



T.C.

**ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

MEDYA VE KÜLTÜREL ÇALIŞMALAR ANABİLİM DALI

**AKİ KAURİSMÄKİ FİLMLERİNDE ÖTEKİ VE KENT
MEKANLARININ GÜNDELİK HAYAT BAĞLAMINDA
İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MERVE ENGÜR

Tez Danışmanı

DOÇ. DR. TUĞBA ELMACI

ÇANAKKALE – 2023



T.C.

ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

MEDYA VE KÜLTÜREL ÇALIŞMALAR ANABİLİM DALI

**AKİ KAURİSMÄKİ FİLMLERİNDE ÖTEKİ VE KENT MEKANLARININ
GÜNDELİK HAYAT BAĞLAMINDA İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MERVE ENGÜR

Tez Danışmanı
DOÇ. DR. TUĞBA ELMACI

ÇANAKKALE – 2023



T.C.
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ



Merve ENGÜR tarafından Doç. Dr. Tuğba ELMACI yönetiminde hazırlanan ve **27/11/2023** tarihinde aşağıdaki jüri karşısında sunulan “**Aki Kaurismäki Filmlerinde Öteki ve Kent Mekanlarının Gündelik Hayat Bağlamında İncelenmesi**” başlıklı çalışma, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü **Medya ve Kültürel Çalışmalar Anabilim Dalı**’nda **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak oy birliği ile kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri

İmza

Doç. Dr. Tuğba ELMACI

(Danışman)

Dr. Öğr. Üyesi Hüsnu Çağlar DOĞRU

Dr. Öğr. Üyesi Ozan OTAN

.....

.....

.....

Tez No :

Tez Savunma Tarihi : 27/11/2023

.....

İSİM SOYİSMİ

Enstitü Müdürü

.././20..

ETİK BEYAN

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tez Yazım Kuralları'na uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi taahhüt ve beyan ederim.

Merve ENGÜR
27/11/2023

TEŞEKKÜR

Bu tez sırasında yaşadığım aksaklık ve olumsuzluklara rağmen tüm sabrıyla bana motivasyon kaynağı olup yol gösteren sevgili danışman hocam Doç. Dr. Tuğba ELMACI'ya, çalışma süresince yanımda olan ve bana destek olan tüm arkadaşlarıma, görüşleri ve yorumlarıyla hayatıma her zaman değer katan Büke'ye, desteğini her alanda hissettiğim aileme, tez sürecinde kaybettiğim ama her zaman kalbimde olan kedim Yoyo'ya ve sadece varlığıyla bile beni mutlu etmeyi başaran köpeğim Aki'ye teşekkür ederim.

Tezimi, hayatın olduğu gibi bu çalışmanın da tüm güzelliklerini ve zorluklarını benimle birlikte karşılayan Berge'ye ithaf ediyorum.

Merve ENGÜR
Çanakkale, Kasım 2023

ÖZET

AKİ KAURİSMÄKİ FİLMLERİNDE ÖTEKİ VE KENT MEKANLARININ GÜNDELİK HAYAT BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

Merve ENGÜR

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Medya ve Kültürel Çalışmalar Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Doç. Dr. Tuğba ELMACI

27/11/2023, 113

Avrupa sinemasına paralel olarak gelişen Finlandiya sineması, kırsal ve kentsel farklılıkları, kentteki yabancılaşmayı ve “biz” ile “onlar” arasındaki ayrımı vurgulayarak Finlandiya’nın modernleşmesi üzerine odaklanmaktadır. Finlandiya sinemasının auteur kabul edilen yönetmeni Aki Kaurismäki’nin filmleri toplumdaki dışlanan, ezilen, hor görülen ötekileri konu almış ve dünya sinemasında kendine özel bir yer edinmiştir. Kaurismäki’nin anlatılarında yer alan karakterler, kent mekanları ve gündelik hayat yaklaşımları Michel de Certeau ve Erving Goffman’ın iktidar, güç ve strateji teorileriyle uyumaktadır. Göçmen ötekilerle dayanışma içinde olan yerel ötekiler De Certeau’nun otoriteye karşı dürüst olmayan ve belirsiz taktikçileridir. Dahası, bu failer strateji içinde suç ortakları bulur ve sistemi kendi çıkarları için dönüştürürler. “Bohem Hayatı”, “Geçmiş Olmayan Adam”, “Umut Limanı” ve “Umudun Öteki Yüzü” yönetmenin göçmenlerin ve yerel ötekilerin deneyimlerine odaklanan önemli filmleridir. Filmlerdeki karakterler iktidar gücü karşısında pasif pozisyonda değildirler. Taktikler geliştirir, kendi çıkarları doğrultusunda hareket eder ve çoğu zaman yasadışı yollara başvururlar. Bu da egemen ideolojiye karşı hayatta kalabilecek güce sahip olduklarını göstermektedir. İlginç bir şekilde, toplumsal olarak iktidara daha yakın olan karakterler de ötekilerle dayanışma içine girmektedir. Bu, toplumsal ilişkilerin daha yüksek otorite tarafından belirlenen katı kurallara meydan okuyan alternatif davranışlar geliştirebileceği zamansal alanlar yaratarak başarılıdır. Filmlerdeki tüm göçmen karakterler, gerçek hayattaki marjinalleştirilmiş, şeytanlaştırılmış ve istenmeyen profillerin aksine tasvir edilmektedir. Kaurismäki ifadesiz mizah, ironik diyaloglar ve duygusal

olmayan iletişimler sayesinde öteki karakterlerin mağdur ve acınası rollerinden uzaklaşır, Batılı beyaz kurtarıcı kahraman klişesine yer vermez ve Avrupa göç politikalarının ikiyüzlülüğü ile birlikte bunun toplumdaki nefret ve zenofobi yansımalarını ele alır.

Anahtar Kelimeler: Aki Kaurismäki, Öteki, Gündelik Hayat Sosyolojisi, Kent Mekanları, Göçmen Filmleri



ABSTRACT

‘THE OTHER’ AND URBAN SPACES IN THE CONTEXT OF EVERYDAY LIFE IN AKI KAURISMÄKI FILMS

Merve ENGÜR

Çanakkale Onsekiz Mart University

School of Graduate Studies

Master of Science Thesis in Media and Cultural Studies

Doç. Dr. Tuğba ELMACI

27/11/2023, 113

The cinema of Finland has developed alongside European cinema, with themes of rural/urban differences, urban alienation, and separation between “us” and “them” being emphasized. Finnish cinema explores the modernization and urbanization of Finland, with a focus on the lives of immigrants and the working class. Kaurismäki’s films feature marginalized characters and align with De Certeau and Goffman’s theories on power and strategy in society. The local others who stand in solidarity with refugees are De Certeau’s tacticians against authority, using dishonest and unclear tactics. Furthermore, these perpetrators find accomplices within the strategy and exploit the system for their benefit. Essential films of the director include “La vie de Bohème”, “The Man Without A Past”, “Le Havre”, and “The Other Side of Hope”, which focus on the experiences of refugees and locals. The characters in the films are not passive in the face of government power. This demonstrates that other characters can resist dominant ideology and even those close to power can show solidarity with them. This is accomplished by creating temporary spaces where social relations can develop non-conforming behaviors that challenge strict rules imposed by higher authorities. All immigrant characters in movies are depicted as marginalized, demonized, and unwanted, unlike their real-life counterparts. Kaurismäki uses deadpan humor, ironic dialogues, and unsentimental communication to distance the other characters from victim and pathetic roles. He also avoids the typical Western white savior hero stereotype and highlights the hypocrisy of European immigration policies. Furthermore,

he sheds light on the resulting hatred and xenophobia in society as a consequence of these policies.

Keywords: Aki Kaurismäki, The Other, Everyday Life Sociology, Urban Studies, Refugee Films



İÇİNDEKİLER

Sayfa No

JÜRİ ONAY SAYFASI	i
ETİK BEYAN	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	viii

BİRİNCİ BÖLÜM

GÜNDELİK HAYAT VE KENT MEKANLARINDA ÖTEKİ

1.1. Giriş	1
1.2. Bir Kavram Olarak “Öteki”	6
1.2.1. Lacan’da Özne ve Öteki	9
1.3. Kent Çalışmaları	12
1.3.1. Klasik Kent Kuramları	12
1.3.2. Chicago Okulu	14
1.3.3. Çağdaş Kent Kuramları	16
1.4. Gündelik Hayat Sosyolojisi	18
1.4.1. Gündelik Hayat Çalışmaları	19
Georg Simmel	19
Chicago Okulu	20
Erving Goffman	21
Henri Lefebvre	23
Michel de Certeau	25
Anthony Giddens	27
Pierre Bourdieu	28
Randal Collins	30
1.4.2. İdeoloji ve Gündelik Hayat	31
1.4.3. Goffman ve Gündelik Yaşamda Benliğin Sunumu.....	33
Performanslar ve Takımlar	34

Bölgeler ve Bölgesel Davranışlar	37
Ayrıksı Roller	39
Karakter Dışı İletişim ve İzlenim Denetimi Sanatı	42
1.4.4. De Certeau ve Gündelik Hayat Pratikleri	46
Strateji ve Taktikler	46
Kent Mekanlarında Gündelik Hayat	49

İKİNCİ BÖLÜM

AKI KAURİSMÄKİ SİNEMASI

2.1. Finlandiya Sineması ve Aki Kaurismäki	52
2.1.1. Finlandiya Sineması Tarihi	52
2.1.2. Auteur Yönetmen Olarak Aki Kaurismäki.....	58
2.2. Metodoloji	64
2.3. Örnek Filmlerin Çözümlemesi	68
2.3.1. Bohem Hayatı / La vie de Bohème (1992).....	68
2.3.2. Geçmiş Olmayan Adam / Mies Vailla Menneisyttä (2002)	76
2.3.3. Umut Limanı / Le Havre (2011)	82
2.3.4. Umudun Öteki Yüzü / Toivon Tuolla Puolen (2017)	91

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SONUÇ

3.1. Sonuç	101
KAYNAKÇA	105
ÖZGEÇMİŞ	I

BİRİNCİ BÖLÜM

GÜNDELİK HAYAT VE KENT MEKANLARINDA ÖTEKİ

1.1. Giriş

Tarih boyunca insanlar “ben” ve “biz” kavramları üzerinden toplumsal yaşamı kurmuş, bu da bir “öteki”nin tanınmasına yol açmıştır. Farklı türler, mağaralar, köyler, ülkeler ve daha fazlası, insan topluluklarının birbirlerinden ayrışmasını sağlamıştır. İnsanlık tarihi boyunca filozoflar öteki kavramını tanımlamaya çalışmışlardır, ancak anlamı konusunda bir fikir birliğine varılamamıştır. Aslında her birey ya da topluluk kimliği, varlığını sürdürebilmek için kendi dışındakileri ötekileştirme ile var olabilmektedir. İnsanlar doğumdan ölüme kadar benlik, aile ve topluluk duygularını başkalarının yardımıyla şekillendirmektedir. Kendinden olmayan her şey, olumlu ya da olumsuz, öteki olarak kabul edilir. Bununla birlikte ötekinin iyi ya da kötü olduğunu kimin veya neyin belirlediği sorusu akla gelmektedir.

Psikanalize göre öteki kavramı bireyin kendi yansımasını temsil eder ve toplumu, kültürü veya bastırılmış arzuları kapsamaktadır. Sosyolojik bir perspektiften bakıldığında, öteki terimi kendinden olmayana yüceltmek veya tam tersi aşağılamak için kullanılabilir. Buna ek olarak, ötekilerin algılanma biçimi, kamuoyunu etkilemek ve onları bireyler ve iktidarlar tarafından yönlendirilen belirli eylemleri gerçekleştirmeye teşvik etmek için siyasi bir araç olarak görülebilir. Staszak’ın da bahsettiği gibi, “güç ilişkilerindeki asimetri ötekiliğin inşasında merkezi bir öneme sahiptir” (Staszak, 2008: 2). Benzer şekilde Freud, bir grubun sürekliliğinin grup üyeleri tarafından ortak tehdit olarak algılanan bir dış düşmana sahip olmakla korunabileceğini öne sürer (Enriquez, 2004: 41). Tıpkı bireylerin başkalarını gözlemleyerek ve onlarla etkileşime girerek kendilerini tanımlamaları gibi, topluluklar da diğer topluluklarla olan bağlantıları ve iletişimleri sayesinde anlam kazanıp bir arada kalırlar.

Benliğin oluşumu aneden ayrılma ile başlar ve bireyin sosyalizasyon süreci ile devam eder. Mahalleler, okullar, marketler, ofisler ve parklar gibi kentsel alanlar sosyal etkileşimlerin gerçekleştiği yerlerdir. Modern şehirler insanlara alışveriş yapmak, faturalarını ödemek ve dışarıda yemek yemek gibi pek çok kamusal gündelik aktivite sunar. Sosyal etkileşimler sayesinde “benlik” kavramı gelişir ve yeni anlamlar kazanır. Başka bir

deyişle gündelik hayat, benlik ve öteki arasındaki ilişkiyi anlamak, toplumsal alanlarda yaşanan bu ilişkinin nasıl değıştığını ve mekanların bu ilişkiler sonucunda nasıl dönüştüğünü incelemek için zengin verilere sahip bir alandır. Ötekilerin toplumsal konumunu ve rolünü anlamak kişinin benliği, kent mekanları ve gündelik yaşam arasındaki ilişkiyi incelemek için oldukça önemlidir. Bu tez kapsamında benlik ve öteki kavramları sosyolojik bir perspektiften ele alınacak, bireylerin kent mekanlarındaki ilişkilenmelerini anlayabilmek için gündelik hayat sosyolojisi incelenecek, Finlandiyalı yönetmen Aki Kaurismäki'nin filmlerindeki karakterlerin davranışları ve gündelik hayatta aldıkları kararlar bu konjonktürde çözümlenmeye çalışılacaktır.

Sosyolojik kent çalışmalarının başlangıcı olarak kabul edilen Chicago Okulu, ekolojik yaklaşımı benimseyerek açıkladığı kent mekanlarını bir laboratuvar gibi ele alıp gündelik yaşamdaki toplumsal ilişki formlarını incelemiştir. Kent çalışmalarının ve kent mekanlarındaki toplumsal ilişkilerin sosyolojinin konuları arasına alınmasındaki öncü rolünden dolayı literatürde önemli bir yere sahiptir. Chicago ekolüne göre sürekli göç alan kentlerdeki mekanlar ve bu mekanlarda geçen gündelik hayat doğal süreçler sonucunda oluşmuştur. Bu ekolün aldığı çoğu eleştiri hem mekan oluşumlarında hem de mekanlardaki ilişki biçimlerinin şekillenmesinde iktidarın etkisini gözden kaçırdıkları yönünde olmuştur. Sanayi devriminden sonra hızla gelişen modern kentlerin üretim -ve dolayısıyla tüketim- odaklı olması, gündelik yaşamın artık kentin temposuna ayak uydurması ve kırsaldan gelen göçlerin kentin ihtiyacına göre şekillenmesini tamamen doğal süreçler olarak açıklanamaz. Kent mekanlarının oluşması, bu mekanlarda hangi toplumsal ilişkilerin nasıl gerçekleşeceğinin planlanması ve günün hangi zamanlarının bu mekanlarda geçeceğinin düzenlenmesinde iktidarın da rolü büyüktür.

“Zihin, Benlik ve Toplum” isimli kitabı ile Chicago Okulu'ndan George Herbert Mead, zihin ve belleğin toplumsal bir süreç içinde üretildiğini gösteren ilk sosyal psikologlarından biridir (Mead, 1972: XV). Mead'in çalışmalarından etkilenen Erving Goffman ise, toplumsal ilişkileri bir tiyatro sahnesine benzeterek benliğin oluşumunu açıkladığı ‘dramaturjik teori’ geliştirmiştir. Chicago Okulu'nun çağdaş temsilcilerinden biri olan Goffman, gündelik hayatı ele alış biçimiyle ve retorik anlatımıyla ideolojik gerçekliği ifade etmeye çalışmıştır. Bilimsel bir çalışma yaparken kullandığı dili basit tutma becerisine sahip olduğu için geniş bir kitleye ulaşmayı başarmıştır. “Goffman'ın kitapları hızlı bir

şekilde hayati ve çağdaş olarak görüldü ve gündelik deneyim ile sosyolojik teori arasında açılan bir boşluğu doldurdu” (MacCannell 2000 [1983], 13, akt., Sahni, 2013: 154). Goffman her ne kadar sembolik etkileşimci teorisyeni olsa da çalışmalarını geleneksel bir kuramsal düzlemde ve kalıplardan uzak tutmaya çalışmıştır. Kavramlarını eklektik bir şekilde oluşturmuş, dil kullanımı ve bilimsel bilgiyi birleştirmiş, eserlerinde nadir referanslar vermiştir (Sahni, 2013: 151). Goffman, “Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu” (2014) adlı eserinde yayınladığı dramaturjik kuramda, gündelik hayattaki ilişkileri tiyatro sahnesindeki oyunlara benzetmiştir. Sosyal ilişkilerde sergilenen davranışların rol olduğundan ve oyuncuların seyirciyi ikna etmek için kendi çıkarlarına uygun bir oyun sergilediğinden bahsetmektedir. Buna göre, oyuncular hem seyircileri hem de kendilerini sahneledikleri oyuna inandırdıkları için roller artık gerçeklikle bütünleşir ve ikisi arasındaki ayırım ortadan kalkar. Toplumsal hayatta bireyler, yani oyuncular, kendi rollerini oynarken belirli taktik ve yöntemlere başvurarak kendilerini sunarlar. Bu yaklaşıma göre benlik, kişinin sosyal performanslarının nedeni değil, bir sonucudur. Sosyal psikolojik yaklaşımıyla açıkladığı benliğin sunumu bu çalışma kapsamında detaylı bir şekilde ele alınmış ve Aki Kaurismäki’nin filmlerindeki öteki karakterlerin analizinde kullanılmıştır.

Gündelik hayatı modernleşme ile birlikte ele alan Lefebvre ise Neo-Marksist bir perspektiften bakarak hem kent mekanlarında hem de gündelik yaşamda iktidarın önemini altını çizmektedir. Gündelik hayatı sürekli tekrar eden sıradan davranışlar, ilişkiler ve alanlar olarak tanımlayan Lefebvre, sanayi devrimiyle birlikte değişen toplumsal hayatın koşullarının değiştiğinden bahseder. Gündelik hayat, modern kentlerden ayrı bir kavrammış gibi düşünülemez ve “insanların toplumsal varoluşunun üretilme biçimini belirtir” (Lefebvre, 2007: 34). Kent mekanlarında yaşanan toplumsal ilişkiler edilgen değildir, karmaşık bir yapı içerisinde yeniden üretilir fakat bu üretim Lefebvre’nin ‘erk’ olarak konumlandığı devlet, bilim ve kültür alanlarında yaşanmaz. Toplumun ise her şeyden önce ekonomik bir temel olduğunu, “kültür”ün de bir ideoloji ve aynı zamanda bir üretim tarzı olduğunu söyler. Ona göre gündelik hayat iktidar ilişkilerinin yaşadığı bir yer ve burjuvalar kendi gündelik yaşamlarını kontrol edebilirken işçi sınıfının böyle bir fırsatı olmadığını altını çizer. Bu yüzden de gündelik hayatı, zayıfların sürekli manipülasyona maruz kaldığı sadece bir tahakküm ve direniş alanı olarak tanımlar. Lefebvre, kent ve gündelik yaşam sosyolojisi açısından Fransız ekolünün en önde gelen isimlerinden biridir. Çalışmalarında iktidar dışındaki toplumsal kesime, ezilenlere ve zayıflara hareket alanı

tanımadığı ve toplumsal ilişkilerin yeniden üretimi konusundaki etkisini ele almadığı için Lefebvre'nin çalışmaları film çözümlerinde kullanılmamıştır.

Lefebvre'nin çalışmalarını temel kaynak olarak alan Michel de Certeau ise gündelik yaşamı yürümek, okumak, yemek yapmak gibi bireylerin günlük faaliyetleri üzerinden incelemiştir. Bireylerin gündelik hayatta iktidarın dayattığı dogmatik gerçekliği tükettiklerini ve bunun üzerinde ikinci bir üretime geçtiklerini belirtmiştir. İktidarın gündelik hayatta ve bir mekana bağlı olarak yaptığı düzenlemeleri strateji olarak adlandırır ve Lefebvre'den farklı olarak, sıradan insanların da dayatılan bu düzenlemelere karşı baş etme yöntemleri olduğunu vurgulamaktadır. Taktik ismi verdiği ve sıradan insanların kullandığı kaçış planları, stratejinin aksine mekana değil zamana bağlı olarak gelişmektedir. Çalışmasını tüm gündelik hayat pratiklerini kapsayacak şekilde konumlandıran De Certeau, Foucault'nun disiplin prosedürleri, Bourdieu'nun stratejileri ve genel olarak taktiklerinin kuram üretimini gerçekleştiren operasyon alanlarını oluşturduğunu savunmaktadır. Foucault'un anlatıları yazdığını, Bourdieu'nun ise anlatıları bilimsel söyleme dahil ederek sistemin öncüsü yaptığından bahsetmektedir (De Certeau, 2008: 168). Bourdieu'nun bir yabancı olarak Kabylia'da ve bir 'gözlemci' olarak Bearn'da yaptığı antropolojik çalışmasının, daha genel sosyolojik çıkarımlara ulaşırken hatalı yorumlar üretebileceğini ve habitus kavramının kendi kuramında bahsetmiş olduğu 'taktiklerin' görünmesine engel olduğunu söylemektedir (De Certeau, 2008: 146). Bourdieu için habitus, bireyin ait olduğu grup veya sınıf üzerinden içselleştirdiği beğeniler, tercihler, davranışlar ve yaşam biçimidir. Ona göre gündelik pratikleri yapış biçimleri habitus tarafından belirlenir, dolayısıyla habitus toplumsal grupları birbirinden ayırıştırıcı bir özellik olarak var olmaktadır. Birey bir habitus edindiğinde özne olarak üretilir. De Certeau ise Bourdieu'nun habitusu faillerin karar almalarında bir üst belirleyici olarak konumlandığını ve faillerin kaçış kararlarının yine kendi ellerinden alınarak pasifleştirildiğini belirtmektedir.

