren araştıran tahayyül eden bireyler olmaya gayret etmeliyiz.

KAYNAKÇA

AHMAD. Feroz (2017). Modern Türkiye'nin Oluşumu. (Çev. Yavuz Alogan). Kaynak Yayınları. Ankara.

AKIN. Mahmut H. (2015). Toplumsallaşma Sözlüğü. Çizgi Kitapevi. Konya.

ANDREW. J. Dudley (2010). Büyük Sinema Kuramları. (Çev. Zahit Atam). Doruk Yayıncılık. İstanbul.

ALVER. Köksal (2012). “Kent İmgesi”. Kent Sosyolojisi. Ed. ALVER. Köksal. Hece Yayınları. Ankara.

AYDIN. Mustafa (2013). Güncel Kültürde Temel Kavramlar. Açılım Kitap Pınar Yayınları. İstanbul.

AYDOĞAN. Emine (2015). “Marx ve Öncülerinde Yabancılaşma Kavramı”. Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı 54, 273-282.

AZİZ. Aysel. (2015). Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri ve Teknikleri. Nobel Yayıncılık. Ankara.

BAUMAN. Z. (2016). Sosyolojik Düşünmek. (Çev. Abdullah Yılmaz). Ayrıntı Yayınları. İstanbul.

BAUMAN. Z. (2018). Bireyselleşmiş Toplum. (Çev. Yavuz Alogan). Ayrıntı Yayınları. İstanbul.

BAUMAN. Z. (2018b). Küreselleşmenin Toplumsal Sonuçları. (Çev. Abdullah Yılmaz). Ayrıntı Yayınları. İstanbul.

BAYHAN. Vehbi (1995). Üniversite Gençliğinde Anomi ve Yabancılaşma: İnönü Üniversitesi Uygulaması. İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı. Doktora Tezi. 1995. Malatya.

BAZIN. André (2000). Sinema Nedir? (Çev. İbrahim Şener) İzdüşüm Yayınları. İstanbul. 1. Basım.

BECK, U. (2019). Risk Toplumu: Başka Bir Modernliğe Doğru. (Çev. Kâzım Özdoğan, Bülent Doğan). İthaki Yayınları. İstanbul.

BECKER. S. Howard (2016). Toplumunu Anlatmak. (Çev. Şerife Geniş, Ebru Arıcan, Mesut Hazır). Heretik Yayın. Ankara.

BORLANDİ. Massimo. BOUDON. Raymond. CHERKAOİ. Mohammed. VALADE. Bernard (2011). Sosyolojik Düşünce Sözlüğü (Çev. Bülent Arıbaş). İletişim Yayınları. İstanbul.

CONNELL. R.W (2019). Toplumsal Cinsiyet ve İktidar: Toplum, Kişi ve Cinsel Politika (Çev. Cem Soydemir). Ayrıntı Yayınları. İstanbul.

DİKEN. B. LAUSTSEN. B. Carsten (2016). Filmlerle Sosyoloji (Çev. Sona Ertekin). Metis Yayıncılık. İstanbul.

BOIS. Du, G. Simmel, Schütz A. vd. (2016). Yabancı. (Der. Levent Ünsaldı). Heretik Yayınları. Ankara.

DURKHEIM, E. (2020). Toplumsal İş Bölümü. (Çev. Özer Ozankaya). Cem Yayınevi. İstanbul.

Ed. BALCI. Mehmet E. (2020). Sinema ve Sosyoloji. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü. Sosyoloji Seminerleri 4. İstanbul: Alfa Yayıncılık.

ERTAYLAN. Arzu (2007). 1990 Sonrası Türk Sinemasında Yabancılaşma Olgusu. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı. Doktora Tezi. İzmir.

FISKE. John (2017). İletişim Çalışmalarına Giriş (Çev. Süleyman İrvan). Pharmakon Yayınevi. Ankara.