“Bununla birlikte, habitus teorisinin mantığı ve bu mantığın bu son öz-örnekleme, Bourdieu'nun habitusunun aşırı belirleyici etkisinin, bu habitusun “ötekisini” ve genelleştirilmiş, teorik bir araç olarak habitusa ilişkin herhangi bir metalojiyi onun için görünmez kıldığı anlamına gelir” (Schirato & Webb, 1999: 95).

Aki Kaurismäki filmlerindeki öteki karakterlerin kendi ait oldukları toplumsal grupların dışında karar verdiğini ve habituslarının dışına çıkarak De Certeau'nun teorisinde bahsettiği gibi 'dürtüsel' kararlar alarak uyguladıkları taktiklerini görüyoruz. Bu nedenlerle çalışma kapsamındaki yapılacak olan film incelemelerinde Goffman'ın dramaturjik kuramı ile De Certeau'nun gündelik hayat çalışmaları kullanılacaktır.

En güçlü kitle iletişim araçlarından biri olan sinema, gündelik hayatın olasılıklarının yansıtıldığı ve aynı zamanda topluma aktarıldığı bir sanat dalıdır. Filmlerde izlenen yaşantılar, yönetmenin kurguladığı mekan ve sinemasal zaman üzerinden ideolojik bir duruş sergilemektedir. Ayrıca sinema, izleyicinin ötekiyle özdeşleşmesini sağlar ve diğer grup ya da topluluklar hakkında düşünülmesi istenilenleri aktarır. Bu denli önemli bir güce sahipken filmlerin yapılış biçimi, anlatım tarzı, kullanılan kelimeler, mizansen ve izleyici kitlesi sosyolojik olarak incelenebilecek konulardan bazılarıdır. Kurgulanan sahnelerin belli bir şekilde sahnelenmesinin bir sebebi ve izleyici ile buluştuktan sonra da doğurduğu bir sonuç vardır. Filmlerdeki karakterlerin, mekanların ve olayların temsillerinde gerçek hayattan sahneler bulunabilir ve seyirciler tarafından bu sahneler özümserenerek gerçek hayata da yansımaktadır. Kitle bilincini şekillendiren araçlarla birlikte kültür endüstrisinin büyümesi, egemen sınıfın ideolojisinin yayılmasına yardımcı olmuştur. Aki Kaurismäki ise filmlerinde kapitalizmin ve egemen ideolojilerin eleştirisine yer verip öteki karakterlerin sıradanlıklarını ve hayatta kalma becerilerini alternatif bir bakış açısıyla sunmaktadır.

Bu tezde Aki Kaurismäki'nin filmlerindeki öteki karakterlerin gündelik hayattaki yerleri sosyolojik film analizi yöntemi ile incelenmeye çalışılmıştır. Birinci bölümde öteki kavramı, kent çalışmaları ve gündelik hayat sosyolojisi ele alınarak kavramsal çerçeve oluşturulmuştur. Gündelik hayat sosyolojisi üzerine çalışmalar yapan George Simmel, Chicago School, Henri Lefebvre, Antony Giddens, Pierre Bourdieu ve Randal Collins'in teorilerine yer verilmiştir. Bu çalışmanın bağlamına uygun olarak Erving Goffman ve Michel de Certeau'nun çalışmaları özel olarak irdelenmiş ve gündelik hayatta benliğin oluşumu ve karar verme mekanizmaları açıklanmaya çalışılmıştır. İkinci bölümde ise Finlandiya sinemasının kısa tarihi ve Aki Kaurismäki'nin auteur yönetmen olarak hem Finlandiya hem de dünya sinemasındaki yerine kısaca değinilmiştir. Kaurismäki'nin Bohem Hayatı (1992), Geçmiş Olmayan Adam (2002), Umut Limanı (2011) ve Umudun Öteki Yüzü (2017) olmak üzere dört filmdeki öteki karakterler Lacan'ın psikanalitik kuramına göre açıklanmaya

çalışılmış, gündelik hayat davranışları ile kent mekanları Goffman ve De Certeau'nun kuramları çerçevesinde sosyolojik film çözümlemesi yöntemi ile incelenmiştir.

1.2. Bir Kavram Olarak 'Öteki'

Ötekilik ikili mantığa dayanır ve bu diyalektik Batı düşünce tarzına göre öteki düşünüldüğünde otomatik olarak benlik de var demektir. Özalp, ötekiliğin ve toplumun birbirinden ayrılmaz boyutlar olduğunu aşağıdaki gibi ifade etmiştir:

“Ben'i temsil eden bir topluluğun kabul edilebilirliğinden söz edebilmek için 'ben' dışında bir başka toplumsal grubun yani 'onlar'ı temsil eden bir yapının da var olması gerekmektedir. Ötekiler 'ben' tarafından ifade edilir ki, o sürece farklılıkları meşruluk kazanır” (Özalp, 2014: 230).

Kişi hayata geldikten sonra bir özne haline gelir ve tüm “ötekilerin” tanımlandığı sosyalizasyon sürecine dahil olur. Kişinin benimsediği normlar, yani kendi özellikleri ötekiyi yaratmaktadır (Devrani, 2017: 929). Bir kavram olarak öteki, Antik Yunan'dan bu yana felsefe, sosyoloji, antropoloji ve psikoloji gibi sosyal bilimlerde tartışılan kavramlardan biri olmuştur.

Öteki, felsefede yıllar boyunca hem bir özne hem de bir nesne olarak tartışılmıştır. Oxford Felsefe Sözlüğü'ne göre öteki, diğer insanlardan ve 'ben'den ya da 'biz'den farklı olmak anlamına gelmektedir. Diğerlerinin ötekiliği, bireylere ayrıcalıklar ya da başarısızlıklar yükleyebilecek şekilde vurgulanabilir (Blackburn, 2005: 264). Modern kapitalist sistemde önemsizleştirilen ötekiler çoğunlukla azınlıklar, alt sınıflar ya da göçmenler gibi güce sahip olmayan gruplardır. Öteki, aslında hiçbir fark olmamasına rağmen bilinenden, ortaklaşılandan ve bizden ayrılmaktadır. Ancak ben ve öteki arasında bağımlı ve mutlak bir ilişki vardır; biri olmadan diğeri var olamaz. Öteki üzerine daha çok düşünülmüş ve üretmiş olan varoluşçuların ortak özelliği benliği merkeze koymalarıdır.

Varoluşçuluk akımına öncülük eden düşünürlerden biri olan Kierkegaard, Hegel'in akıl ve sistemden oluşan felsefesine karşı duruş sergilemektedir. Bireyin varoluşunun paradoksunu ortaya koymaya çalışmıştır. Benlik, kendisi olmayı amaçlayan sonsuz ve sonlu

olanın bilinçli sentezidir (Kierkegaard, 2004: 40). Kierkegaard'a göre insan, bir ruh tarafından inşa edilen bir sentezdir ve bu ruh ise egodur. Ruhun, dolayısıyla egonun, benliğin kendisiyle kurduğu bir ilişki ya da bu ilişkiyi kuran ilişki içinde olduğunu belirtmektedir (Kierkegaard, 1964: 15, akt., Yaman, 2017: 116). Kierkegaard egonun oluşum halinde olduğunu çünkü bir güç olarak egonun gerçek olmadığını, sadece olması gereken şey olduğunu belirtir. “Özellik hakikattir” çıkarımına varan Kierkegaard'a göre, kendini gerçekleştirmeye çalışan benlik kendisi olmayı kabul etmezse, benlikten başka biri olmak isteyecek ve daha da büyük bir imkânsızlıkla karşı karşıya kalacaktır (Temizkan, 2011: 52).

Deleuze ve Guattari de Kierkegaard'a benzer bir görüşe sahiptir. “Kendinden vazgeçtiğinde herkes olabilirsin. Bu durum yok oluş gibi görünse de, aslında var olmanın ta kendisidir” (Baratalı, 2019). ‘Öteki’ kavramını toplumsal düzeyde tartışıyor ve ötekiliği toplumdaki azınlıkların ‘oluşları’ üzerinden açıklamaktadırlar. Ayrıca azınlığın ya da çoğunluğun niceliksel olmadığını altını çizmektedirler. Semetsky'nin Deleuze'den aktardığı gibi,

“Dolayısıyla felsefe, klasik teorik varlık sorusuna odaklanmak yerine oluşun ve özellikle de öteki-oluşun pratiğine adanmıştır. Öteki-olmak, ‘çeşitlilik, çokluk [ve] kimliğin yıkımı’ (Deleuze, 1995: 44) yoluyla kurulur; ‘henüz var olmayanı yaratıcı bir şekilde var etmek’ için eski alışkanlıklarımızdan ve tutumlarımızdan kopmayı gerektirir” (Deleuze, 1994: 147, akt., Semetsky, 2011).

Deleuze özne kavramını sosyolojik “öteki”den, “öteki-oluş” ve “minör-oluş” olarak ayırarak kendine özgü bir şekilde geliştirmiştir. Deleuze için “azınlık” nicelikten ziyade niteliği ile karakterize edilir ve tüm azınlıkları “kadın-oluş”, “hayvan-oluş”, “minör-oluş”, “siyah-oluş” ve “heteroseksüel-oluş” gibi çeşitli dönüşümlerden geçen “ötekiler” olarak tanımlanmıştır (Tan, 2020).

Bu düşünelere ek olarak Bauman da sosyoloji ve etikte öteki kavramını tartışmaktadır. Sosyal psikolog George Herbert Mead'in çalışmalarından yola çıkan Bauman, Öteki'yi sosyal bir yapı olarak tanımlar. Mead, benliğin “Ben” ve “Beni/Bana” için olarak ikiye ayrıldığını açıklamaktadır. Beni/Bana dışsaldır, Ben ise içseldir ve dışsal beklentileri değerlendirir (Bauman, 2002: 38). Benliğin oluşumunda Beni/Bana,

başkalarının beklentilerini ödül ve ceza yoluyla benliğe aktararak önemli bir rol oynamaktadır. Freud'un süperegosuna benzeyen bu süreç, içgüdüleri bilinçaltında bastırır. Bauman ayrıca sosyolog Elias'ın içgüdülerin ve süperegonun çifte baskısının benliği deneyimlememizi sağladığı fikrine de atıfta bulunmuştur. Bauman, tüm bu bilgileri gruplar içindeki sosyalleşmeye bağlayarak, sosyolojideki "biz" ve "onlar" ya da "iç-grup" ve "dış-grup" kavramlarının yalnızca birbirleriyle çatışma halinde var olduğunu vurgulamaktadır (Bauman, 2002: 51).

Levinas ise ben ve ötekinin birbirine bağımlı olduğuna ve birbirleri olmadan var olamayacaklarına inanır. Bauman'a benzer şekilde Levinas da ötekinin benlikten etik taleplerde bulunduğunu belirtmektedir. Bauman, Levinas'ın ben yerine ötekine daha fazla önem verdiğini ve bunun da çağdaş etik ilkelere aykırı olduğunu savunmaktadır (Bauman, 2002). Levinas'ın yaklaşımı gelenekten kopmaya yönelik bir hamledir ve Levinas bu kopuşun dil düzleminde olması gerektiğini belirtmiştir (Apaydın, 2006). Levinas'a göre egonun da öteki karşısında sadece bir "öteki" olduğu anlaşıldığında fark yaratılmış olur. Ego, öteki için olmayı öğrendiğinde ötekinin varlığı egonun benmerkezci yapısını yıkar ve egoyu insan yapar. Levinas'ın etik yaklaşımı, insanın ancak öteki için olarak Tanrı'ya ve sonsuzluğa ulaşabileceğidir (Demir, 2008). Bunun yanı sıra Levinas'ın etik, ego ve öteki ile ilgili söylemleri psikanalizin bu kavramlar üzerine yaptığı tanımlamaların tam tersidir. Levinas'a göre psikanaliz etik bir söylem değildir ve birincil pasif özne olarak 'öteki'ye yaklaşım biçimi psikanalizle uyumlu değildir (Abedkouhi, 2021). Sara Ahmed, Levinas'ın öteki hakkındaki fikirlerini ele aldığı yazısında postmodern etikte 'öteki'nin "tam da bir kişi olmayan" olarak temsil edildiğinden bahsetmiştir (Ahmed, 2009: 175). Levinas, öteki ile ilişki kurmanın en iyi yolunun, onun görünüşüne odaklanmadan yüzüyle bağlantı kurmak olduğunu öne sürmektedir (Ahmed, 2009: 178). Karataş'ın makalesi de aynı konuya değinerek, egonun bilinçsiz bir şekilde ötekinin farkında olduğunu ancak onu bilinçli bir düzlemde tam olarak tanımlayamadığını belirtmektedir (Karataş, 2017). Benlik ve ötekiye ilişkin bu tartışmalar ve tanımlamalar psikanalitik perspektiften sosyolojik alana doğru ilerlemektedir.

Bu değerlendirmelerden yola çıkarak, öteki kavramının benlikle başlayıp toplumsal olana uzandığı sonucuna varılabilir. Bu terim, bireyler üzerindeki kişisel, sosyal, kültürel ve politik etkileri kapsar. Öteki kavramına tam anlamıyla hâkim olabilmek için literatürdeki

çıkış noktası olan psikanalizden sonra sosyolojik perspektiften de incelenmesi gerekmektedir. Öteki ancak benlikle birlikte var olabildiği sürece, egonun oluşumu ötekini anlamak için başlangıç noktası olarak hizmet eder. Benliği ve ötekiyi anlamak, algılamak ya da duyumsamak kendini tanımakla başlar. John Berger, “Görme Biçimleri” adlı kitabında, insanların başka bir şeyi gördükten kısa bir süre sonra görülebildiklerini fark ettiklerini öne sürmektedir (Berger, 2021). Benzer şekilde Lacan da benliğin oluşumunun ancak ötekinin görülmesinden sonra başladığını ifade etmektedir.

1.2.1. Lacan’da Özne ve Öteki

Lacan, Freud’un temel psikanalitik kuramına yapısal dilbilim ilkelerini de içeren özgün bir yorum getirmek için dilbilim ve antropolojiyi bir araya getirmiştir. Egonun bilinçdışı zihnin bir kurgusu olduğu ve salt bir yansımadan başka bir şey olmadığı inancıyla Freud’dan ayrılmaktadır (Rigel vd., 2005: 278). Lacan’a göre bilinçdışı, sembolik düzen içinde oluşur ve bir dil gibi yapılandırılmıştır. “Bilinçdışı kavramı tam da simgesel olanın insana göre dışsallığıdır” (Lacan 1966: 469, akt., Diken ve Laustsen, 2011: 24). İmgesel ve simgesel düzenler Lacan’a yeterli gelmemiş ve “Gerçek” adı verdiği üçüncü alanı ekleyerek teorisini genişletmiştir. Simgesel düzen bireyin öz farkındalığını temsil ederken, diğerlerine dair algısı da imgesel bir bütünlük içinde bireyin kendisinin bir yansımasıdır. Egonun oluşumu bilinçdışının bir ürünüdür ve ego kendini diğerinden ayırt edebilen bir özneye dönüşmektedir (Rigel vd., 2005). Lacan’a göre kişiler ihtiyaçlarını dil aracılığıyla iletmeye başladıkları ilk 18 aylık döneme kadar kendi kendilerine yeterli ve bağımsız olarak algırlar. Ancak Freud daha önce, yeni doğanların uzun bir süre boyunca bakıcılarına büyük ölçüde güvendiklerini ve bunun da temel ihtiyaçları için derin bir çaresizlik yaşamalarına neden olduğunu belirtmiştir (Johnston, 2018). Bebekler aynada yansımalarını görene kadar bir benlik duygusuna sahip değildir. Yansımalarını gördüklerinde aslında kendilerinin bir imgesini görürler ve gerçek benliklerinden ziyade bu imge ile ilişki kurarlar (Türkoğlu, 1996: 145). Lacan’ın ayna evresi olarak adlandırdığı bu evre, bebeğin kendi gerçek benliğini algılayıp imgesel bir “öteki” imajı yaratmasıyla ortaya çıkmaktadır. Bu yansıma, kişiliğin ve karakterin tamamlandığı inancına yol açar. Öznenin gerçeklik algısı gördüğü imge tarafından belirlenir ve özne bu imge ile bütünleşir. “Gerçek” hiçbir zaman bilinmeyeceği ya da ulaşılamayacağı için, özne kendi kurgusal gerçekliğini oluşturmak zorundadır. Evans’ın belirttiği gibi, “Ayna evresi, egonun yanlış anlamasının (méconnaissance) bir

ürünü ve öznenin kendine yabancılaştığı bir konum olduğunu gösterir” (Evans, 2006). Aynadaki bu karşılaşma, bebeğin kendi imgesine aşık olduğu narsistik bir olaydır. Bebek kendine ve fizyolojik ihtiyaçlarına önem verir ve benmerkezcidir. Bu nedenle “narsisizm” terimi psikanalitik teoride oldukça önemli bir yere sahiptir. Freud bunu libidonun egoya yatırımı olarak tanımlamıştır ve egonun doğumu narsistik gelişimin bir aşamasına işaret etmektedir (Evans, 2006: 122-123).

Ayna metaforu imgesel, simgesel ve Gerçek olmak üzere üç düzen arasındaki bağlantının yapısını anlamak için öğretici amaçla kullanılmıştır. Kendini aynada görmek, özneyi imgesel düzenle tanıştırmak ancak simgesel bir boyutu da vardır. Egonun oluşumu ayna evresinde, bebeğin kendi yansımasında kendini farketmesiyle başlar. Bu, imgesel düzene geçmek için gerekli olan bir ayrılık ve kimlik duygusu yaratır (Evans, 2006: 51). Dolayısıyla, ego ve özne arasında bir ayrım bulunmaktadır. Bebek, 6 ila 18 ay arasında gerçekleşen ayna evresinden sonra annesinden ayrı bir varlık olduğunu algılar, simgesel düzenin bir üyesi haline gelir ve kendini bir özne olarak yaratır. Bebeğin büyüme ve gelişmesi, kendi düşünce ve fikirlerini oluşturabilmesi önceden belirlenmektedir. Özne olabilmek için bebek, ilk düzenleme olarak ensest yaşağını dayatan simgesel düzenin yasa ve tabularını kabul etmek zorundadır. Büyük Öteki, simgesel düzeni yöneten babanın yasasını ve annenin yaşağına göre yeniden yapılandırılan toplumsal yasakları temsil eden bir metafordur (Chanter, 2009: 98).

Freud’un aksine Lacan, egoyu bir özne olarak değil bir nesne olarak ele almaktadır (Johnston, 2018). Zizek’in de bahsettiği gibi “özne özkimliğine ulaşmak için, kendini imgesel öteki ile özdeşleştirmeli, kendini yabancılaştırmalıdır” (Zizek, 2002: 184, akt., Rigel vd., 2005: 287). Dilsel ve kültürel performansın başladığı simgesel düzende, benlik kendi gerçekliğinin farkında değildir ve olamaz. Lacan ayna evresinin önemine odaklanırken, Freud Ödipal öncesi ve Ödipal evrelerdeki ilerlemeyi dilsel olmaktan ziyade gelişimsel olarak açıklamaktadır. Lacan’ın teorisine göre, Ödipal öncesi ve Ödipal evreler arasındaki temel fark ayna evresinde yatmaktadır (Chanter, 2009: 95-96). Tura’nın da bahsetmiş olduğu gibi “dil, öznenin gerçeklikle, kendisi ile, ötekilerle ilişkisini düzenler” (Tura, 2010: 176).