FEUERBACH, Ludwig (2006), Geleceğin Felsefesi, (Çev. Oğuz Özügül), Say Yayınları, İstanbul.

FROMM. Erich (1990). Sağlıklı Toplum. (Çev. Yurdanur Salman ve Zeynep Tanrıseven). Payel Yayınları. İstanbul.

FOTI, Alex (2017). General theory of the precariat: Great recession, revolution, reaction. Amsterdam: Institute of Network Cultures.

GIDDENS, A. (2016). Modernliğin Sonuçları, (Çev. Ersin Kuşdil). Ayrıntı Yayınları. İstanbul.

GÜVENDİ. Merve A. (2019). Prekarya Tartışmaları: Kavram, Tanım ve Durum. İnsan ve Toplum Dergisi. İlmi Etüdler Derneği. Sayı 4. Cilt 9. 133-150 from <https://www.insanvetoplum.org/content/6-sayilar/22-cilt-4-sayi/6-prekarya-tartismalari-kavram-tanim-ve-durum/akkus.pdf>

GÖGERCİN. Ahmet (2012). Kısa Kısa Sinema Yazıları. Çizgi Kitapevi. Konya.

İLHAN. Nilüfer (2012). “Yabancılaşma Olgusu ve Kürk Mantolu Madonna Romanı”. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi. Yıl 2012. Sayı 20. 42-43.

JUNG. Werner (2001). George Simmel Yaşamı, Sosyolojisi, Felsefesi. (Çev. Doğan Özlem). Anahtar Kitaplar Yayınevi. İstanbul.

KABADAYI. Lale (2018). Film Eleştirisi: Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızda Örnek Çözümlemeler. Ayrıntı Yayınları. İstanbul.

KAYA. Meltem (2019). Zygmunt Bauman ve Akışkan Modernite Kuramına Genel Bir Bakış. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi. Cilt 12 sayı 62. Yıl 2019. 1450-1455.

KİNEŞÇİ. Erdinç (2017). Düşünümsel Sosyoloji Açısından Zygmunt Bauman Sosyolojisi. KMÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi. 19 (33). 61-70.

MARCUSE. Herbert (1990). Tek Boyutlu İnsan. (Çev. Aziz Yardımlı). İdea Yayınları. İstanbul.

MARSHALL. Gordon (2005). Sosyoloji Sözlüğü. (Çev. Osman Akınay ve Derya Kömürcü). Bilim ve Sanat Yayınları. Ankara.

MARX, K. (2013). 1844 Elyazmaları, (Çev. Murat Belge). Birikim Yayınları, İstanbul.

MARX, Karl (2017). Yabancılaşma. (Der. Barışta Erdost). Sol Yayınları. Ankara.

MÜNSTERBERG H, ARNHEIM RUDOLF J, BAZIN A. vd. (2013). Sinema Kuramları I. Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramcılar. (Ed. Zeynep Özarslan). Su Yayınları. İstanbul.

NEUMAN. W. Lawrence (2007). Toplumsal Araştırma Yöntemleri Nitel Nicel Yaklaşımlar Cilt 2. (Çev. Sedef Özge). Yayın Odası. Ankara.

NEUMAN. W. Lawrence (2014). Toplumsal Araştırma Yöntemleri Nitel Nicel Yaklaşımlar Cilt 1, (Çev. Sedef Özge). Yayın Odası, Ankara.

OĞUZ. Ş. (2014). Tekel Direnişinin Işığında Güvencesiz Çalışma/Yaşama: Proletaryadan "Prekarya"ya mı? Mülkiye Dergisi, 35 (271). 7-24. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/mulkiye/issue/271/662>

OSMANOĞLU. Ömer (2016). “Hegel’den Marcuse’ye Yabancılaşma Olgusu”. Üsküdar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. Yıl: 2. Sayı: 3. 2016. İstanbul.

ÖNDER S. BAYDEMİR A. (2005). “Türk Sinemasının Gelişimi” Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. Sayı 2. Aralık 2005. 114-135.