“Bilinçdışının bir dil gibi yapısı” ifadesi Lacan’ın teorisinin merkezindeki bir söylemdir ve buna göre dilden önce bedenin varlığından söz edilemez. Kendisinin de

belirttiği gibi “dil bilinçdışının koşuludur” ve “bilinçdışı ötekinin ifadesidir” (Tura, 2010: 115-31). Lacan bilinçdışı için üç farklı tanım oluşturmuştur; boşluk ya da kopuş olarak bilinçdışı, dil gibi yapılandırılmış bilinçdışı ve ötekinin söylemi olarak bilinçdışı (Abedkouhi, 2021: 71). Bilinçdışı, özne simgesel düzene geçtiğinde ortaya çıkar ve ancak bunun bir göstergesi olan konuşma yolu ile bilinmektedir. Lacan, Saussure’ün yapısalcı dil kavramını eleştirmiş ve dilin temel biriminin gösterge değil gösteren olduğunu savunmuştur (Evans, 2006). Saussure dilin geleneksel bir sistem olduğunu, onu iletişim amacıyla kullanan kişilerden bağımsız, kendine özgü bir yapısı ve yapısal kuralları olduğunu belirtmektedir. Ona göre “dil, dilin bireysel kullanımı olan söze kendini kabul ettiren toplumsal bir kurumdur” (Tura, 2010: 110). Lacan bilinçdışını “ötekinin söylemi” olarak ifade etmektedir (Lacan, 1991: 86 akt., Abedkouhi, 2021: 72) ve teorisinde öteki ve büyük Öteki olarak iki terim tanımlamaktadır. Yukarıda da belirtildiği gibi öteki, egonun imgesel düzendeki ayna imgesi ve yansımasıdır. Büyük Öteki ise sembolik düzeni ifade etmektedir. Zizek’in de bahsettiği gibi özne;

“Kendisinin Öteki karşısındaki dışsal konumunun Öteki’nin kendisine içsel olduğunu kavramak zorundadır... Özneyi Öteki’den dışlanmış gibi görünen özelliğin kendisi zaten Öteki’nin “düşünümsel bir belirlenimi”dir; tam da Öteki’den dışlanmış olduğumuz için, çoktan onun oyununun bir parçasıyızdır” (Zizek, 2002: 121, akt., Rigel vd., 2005: 288).

Büyük Öteki, arzuları, babanın yasasını, Tanrı’yı ve devleti içermektedir. Bebek doğmadan önce ebeveynleri tarafından inşa edilmiş olan ve hazır bir düzendir. Simgesel düzende fizyolojik ihtiyaçlar, kültürel düzen içinde sembolik olanın özerk kurallarıyla şekillenen dil kullanılarak talep edilmektedir (Tura, 2010: 114). Büyük Öteki’nin babanın dili, yasası ve düzeni olması, babanın metaforik olarak simgesel düzeni yönettiği anlamına gelmektedir. Lacan’ın da belirttiği gibi “tarihin başlangıcından beri kişiliğini figürle özdeşleştiren sembolik işlevin desteğini babanın adında fark etmeliyiz” (Lacan 1977: 67, akt., Şen, 2021: 24). Öteki, esas olarak egemen kültürden farklı olan diğer grupları tanımlamak için kullanılmaktadır. Başka bir deyişle, öteki tanımı ancak kültürel iktidar ve kültürel hegemonya tarafından yapıldığında kabul görmektedir (Devrani, 2017: 930). Egonun oluşumuna benzer şekilde, grup aidiyeti de ancak diğer grupların var olmasıyla gerçekleşmektedir. Göçmenler, işçi sınıfı, evsizler, kadınlar ve çocuklar simgesel düzende

iktidara ait olmayan öteki grupların yaygın örneklerindedir. Bu ötekilik öznelerin içinde bulunduğu yapı ile ilgili olduğu için özneler tarafından neredeyse farkında olmadan içselleştirilmektedir (Abedkouhi, 2021: 73-74). Levinas'ın bahsettiği gibi 'farkında olmadan' büyük Öteki'nin kilit noktasıdır ve öteki ile karşılaşmanın en iyi yolu onun neye benzediğini fark etmemektir (Ahmed, 2009: 178). Nermi Uygur'un kültür için yaptığı tanım da buna benzer bir ifade barındırmaktadır; "Balığın yaşama ortamı su, insanınsa kültürdür. 'Doğallıkla' böyledir bu. Her zaman, her yerde, herkes bir kültürün içine doğar, kültür içinde yaşamını sürdürür" (Uygur, 1981: 115). İçselleştirilmiş yabancılaşma, büyük Öteki olan kültürel, sembolik düzende 'doğal' olandır.

Büyük Öteki sosyal, politik, ekonomik ve hatta gündelik hayatı düzenlemektedir. Gündelik hayat, ben ve ötekinin karşılaştığı, ötekinin ötekileştirildiği 'normal' olarak kabul edilen alandır (Özensel, 2020). Gündelik hayatın büyük oranda gerçekleştiği kent mekanları, Sanayi Devrimi sonrasında geleneksel yapıdan ayrılmış ve değişen dinamiklerle birlikte yeniden planlanmıştır. Üretim ve tüketimin bir arada gerçekleştirildiği, kırsaldan sürekli göç alan, barınma ve çalışma dışında boş zaman alanların da düzenlendiği modern kentler kurulmaya başlanmıştır. Kentler sosyal, ekonomik ve politik stratejileri şekillendiren yapılar haline gelmiştir. Kent mekanları insanların sosyal ilişkilerini şekillendirmekte ve bu mekanlarda yaşanan ilişkiler de benzer şekilde mekanların dönüşümünü etkilemektedir. Bu bakımdan kent mekanları kamusal benliği ve kimliği inşa etmekte ve yaşanmış medeniyetlerin tezahürleri olarak karşımıza çıkmaktadır (Solak, 2017: 14-15). Böylelikle kentler, 1900'lü yılların başından bu yana ana konu olarak tartışılan iktidar, sosyal ve ekonomik olgulardan etkilenen ve yaşayan dinamik yapılar olarak tanımlanabilir.

1.3. Kent Çalışmaları

1.3.1. Klasik Kent Kuramları

Yüzyıllar boyunca toplumsal hayat ihtiyaçlara dayalı mekanlardan oluşan kentlerde yaşanmaya devam etmiştir. Ortaçağ'da temelleri atılan kapitalizm ile birlikte çok zenginlerin yanında bir orta sınıf ve toplumsal tabakalaşma oluşmaya başlamıştır. Sanayi Devrimi'nden sonra dönüşen üretim ve tüketim dinamikleri ile birlikte toplumsal sınıf yapısı değişmiştir. Kırsal kesimden fabrikalarda çalışmak üzere göç eden bazı işçiler proletarya adı verilen işçi

sınıfını oluşturmuştur (Faulkner, 2012: 200). Hızla küreselleşen kapitalizm, toplumların ihtiyaçlarını şekillendirirken kentleri de yeniden organize etmiştir. Keleş, “Kentleşme Politikası” isimli kitabında kentleşmeyi şu şekilde tanımlamıştır;

“Sanayileşmeye ve ekonomik gelişmeye koşut olarak kent sayısının artması ve bugünkü kentlerin büyümesi sonucunu doğuran, toplum yapısında, artan oranda örgütlenme, işbölümü ve uzmanlaşma yaratan, insan davranış ve ilişkilerinde kentlere özgü değişikliklere yol açan bir nüfus birikimi süreci” (1993: 19).

Yukarıda belirtildiği gibi, kentleşmenin sadece niceliksel etkileri değil aynı zamanda toplumsal yapının da dönüşümüne neden olan niteliksel etkileri vardır. Tarihsel olarak bakıldığında yaşanan kentsel kriz dönemleri, kent sosyolojisinin oluşmasında ve üzerine kuramsal çalışmaların da artarak ayrı bir alan haline gelmesinde etkili olmuştur. Tatlıdil, kent kuramlarındaki değişimi etkileyen dönem ve olayları şu şekilde sıralamıştır; 18. ve 19. yüzyıldaki devrimler, sosyolojinin kurucularının toplumsal değişime yaklaşımları, iki dünya savaşı arasındaki dönemde kentlerin yoğun göç alması, Chicago Okulu’nun oluşumu, ikinci dünya savaşı sonrası kentlerin genişlemesi, 1960-1970’lerin radikal çatışma kuramları, 1980’lerdeki üçüncü dünya ülkelerinin kentsel krizleri, ekonomik bağımlılık ve merkez-çevre ilişkileri kuramları (Tatlıdil, 1992: 27-28). Bu bilgiler göz önünde bulundurularak kent sosyolojisi üç ana başlık altında incelenmiştir: klasik kent kuramları, Chicago Okulu ve çağdaş kent kuramları.

Marx ve Engels erken dönem çalışmalarında kentleri ekonomik-politik bir yaklaşımla ele almış, toplumsal sınıfların yaşamındaki farklılıklara odaklanmış ve klasik kent kuramcıları olarak kapitalist kentleşmeye odaklanmışlardır. Engels, burjuva ve işçi sınıfının yaşam koşullarına ilişkin analizlerinde kentleşmenin yarattığı mekansal ayrılmaya dikkat çekmektedir. Weber, kentlerin bireylere özgürlük sunduğunu, özyönetim ve sivil demokrasiyi barındırdığını belirtmektedir. Simmel ise Weber’in bahsettiği özgürlüğün bir bedeli olduğunu ve bu bedelin kalabalık içinde yaşarken sürekli temkinli olmaya çalışarak ödendiğine değinmektedir (Turut ve Özgür, 2018: 2). Ayrıca Simmel, kentsel çevre ile insan doğasının uyumsuzluğuna dikkat çekerek kentlerdeki yaşam temposunun ve yoğun görüntülerin insanları güvensizliğe iteceğini vurgulamaktadır (Serter, 2013: 73). Kent üzerine oluşturulan bu ilk yaklaşımlar, kentleşmeyi kendi başına özgün bir olgu olarak değil,

modernleşmenin bir ürünü olarak ele almaktadır (Güllüpnar, 2012: 2). Başlangıçta sosyoloji alanında incelenen kentler, sistematik şekilde ilk olarak Chicago Okulu akademisyenleri tarafından konu edinilmiştir.

1.3.2. Chicago Okulu

Yoğun göç alan ve sürekli büyüyen kentler ilk olarak 20. yüzyılın başlarında Chicago Okulu (ekoloji okulu olarak da bilinir) tarafından ‘kent sosyolojisi’ adı altında incelenmeye başlanmıştır. Ekolojistler ilk kez kentsel mekanların toplumsal yapıyı nasıl etkilediğini tartışmış ve bu mekanları toplumsal süreçlerle ilişkilendirmişlerdir (Güllüpnar, 2012: 8). Chicago 1930’larda hızla büyümüş ve jeopolitik konumu nedeniyle çok fazla göç almıştır. Finans ve kültür merkezi olan Chicago’ya çok sayıda siyahi göçmen gelmiş ve kontrolsüz göç nedeniyle artan ırkçı tutumlar yüzünden siyahiler ‘siyah kuşak’ olarak adlandırılan yerleşim bölgesinde toplanmaya başlamıştır (Hinton, 2002, akt., Serter, 2013: 69). Araştırmacılar Amerika’nın endişe duyduğu şehirlerdeki ayaklanmalar, siyasi eylemler ve hızlı değişimler gibi sorunlara çözüm bulmak için çalışmaya başlamışlardır. Bu da kent sosyolojisinin temellerinin atılmasına yol açmıştır.

Kuramsal temellerini Darwin, Comte ve Spencer gibi düşünürlerin görüşlerine dayandıran Chicago Okulu, Darwinci bir yaklaşımla modern kentleri yaşayan bir organizma olarak görmekte ve ‘dokunulmaz, doğal bir süreç’ olarak tanımlamaktadır. Chicago Okulu’nun iki katmanı doğa bilimleri (insan ekolojisi) ve kültür bilimleridir (bir yaşam biçimi olarak kentleşme) (Serter, 2013: 70). Okulun kurucularından Robert Ezra Park, ‘kentsel ekoloji’ fikrini ortaya atmıştır. Park, ekolojide görülenlere benzer rekabet, istila ve yer değiştirme süreçleri nedeniyle çeşitli mahallelerin oluştuğuna inanmaktadır. Bu durum, insanların kentlerdeki yerleşme ve yer değiştirme örüntüsü çerçevesinde yaşamlarını sürdürmeye çalışmasıyla gerçekleşmektedir (Turut ve Özgür, 2018: 7). Park kenti, insanlar tarafından geliştirilen ahlaki ve zihinsel özelliklere sahip kurumsal, kamusal ve siyasi yapı özelliklerinin ve ekolojik bir ürünü olarak görmektedir (Al Rebholz, 2017: 146). Bu nedenle araştırmalarının odak noktası kentin insan doğasını nasıl etkilediği ve değiştirdiği üzerinedir. Chicago Okulu temsilcileri, kentleri uzun vadede kendi kendilerini istikrara kavuşturacak organizmalar ya da ekosistemler olarak görmektedir (Serter, 2013: 70).

Chicago Okulu yaklaşımına göre, tıpkı bitki ve hayvanların çevrelerine uyum sağlaması gibi, insanlar da benzer ekolojik süreçlerden geçerek çevresine uyum sağlamaktadır. Buna paralel olarak Burgess, kentlerdeki mekansal örgütlenmeye dair bir model oluşturmuştur. Burgess ve Mckenzie'nin kuramına göre, her nesil işgal ve istila ile yayılırken, “yoğunlaşma” ve “merkezsizleşme” süreçleri de etkiler arasında yer almaktadır (Al Rebholz, 2017: 147). Şehir merkezlerinde popülasyon yoğunlaşması yaşanırken, belirli tüketim ve iş gücü bölgelerinde birden fazla merkez oluşmaya başlamıştır. İnsanların etnik özelliklerini, meslek türlerini, şehrin hangi bölgesinde yaşamayı tercih ettiklerini inceleyen Burgess, niceliksel olarak büyüyen kentlerdeki değişimlerin ahlaki sorunlara yol açacağını düşünerek endişelerini dile getirmiştir (Burgess, 2015: 98, akt., Al Rebholz, 2017: 147). Burgess'ten farklı olarak kentleşmenin kültürel ve tarihsel alanlarını inceleyen Wirth'e göre kentleşme, kent yaşam tarzının dönüşümü ve tüm insan yaşamının ulaşım, kitle iletişim araçları ve kurumlar tarafından dönüştürülmesiyle ilgilidir (Wirth, 1938: 5, akt., Al Rebholz, 2017: 148). Kentliliği bir yaşam tarzı olarak vurgulayan Wirth, kentlerde insanların birbirlerine yakın yaşarken tanışmadıklarını ve ilişkilerinin daha kısa olduğunu belirtmektedir. Wirth'in teorisi kentliliği makro düzeyde sosyal sistemin doğasını etkileyen bir olgu olarak görmesi açısından önem taşımaktadır (Giddens, 2005: 949). Bireyden başlayıp topluma ulaşan tümevarımcı bir yöntem izlemiştir. Wirth de Simmel gibi kent yaşamının gerilimli doğasını kabul etmiş ve toplumsal ilişkilerin fiziksel olarak yakın olmasına rağmen mesafeli olduğunun altını çizmiştir (Serter, 2013: 73).

Ancak Chicago Okulu ‘doğal süreç’ modeli ile kentteki toplumsal ilişkileri göz ardı ettiği, özellikle etnik köken ve sınıfsal baskıyı görmezden geldiği için eleştirilmiştir (Bayraktar, 2021: 1169). Kentin kendi kendini dengeleyen yaklaşımı Neo-Marksist teorisyenler tarafından fazlasıyla basitleştirilmesi, ekonomik, siyasi ve diplomatik faktörler göz ardı ederek kapitalist düzenin ve hâkim ideolojilerin istediği biçimde incelendiği yönünde eleştiriler toplamıştır (Serter, 2013: 75-76). Teorinin belki de en zayıf noktası belli bir dönemde belli bir şehir için üretilmiş olmasıdır. Sosyal Darwinistler, ilkel insanların Avrupalıların yardımıyla medenileşebileceğini, yani sömürülen halklar için sömürgeciliğin gerekli olduğunu savunmaktadır (Odyakmaz, 2012: 144). Sosyal Darwinizm'in temsilcisi ve Chicago Okulu'nun düşünürlerden biri olan Spencer'in da bu benmerkezci ve üstenci düşünce tarzını benimsediği göz önünde bulundurulduğunda, teorilerinin kapitalizmin ve egemen sınıfın çıkarları doğrultusunda şekillendiğini düşünmek çok da çelişkili

olmayacaktır. “Ekolojik bakış açısı, kentsel gelişimi “doğal” bir süreç olarak görerek şehrin örgütlenmesinde ve tasarlanma süreçlerindeki bilinç ögesini gözardı etme eğilimi taşımaktadır” (Giddens, 2012: 948). Ne Wirth ne de Park kent çalışmalarını şekillendiren ve yoğun göç dalgası sonrasında yükselen ırkçılık duygusunun nedenini açıklamış, yeni ucuz işgücünün yarattığı gerilimin altındaki sosyo-ekonomik ve sınıfsal hareketleri çalışmalarına dahil etmemişlerdir (Serter, 2013: 74). Serter’in makalesinde bahsettiği gibi, kapitalizmin hızla geliştiği bir ortamda ortaya çıkan Chicago Okulu’nun, Marksist çizgiden uzak, Darwinist evrimci yaklaşımıyla kapitalizmin yarattığı eşitsizlikleri “doğallaştırdığı” ve sömürülen grupların devrimci potansiyelini bastırmak için kullanıldığı düşünülebilir (Serter, 2013: 75-76).

1.3.3. Çağdaş Kent Kuramları

Chicago Okulu Neo-Marksist kuramcılar tarafından eleştirilirken, 1970 sonrasında kentler ekonomik ve politik bir perspektiften incelenmeye başlanmıştır. Kapitalizmin metalaşma süreçleri içerisinde stratejik bir konuma yerleştirilen kentlerin işlevi sorusu üzerine düşünen Henri Lefebvre ve David Harvey, kentlerin her zaman kapitalistlerin faydalandığı bir yapı olduğu konusunda ortak görüşleri paylaşmaktadırlar (Turut ve Özgür, 2018). Bu yapısalcı yaklaşım ile kent mekanları, toplumsal olay ve olgular üzerinde bir etken olarak incelenmiş, toplumsal süreçlerde etkili olan ve bu süreçler tarafından şekillendirilen bir ‘yapı’, ‘fail’ ve ‘faktör’ olarak tartışılmıştır (Solak, 2017: 31).

‘Kentsel mekan’ yerine ilk kez ‘mekan’ kavramını kullanan Lefebvre (Kırış, 2019: 133), mekanın politik kimliğine vurgu yapmaktadır. “Mekanın Üretimi” (2014) adlı kitabında mekanın sadece somut bir çevre değil, aynı zamanda ilişkilerin yeniden üretildiği ideolojik bir yapı olduğunu belirtmiştir. Üretken mekan, üretim güçlerini içerir ve mülkiyetle ilişkisi bulunmaktadır (Lefebvre, 2014: 24). Kısacası mekan toplumsal bir üründür, üreticidir ve ilişkilerin yeniden üretimine dâhil olur. Bununla birlikte her toplum kendi mekanını üretmektedir (Lefebvre, 2014: 61). Yeniden üretimin mekan ve toplumsal ilişkiler arasında karşılıklı olduğunu ileri süren Lefebvre, mekanı organik, akışkan ve canlı olarak tanımlar (Merrifield, 2000: 171, akt., Ertürk, 2013: 47). Başka bir deyişle, bireyler mekanın, mekanlar da bireylerin sonucu olarak ortaya çıkar ve birbirlerinden ayrılamazlar, karşılıklı olarak birbirlerini üretirler (Ertürk, 2013: 7). Devlet ve iktidarlar mekan üzerinde önemli bir güce

sahiptir. Hem mekanı onlar sağlar hem de mekan üzerinde üstün bir hâkimiyet kurarlar. Böyle bir tahakküm ancak şiddet yoluyla var olabilir. Lefebvre'ye göre egemen güçler çoğu zaman bölgeye hâkim olmak için önce yağmalar sonra yayılırlar ve her devlet iktidarı ancak bir mekan üzerinde uyguladığı şiddetle varlığını sürdürebilir (Lefebvre, 2014: 288). Bir başka deyişle, mekan yoksa devlet sadece soyut bir bütünlüktür, iktidar ancak mekanla somutlaşır ve mekana hâkim olduğunda diğer tüm iktidarlara çoğunlukla yok eder.

Modern kentler kapitalizmin etkisiyle büyüüp kalabalıklaştığından kentsel alanlardaki yerleşimler de kapitalizmin dinamiklerine göre şekillenmiştir. Üstelik kentleşme, kendini sürdürebilmek için zorunlu bir faktördür. “Kentleşme, gelişmiş kapitalizmin mekanı örgütlenme biçimidir; fiziksel çevreyi yapılandırma ve mekanda insanı ve toplumsal ilişkileri örgütlenme biçimidir” (Harvey, 1985: 222, Castells, 1997: 29-54, akt., Akın, 2007: 55). Lefebvre'ye benzer şekilde Harvey de toplumsal ilişkilerin yeniden üretiminden bahsetmiş ve bunun mekansal parçalanma ile ilişkili olduğunu açıklamıştır. Mekanın politik işlevi ile örgütlenmesi arasında bir nedensellik olduğunu belirten Harvey, mekanın kapitalist üretim koşullarının devamlılığını sağlayan bir araç olduğunu ifade etmektedir (Bıçkılı, 2006: 117).

Mekansal farklılaşma gündelik hayatta mevcuttur ve sürekli olarak yeniden üretilmektedir. Kentlerdeki farklı mekanlar hem fiziksel hem de kültürel, ekonomik, siyasi ve sosyal özellikler açısından birbirlerinden farklılaşmaktadır. Dolayısıyla mekansal farklılaşma yerleşim yerlerinin, iş yerlerinin ve işgücünün ayrışmasından ziyade sosyal farklılaşma, yani kimliklerin ve statülerin farklılaşması olarak düşünülmelidir (Harvey, 2010, akt., Alpmann, 2019: 391-392). David Harvey “Sınıfsal Yapı ve Mekansal Farklılaşma Kuramı” (2002) başlıklı makalesinde mekansal farklılaşma ile toplumsal yapı arasındaki ilişkiyi dört farklı hipotez üzerinden tartışmıştır. Bunlar; mekansal farklılaşmanın kapitalist sistemdeki toplumsal ilişkileri yeniden ürettiği, mekansal birimlerin bireyleri kişisel yaşamlarında etkileyecek belirli toplumsal etkileşim ortamları olduğu, nüfus yoğunluklarının farklı topluluklara ayrılmasının Marksist anlamda sınıf bilincine hizmet ettiği ve mekansal farklılaşmanın sınıf mücadelesini kışkırtan bir çatışma mekanı olduğudur (Harvey, 2002: 154-158). Harvey, toplumsal ilişkileri sürekli etkileyen ve onlardan etkilenen bir kavram olan mekansal farklılaşmanın, sınıf ilişkilerinin ve toplumsal farklılaşmaların üretildiği ve sürdürüldüğü süreçleri etkileyen bir aracı olarak algılanması gerektiğini savunmaktadır (2002: 158). Dolayısıyla kapitalizm, fiziksel çevreyi yapılandırarak ve

toplumsal ilişkileri yeniden düzenleyerek kentsel mekanlarda tutarsızlık ve eşitsizlik yaratmaktadır. Kapitalist sistemin adaletsizliğine odaklanan Harvey, kenti sermaye birikimi odağında incelemiştir. Ona göre sermayenin ilk döngüsü temel ihtiyaçlar kapsamında yatırım, üretim ve tüketime ayrılır ancak asıl kâr getirecek olan ikinci döngü sermayenin sabit mal yatırımlarına (konut, alışveriş merkezi, iş yerleri, kentsel alan yatırımları, vb.) dönmesi ile oluşmaktadır (Güllüpnar, 2012: 18). Bu yatırımlar kentsel mekanlarda ekonomik seviyelere göre ayrışmayı da beraberinde getirmektedir. Ekonomik gücü olan bireyler belirli kentlerde yaşamayı göze alabilirken, düşük gelirli bireyler hiçbir yatırım yapılmadığı ya da hiçbir gelirin elde edilmediği yerlerde yaşamak zorunda kalmaktadır. “Harvey’e göre, kentlerin bu şekilde eşitsiz ve ayrılmış mekanlar üretmesi, kapitalist sermaye birikim süreçlerinin bir sonucu olarak görülmelidir” (Güllüpnar, 2012: 19). Mekansal farklılaşma gündelik yaşamdan etkilenir ve bunun tersi de geçerlidir. Kentsel mekanları incelemek gündelik eylemleri, ilişkileri ve davranışları anlamak için elzemdir.

1.4. Gündelik Hayat Sosyolojisi

Gündelik hayat sıradan ve olağan bir konu gibi görünse de toplumsal yapılar ve ilişkiler hakkında çok fazla verinin incelenebildiği bir alandır. Toplumsal ilişkiler kamusal alanlarda ve günlük rutin faaliyetler sırasında gerçekleşmektedir. Bu faaliyetler belirli bir düzen, rahatlık, rutin ve norm dahilinde tekrarlanmaktadır. Geçmişte gündelik yaşam doğanın zaman akışı tarafından düzenlenirken, modern kentlerde büyük ölçüde otoriter güç yapıları tarafından şekillendirilmektedir. Gündelik yaşam döngüsü, ne giyileceği, nasıl davranılacağı ve kamusal alanlarda nasıl konuşulacağı gibi sıradan eylemleri içermektedir. “Bu nedenle modern kapitalist üretim koşulları altında farklılaşmadan -spesifik olarak- mekansal farklılaşmadan söz etmek, toplumsal eşitsizlik ve ayrımcılıktan söz etmek anlamına gelmektedir” (Alpman, 2019: 377). Sosyolojinin ortaya çıktığı klasik teoriler döneminde bilim olduğunu kanıtlamaya odaklanılmış ve gündelik hayata çok az önem verilmiştir. Ancak sosyologların bu konunun önemini fark etmeleri uzun sürmemiştir. Klasik sosyoloji teorileri makro bir bakış açısına sahip olduğundan çalışmaların odak noktası bireyden ziyade bir bütün olarak toplum üzerine olmuştur. Başka bir deyişle, bireylerin gündelik hayatta ne yaptıklarından ziyade, genellikle aktörlerin eylemlerini belirleyen yapısal kodlara odaklanılmıştır (Esgin ve Özben, 2020: 35-39). Modern toplumları anlama

ihtiyacından ortaya çıkan sosyoloji, bilimsel yöntemler geliştirerek kendini kanıtladıktan sonra ihmal edilen fail ve gündelik hayat konularına yoğunlaşmıştır.

Toplum ve bireyin davranışını pozitif bilimlerden etkilenecek açıklamaya çalışan düşünürlerin çoğu Darwin'in evrim teorisini takip etmiştir. Toplumlara da yaşayan bir organizmaya benzetmek ve doğadan alınan referanslarla açıklamaya çalışmak sistematik düşünce geliştirmeye, dolayısıyla da bilimsel alanın sağlanmasına yardımcı olmuştur. Toplumun nasıl mümkün olduğu sorusuna yanıt arayan Georg Simmel de benzer bir yol izleyerek, organik bir bedeni mümkün kılan parçalar arasındaki alışveriş gibi toplumun da birden fazla bireyin etkileşime girdiği her yerde ortaya çıktığını belirtmektedir. Bireylerin birbirleriyle etkileşim kurma biçimi olarak ele aldığı toplumda, temel araştırma konusunu bireysel eylemlerden ziyade bireylerin gündelik hayatta birbirleriyle ilişkilenmeleri oluşturmuştur. Toplumsalı mümkün kılan 'yapı', 'rol' ve 'bireysellik' apriorilerinin gündelik hayattaki hallerini açıklarken görme, duyma ve koklama duyularının sosyolojik sonuçlarından faydalanmaktadır. Simmel'e göre duyu-veriler sadece tek taraflı akan bir bilgi değil, etkileşime giren iki kişi arasında gelişen karşılıklı bir etkileşimin çıktılarıdır (Başdaner, 2020; 73-90). Simmel, geniş bir duyu verisi ve insan etkileşimi yelpazesini kapsadığı için gündelik hayatı çalışma alanına dahil etmiştir.

1.4.1. Gündelik Hayat Çalışmaları

Georg Simmel

Toplumun açıklarken daha çok ilişkiler üzerinde duran Simmel, kültürden ziyade kültürlenme üzerine çalışmalar yürütmüştür. Bireylerin mevcut durumlarını ancak dış etkileri özümseyerek kültürlü bireyler haline gelmelerini içeren kültürleşme yoluyla aşabileceklerini belirtir ve kültürü nesnel ve öznel kültür olmak üzere ikiye ayırır. Nesnel kültür, bireylerin içselleştirmesi gereken kültürel ürünlere atıfta bulunurken, öznel kültür ise bu içselleştirme sonucunda ulaşılan bireysel gelişim için standardı temsil etmektedir (Başdaner, 2020: 91). Modernleştikçe alanı genişleyen nesnel kültür ile bu genişliğin altında ezilen öznel kültür arasında bir çatışma ortaya çıkar, yani "modern kültürün çatışması ezici tarihsel ve toplumsal gelişmeler karşısında bireysel varoluşunu korumak zorunda kalan bir bireysellik ortaya çıkarmıştır" (Başdaner, 2020: 92). Simmel, bireylerin kent ve

kasabalardaki gündelik yaşamlarında karşılaştıkları deneyimleri ve maruz kaldıkları olayları ele almaktadır. Kent sakinlerinin psikolojik ve duygusal bakış açılarını anlamaya çalışır. Yaptığı çalışmalar sırasında metropolde yaşayan bireyler arasındaki etkileşimi açıklarken en çok ‘mücadele’ ve ‘çatışma’ toplumsal biçimlerine öncelik vermektedir. Her türlü toplumsal ilişkiyi bir alışveriş yapısı altında değerlendiren Simmel için her etkileşim bir mücadeledir. İnsanlar toplumsal hayattaki ilişkilerini her zaman fayda ve çıkar hesabı yaparak yönetmektedirler. Bir eylemi diğerinin pahasına gerçekleştirmekte, tüm etkileşimler bir tercih sonucu ortaya çıkmakta ve üretim gibi değer katma süreci işlemektedir. Herhangi bir şeyi elde etme arzusu başka şeylerden vazgeçmeye yol açar ve o nesnenin değeri de ona ulaşmak için ödenen bedel ile ilişkilidir. Gelişmiş bir ekonomiyi andıran bu tanımlamalarla birlikte Simmel, modern para ekonomisinin metropol insanların hem birbirleriyle hem de nesnelere olan ilişkilerini değiştirdiğinin altını çizmektedir. “Para yalnızca hepsinde ortak olanla, mücadele değeriyle ilgilenir; bütün nitelikleri ve tikelikleri şu soruya indirger; Fiyatı ne?” (Simmel, 2021: 85-86, akt., Başdaner, 2020: 95). Böylece, tıpkı tüm hayatın mekanik saate göre düzenlenmeye başlaması gibi, karmaşık görünen gündelik yaşama da kesinlik getirilmiştir.

Simmel için diğer bir önemli toplumsallaşma biçimi de çatışmadır. Çatışma olumsuz gibi görünse de iki tarafın birbirine karşı ‘kayıtsız’ kalmasından daha iyi olduğunu ve çatışmanın da bir etileşim içerdiğinden toplumsal için olumlu olduğunu belirtmektedir. “İlk başta ayrışma gibi görünen şey aslında modern yaşamın temel birleşme biçimlerinden biridir” (Simmel, 2009a: 91, akt., Başdaner, 2020: 97). Kısacası modern gündelik hayattaki bireyler arasında gerçekleşen tüm etkileşimler toplumsallığı mümkün kılan ilişkiler ağını oluşturmaktadır.

Chicago Okulu

Chicago Okulu, Simmel’in sistematik olmasa da sosyolojinin kurulumuna öncülük eden çalışmalarından etkilenen başka bir Alman ekolüdür. Yukarıda da belirtildiği üzere Chicago Okulu, kentsel mekanlardaki toplumsal yaşamı ekolojik örgütlenmeye benzeterek açıklamaktadır. “İnsan toplumu ekolojik bir topluluktur” (Mollaer, 2020: 124). Kentlere doğru başlayan yoğun göç sonucunda kendi mahallelerini oluşturan gruplar, bitki ekolojisinde olduğu gibi “istila, egemenlik kurma ve yerine geçme” kavramlarını içeren

doğal alanlar olarak nitelendirilmiştir. Kısacası kentsel mekanlar sadece bir coğrafi konum değil, orada yaşayan insanların kültürüne ve tarihine sahip mekanlara dönüşmüşlerdir. Okulun kurucularından Robert Ezra Park, Simmel'den etkilenerek insan ekolojisinin inşasında “çatışma, mübadele, fuhuş, tahakküm ve sosyallik” gibi toplumsal ilişki biçimlerini tartışmaktadır. Tüm kenti bir laboratuvar olarak görürler ve araştırma yapmak için sahaya çıkmanın önemi ekolün tüm takipçileri tarafından vurgulanmaktadır. Okulun gündelik hayat sosyolojisi açısından en önemli katkılarından biri kentin bir laboratuvar olarak algılanması, diğeri ise kentsel mekanlarda yerel bilginin önemine dikkat çekmiş olmasıdır. Simmelci yaklaşımda toplum, etkileşimsel alan içinde “rekabet eden aktörler ve akışkan mekanlar” olarak ele alınır ve gündelik hayatı nesneleştiren tüm bileşenler bir bütün olarak değerlendirilmektedir. Ancak Chicago Okulu'nun iktidar unsurunu ve onun etkilerini tüm bu analizlerin dışında tutması ve toplumsal yapının tamamen doğal bir süreçten ibaret olduğunu savunması karşısında sert eleştirilere maruz kalmıştır.

Erving Goffman

Goffman'ın dramaturjik kuramında, toplumsal ilişkiler ve eylemler bir tiyatro sahnesinde olduğu gibi gerçekleştirilmektedir. Goffman, gündelik hayattaki ilişkileri, durumları ve olayları bireylerin perspektifinden incelemiş ve çalışmalarını bu alanda yoğunlaştırmıştır. Onun kuramına göre insanların sosyal arenada yaşadıkları her etkileşim onları birer oyuncu haline getiren bir performanstır ve bu yüzden de performansın gerçekleştiği sahnedeki her hareket yapmacıktır.

“Belki bundan da önemlisi, sahnede oyuncu bir karakter kılığına girerek kendini başka oyuncular tarafından yansıtılan karakterlere sunar; seyirci etkileşimde hayati öneme sahip ama gerçek yaşamda var olmayan üçüncü bir taraf oluşturur.” (Goffman, 2014: 13).

Toplumsal performansları, ilerleyen bölümlerde detaylı bir şekilde ele alınacak olan “Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu” (Goffman, 2014) isimli kitabında altı farklı başlık altında irdelemiştir. Sadece performansa dahil olunması değil, izlendiğini fark eden insanların davranışlarındaki değişim üzerinden insanların nasıl baktıklarını ve bakışlarını nasıl gödüklerini de konu edinmektedir (Orhan, 2018: 194-196). İnsan davranışlarını tiyatro oyununa benzeten Goffman, insanların hareket etmesini sağlayan (emreden) güdünün

toplumsal kurallar olduğunu savunmaktadır (Orhan, 2018: 198). Bir tiyatro sahnesinde olduğu gibi, insanların toplumsal durumlardaki davranışları kendi rolleri tarafından belirlenmektedir. Ve roller, bir bireyin statüsü veya sosyal konumu tarafından takip edilen toplumsal beklentiler olarak tanımlanmıştır. Bir kişi bir başkasının çocuğu, öğrencisi ya da kardeşi olabilir. Dolayısıyla, bir kişi aynı anda birçok farklı toplumsal statüye sahip olabilmektedir. Bu statüler etnik köken, cinsiyet veya yaş gibi doğuştan gelen “iliştirilen statüler” olabileceği gibi, bireyin çabasıyla elde edilen mezun, profesör veya sporcu gibi “erişilen statüler” olarak da karşımıza çıkmaktadır. Toplumlarda etnik köken veya cinsiyet gibi bazı statüler “baskın statü” olarak önceliğe sahiptir (Giddens, 2012: 180-181).

Aktörün yalnız olduğu zamanki davranışları ile başkalarıyla birlikte olduğu zamanki davranışları arasında bir zıtlık vardır. Goffman, sosyal hayatın çoğunun ön ve arka bölgelerde gerçekleştiğinden bahsetmektedir. İnsanlar arasında gerçekleşen sosyal birliktelik ya da karşılaşmalar ön bölgede meydana gelmektedir. Bu bölge insanların sahneye çıktıkları ve “sahne üstü performanslarını” sergiledikleri yerdir. Arka bölgeler ise tıpkı bir filmin perde arkası gibi insanların sahnede kullanacakları malzemeleri hazırladıkları yerdir. Ön bölgede kontrol edilen davranışlar arka bölgede serbest bırakılmaktadır (Giddens, 1995: 181-182). Goffman’ın ön bölge ve arka bölge olarak tanımladığı çok katmanlı ilişkilerdeki performanslar arasında hızlı bir geçiş olmalıdır (Orhan, 2018: 199). “Performans, günlük yaşamda bireyin diğer bireyleri etkilemek için yapmış olduğu etkinlikleri, rutin ise performans sırasında sergilenilecek önceden belirlenmiş davranış kalıplarını ifade eder” (Goffman, 2012: 28, akt., Özensel, 2020: 370). Gündelik rutinlerini bir tiyatro sahnesi gibi oynayan aktörler, yeni tanıştıkları kişiye, o kişi hakkında bilgi aldıktan sonra kendilerini sunacak ve istedikleri şekilde görünmeye çalışacaklardır (Hülür, 2017: 158). Goffman’ın rol teorisinde aktörler kendilerini belirli taktik ve yöntemlerle sunarken, etraflarındaki akışa göre kararlar almakta ve çıkarlarını korumak için hareket etmektedirler (Orhan, 2018: 209). Goffman gündelik hayata çok yönlü yaklaşmış ve bireyin kendisini sosyal ilişkiler ve başkalarının varlığı üzerinden inşa ettiğinin altını çizmiştir.

Henri Lefebvre

Henri Lefebvre, gündelik yaşamın gerçekleştiği kent mekanları üzerine çalışan ve gündelik hayatın sosyolojisini derinlemesine ele alan düşünürlerden biridir. “Modern Dünyada Gündelik Hayat” adlı kitabına “gündeliklik” kavramının felsefeden geldiğini, dolayısıyla felsefe olmadan gündelikliğin de anlaşılamayacağını vurgulayarak başlamaktadır (Lefebvre, 2007: 23). Gündeliklik kavramı felsefede gündelik yaşamı yansıtmaz, aksine onun olası dönüşümünü ifade etmektedir. Görünüşte basit faaliyetler, ürünler ve yapılar bütünü olan gündelik hayat, üretken bir faaliyeti mümkün kılan bir alan olduğu kadar, bir sahne, anlardan oluşan bir an ve imkânı gerçekleştirmek için kendisinden başlamanın kaçınılmaz olduğu diyalektik bir etkileşimdir (Lefebvre, 2007: 23-24). Sokrates’in felsefi diyaloglarında sadece gündelik şeylerden bahsetmesi, gündelik hayatın felsefenin konusu olduğunu çok açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Lefebvre, gündelik hayatın filozof için yerleşik sistemlerde bulunmayan bir gizem içerdiğinden ve tekrarın keşfedilmesi gerektiğinden bahsetmektedir. Gündelik hayat; beden hareketleri, zaman dilimleri, doğal ve akan zaman gibi tekrarlardan oluşmaktadır. Bu döngülerdeki üretimi inceleyebilmek için ilişkilerin yeniden üretimlerini analiz etmek gerekmektedir (Lefebvre, 2007: 28-29).

“Gündelik hayat, tekrarın bir değişkesi ya da tekrarların bir araya geldikleri mekan mı?” (Lefebvre, 2007: 29) sorusunu yönelttikten sonra Lefebvre, gündelik hayatı ekonomik, psikolojik ve sosyolojik, özel yöntem ve yollar, özel nesnelere ve özümsemesi gereken alanlar olarak tanımlamaktadır (Lefebvre, 2007: 32). Sanayi Devrimi’nden sonra toplumsal yaşam önemli bir değişime uğramış ve binlerce yıldır hâkim olan koşullardan sıyrılmıştır. Modern kentlerde belirsiz doğa olayları veya yokluk bulunmamaktadır. Ancak bunların karşısında yeni yokluklar “mekanın, zamanın, arzuların ve arzunu kıtlığı” başlamıştır. Kentlerdeki bu konforlu alan çeşitli ideolojilerin etkisi altındadır. Gündelik hayatın incelenmesi, rasyonel ve irrasyonel arasındaki çatışmaların gerçekleştiği alanı işaret ederek kentlerde uzmanlaşmış olan bilimlere farklı bir şey sunmaktadır. “Böylece, geniş anlamda üretimin somut sorunlarının dile getirildiği mekanı belirtir: Kıtlıktan bolluğa ve değerliden değersizliğe geçişleri, insanların toplumsal varoluşunun üretilme biçimini belirtir” (Lefebvre, 2007: 34). Lefebvre (Durkheim’ı örnek vererek) bilimlerin toplumun sınırlı rasyonelitesini ve toplumun meşrulaştırılmış ve kurumsallaştırılmış sistemleriyle örtüşen zorlama bir

rasyonalite arayışını eleştirmektedir. Bu zorlamalar bilim adı altında bir ideoloji içermektedir (Lefebvre, 2007: 35).

Lefebvre bu noktadan sonra gündelikliği modernlikle birlikte ele almaktadır. Gündeliklik ve modernlik eşzamanlı olarak ortaya çıkmış, birbirine bağlı, birbiriyle ilişkili ve birbirini çevreleyen iki kavramdır. Gündelik hayat gösterge niteliğindedir, tarih taşımaz ve kişiyi meşgul etmektedir. “Gündeliklik ve modernlik, karşılıklı olarak birbirini belirtir ve gizler, meşrulaştırır ve telafi eder. Hermann Broch’un ifadesiyle, dönemin evrensel gündelik hayatı modernliğin arka yüzüdür, zamanın ruhudur” (Lefebvre, 2007: 36). Zamanın ruhu olmasına rağmen düşünürler tarafından yeterince önemsenmemektedir. Öte yandan sosyal bilimciler gündelik olguları, zamanın kullanımını, gazete ilanlarını ve nesnelere dünyasını bilinmeye değer bulmamaktadırlar (Lefebvre, 2007: 37-38). Lefebvre bu bakış açılarını eleştirerek düzen içinde yer almayan olguları incelemeye çalışmaktadır.

“Gündelik hayatı kabul ederek, geri çekilmeksizin onu edilgen bir biçimde “yaşayarak” olduğu gibi kavramak imkansızdır... Gündelik hayatın eleştirel çözümlemesi ideolojileri açığa çıkaracaktır; gündelik hayat hakkındaki bilgi ise, ideolojik bir eleştiriyi ve sürekli bir özeleştiriye kapsayacaktır” (Lefebvre, 2007: 38-39).