ÖZTÜRK. S. Ruken (2014). Türkiye’de Sinema. Der. Faruk ALPKAYA ve Bülent DURU. 1920’den Günümüze Türkiye’de Toplumsal Yapı ve Değişim. 3. Basım. Phoenix Yayınevi. Ankara. 457-478.

PANNENHEIM. Fritz (2002). Modern İnsanın Yabancılaşması: Marx’a ve Tönnies’ye Dayalı Bir Yorum (Çev. Salih Ak). Ankara: Phoenix Yayınevi.

SIMMEL. Georg (2009). Bireysellik ve Kültür (Çev. Tuncay Birkan). Metis Yayınları. İstanbul.

SIMMEL. Georg (2014). Paranın Felsefesi. (Çev. Yavuz Alogan, Öykü Didem Aydın). İthaki Yayınları. İstanbul.

SIMMEL. Georg (2015). Modern Kültürde Çatışma. (Der. D. Frisby). (Çev. T. Bora, N. Kalaycı, E. Gen, U. Özmakas). İletişim Yayınları. İstanbul.

SLATTERY. Martin (2017). Sosyolojide Temel Fikirler. (Çev. Ümit Tatlıcan, Gülhan Demiriz, Özlem Balkız vd.). Sentez Yayınları, Ankara.

STANDING. Guy (2020). Prekarya Yeni Tehlikeli Sınıf. (Çev. Ergin Bulut). İletişim Yayınları. İstanbul.

TEKİN. Ferhat (2014). “*Peter L.Berger’ in Yabancılaşma Anlayışı: Diyalektik Bilincin Kaybı*” Beytülhikme An International Journal Of Philosophy Araştırma Makalesi. 2014. sayı 4. 29-48.

TURNER. Jonathan. BEEGHLEY, Leonard ve POWERS, Charles H. (2013), Sosyolojik Teorinin Oluşumu (Çev. Ümit Tatlıcan). Sentez Yayıncılık. Ankara.

TURNER. S. Bryan (2000). Statü. (Çev. Kemal İnal). Doruk Yayıncılık. Ankara.

TURNER, S. Bryan (2014). Klasik Sosyoloji. (Çev. İdil Çetin). İstanbul: İletişim Yayınları.

TURNER. S. Bryan (2020). Sosyoloji Sözlüğü. (Çev. Kasım Akbaş, Adem Beyaz). Pinhan Yayıncılık. İstanbul.

TÜKEL. İ. (2012). Modern Örgütlerde Yabancılaşma ve Kafka’nın “Dönüşüm” Romanının Bu Bağlamda Analizi. Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi. 1 (2), 34-50. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/en/pub/deuefad/issue/34990/388239>

ULUÇ. Mehmet Ali (2020). “Karl Marx ve Yabancılaşma: Sosyolojik Bir Analiz” Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi. Yıl 2. Sayı 1. 27-38.

ÜNAL. Ahmet Z. (2014). Toplumda Tabakalaşma ve Hareketlilik Olgular Kavramlar Kuramlar. Birleşik Dağıtım. Ankara.

WALLACE. Ruth A. WOLF. Allison (2012). Çağdaş Sosyoloji Kuramları Klasik Geleneğin Genişletilmesi. (Çev. Leyla Elburuz, M.Rami Ayas). Doğu Batı Yayınları, Ankara.

WEBER. Max. (1993). Sosyoloji Yazıları. (Çev. Taha Parla). Hürriyet Vakfı Yayınları. İstanbul.

WEBER. Max (2017). Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin ruhu. (Çev. Gamze Alparslan). İstanbul: Maviçatı Yayınları.

WOOD. Allen W. (2020). Karl Marx. (Çev. Dilek Yücel, Barış Aydın) İletişim Yayınları. İstanbul.

YILDIRIM. Ali ve ŞİMŞEK. Hasan (2013). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. Seçkin Yayıncılık. Ankara.