Ona göre toplumu anlamak için bir ipucu olan gündelikliği, küresellik, devlet, teknik ve kültür içine yerleştirmek gerekmektedir (Lefebvre, 2007: 40). Lefebvre çalışmasında farklı dönemlerdeki gündelik hayat araştırmalarını inceler ve daha önceki toplumlarda gündelik hayat diye bir şeyin olmadığını, davranışları, sözcükleri, araçları, giysileri, nesnelere vb. belirleyen bir “üslup” olduğundan bahsetmektedir (Lefebvre, 2007: 41). Modern toplumun gündelik hayatında eski üsluplar kullanılmaya çalışılsa da kendine bir üslup yaratmakta başarısız olmaktadır. Kapitalizmin kurulmasından sonra gündelik hayattaki nesnelere daha çok ticaret ve para ekonomisi ile ilişkilendirilmiş ve kavramlar muğlaklaşmıştır. Kapitalizmle birlikte ürün ve sermaye piyasasının yaygınlaşması ile birlikte nesnelere, insanlar, ilişkiler ve diğer her şey bu egemen nitelik tarafından belirlenmekte ve sürekli değişmektedir (Lefebvre, 2007: 42). Marx’ın çalışmaları dikkate alındığında “üretim” sadece ürün yapımı değil aynı zamanda tinsel üretimi de

kapsamaktadır. Toplumsal zaman, mekan ve ilişkilerin üretimi de buna dahil olur ve daha geniş bir şekli ile ele alındığında ‘yeniden üretimi’ de kapsamaktadır.

Lefebvre’nin çalışmasında “yeniden üretim” kavramının önemi, toplumsal ilişkilerin edilgen olmadığını öne sürmesinden gelmektedir. Toplumsal ilişkiler hareketsiz değildir ve karmaşık bir yapı içinde yeniden üretilmektedirler. Fakat bu üretim devlet, bilim ve kültür gibi toplumun üst tabakalarında yaşanmaz. Marksist çözümlemeye göre toplum her şeyden önce ekonomik bir temeldir. Buna karşılık bilgiler ise ideolojilerle ilişkili içinde üstyapılarda oluşturulup maddi üretime dahil edilmektedir. Bilgilerin karışımından ‘kültür’ yani ideoloji oluşmaktadır. Kültür toplumun kaynaklarına yön verme yolu ve bir üretim biçimidir. İdeolojilerin bu etkin rolü Marksist şema içine alındığında üretim “insanın kendi hayatını üretmesi” olarak anlam kazanmaktadır. Tüketim ise ideoloji, kültür, kurumlar ve örgütler aracılığıyla üretimi yeniden ortaya çıkartır. “Gündelik hayat, geri beslemenin toplumsal yeri olarak tanımlanır” (Lefebvre, 2007: 44). Üretim ve tüketim biçimleri gündelik hayatın akışını belirleyen en kritik unsurlardandır. Lefebvre gündelik hayatın iki farklı ucundan bahseder; sefalet ve büyüklük. Görevler, aşağılanmalar, işçi sınıfı ve kadınların hayatı, çocuklar, parayla kurulan ilişki, yinelenme, arzunun bastırılması alanı olarak gündelik hayat sefalettir. Bunun yanı sıra içinde süreklilik barındırdığı için de büyüktür. Gündelik hayatta tekrar eden pratikler “bedenin, mekanın ve zamanın, arzunun uyarlanması” olarak tanımlanmaktadır (Lefebvre, 2007: 47).

Bu süreklilik önce üslup ile, sonrasında ideolojinin de dahil olduğu kültürle şekillenmektedir. İşçi sınıfı gündelik hayatın tam ortasında yaşadığı için bunu yadsıyabilir veya dönüştürebilir. Ancak burjuva sınıfı sahip olduğu para sayesinde gündelik hayatı kendine göre şekillendirme ayrıcalığına sahiptir (Lefebvre, 2007: 51-52). Bu anlamda gündelik hayat, güç ve güç ilişkilerinin değerlendirildiği bir yer haline gelmiştir. Modern toplumlarda çalışma hayatının ve boş zamanların önemi arttıkça, gündelik hayat da bu zaman döngülerine göre şekillenmiş, kitle iletişim araçları ise boş zamanlardaki tüketim ve üretim davranışlarını manipüle etmeye başlamıştır. Lefebvre’nin çalışmalarında bir tahakküm ve direniş alanı olarak yer alan gündelik hayatta, stratejik manipülasyona karşı zayıfın kaçabileceği ya da kullanabileceği taktiklere yer verilmemiştir. Michel de Certeau, bir sonraki başlıkta derinlemesine anlatılacak olan iktidar stratejilerine karşı taktikler geliştiren sıradan insanlara hitap ederek buradaki eksikliği gidermiştir.

Michel de Certeau

De Certeau, iktidarın gündelik hayatın her yerinde olduğundan bahsetmiş ve gündelik pratiklerin mekan üzerinden biçimlendirilmesine vurgu yapmıştır. Toplumsal yaşamda gerçekleşen çıkar ve arzu oyunlarının istatistik bilimi tarafından bile tam olarak açıklanamadığını belirtmiştir. Otorite sisteminin okuyamadığı ya da göremediği hareketler vardır. “İzlek” (trajectoire) olarak adlandırdığı bu hareketler, otoritenin belirlediği yolların yerine insanların farklı şeyler koyması, daha doğrusu bir kopyalamadır. De Certeau Foucault’nun eserlerinde toplum tarafından dayatılan iktidar araçlarına “strateji”, gerçekleşen her pratik dönüşüme ise “taktik” ismini vermiştir (De Certeau, 1988: 34-39, akt., Uluengin, 2011: 137). De Certeau’nun bahsettiği taktik ve stratejiler de otoritenin izleyemediği yol üzerinden açıklanmaktadır. Stratejiler, aidiyetin daha spesifik alanlarında yaşayan bu yalıtılmış ortamdaki güç ilişkilerini ölçüp tartmaktadır. Bu belirlenmiş alan, gücün hissedildiği ve dolayısıyla yönetimin mümkün kılındığı bir alandır. Taktikler ise sınırları belli olmayan ve aidiyet üzerine inşa edilmemiş hareketlerdir. Aidiyetten bağımsız olduğu için bir anlamda mekandan bağımsız, kendi çıkarlarına uygun hareket edebilmek için zaman bağımlıdır. Kısacası stratejiler mekanı, taktikler ise zamanı kullanarak var olurlar. Taktik, elde ettiği fırsatları elinde tutamadığı ölçüde, sürekli elverişli anlar yaratmaya yönelir ve fayda sağlamaya çalışır. Kısacası taktik, zayıf olanın avantaj elde etme çabasıdır (De Certeau, 2008: 53-55). Dolayısıyla stratejiler güçlüyle, taktikler ise güçsüz olanla ilişkilendirilmektedir.

Başka bir deyişle taktikler, sıradan insanların kullandığı düzen boşluklarını keşfederek gündelik hayat pratikleri içinde kendilerine yeni bir alan yaratmaktadırlar. İktidarın tek tipleştirilmesine karşı çıkmak ve bireylerin yaratıcı alternatiflerini işin içine katmak gibi taktikler “çoğul kültür” kavramının temelini oluşturmaktadır (De Certeau, 2008: 15). Diğer yandan stratejiler, iktidarın gündelik hayata yerleştirdiği düzenlemelerin tümünü kapsamaktadır. Bireyler, stratejinin dayatmalarına karşı kendi çıkarlarını korumak için taktikler oluşturur ve zamanı kullanarak mekanın kurallarına karşı gelmektedirler. Aslında taktiklerin gerçekleştiği mekanlar da stratejinin mekanlarıdır, sadece anlık bir iktidar yokluğundan yararlanıp kaçak olarak gerçekleştirirler. “Taktikler bize, akılın, günlük mücadelelerden ve bu mücadelelere eklenen zevklerden ayrı düşünülmeceğini gösterirler” (De Certeau, 2008: 55). Gündelik hayatta pek çok eylem taktiktir; De Certeau

bu bilginin “okyanusların diplerinden, megakentlerin sokaklarına” kadar geldiğini ifade ederken (De Certeau, 2008: 55), taktiklerin varoluşun kaçınılmaz bir sonucu olduğunu vurgulamaktadır. Stratejiler ise bundan farklı olarak bir mekan ya da kurum tarafından korunan güç ilişkilerini ön plana çıkarmaktadır.

De Certeau, kuralları kendilerinin koyduğunu düşünen ve kente tepeden bakan, böylece kendilerini Tanrı yerine koyan izleyiciler ile buna karşılık deneyimlerin ilk biçimleri olan gündelik uygulayıcılar, yani yürüyüşçüleri birlikte ele almaktadır. Kentlere kuşbakışı bakmanın tıpkı iktidarın yarattığı stratejiler gibi gündelik hayatın bilgisinden yoksun olduğunu, uygulayıcıların birbirini göremeyen ve kör bilgiye sahip mekanlarla oynadıklarından bahseder. “De Certeau için yürümek, hareket eden bedenin çevresi ile diyalog ürettiği bir dil biçimidir” (De Certeau, 1984, akt., Ibgby, 2018: 11). Kenti bir olgudan ziyade bir kavram olarak ele alan De Certeau, iktidarın dilinin kentleşme olduğunu ancak kentin iktidarın dışında gelişen, yüzleşen ve eklemlenen eylemlerle dolu olduğunu belirtmektedir (De Certeau, 2018: 190). De Certeau ve teorisi sonraki bölümlerde daha ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

Anthony Giddens

Klasik ve çağdaş sosyoloji kuramlarını incelemeyi ve eksikliklerini bulmayı amaçlayan Giddens, yapı-fail ikiliği probleminde çözüm üretmeye çalışmıştır. Yapıyı merkeze alan teoriler bireyin eylemlerini, faili merkeze alan teoriler ise yapıyı gözden kaçırmıştır. Makro ve mikro olarak da ayırabileceğimiz bu iki farklı bakış açısını sentezlemeyi, kavramları yeniden tanımlamayı ve gündelik hayatı kaçınılmaz bir araştırma alanı haline getirerek yapılaşma teorisini oluşturmayı hedeflemektedir. Gündelik hayat, failer ve toplumsal yapıların etkileşim içinde olduğu, birbirini tamamladığı ve toplumsal olanı yeniden oluşturduğu bir gerçeklik alanıdır (Esgin, 2020: 382). Giddens analizinde eylem, yapı ve sistem kavramlarını yeniden tanımlamaktadır. Failerin eylemleri, onların şeyleri dönüştürmelerini ve olaylara müdahale etmelerini sağlamaktadır. Yapılar ise insanların etkileşiminden ortaya çıkan kurallardır ve sistem de eylem ile yapı arasında bağ kuran temel olgudur. Giddens’a göre gündelik hayat da düzenli sosyal pratiklerden ve failer ile yapılar arasında sürekli yeniden üretilen ilişkilerden oluşmaktadır (Esgin, 2020: 386). Bu

bağlamda, gündelik yaşamda yapı eyleme, eylem de aktörler aracılığıyla yapıya dönüşerek yapılaşmayı oluşturmaktadır.

Giddens, aktörlerin eyleme geçerken izledikleri zihinsel süreçleri de değerlendirmiş ve iki kavram üzerinde durmuştur; sözel ve pratik bilinç. Sözel bilinç, eylem için ifade edilebilen nedenlere dayanmaktadır. Pratik bilinç ise net olmayan, bazen ifade edilemeyen ancak gündelik hayatın kurallarının bilinmesini, dolayısıyla yeniden üretilmesini ve bilgi akışını sağlamaktadır. Yani failer eylemleriyle hem yapıyı etkiler hem de o yapının kurallarını ve kaynaklarını kullanırlar. Giddens'a göre bu karşılıklı etkileşim içinde sürekli yeniden üretilen gündelik hayatın eylemleri genellikle şüphe, utanç ve kaygı etrafında şekillenmektedir. Bu duygular, düzen ve istikrarı temsil eden rutine duyulan güven ile aşılmaktadır. Goffman'ın teorisinden etkilenerek, sürekli yenilenen rutinlerin insanların kendilerini tanımlamalarına ve kendi düzenlerini sürdürmelerine olanak sağladığından bahsetmektedir (Esgin, 2020: 395). Bireylerin kendi eylemleri üzerinde kontrol sahibi olduğunu vurgular ancak bu açıklama gündelik hayat pratiklerini açıklamak için yetersiz kalmıştır. Modern toplumlarda gündelik hayatın kuralları önceden belirlenmiş olsa da bu pratikler tekrarlandıkça sürekli yeni anlamlar kazanmaktadır. Giddens'a yöneltilen eleştirilerin birçoğu faileri merkeze alan teoriler olsa da bireylerin eylemlerine atfettikleri önem nedeniyle kendisinin tekrara düşmesi yönündedir.

Pierre Bourdieu

Bourdieu ise mikro ve makro düzeyde incelediği kavramları çok katmanlı olarak toplumsal uzam teorisinde, habitus, alan ve sermaye kavramlarıyla ele almaktadır. Toplumsal uzam çeşitli şekillerde birbirine bağlanan, birbirinin dışında yer alan ve düzenleme bağlantılarıyla tanımlanan bir konumlar bütünüdür. "Bir uzamda var olmak farklı olmak demektir" (Çeğin, 2020: 411). Toplumsal iktidar ve sosyal eşitsizliği açıklamak için üç farklı sermaye tanımlaması yapmaktadır. Bunlardan birincisi maddi kaynakları ifade eden ekonomik sermaye, ikincisi toplumsal ilişkileri temsil eden sosyal sermaye ve üçüncüsü beğeniler, tercihler, beceriler ve zevkleri temsil eden kültürel sermayedir (Kırış, 2019: 140). Toplumsal uzamda farklılaştırma ilkesine göre aktörler ve gruplar, ekonomik ve kültürel sermayeye göre dağılırlar. Bourdieu, mikro-bireysel düzeyde sermayeyi çok katmanlı bir şekilde ele almış ve insanların elde etmeye çalışacakları birçok farklı mal ve kaynak

olduğunu vurgulamıştır. Toplumsal uzam içindeki pratikler sadece ekonomik çıkarlar değil, aynı zamanda sembolik çıkarlara da hizmet etmektedir. Her aktör alan içinde kendi sermayesini artırmak ve korumak için mücadele eder, yani dinamik yapıya sahip olan alanlar da böylece aktörlerin mücadele alanı haline gelerek ilişkilere göre şekillenmiş olur (Çeğin, 2020: 415). Burada bahsedilen sermayelerin dağılımı sınıfsal farklılıklar belirlemekte ve aktörler tarafından ancak belli bir ölçüde değiştirilmektedir. Dolayısıyla alanlardaki mücadele aslında bir sınıf mücadelesidir.

Bourdieu, habitus kavramını mikro ve makro bakış açılarının arasına yerleştirmiş ve aktörün doğaçlama eylemlerini incelemek için ayrı bir alan oluşturmuştur. Habitus, bireyin ait olduğu grup veya sınıfın tüm üyelerinin ortaklaşa içselleştirdiği, öznel ancak bireysel olmayan algılar sistemidir (Çeğin, 2020: 421). Sosyalleşme ile birlikte habituslar tarihsel akış içinde şekillenir ve çoklu toplumsal yapıların bir sonucu olur. İçine doğduğumuz kültürel dünyada bilinçsizce içselleştirdiğimiz doğrular, yanlışlar ve yaşam biçimleri habitusu tanımlamaktadır (Kırış, 2019: 141). “Habitus, bir konumun içkin ve bağıntısal özelliklerini birlikçi [üniter] bir yaşam stilinde, yani insanların, malların/varlıkların, pratiklerin tercihindeki birlikçi bir bütünde dile getiren can verici ve birleştirici kökendir” (Bourdieu, 1995: 23). Başka bir ifade ile habitus, insanların pratik davranışları ile toplumsal yapı arasında kurulan kurumsal-ilişkisel bir düzey olarak tanımlanabilir. İçselleştirilmiş habitus, insanların seçim yaparken ve strateji belirlerken kullanabilecekleri ilkeler sağlamaktadır. Aynı toplumsal uzam gibi habitus da farklılaşmış ve farklılaştırıcıdır. Bir kişinin yemek yeme, spor yapma biçimi, sahip olduğu eşyalar veya dile getirdiği fikirler gibi basit gündelik pratikler habitusun doğurduğu ayrıştırıcı pratiklerdir. Aynı zamanda sınıflandırıcı şemaları olan bu farklılıklar zamanla simgesel farklılıklara dönüşmekte ve ayrıştırıcı imgeler olarak işlev kazanmaktadır. Bu farklılıklar algıyı mümkün kılan ve bir şeyin fark edilmesini, farklılaşmasını ve anlam kazanmasını sağlayan unsurlardır (Bourdieu, 1995: 23-24). Gündelik hayat açısından bu denli önem taşıyan habitus, toplumsal koşullar, eylemin mevcut durumu (zaman) ve eylemin ürettiği pratikler içerisinde tasarlanmaktadır.

Bourdieu, egemen olanların dayattığı argümanları bireyin içine doğduğu habitustan ayrı tutmaktadır. Genellikle evrensel bir bakış açısı olarak görülen egemen sınıfın bakış açısını tanımlamak için “doxa” terimini kullanmıştır. Egemen görüşlerin oluşturduğu simgesel sistemlerin işlevlerini, yapılarını ve ortaya çıkış süreçlerini anlayabilmek için onları

üreten eyleyicilerin sistemini ve sahip oldukları konumların uzamını incelemek gerekmektedir (Bourdieu, 1995: 128-129). Bu simgesel sistem, toplumsal yaşamdaki ortak görüşü, uzlaşmayı ve kendiliğinden varmış gibi görünen doxa'yı oluşturan sözcüklerdir. Dolayısıyla insanların sözcükler aracılığıyla oluşturdukları ortak eğilimler ve paylaşılan doxa, simgesel meta piyasasındaki nesnel ve bilgisel yapıların benimsenmesini sağlayan benzer bir sosyalleşmenin ürünüdür (Bourdieu, 1995: 210). Hem habitus hem de doxa, bireyin gündelik hayatta neyi tercih ettiğini, nereye ait olduğunu ve yapma biçimlerini belirlemektedir. De Certeau'ya benzer şekilde Bourdieu de kuramında oyun ifadelerini kullanmış ve toplumsal alana dahil olan herkesin habitusu üzerinden stratejiler oluşturmaya, o toplumsal alandan sermaye biriktirmeye ve başarılı olmak için azami çaba göstermeye çalıştığından bahsetmiştir (Kırış, 2019: 142).

Randal Collins

Collins, Durkheim'in mikro çalışmalarının başlangıcı olan ritüeller teorisinden yola çıkarak alanını Warner ve Goffman'ın gündelik hayat teorilerine kadar genişletmiştir. Ritüelleri olumlu yönleri ile ele alan Durkheim, "kutsal" ve "kutsal dışı" ifadelerinin her din için geçerli olduğunu savunmakta ve toplumların da birbirlerinden farklılaşmasının ancak bunlar gibi ritüellerle sağlandığını belirtmektedir (Gültekin, 2020: 435). Lloyd Warner ise ritüelleri toplumsal tabakalaşma ile birlikte irdeleyip modern topluma uygulayarak farklı öğretilerin tabakalaşmayı yeniden ürettiği sonucuna varmaktadır. Warner'in öğrencisi olan Goffman, Durkheim'in kuramının kapsamını genişleterek gündelik hayat pratikleriyle ilişkilendirmektedir. Ona göre insanların benliklerini sunarken takındıkları tavırlar bir tiyatro sahnesini andırmakta ve insanlar yaratmak istedikleri izlenime göre performans sergilemektedirler. Gültekin, Goffman'ın Durkheim'in ritüeller kuramında bahsettiği kolektif bilinç baskısını tersine çevirerek gündelik hayat bağlamında yorumlamasının atını çizmektedir (Gültekin, 2020: 437). Durkheim'in 'kutsal nesne' olarak ortaya koyduğu kavram 'bireysel benlik'tir ve ritüeller aracılığıyla sergilenen performanslar yalnızca ideal benlik imgeleri yaratmaktadır. "Ritüeller toplumda oluşmuş sınıfsal yapıyı müzakere eden silahlardır" (Gültekin, 2020: 438). Collins, insanların ritüellere iki farklı boyutta katıldığını ileri sürmektedir. Güç ritüelleri olarak adlandırdığı ilk boyut emir ilişkileriyle ilgilidir ve emir verenler Goffman'ın teorisinde sahne önündekilerle eşleşmektedir. İkinci boyut ise bu dikey tabakalaşmanın yatay etkileridir (Gültekin, 2020: 439). Bazı insanlar ritüellerini büyük

gruplar halinde bazıları ise daha yerel küçük gruplar halinde gerçekleştirir ve Collins bunu sosyal sınıf ayrılması olarak açıklamaktadır.

Collins mikro ve makro yöntemlerin sentezini Parsons'la birlikte çalışırken geliştirmiş ve etkileşim ritüelleri zinciri kavramsallaştırmasında yansıtmıştır. Sosyolojinin birçok yönteminin birleşmesi ile gündelik hayatın detaylı bir biçimde incelenmesine olanak tanıyacak olan radikal mikro sosyoloji ortaya çıkmıştır. Collins, makro kuramların toplumsal yapıları oluşturan süreçlerden kopmasını eleştirmiş ve toplumsal yapının bireylerin tekrarlanan etkileşim ritüeli zincirleri olduğunu ifade etmiştir. Diğer teorisyenlerden farklı olarak ne bireyi ne de yapıyı merkeze alır, onun için başlangıç noktası durumdur (Gültekin, 2020: 448). Ona göre kişinin biricikliği, hayatı boyunca yaşadığı karşılaşmalarla yani etkileşim zincirindeki patikalarla ilgilidir. Toplumsal yapıyı oluşturan bu tekrarlı hareketlerin mikro bir mekanizma ile açıklanabileceğini iddia etmiş ve etkileşim ritüel zincirlerini gündelik hayattaki etkileşimlerin toplumun sınıfsal yapısını nasıl etkilediğini göstermek niyetiyle kullandığını belirtmiştir.