YILDIRIM. Erhan (2018). “Toplumsal Yapının Aynası Olarak Sinema: Söylem ve Eleştirel Söylem Analizi Yöntemlerine Göre Ayla Filminin Çözümlemesi”. İNİF E-Dergi. Mayıs 2018. 3 (1). 234-243.

İnternet kaynakları

BÜYÜKCOŞKUN. Mustafa Emin (24.12.2010). "Seren Yüce: 'Mertkan'ın İçinde Ben de Varım". Seren Yüce Söyleşi. Hayal Perdesi 19 (2010): 24-32. <https://www.hayalperdesi.net/soylesi/11-mertkanin-icinde-ben-de-varim.aspx> (Erişim Tarihi: 29.09.2022).

T.C Çalışma ve Sosyal Güvenlik Bakanlığı. Asgari Ücret. <https://www.csgeb.gov.tr/asgari-ucret/> (Erişim Tarihi: 11.01.2023).

T.C. Çalışma Sosyal Güvenlik Bakanlığı. (1-31 Temmuz 2012). Asgari Ücretin Net Hesabı ve İşverene Maliyeti. https://www.csgeb.gov.tr/media/1227/2012_ikincialtiay.pdf (Erişim tarihi: 14.12.2022).

Kelimeler.gen.tr. Türkçe Sözlük. “Yabancılaşma”. <https://kelimeler.gen.tr/yabancilasma-nedir-ne-demek-322999> (Erişim Tarihi: 01.10.2021).

ŞENDAL. Tunay (8 Mayıs 2022). Türkiye Prekaryası. Politik Yol. <https://www.politikyol.com/turkiye-prekaryasi/> (Erişim Tarihi: 05.08.2022).

Türk Dil Kurumu. Genel Türkçe Sözlük. “Amele” <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim tarihi: 02.01.2023).

Türk Dil Kurumu. Genel Türkçe Sözlük. “Çoğunluk” <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 25. 03. 2023).

Türk Dil Kurumu. Genel Türkçe Sözlük. “Lümpen” <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 20.03.2023).

Türk Dil Kurumu. Genel Türkçe Sözlük. “Zerre” <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 25.03.2023).

곽상아 기자(Muhabir Kwak Sang-ah).(3 Şubat 2022). '파워블로거'인 82세 지하철 택배원이 노년에도 열심히 사는 이유는 소중한 인생을 그냥 보내버리고 싶지 않기

때문이다(유퀴즈). Huffpost. https://www.huffingtonpost.kr/entry/subway-courier_kr_61fb0c04e4b0c7df97461376 (Erişim tarihi: 30.07.2022).

특별취재팀 (Özel raporlama ekibi). (26 Mayıs 2022). “뭐라도 해야” 왕년의 사장님들도 경비 서고 택배 옮겨. Chosun Media- The Chosunilbo. https://www.chosun.com/national/national_general/2022/05/26/FH4L7D4I4VC7BKDKH34X3D5DM4/ (Erişim tarihi: 30.07.2022).

Vikipedi (28 Mart 2023). Neet. <https://tr.wikipedia.org/wiki/NEET> (Erişim Tarihi: 29.08.2022).

Vikipedi. (2022). Yalnızlık. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Yaln%C4%B1zl%C4%B1k> (Erişim Tarihi: 24.10.2022).

<http://www.cevirigazetesi.org/yabancilasma-ve-toplumsal-yabancilasmayi-anlama/> (Erişim tarihi: 21.12.2021).

Filmler

ÇAKAR, Önder. DEMİRCİ, Sevil (Yapımcı). YÜCE. Seren. (Senarist ve Yönetmen). 2010. Çoğunluk. Türkiye. Yeni Sinemacılar (Yapım Şirketi).

DALDAL, Kağan. ORKUN, Koray (Yapımcı). TEPEGÖZ. Erdem. (Senarist ve Yönetmen). 2012. Zerre. Türkiye. Kule Film (Yapım Şirketi).