1.4.2. İdeoloji ve Gündelik Hayat

Toplumsal hayat içindeki mekanlar politik olduğu kadar ideolojik alanlardır da. Bu kavramları yapısalcı yaklaşımla birlikte ele almak kültürün ve toplumun çok katmanlı yapısını incelememizi sağlamaktadır. Yapısalcılık birçok farklı alt sistemi bulunan organizmaların birbirleriyle olan ilişkilerini ele alarak bütünü açıklamaya yarayan bir yaklaşımdır (Nar, 2014: 32). İdeoloji etrafında ise bu alt yapı ve üst yapının nasıl ilişkilendiği, tam olarak ne anlama geldiği, 'üretici güçler' ve 'üretim ilişkileri' kavramlarından ne anlaşılması gerektiği konusunda birçok tartışma yürütülmüştür. İdeoloji genellikle iktidarın oyunu, çarpıtması, toplumu kandırması ve ortadan kaldırılması gereken bir kavram olarak ele alınmaktaydı (Özçetin, 2010: 141-142). Günlük aktivitelerin temelindeki nadiren sorguladığımız ve kendiliğinden ortaya çıkan varsayımları toplumsal bilinçdışı olarak tanımlarsak, Lacan'ın 'Öteki' kavramı da benzer şekilde genellikle haberdar olunmayan ve davranışların anlam kazandığı bağlam olarak karşımıza çıkmaktadır (Eagleton, 2019: 52). Marx ise kitabı "Kapital"de bunu siyasi bir açıdan ele alarak kişinin eylemleri ile anlamlarının farklı olduğundan bahsetmektedir. Eylem bir yerde gerçekleşir, anlam başka yerde ortaya çıkar ve insanın bunun farkına varmasındaki engel ise ideolojidir

(Eagleton, 2019: 51-53). Marx ideolojiyi üretim biçimi tarafından belirlenen, dolayısıyla egemen sınıfın hegemonik ideolojisi olarak ele almıştır. İdeolojinin gündelik yaşamın bilincinin oluşturucusu sayan Gramsci, egemen sınıfın iktidarını yürütüşünde biri güç (force) diğeri rıza (consent) olmak üzere iki yol izlediğini belirtmekte ve ideolojinin egemen sınıfın baskı kullanmadan rıza elde etmesine yarayan bir araç olarak tanımlamaktadır. İdeolojinin hegemonik ideolojiye dönüşümünü ise egemen sınıfın kültürel hegemonyasının oluşumu ile açıklamaktadır (Oskay, 1980: 222).

İdeoloji üzerine çalışan ve Hall'un da çalışmalarında etkisini gördüğümüz Althusser ise Lacan'a ve Lacancı psikanalize bir gönderme ile "ideolojinin 'bireylerin gerçek (real) var oluş koşullarıyla aralarındaki hayali/imgesel (imaginary) ilişkilerin temsili olduğunu' vurgular" (Althusser, 2001: 109, akt., Özçetin, 2010: 144). Bireylerin özne olması ideoloji sayesinde gerçekleşir ve devletin ideolojik aygıtları birer baskı aracıdır. Althusser'e göre devletin ideolojik aygıtları arasındaki birlik egemen sınıf ideolojisi tarafından sağlanır ve ideoloji toplumsal bir zorunluluk olarak yanlış-bilinçtir. Bu varsayımı ideolojinin tüm toplumlarda var olacağını ve bu daimi bütünlüğü nedeniyle de Althusser'in vardığı sonuç 'ideolojinin tarihi yoktur' olmuştur (Oskay, 1980: 232-233). Kısacası Althusser, halkın egemen sınıf ne istiyorsa onu istediğini ve devletin ideolojik aygıtları sayesinde baskıdan ziyade gönüllü olarak buna rıza gösterdiğini ifade etmektedir. Bunun yanı sıra Kellner, Althusser gibi Marksist düşünürleri eleştirerek ideolojiyi sadece sınıfsal açıdan ele almanın eksik olacağını ve bu bakış açısının kapitalist sınıfın ekonomik çıkarlarını destekleyen fikirlerle sınırlı olduğunu belirtmektedir.

"... ideoloji söylemleri ve figürleri, kavramları ve imgeleri, teorik konumları ve sembolik formları içerir. İdeoloji kavramının bu şekilde genişletilmesi, imgelerin, figürlerin, anlatıların ve sembolik biçimlerin film ve popüler kültürde toplumsal cinsiyet, cinsellik, ırk ve sınıfın ideolojik temsillerinin bir parçasını nasıl oluşturduğunun araştırılmasının yolunu açmaktadır" (Kellner, 1995: 59).

Kellner ideolojinin sosyal normlarda genellikle toplumda ayrıcalıklı bir kişi olarak tanımlanan 'ben'i normalleştirdiğinin altını çizmektedir. Buradaki 'ben' ise çoğunlukla orta-üst sınıftan beyaz Batılı erkeklerdir. Böylece ideoloji, egemen sınıfın tarafında durarak sosyal grupların ayrışmasına ve aralarında hiyerarşiler oluşmasına neden olmaktadır

(Kellner, 1995: 61). Tüm bu tanımlamalar kültürden ve gündelik hayattan ayrı tutulamaz. İdeoloji kültürün büyük bir parçasıdır fakat her kültürel varlık ideolojik değildir. İdeoloji daha çok politik bir perspektiften, kültür ise daha çok ideolojik eylemlerden oluşmaktadır.

Stuart Hall, ideoloji hakkındaki bu sorunun kitle bilincini (mass consciousness) şekillendiren araçlardaki gelişmeler, kültür endüstrilerinin büyümesi ve ileri kapitalist toplumlardaki işçi sınıfının sisteme rızasının olduğunu ifade etmektedir. Burada bahsettiği rıza ve ideolojiyi birbirinden ayırmak mümkün olmadığı gibi, rızayı sadece ideoloji mekanizmalarının da oluşturmadığının altını çizmektedir. İdeolojiyi klasik Marxist kuramdan çok daha geniş bir açı ile, ‘toplumsal düşüncenin tüm örgütlü biçimleri’ni işaret etmek için kullanmıştır (Hall, 1996: 25-26).

“İdeoloji ile farklı sınıfların ve sosyal grupların toplumun işleyişini anlamlandırmak, tanımlamak, çözmek ve anlaşılır kılmak için kullandıkları zihinsel çerçeveleri -dil, kavramlar, kategoriler, düşünce imgeleri ve temsil sistemlerini- kastediyorum” (Hall, 1996: 25-26).

Bireylerin gündelik hayattaki davranışları önemsiz ve sıradan gibi görünse de bu çerçeveleri açıklamak ve anlamak için tümünü kapsayan bir alan olarak tanımlanabilir. Günlük rutinlerin düzenliliği ve sosyal grup alışkanlıklarının incelenmesi gibi toplumsal konular için verimli bir araştırma sahası sunmaktadır. Sosyal davranışlar, bireylerin birbirleriyle etkileşimi sonucunda ortaya çıkan sosyal gerçekliğin anlaşılmasına yardımcı olur ve gündelik yaşamdaki sosyal etkileşimin incelenmesi, daha büyük sosyal düzenlerin ve kurumsal yapıların anlaşılması için gereklidir (Giddens, 2012: 169).

1.4.3. Goffman ve Gündelik Yaşamda Benliğin Sunumu

Sosyal etkileşim üzerine çalışan Goffman, mikro-sosyoloji odaklı bireyin tüm yaşam döngüsünü (konut, iş ve boş zaman) düzenleyen “toplum kurumları” adını verdiği kurumlar üzerine araştırmalar yapmış ve sıradan insanların gündelik yaşam davranışlarını incelemiştir. Örneğin, kamusal bir alanda karşılaşan iki yabancıdan davranış örüntüsü gibi kısa ve sıradan karşılaşmalar üzerinde çalışmıştır. Bu durumu ‘sivil dikkatsizlik’ olarak adlandırmış ve şöyle tanımlamıştır:

“Uygun bir mesafede hızlı ama açık bir bakıştan sonra, katılımcıların bakışları birbirleri için alçalır ve sadece geçiş anında tekrar yükselir. Yakın mesafedeki bakışlar tipik niteliğini çifte kaçınmadan alır: Ne bir “tanıma” sinyali vermeli, temas için açıklık vaat etmeli ne de güvensizlik ve nefretle dolu olmalıdırlar” (Goffman, 1963: 84, akt., Hirschauer, 2005: 41).

Bu kavram, insanların kendiliğinden geliştirdiği ancak etkin bir şekilde ve bazen yabancılar arasında yürütülmesi gereken sosyal yaşamın varlığı için temeldir. Yukarıda bahsedilen erken dönem çalışmalarının ardından yayınladığı “Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu” (Goffman, 2014) adlı kitabında, insanların birbirleriyle karşılaştıklarında sergiledikleri davranışları inceleyerek gündelik yaşamda nasıl performans gösterdiklerini dramaturjik bir yaklaşımla ele almaktadır. Kişi kendini iki farklı şekilde ifade eder; verdiği izlenim ve yaydığı izlenim. Verdiği izlenim sözlü simgeler ya da onların yerine geçenler, dar anlamda iletişimdir. Yaydıkları izlenim ise beklentiler içeren ve bu beklentiler içinde değerlendirilen çok çeşitli eylemleri kapsamaktadır. Goffman bu ifadelerden ilkinin aldatma, ikincisini ise rol yapma olarak ele alır (Goffman, 2014: 16). Birey kendi üzerinde sahip olduğu kontrol ve iletişim sürecini dengeleyerek oynamak istediği oyun için sahneyi hazırlar (Goffman, 2014: 21). Kişi başkalarının karşısına çıktığında birçok sebepten ötürü gözlemcilerin durumuyla ilgili izlenimlerini kontrol etmek istemektedir. Goffman, bir katılımcının diğer katılımcıları etkilemek için yaptığı tüm faaliyetleri ‘performans’ olarak tanımlamaktadır. Bu performansta gerçekleştirilecek eylem kalıbına ya da harekete ‘parça’ ya da ‘rutin’ olarak adlandırmaktadır (Goffman, 2014: 27-28).

“Toplumsal rolü belli bir statüye bağlı hak ve görevlerin yerine getirilmesi olarak tanımlarsak, toplumsal bir rolün bir ya da daha fazla kısımdan oluştuğunu ve bu farklı kısımlardan her birinin oyuncu tara-fından çeşitli durumlarda aynı tür seyirciler ya da aynı seyirci kitlesi karşısında sahnelenebileceğini söylemek mümkündür.” (Goffman, 2014: 28).

Goffman benliğin sunumunu altı farklı bölümde incelemektedir: performanslar, takımlar, bölgeler ve bölge davranışları, tutarsız roller ve izlenim yönetimi sanatları.

Performanslar ve Takımlar

Goffman, Park'tan alıntı yaparak her yerde herkesin belirli bir rolü oynadığını, birbirimizi ve kendimizi de bu roller aracılığıyla tanıdığımızdan bahsetmektedir. Bu roller de bir zaman sonra insan kişiliğinin ayrılmaz bir parçası haline gelir ve birey olarak içine doğulan dünyada karakter kazanarak birer kişi haline gelmektedir (Park, 1950: 249-250, akt., Goffman, 2014: 31). Gündelik hayattaki bir oyuncu oynadığı oyuna içtenlikle inanabilir ve oyun onun yeni gerçekliği haline gelebilir. Bu durum Lacan'ın da vurguladığı düşler ve gerçekler ikiliği ile örtüşmektedir. Sıradan gündelik gerçeklik, toplumsal rollerin oynandığı sahnenin gerçekliği, Goffman'ın tartıştığı gibi “bastırma” ve arzu gerçekliğini gözden kaçıran bir yanılsamaya dönüşmektedir. “Demek ki bu toplumsal gerçeklik, gerçeğin müdahalesiyle her an parçalanabilecek kırılabilir, simgesel bir örümcek ağından başka bir şey değildir” (Zizek, 2005: 35). Goffman da bu örümcek ağının çoklu doğasını, ihanete uğrama olasılıklarını, rollerin kırılabilirliğini ve izleyicinin önemini tartışmıştır. Ona göre benlik, toplumsal ilişkiler aracılığıyla ve başkalarıyla paylaşılarak oluşmaktadır. Fakat toplumsal ilişkilerde neyin gerçekten “gerçek” olduğunu ayırt etmek neredeyse imkânsızdır. Sahneye çıkan performansçılar kendi oyunlarına inanarak her rol için farklı bir strateji oluşturmuşlardır ve gündelik hayatın içinde kendi çıkarları doğrultusunda kendilerini var ederler.

Kişinin performansında kasıtlı ya da kasıtsız olarak kullandığı standart ifade donanımını “vitrin” olarak adlandırır. “Set” ise mobilya, dekor ve arka plan gibi sahneyi oluşturan fiziksel öğelerdir (Goffman, 2014: 33). Farklı performanslar aynı vitrin arkasından sunulabilir ve belli sınıflandırmalarla aynı bölüm içinde kalan herkes belli durumlarda aynı toplumsal vitrini kullanmaktadır (Goffman, 2014: 37-38). Böylece “vitrin” kolektif bir temsil ve kendi başına bir olgu haline gelmektedir (Goffman, 2014: 38). Bir aktör rolü üstlendiğinde ya belirli bir görevi yerine getirmek ya da ona karşılık gelen vitrini devam ettirmek ister. Genellikle vitrin hali hazırda rollerin içine yerleştirilmiştir. Fakat performansın kendi karakteri ve toplumsal vitrin her zaman mükemmel bir uyum içinde değildir (Goffman, 2014: 40). Tüm bu tanımlarla birlikte rol kuramında kişiler sahneye çıktığındaki diğer bir önemli unsur ise dramatik canlandırmadır.

Kişi diğerleriyle etkileşim içindeyken oynadıkları rolün istedikleri etkide karşı tarafa iletilmesi için dramatik olarak eylemlerinin altını çizer ve işaretlerle donatır. Fakat işini iyi yapan herkes onu dramatize etmek için yeterli zamana veya yeteneğe sahip olmayabilir (Goffman, 2014: 43). Bazı statüdeki kişiler için ise aktörün iddia ettiği nitelikleri aktarmaları daha kolaydır. Üst sınıfların öğrenerek büyüdüğü özgürlük ve üstünlük duygusu onların davranışlarına yansımıştır. Bu yöntemlerle diğer kişilerin itaat etmelerini kolaylaştırarak, eğilimlerini kendi isteklerine göre yönetmeyi amaçlarlar (Smith, 1853: 75, akt., Goffman, 2014: 44). Çoğu toplumda üst tabakanın performanslarının idealize edilmesi ve dolayısıyla alt tabakanın da oraya ulaşma arzusu oluşmaktadır. Uygun performans sergilendiğinde yukarıya doğru hareket edilebilir ve kullanımında ustalaşılan uygun işaret araçları günlük performansları süslemek için kullanılabilir (Goffman, 2014: 46). Farklı sınıftan insanların zenginlik, yetenek, ruhsal güç veya özsaygı ifadelerini ön plana çıkarmamak için farklı nedenleri olduğunu ileri süren Goffman, birçok farklı olayla bu durumu örneklendirmiştir. Bu örneklerden en belirgin ve sosyolojik olanı ise dilencilerin sahneledikleri performanslardaki değişimdir. Önceleri daha dramatik bir şekilde, etrafında kimse onları izlemiyormuş gibi yaparak muhtaç gibi görünen, ‘temiz aile numarası’ yapan veya mahçup görünen dilencilerin eskide kaldığından bahsetmektedir (Goffman, 2014: 50).

Kişi ideal standartlara ulaşmak için kendisine uymayan eylemleri performansından çıkarmalıdır, ancak bu uygunsuz davranış tatmin edici ise gizlice yapıldığı görülür (Goffman, 2014: 50). Bu durumda görünüş ile gerçeklik arasında bir fark ortaya çıkmaktadır. Bu farklardan ilki oyuncunun seyircilerden gizlediği kârlı bir olayla uğraşıyor olması, ikincisi hatalarını gizleyerek yanılmazlık izlenimini sürdürmesi, üçüncüsü başkalarına sadece sonuçları göstermek üzere verdiği çabaları gizlemesi, dördüncüsü pis, kanuna aykırı ve aşağılayıcı işler sonrasında gerçekleşebilecek olan performansta geçtiği bu yolları dile getirmiyor olması, beşinci gerçekleşen faaliyet ideal standartlardan birkaç tane içeriyorsa bunların arasından kendi yetersizliğini saklayabileceğinden fedakarlık yapıyor olması ve son olarak altıncısı sahnelediği rolü kapmak için aşağılanmalara, hakaretlere ve küçültücü koşullara katlanması gerekmediği izlenimi yaratıyor olmasıdır (Goffman, 2014: 53-54). Başka bir deyişle, oyuncu kendi ideali ile örtüşmeyen faaliyetleri, gerçekleri ve amaçları saklayabilir veya olduğundan daha önemsiz gösterebilmektedir. Fakat oyuncunun performansının değerlendirilmesinde her zaman seyirciye güvenilmemelidir, çünkü seyirci iletilmek istenen yanlışı anlayabilir veya oyuncunun anlam yüklediği bir harekete anlam

yükleyebilir (Goffman, 2014: 56-59). Bu nedenle oyuncular performans sırasında küçük de olsa tüm parçaları uyumlu ve tutarlı tutmaya çalışırlar. Yine de performansın yarattığı gerçeklik izleniminin kırılabilir olduğunu ve küçük kazalarla paramparça olabileceğini bilmemiz gerekmektedir (Goffman, 2014: 63).

Bölgeler ve Bölgesel Davranışlar

Performanslar hem mekansal hem de zamansal çerçevede sergilenmektedir. Goffman, performansların sunulduğu mekanlar için “vitrin bölgesi” ifadesini kullanmış ve bu bölgedeki performanslar için iki tür standart olduğunu belirtmiştir; biri oyuncunun mimik ve jestlerle seyirciyle etkileşim içindeyken onlara nasıl davrandığı ve diğeri de konuşsa da konuşmasa da seyirciye nasıl davrandığı ile ilgilidir (Goffman, 2014: 108). “Edep” olarak tanımlanan bu ikinci standart grup, bölgede kurulan ahlaki ve araçsal koşulları oluşturmaktadır. Ahlaki koşullar bir amaçtır, araçsal koşullar ise kendi başlarına hedef olmamakla birlikte belirli görevleri kapsamaktadırlar. Goffman, Lefebvre’ye benzer olarak belli bir bölgedeki düzen sağlanırken, sorumlu kişilerin korunması gereken standartları haklı göstermek için hem ahlaki hem de araçsal rasyonelleştirmeye başvurduğundan bahsetmektedir.

“Ancak, belli bir bölgede sürdürülen düzeni incelediğimizde, bu iki tür talebin (ahlaki ve araçsal) bunlardan sorumlu olan kişileri büyük ölçüde aynı yönde etkilediğini ve korunması gereken standartları haklı göstermek amacıyla hem ahlaki hem de araçsal rasyonelleştirmelere başvurulduğunu görebiliriz. Standartların yaptırımlarla ve bir tür yaptırımcı tarafından korunduğunu kabul edersek, çoğu zaman standardın esas olarak araçsal gerekçelere mi yoksa ahlaki gerekçelere mi dayandığı ve o standardı benimsemesinin istenip istenmediği oyuncu için pek önemli olmayacaktır” (Goffman, 2014: 108-109).

Seyirci, oyuncu kendini ifade etse de etmese de (ifade etmediğinde bile ifade “yaymayı” bırakamaz) tüm vitrin bölgesini edep açısından teftiş edebilir. Bu yüzden de edep kuralları bir bölgede nezaket kurallarına nazaran daha kolay yayılmaktadır (Goffman, 2014: 109). Goffman, vitrin bölgesini ele aldığı gibi arka planda olanları yani “sahne arkası”nda neler olduğunu da incelemektedir. Vitrine sunulan performansların geliştirildiği, yanlısamaların ve izlenimlerin inşa edildiği bir alandır (Goffman, 2014: 112). Dahası, sahne

dekorları, kişisel vitrindeki öğeler, farklı türde törensel aletler ve kostümler gibi karakter tarafından kullanılan tüm repertuarın depolandığı bir yerdir. Oyuncunun oynadığı karakterden çıkabildiği, kişisel vitrinin parçalarını ayarlayabildiği, kusurları gözden geçirebildiği ve rahatlayabildiği bir alandır. Ön ve arka bölgeler birbirine çok yakın olduğu için oyuncu performansına ara verebilir ve sahne arkasından yardım alabilmektedir. Yani seyircinin giremeyeceği güvenli bir alana sahiptir (Goffman, 2014: 113). Seyirciyi arka bölgeden uzak tutan oyunculara örnek olarak; çalışıyormuş gibi görünen işçinin bir günlük işi bitirdiği güvenli bir yeri olması, müşteriden servise getirilen nesneyi bırakıp gitmesinin istenmesi veya kameraya ürün tanıtımı yapan spikerin kamerada görünmeyen yüzüyle arkadaşlarına şaka yapması verilebilir (Goffman, 2014: 114-118). Toplumda bu iki bölgeyi birbirinden ayıran çizgi her yerde görülebilir. Örneğin binaların ön cepheleri arka cephelere göre daha iyi dekore edilmiştir, bu nedenle sosyal olarak daha yüksek olanlar eve önden girerken, daha alçak olanlar arkadan girmektedir (Goffman, 2014: 122).

“Belli bir toplumun değerlerini ele aldığımızda, belli yerlerin sahne arkası niteliğinin onlara fiziksel olarak verildiği ve buraların yan alanlara göre kaçınılmaz şekilde arka bölge durumunda olduğu açıktır... Belli bir performansın genellikle sergilendiği yerdeki dekorlar ve sabit eşyalar tıpkı çoğunlukla orada rastlanan oyuncular ve performansın kendisi gibi, o mekanı adeta büyüler; öyle ki alışlagelmiş performansın sergilenmediği zamanlarda bile, mekan vitrin bölgesi olma niteliğini kısmen korumaya devam eder” (Goffman, 2014: 122-123).

Goffman'ın bu söylemi kent mekanlarında suçluların, göçmenlerin veya işçiler gibi alt tabakadan kişilerin yaşadığı belirli sokaklar ve semtler olduğunu işaret etmektedir. Fakat bu bölgeler de zamana bağlı olarak vitrin ve sahne arkası arasında geçiş yaşar (Goffman, 2014: 124). İş saatleri tamamlandığında ofisinde arkadaşlarıyla içki içen biri, sabah erken saatlerde pijamalarıyla ekmek almaya giden biri veya fotoğraf çekimi için sokaklarda yürüyerek performansına yetişmeye çalışan bir model için bu alanlar performanslardan önce ve sonra arka bölge işlevi görmektedir (Goffman, 2014: 124-125). Aynı takım performansını sahnelerken işbirliği yapan kişiler ise sadece seyirci olmadığında birbirlerine yakınlıklarını gösterir ve seyircinin yaratılmak istenen izlenimden farklı bir izlenime sahip olması engellenir. Sahne arkasında gayriresmîlik olsa bile bunu kısıtlayan üç farklı neden vardır. Birincisi takımın güvenini kazanmak ve seyirci karşısında rolünü iyi oynayacağı izlenimi yaratmaları, ikincisi takım oyuncularının sürekli performans hakkında iyi konuşup

morallerini yükseltmeleri ve üçüncüsü ise takım farklı yaş ve etnik kökenden oluşuyorsa aralarındaki eşitsizlik nedeniyle bazı kısıtlamalara tabi olmalarıdır (Goffman, 2014: 126-127).

“Buradaki önemli nokta şudur ki, yüksek konuma sahip insanlar küçük takımlar halinde örgütlenip günleri-nin çoğunu sözlü performanslarla geçirirken, emekçiler geniş takımların üyesidir ve günlerinin çoğunu ya sahne arkasında ya da sözsüz performanslarla geçirirler. Dolayısıyla, bir kimsenin konumu statü piramidinde ne denli yüksekse, samimi olabileceği insanların sayısı o denli azdır.” (Goffman, 2014: 130).

Ayrıksı Roller

Takımlar bazı gerçekleri vurgulayıp bazılarını bastırarak performansın istenilen şekilde devam etmesini sağlamaya çalışmaktadır. Takımın içindeki bilgilerin denetimi ile hem performansı aksatacak bir bilgiyi seyirciye geçirmemek hem de başkalarının da bu bilgiyi saklayabilmesi hedeflenmektedir (Goffman, 2014: 137). Goffman bu sınırları 3 ana başlıkta sınıflandırmaktadır. Birincisi, takımın yaşatmaya çalıştığı benlik imgesiyle uyumlu olmayan ve gizlenen “karanlık” (dark) sınırlar, ikincisi seyircinin duruma uyum sağlamasını engellemek için geliştirilen “stratejik” (strategic) sınırlar ve üçüncüsü kişinin bir grubun üyesi olduğunu gösteren ve grubun kendisini farklı hissetmesini sağlayan “dahili” (inside) sınırlardır (Goffman, 2014: 137-138).

Bir performansı incelerken oynanan rollere, oynayanların erişebileceği bilgiye ve girebildikleri bölgelere göre tanımlamalar yapılmaktadır. Fakat gerçek hayatta bu üç unsur arasındaki uyum çoğunlukla bulunmamaktadır. Bu yüzden Goffman, bu karmaşık ilişkilerin arasında oluşan rolleri ‘ayrıksı roller’ (discrepant roles) adı altında açıklamaktadır. Bu ayrıksı rollerden ilki muhbirdir (informer). Muhbir rolündekiler takımın bir üyesiymiş gibi davranıp sonradan gösteriyi seyirciye belli eden kişilerdir. En başından beri bu hamlesini planlayan muhbirlere casus (spy), dürüst bir şekilde takıma katılıp sonradan sınırları ortaya çıkartan kişilere ise hain (traitor) ismini vermektedir. İkinci ayrıksı rol ise “yem” (shill) rolüdür. Yem, oyuncularla işbirliği içinde olup seyirci rolünü üstlenen kişilere verilen isimdir. Yem, sıradan bir seyirci gibi görünerek performansın devamı için gerekli olan veya oyuncular tarafından yapılması istenen tepkileri vermektedir (Goffman, 2014: 141-142).

Oyuncuların olduğu kadar seyircilerin çıkarına çalışan sahtekarlar da vardır. Oyuncuların standartlarını denetleyen bu ajanlar bazen performansın başında oyuncuları uyararak kendilerini belli eder, bazen de sıradan bir seyirci gibi davranıp oyuncuların kendilerini ele vermesi için çalışırlar. Sıradan seyirci gibi sinsi ve gizli rol yapanlar “gözcü” (spotter) olarak adlandırılmaktadır (Goffman, 2014: 142-143). Sıradan seyirci gibi performansı izleyen başka bir ayrıksı rol ise profesyonel müşteridir (the shopper) (Goffman, 2014: 144). Profesyonel müşteri performansı izler ve bölgeyi terkettikten sonra rakip patrona giderek gördüklerini anlatan kişidir.

Başka bir ayrıksı rol ise aracı veya arabulucu (go-between veya mediator) rolüdür. Aracı, iki tarafın da sırlarını öğrenir, her iki tarafa da daha sadık olduğu izlenimi verir, bazen iki takımın karşılıklı olarak kazançlı bir anlaşma yapmalarını sağlar, bazen de tarafların birbirine daha yakın ilişki kurmasını mümkün kılar (Goffman, 2014: 144). Goffman, çifte yem (double-shill) olarak tanımladığı aracıyı bir birey olarak değil, takım veya takımın üyesi olarak ele aldığının altını çizmektedir (Goffman, 2014: 144-145). Oturum başkanının (chairman) performansı, aracı rolüne örnek olarak gösterilebilir. Konuşmacıyı sahneye çağırır, dinleyicilere anlatım sırasındaki tepkilerle ilgili ipuçları verir ve konuşmacıya konuşmasının önemli olduğunu hissettirir (Goffman, 2014: 145). Oturum başkanının bu performansı dramaturjik açıdan kolay bir görev olmasa da dinleyicilerin kendisine karşı olan dinleme çizgisini izleme yükümlülüğü sayesinde başarıya ulaşmaktadır. Başka bir ayrıksı rol olan görünmez insan (non-person) ise etkileşim sırasında orada olsa da ne seyirci ne oyuncu ne de diğer ayrıksı roller gibi davranır. Hizmetçiler, çocuklar, yaşlılar, hastalar ve bazen de fotoğrafçı, yayın teknisyeni veya gizli polis gibi teknik personeller görünmez insan için örnek teşkil etmektedir. Goffman bu rolün küçümsenmemesi gerektiğini, bazen astların da üstleri karşısında yokmuş gibi davranmalarının kendi çıkarlarına yaradığının altını çizmektedir (Goffman, 2014: 147).

Goffman performans sırasında orada olmayan ama beklenmedik şekilde konuyla ilgili bilgiye sahip olan kişileri de temel olarak 3 farklı ayrıksı role ayırmaktadır. Bunlardan ilki olan “hizmet uzmanı”, müşterilerinin başkalarına yaptığı performansa hakim ve bu performans hakkında oyuncudan daha çok yıkıcı bilgiye sahip kişilerdir. Fakat takım üyelerinden farklı olarak hem seyirci karşısındaki risk, suçluluk ve tatmin gibi duygularını hem de kendi sırlarını oyuncuyla paylaşmamaktadırlar (Goffman, 2014: 148). Uzmanların hizmet verdikleri kişilerden daha alt veya üst toplumsal sınıflarda olmasına göre iki farklı

durum karşımıza çıkmaktadır. Uzmanın üst sınıfta olduğu durumlarda hizmet verdikleri kişilerle ilgili değerlendirmeleri onlar hakkında edindikleri bilgilerle onaylanabilir. Örneğin bir doktorun utanç verici bir hastalıkla ilgili hayır hizmetini yerine getirirken aşağı sınıftan birini deşifre etmesi zorunludur (Goffman, 2014: 149). Müşterinin toplumsal statüsünün uzmandan daha yüksek olduğu durumlarda ise, statü ve bilgi denetimi arasında bir ikilem oluşmaktadır. Düşük statü ve yüksek bilgi denetimine sahip olan uzman, işi nedeniyle yüksek statü ve düşük bilgi denetimine sahip olan müşterinin sahne arkasını görebildiğinden, onlar için utanç kaynağı olmaktadır (Goffman, 2014: 150-151). Uzmanlar, kendilerine emanet edilen bu sıraları çıkar sağlamak için kullanmaya kalkışabilirler. Uzmanın takıma dahil edilmesiyle bu yeteneklerini müşterisinin lehine kullanması da garantiye alınmış olunur (Goffman, 2014: 152).

Goffman, dışarı bölgede yer alan, vitrin ve arka plan etkinliklerine vekaleten katılan ve oyuncunun dürüstçe performans sırasında verdiği izlenimi deşifre ettiği kişi “sırdaş” (role of confidant) olarak adlandırmaktadır (Goffman, 2014: 153). Örneğin bir kişinin iş yerinde yaşadığı olayları, duyguları ve nasıl başa çıktığını evde anlattığı eşi, onun sırdaşdır. Son olarak “meslektaş” (role of colleague) rolü, farklı zaman ve yerde, belli bir seyirci grubuna aynı rutini sunan insanlar olarak tanımlanır. Bu kişiler aynı tür performans sergiledikleri için seyirciden gizledikleri gerçekleri birbirlerinden saklayamazlar (Goffman, 2014: 154). Hughes’un da belirttiği gibi meslektaş dayanışması hem seyirciye anlatırken oluşabilecek olan yanlış anlaşılmanın yaşanmayacağı hem de bilgilerin başkalarıyla paylaşılmayacağına dair varsayımlara dayanmaktadır (Hughes ve Hughes, 1952: 168-169, akt., Goffman, 2014: 155).

Goffman’ın diğer örneği ise Simon de Beauvoir’ın kadınlarla ilgili yazdıklarından oluşmaktadır. Kadınların kendi aralarında yarattığı evrende deneyimlerini, sırlarını ve tariflerini paylaşmaları da meslektaş rolüne bir örnek olarak gösterilebilir. Yani sadece meslek değil sınıf, din veya etnik köken yapılaşmalarını da anlamamızı sağlamaktadır (Goffman, 2014: 157). Benzer sosyo-ekonomik veya kültürel arka plana sahip olan kişiler evlenip birbirlerinin arka sahnelerini görmeye başladığında aynı yıkıcı bilgilere sahiplerse utanç daha da azalmaktadır. Fakat bu durum da tamamen sorunsuz değildir. Meslektaşlarla farklı alanlarda aynı kümede olunmaması gibi durumlarda bağların abartılması veya bir meslektaşın kendi hoşnutsuzluğu yüzünden hala sahnelenmekte olan gösteriyi seyirciye anlatıp önemsizleştirilmesi gibi sorunlar çıkabilir (Goffman, 2014: 157-158). Goffman,

meslektaş olmayan birinin sırdaş olmasına izin verilmesini asilik olarak tanımlamaktadır. Meslektaşlarının ve seyircinin kendisinden beklediği vitrini sergilemek için çaba göstermediğinde ait olmadığı insanların arasına karışır ve üye oldukları tarafı küçük düşürdüklerini belirtmektedir (Goffman, 2014: 159).

Gündelik yaşamdaki insan ilişkilerinin bir tiyatro oyunundan ayrıştığı nokta ise rol yapıldığının belli olmamasıdır ve bu oyunlar bir zaman sonra gerçeğin yerini almaktadır. İnsan kendi yarattığı gerçeklik içinde performansını serilerken başkalarını da olabildiğince inandırmaya çalışır. Etkileşim sırasında karşıdakinin gerçek duygularını bilmek istese de Goffman bu bilgiye erişmenin çok mümkün olmadığını açıklamaktadır: “bu bilginin yokluğunda, kişi tahminde bulunabilmek için işaretler, testler, ipuçları, manidar hareketler, statü simgeleri gibi başka şeylere başvurur. Kısacası, kişinin gerçekliği o an için algılanamayanla ilgili olduğundan, görünüşlere güvenmek zorundadır” (Goffman, 2014: 232). Birey hem performansını yaparak izlenim vermeye çalışan basit bir oyuncu, hem de üstün niteliklere sahip bir karakter ve simgedir. Bireyin oluşan benliği ise sahnenin bir sonucu olarak karşımızdadır. Bir ürün olarak benlik sahne, takım, seyirci, arka bölge, ön bölge ve dekor gibi unsurların izlerini üzerinde taşır.

Karakter Dışı İletişim ve İzlenim Denetimi Sanatı

Bir oyuncu ne kadar anlık ve doğal davranırsa davranışın, seyirciye sadece bir gösteri olduğu mesajını iletme riski her zaman bulunmaktadır (Goffman, 2014: 163). Bu olağan gerçekleşen davranışına kendisi inansa bile ortada bir “örtük iletişim” vardır. Bunlardan ilki olan mevcut olmayana karşı davranış biçimi sahne arkasına geçildiği zaman, yani seyircinin olmadığı bir yerde takım üyelerinin (daha çok aşağılama yaparak) kendi aralarında kurdukları iletişim biçimidir. Garsonların müşterilere isim takması veya doktorların hastalarını hastalık isimleriyle anlatması buna örnek olarak gösterilebilir (Goffman, 2014: 163-166). Bu iletişim biçimi takım içerisinde ve sahne arkasında gerçekleştiği için, oyuncunun seyircilerin üyesine karşı “gerçek” duygularını ve davranışlarını belirlemez.

İkinci en yaygın örtük iletişim biçimi ise sahneleme muhabbetidir. Oyunun sahneleme planları ve sahneleme sonrasındaki değerlendirmeler takım üyeleri arasında sıklıkla konuşulmaktadır. Seyircinin neyle ilgilendiği, oyun sırasında nelere dikkat edilmesi

gerekildiği, nasıl bir mekanda olduğu ve nasıl tepkiler aldıkları bu iletişim biçimine örnek olarak verilebilir (Goffman, 2014: 168-169). Üçüncü örtük iletişim biçimi takım içi danışıklık, oyuncunun performansı sırasında yaptığı karakter-dışı iletişimi kapsamaktadır. Bu gizli iletişimi anlayan kişiler arasında gizli bir danışıklık oluşur ve seyirciye çizilen yanılsamaya tehdit olmayacak şekilde iletir. Goffman bu iletişim biçimine örnek olarak mağaza satıcılarının müşterilere belli etmeden aralarındaki anlaşmaları vermektedir (Goffman, 2014: 170). Fısıldama ve başka dilde konuşma hoş karşılanmayacak ve genellikle performansın gerçekliğini kaybettirecek davranışlardır. Sahneleme işaretleri takım üyeleri arasında yapılan mimikler, el kol hareketleri veya ses tonu değişikliği yapılabilmektedir. Bu tip işaretler ne kadar bilincinde olmadan öğrenilirse seyirciden hatta kendilerinden bile gizlemeleri o kadar kolay olur. "... bir takım, kendi üyelerine göre bile gizli olan bir topluluk olabilir" (Goffman, 2014: 176).

Sahneleme işaretlerine ek olarak, "alaycı danışıklık" oyuncunun sahnelediği gösteriye katılmaması, takım arkadaşına sataşması veya seyirciyle alay etmesi gibi durumları içerir. Son olarak iki takım üyesinin birbirlerine karşı genellikle iltifat görüntüsü altında kendilerini daha olumlu konuma koyma çabası bulunmaktadır. "Tekrar saflaşma eylemleri" olarak adlandırılan bu iletişim biçimi anlamlı duraksamalar, imalar, örtülü ipuçları, tonlamalar, aksan taklitleri, çeşitli işaretler veya alt metni kuvvetli zekice yapılan espirileri kapsamaktadır (Goffman, 2014: 178-181). Bu dört çeşit karakter-dışı iletişim toplumsal ilişkilerdeki performansların detaylı bir incelemesini yapabilmek için önemi bir alt yapı sağlamış olmaktadır.

Performansçılar her zaman seyirci karşısında başarıyla oyunlarını gerçekleştiremezler. Herkesin kasıtsız olarak da olsa bir sahne arkasına giren davetsiz misafiri, pot kırdığı anlar ve gafları vardır. Goffman, bu kasıtsız hareketlerin dışında bir de "rezalet" ismi verilen durumlar olduğundan bahsetmektedir. Günlük yaşamdaki performanslarda yaşanan aksamalara "hadiseler" adı verilir. Bu aksamalar oyuncuların yaratmaya çalıştığı gerçekliği tehdit eder, seyirciyi oyuncunun maskesinin arkasını görmeye iter, karakterin yerine o karakteri canlandıran kişinin endişelerini ve tepkilerini görünür kılmaktadır. Goffman, bu gibi durumlarda yaşanacak olan mahçubiyeti önlemek için bazı savunma nitelikleri ve uygulamalarını üç başlık altında toplamıştır (Goffman, 2014: 197-200).

“Dramaturjik sadakat” yani performanslar arasında takımın sırlarına ihanet edilmemesi ilk savunma nitelikleri ve uygulamaları arasında yer almaktadır. Kişiler takımın performansına uygun rolleri kabul etmeli, bireysel performans için sahneyi suistimal etmemeli ve kendilerini performanslarına da inandırmalıdır. Bu sadakati sağlamak için takım, grup içi dayanışmasını güçlendirebilir ve oyuncunun seyirciyle kuracağı bağı engelleyecek şekilde seyircide insandışı imaj yaratabilmektedir. Seyirciyle olan duygusal bağın engellenmesinin bir diğer yolu da sürekli seyircinin değişmesini sağlamak olabilir (Goffman, 2014: 200-203). Goffman ikinci olarak dramaturjik disiplinin önemine dikkat çekmektedir. Oyuncu sahnelediği oyuna kaptırılmış gibi görünse bile bir performans sergilediğini unutmamalı ve bir acil durum oluşursa onunla baş edebilecek mesafede olmalıdır. Dramaturjik açıdan disiplinli bir oyuncu kasıtsız hareket ve pot kırmaktan uzak duran, soğukkanlı ve özdenetim sahibi olarak tanımlanmıştır. Eğer oyunda yaşanan aksama kaçınılmaz olursa ya aksamayı önemsizleştirir ya da özür dilemeye hazır durumdadır. Dramaturjik disiplinin en büyük sınavı ise mimik ve seslerde verilmektedir. Oyuncunun gerçek duygusal tepkilerini gizlemesi ve yerine sergilediği uygun duygusal tepkiyi oyunculuk becerisiyle yüz ifadelerinde de yaşatması beklenmektedir (Goffman, 2014: 203-204).

Savunma nitelikleri ve uygulamalarının üçüncüsü dramaturjik tedbirdir. Oyuncuların gerçekleşme ihtimali olan durumlara hazırlıklı olup mevcut fırsatlardan yararlanmak için tedbirli oldukları anlamına gelmektedir. Tedbirli oyuncular aynı zamanda oyununu sergilemek için olabildiğince sorun çıkartmayacak bir seyirci seçmeye çalışırlar. Hem takımın hem de seyircinin sayılarının sınırlı tutulması da hata yapmamak için alınan başka bir tedbir yöntemidir. Fakat bazen bir performansın çok sayıda takım arkadaşının yardımıyla yapılması ve bazen de kabalık bir seyirci grubu ile etkinin artırılması gibi nedenler yüzünden bu teknik sınırlı kalmaktadır (Goffman, 2014: 205-207). Performansın süresi ve seyircinin oyuncu hakkında sahip olduğu bilgiler de tedbiri etkileyen konular arasındadır. Performansın süresi kısaldıkça aksaklık yaşama ve oyuncunun kimliğinin açığa çıkma ihtimali de azalmaktadır. Bunun yanı sıra, seyirci oyuncu hakkında ne kadar çok bilgiye sahipse performansa inanma ihtimali de o kadar düşüktür. Birlikte çok vakit geçirilen kişilerin yanında vitrin sergileme önemini yitirse de tanınmayan kişilerin karşısında daha dikkatli bir performans gösterilmesi beklenmektedir (Goffman, 2014: 208-210). Oyuncunun kendi

gevşeme alanını iyi belirlemesi ve seyirciye yakalanma ihtimalinin az olduğu zamanlarda gevşeme düzeyinin artması da tedbirlik örneğidir (Goffman, 2014: 211).

Goffman son olarak seyirci ve dışarıdakilerin de oyunculara karşı korumacı tavırları olduğunu altını çizmektedir. Toplumsal ilişkiler nasıl iki yönlü etkileşim içinde gerçekleşiyorsa, dramaturjik teoride de karşılıklı gerçekleşmektedir. Örneğin arka bölge ve vitrin bölgelerine erişimi denetleyen sadece oyuncu değildir, davet edilmediği bir bölgeye girmek de seyircinin veya dışarıdakinin kararı olabilir. Dışarıdakilerin incelikli davranışı, her şeyden habersizmiş gibi davranmaları veya oyuncu açıkça bir hata yaptığında seyircinin bunu görmezden gelmesi olarak tanımlanabilir. Seyircilerin bu incelikli davranışlarının altında oyuncularla özdeşleşme olabileceği gibi, bir olay çıkmasını engelleme isteği veya oyunculara yaptıkları iyilikten faydalanma istekleri de olabilmektedir (Goffman, 2014: 216-218). Eğer oyuncular incelikle korunduklarını farkedirlerse, seyirciler de onların farkettiğini farkedirse ve oyuncular da seyircilerin farkında olduğunu anlarsa, bir anlığına toplumsal ilişkinin tüm dramaturjik yapısı net bir şekilde görülmüş olacaktır.

Sonuç olarak Goffman günlük yaşamdaki ilişkileri tiyatro ile özdeşleştirmiş fakat bir tiyatro oyununun aksine bu ilişkilerin daha çok kendiliğinden oluştuğunu savunmuştur. Tüm bireylerin birden çok rolü vardır, farklı yerlere göre bu roller değişir ve bazen bir takım üyesi olunur. Oyuncular, oyunu hazırladıkları arka sahneyi seyircinin görmesini engellemeye çalışır ve benimsedikleri roller kapsamında belli taktik ve yöntemlerle kendini sunmaktadır. Eğer oyuncu yeni bir ortama giriyorsa burada bilgi sahibi olmak için işaretler, anlamlı hareketler, statü simgeleri ve bazı ipuçlarından faydalanır. Bu tip örtük iletişime kendisi de takım arkadaşlarıyla iletişime geçmek ve seyirciye belli etmeden bazı bilgiler yaymak için kullanır. Kişinin sahnelediği bu karakter, yani benliği, üstlenilen rollerle oluşan yapay bir oluşumdur. Bu role bazen kendisini çok kaptırır ve inanır, bazen de rol yaptığını bilerek oyuna devam eder. Benlik arka bölge, vitrin, dekor ve takım üyelerinin etkisiyle oluşmakta, yani ortaya konulan sahnenin bir nedeni değil, onun ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır.

1.4.4. De Certeau ve Gündelik Hayat Pratikleri

Michel de Certeau'nun tarih, antropoloji, dilbilim, edebiyat ve psikanaliz gibi birçok farklı disiplinden beslenen çalışmaları gündelik hayat bağlamında çok önemli bir yer kaplamaktadır. “Nasıl yaratıyoruz?” sorusunu sorarak aslında o güne kadar pasif gibi görülen alışılmış tüketim alışkanlığını farklı bir açıdan ele almış ve ürünlerin ne olduğu ile değil, nasıl ve ne şekilde kullanıldığı ile ilgilenmiştir. De Certeau nicel verilere karşı olmamakla birlikte bu verilerin üretildikleri anda gerçek olduklarından, bilgilerin toplanma ve derlenme koşulları nedeniyle de niteliklerinden ayrı değerlendirilemeyeceğini savunmaktadır. İstatistiklere karşı değildir fakat bunun yanında sözel anlatımın ve aktarımın gününü önemsemektedir. De Certeau'nun çalışmalarında teori ve pratik arasındaki rahat geçişlerin olmasının altında ifadelerinin nicel ve nitel veriler arasındaki gri alanda durması yatıyor olabilir.

De Certeau, DGRST (Bilimsel ve Teknik Araştırmalar Kurulu) için yaptığı araştırmada ‘uydurma (ya da yeniden uydurma) ekseninde ortak ve günlük kültür’ kavramını ve tüketim olgusunu analiz edebilecek bir modelleme geliştirilmesi gerektiğini belirtmiştir. Yaptığı “günlük alışkanlık, tutum ve uygulamalar kuramının” amacı kuramsal karışıklık içinde “eylem, uygulama, üretme tarzlarını” ortaya çıkarabilmektir. “Bu eylem tarzları, toplum içindeki yaşamda ağırlıkta olup, sosyokültürel üretimin gelişimiyle orantılı olarak kendilerini ya durağanlık ya da ‘direnc’ biçimlerinde gösterirler” (De Certeau, 2008: 19). Bu açıklamasıyla birlikte, Bourdieu ve Foucault’u yakından inceleyip ele aldığı gündelik hayatın keşfi çalışmasının da ana eksenini oluşturmuştur.

Stratejiler ve Taktikler

De Certeau, erkin sürekli oluşturmaya çalıştığı dogmatik düzen karşısında gelişen direniş alanlarını, güçsüzün bu direniş sayesinde kendine oluşturduğu mikro-özgürlük alanlarını ve başvurdukları yolları ele almıştır. Aslında iktidarın ve kurumların dayattığı dogmatik gerçekliği gündelik hayatta yaşayan kişilerin sadece tüketmekle kalmadığını, ikinci bir üretime geçtiklerini savunmaktadır (De Certeau, 2008: 23-24). Bu karşılıklılığı ise gündelik hayat kuramının ana hatları olan strateji ve taktik kavramları ile açıklamaktadır. Strateji belirli bir alanda ilişkilere dıştan bakabilecek idareyi mümkün kılan, “istek öznesi

ve erk öznesinin belli bir ‘çevre’yle yalıtılmasıyla oluşan güç ilişkilerinin ölçülüp tartılmasıdır” (De Certeau, 2008: 54). De Certeau’ya göre iktidarın gündelik hayattaki her egemen düzenlemesi stratejidir ve stratejiler sınırları çizilmiş bir mekandan ayrı düşünülemezler. Dolayısıyla belirli bir bölgede gerçekleşen bir mülkiyet ve aidiyetten bahsetmek mümkündür. Buna karşılık taktikler, sıradan insanların dayatılan bu stratejilerle baş etme yöntemi, kaçak avlanma işi, kurnazlık ve olayları fırsata çevirme eylemleridir. “Taktikler bize, akılın, günlük mücadelelerden ve bu mücadelelere eklenen zevklerden ayrı düşünülmeceğini gösterirler” (De Certeau, 2008: 55). Stratejiden farklı olarak taktikler mekana değil zamana bağlı olarak gelişir ve aidiyetten yoksundur. Aslında konuşmak, dolaşmak, yemek pişirmek ve alışveriş yapmak gibi gündelik eylemlerimizin çoğu taktiktir. Zayıf olanın güçlü olana karşı tüm başarıları, tuzakları, hileleri, oyunları ve direnişleri taktik olarak değerlendirilebilir. Stratejiler ise tam tersine nesnel hesaplamaların ardında ve ait olunan bir mekan ile korunan erk ilişkilerini yansıtmaktadır (De Certeau, 2008: 55).

Bir eylem olarak “okumak”, gündelik alışkanlıkları, tutumları ve pratikleri incelemek için bir başlangıç noktası belirler. Kültürel tüketimin ve kitle iletişim araçlarının kendi gerçekliğini yarattığı bir alandır. De Certeau aynı zamanda üretim ve tüketim ikilemesinin yerine okuma ve yazma eylemlerini koymuştur. İnsan daha okuma eylemini gerçekleştirirken bile okuyor olduğunu unutarak benimsemeye başlayarak kendi belleğinde yeniden bir üretim gerçekleştirmektedir. Tıpkı bu okuma eyleminde olduğu gibi, insanlar kendi jestleri, kelimeleri, vurguları ve kendilerine özgü ‘oyunları’ ile arzu ve çıkarlarına uygun bir dönüşüm yaratmaktadırlar (De Certeau, 2008: 57-58). De Certeau, insanların geliştirdiği ve yeniden ürettiği sistemleri kurnazlık ve taktiklerin politikası olarak tanımlamaktadır. Bu politikalar, manipüle etmek ve zevkini çıkarmak arasında kompleks bir gerçekliği sorgulamalıdır (De Certeau, 2008: 61). Sıradan insan kendi çıkarları doğrultusunda taktikler oluştururken en büyük motivasyonlarından biri kendini özgürleştirmeye çalışmasıdır.

Bu noktada De Certeau, İngilizcedeki “herhangi biri” (everyman) ve “hiç kimse” (nobody) ile Almancadaki “Jedermann”ın “Niemand”a dönüşmesi gibi ifade değişikliklerine örnekler vermektedir. Söylemi bütünleştirme ve doğrulama rolünü üstlenerek herkes için neyin doğru olduğunu ve tarihin gerçekliğinin ne olduğunu söyleyebilmesinde sıradan insanın

etkisi büyüktür (De Certeau, 2008: 68-70). “Kültür yaklaşımı, sıradan insanın anlatıcıya dönüştüğü, söylemin (ortak) alanını ve gelişiminin (anonim) uzamını tanımladığı noktada başlar” (De Certeau, 2008: 71). Bu bağlantı, konuşmacının kim olduğunun önemsizleştiği ve ortak olanın özel alana taşındığı bir alan ve “oluş”tur. Bu yüzden ‘herhangi birinin’ hayatındaki sıradanlıktan ortak alana geçmek için değişimleri takip etmek, söylemin olduğu yerleri nasıl düzenlediğini görmek gerekmektedir (De Certeau, 2008: 72). De Certeau’yu gündelik hayat sosyolojisinde öncü kılan ve Bourdieu gibi çağdaşlarından ayıran en önemli nokta, sıradan insanların gündelik hayatlarında yarattıkları değişimin de ortak alanlarda bir değişime neden olduğu düşüncesidir. Kültürün ve sıradan hayatın oluşumu sadece iktidarın yarattığı stratejileri değil, aynı zamanda gündelik hayatı yaşarken de pasif kalamayan sıradan insanların taktiklerini de kapsamaktadır.

Kendi yöntemlerini kullanarak sistematik bir şekilde çürütme ve doğrulama yapan sınırları belli bilimsellik; bütünü, bunun geri kalanındaki kültür gibi oluşturmaya çalışmaktadır. Modernliği de içeren bilimsel düzen, bilgi egemenliği kurarak onun dışında kalan kültürel alanı da açıklama hırsına kapılmıştır. De Certeau, bu iki alan arasındaki farklılıkları bilgi ile toplum arasında arabulucu konumunda olan uzman ve düşünür üzerinden açıklamaktadır (De Certeau, 2008: 73). Uzmanların yetkinlikleri bir süre sonra otoriteye dönüşür ve uzman kendi otoritesini genişlettikçe yetkinliğinden ödün vermek durumunda kalır çünkü yetkinliğe ancak toplumsal ve politik sorumluluklar gereğince ihtiyaç duyulmaktadır. Nasıl ki emek karşılığında paraya sahip olunuyorsa, bilgi karşılığında da otoriteye sahip olunmaktadır. “Uzmanın bir bilim tarafından meşrulaştırılan söylemi, ekonomik erkler ile simgesel otoriteler arasında geliştirilen taktik oyunlarının günlük dilinden başka bir şey değildir” (De Certeau, 2008: 75). Dil çalışmalarına gönderme yapan De Certeau, “eylem, uygulama, üretme tarzları” hakkında düşünce üretmek için bunların bazı prosedürlere uyduğunu ve bazı koşullara bağlı olarak da eyleme dayalı bir oyun mantığı içinde olduğunun kabul edilmesi gerektiğinin altını çizmektedir.

Strateji, öteki (yani dışardakiler) ile olan ilişkileri yönlendirebileceği bir üs olarak mekanları belirlemektedir. Kent içinde uygun mekanların oluşturulmasının etkileri ise mülkiyet, panoptik uygulama ve bilgi erki olarak karşımıza çıkmaktadır. “Mülkiyet, mekanın zaman üstündeki zaferidir” (De Certeau, 2008: 112). Mekan gelecek planları, farklı koşullara karşı hazırlıklar ve kazançların dönüştürülmesi gibi etkenlerle aslında zaman

üzerinde hakimiyet kurmaktadır. Stratejiler özel bir bilgi türüdür. Erk bilginin oluşmasını, yönetilmesini ve üremesini sağlamaktadır. Bir mülkiyetin olmadığı hesaplı eylemler olan taktikler ise mekan olarak sadece ötekinin mekanını kullanır ve bu yüzden de kendisine dayatılan kuralların olduğu bir alanda oyunu kurmak zorundadır. Strateji gibi herhangi bir üsse sahip değildir, karşısına çıkan ‘fırsatları’ değerlendirir ve mekansız olması taktiklere hareket alanı da sağlamaktadır. Bu yüzden önceden planlanmış veya belirlenmiş olan herhangi bir eylemi yoktur, art arda yapılan hamlelerden oluşmaktadır. Taktiklerin oluşması erkin yokluğunda gerçekleşir ve uygun koşullar altında fırsat yakalamaya çalışan hızlı hamleler halinde gerçekleşmektedir. De Certeau bu iki kavram arasındaki ayrımın aynı zamanda eylem ve güvenlik konularıyla da ilişkili olduğunu vurgulamaktadır. Yani stratejiler zamanın gücü karşısındaki dirence önem verirken taktikler zamanın kullanımı üzerine odaklanmaktadır (De Certeau, 2008: 113-115). Strateji ve taktiklerin gözlemlenebildiği alanlar ise gündelik yaşamın geçtiği kent mekanlardır.

Kent Mekanlarında Gündelik Hayat

Kentler belli bir nüfus artışından sonra uzmanlar tarafından planlanmaya ve strateji alanları haline gelmeye başlamıştır. Gündelik hayatta taktik ve stratejiler karşılıklı olarak kent mekanlarını yeniden inşa etmektedir. Dolayısıyla kentler bu iki kavramın hayata geçirildiği mekanlar haline gelmiştir (Esgin, 2016: 52-53, akt., Ergin, 2020: 349). Ancak güçlü ve zayıfın kentsel deneyimleri farklılaşmaktadır. Biri yukarıdan bakarken, diğeri kenti yürüyerek deneyimlemektedir. De Certeau için yürümek, mekandan yoksun olmak demektir ve bu mekansızlık büyük bir toplumsal deneyime dönüşmektedir (De Certeau, 2008: 200). Kentte yürümenin bir konuşma eylemi gibi olduğunu ve temel anlamda bu eylemin üç işlevi olduğundan bahsetmektedir. Bir konuşmacının dili benimsemesi gibi yaya da kentin topografisini benimser, dil nasıl ses olarak gerçekleşiyorsa mekan da uzamsal olarak gerçekleştirilir ve konuşma eylemi nasıl insanları bir araya getirip ortak konuşmacılar arasında oyun kuruyorsa, hareket de farklı statüler arasında bir ilişki kurulmasını gerektirmektedir (De Certeau, 2008: 193). Kent mekanlarına verilen isimler aracılığıyla anlam oluşturulur ve bu isimler aynı zamanda mekanlarda mekansızlık yaratarak onları geçiş alanlarına dönüştürmektedirler. Bu isimler dolaşımın işlevselci ve tarihsel düzenine katıldıkları için artık özel olmaktan çıkarlar. Yürüyüş de onları takip eder ve anlam artıklarından geriye kalan hiçlikler bu adımları simgeleyip yönlendirmektedir. De Certeau

bu simgelemeyi inanılır, hatırlanabilir ve ilkel olmak üzere üç başlıkta ele almaktadır. Bunlar mekansal onayın izin verdiği, belleğin yinededikleri ve çocuksu bir kökenin işaretlemekten vazgeçmedikleridir. Bu üç simge, kent sisteminin dışında bir mekanizma oluşturmakta ve hareket içinde olan yürüyüş halindeki bedenlerde belirsiz çağrışımlar oluşturarak mekansızlığı yaratmaya devam etmektedirler (De Certeau, 2008: 203). Bu noktada aslında kişisel olan artık toplumsal olana dönüşmüş, yürüyenler de sokakları bir pratik uygulama alanına dönüştürmüştür. Lefebvre'ye benzer şekilde burada da mekanın toplumsal olarak üretildiği vurgusu yapılmaktadır (Ergin, 2020: 352).

De Certeau ve Giard, kentlerde öncelikle nesnelere kendilerini kabul ettirdiğini ve her birinin “içlerine kapalı dilsiz güçler” olarak birer karakterleri olduğundan bahsetmektedir (De Certeau, 2009: 165). Zaman içinde yıkılan ve yok olan yapıların yanında bir de eskiyen fakat kurtarılabilecek olan yapılar bulunmaktadır. Kentteki binalar sadece coğrafi birer değer değil aynı zamanda tarihsel bir bellektir ve bu nedenle “eskiyi hem korumak hem de medenileştirmek zorundadırlar” (De Certeau, 2009: 168). Restorasyon ile birlikte kentsel çok seslilik devam eder ve ‘kurtarmacı’ bir istekle tek anlamlı bir emperyalizmden kurtulmuş olunur. Ancak kurtarılan bu yapılar da birer koleksiyon parçalarına dönüşerek, adeta bir müze gibi kentin önünde bir laboratuvar görevi görmektedir. De Certeau ve Giard renovasyon ile koruma altına alıp yenilenen yapıların değerinin arttığının, dolayısıyla kullanıcıların el değiştirdiğini ve bu değişim sırasında da kâr sağlandığının altını çizmektedir. Böylelikle sorun aslında restore edilen yapılar değil, bu restorasyondan kazanç sağlayan kesim ile ilgili olmaktadır. Bu sürece kentlinin de dahil olmasının mümkün olup olmadığını sorgulayan De Certeau ve Giard, kentin anılarının korunarak bir tarihe sahip olabileceğini belirtmektedir (De Certeau, 2009: 173-174). Fakat bu ‘korumacı’ yaklaşım da içinde ideolojileri barındırdığı için artık geçmişi de gerçeklikten kopartmaktadır. “Gerçeğin artık kendine ait bir yeri, bir merkezi ya da bir yargıçlar kurulu yoktur. Anonim bir kod olarak, bilgi, toplumsal bedeni sinir ağlarıyla kaplar ve donatır” (De Certeau, 2008: 304). Kentteki sokaklar ve binalar insanların zihninde anlatılar yaratarak gerçekliği ve bilgiyi üretmektedirler. Toplumsal yaşam da bu anlatıların oluşturduğu jest ve davranışları çoğaltarak sürekli bir yeniden üretim sağlamaktadır. Kent mekanlarındaki bu değişimler, taktik ve stratejilerin karşılıklı olarak yeniden inşa edilmesi ile örtüşmektedir.

Gündelik hayattaki davranışlar işyerleri veya boş zaman geçirme mekanları gibi yerlere göre bölümlere ayrılmaktadır. De Certeau, bu temel ayrımın dışında eylemin koşullarına ve uygulama formalitelerine göre olan ayrımların da bulunduğunu belirtmiştir. Toplumsal sistemin sınırlarını aşan bu taktikler, mekanın kurallarına uymaz ve mekana göre tanımlanmaz. Stratejiler ve taktikler aynı mekanları kullansalar da aralarındaki fark operasyon türleridir. Sistem insanlara ne kadar mekan ya da dil zorunluluğu getirirse getirsin, kültürleşmeler bu dilin veya mekanın kullanılış biçimleriyle çoğalmaktadır (De Certeau, 2008: 144-145). Sistem ve bireyin etkileşiminden doğan, tüketirken üreten ve böylece çoğul kültürü besleyen bir yapı ortaya çıkmaktadır. De Certeau üretim-tüketim ikileminin yerine yazma-okuma eylemlerini koymaktadır. Okuma eyleminin tüketiciyi tanımlayan edilgenliğin zirvesi olarak görülmesine rağmen, aksine okumanın sessiz bir üretim olduğunu savunmaktadır. Bir başkasının yazdıklarını okumak, onun mekanını bir süreliğine kiralamak gibi bu mekanda kendi anılarıyla bir dönüşüm gerçekleştirmektir. Aidiyet sahipleri, ev sahipleri, yani yeniden üretimi fark edemeyen 'erk' sahipleri bu yaratıcılığa karşı körleşmişlerdir (De Certeau, 2008: 57-58). Kısacası, açıkça bir tüketim eylemi olarak kabul edilen okuma eyleminde bile bir üretim ve dolayısıyla bir taktik vardır. Sıradan insanlar toplumsal yaşamda pasif özneler değil, aktif üreticilerdir.

İKİNCİ BÖLÜM

AKI KAURISMÄKI SINEMASI

2.1. Finlandiya Sineması ve Aki Kaurismäki

Bir kitle iletişim aracı olarak sinemayı ve onun gelişimini ekonomik, sosyal ve siyasi olaylardan bağımsız ele almak mümkün değildir. Lumiere kardeşler ile 1896’da başlayan sinema tarihi ülkeler özelindeki sosyo-politik duruma göre şekillenmiş ve savaşıardan etkilenmiştir. Dolayısıyla sinema ideolojik bir üretim aracı olarak endüstrilemiştir. Bu bölümde sinemanın Finlandiya’daki gelişimi tarihsel olarak ele alınacak ve Aki Kaurismäki’nin bu tarih akışı içindeki yeri açıklanmaya çalışılacaktır.

Finlandiya sineması İskandinav veya Nordik sinema başlığı altında kavramlaştırılmaya çalışılmış olsa da bu çalışma kapsamında kendi başına bütünlüklü bir sinema olarak ele alınacaktır. İsveç, Norveç, Danimarka, İzlanda ve Finlandiya’nın dahil olduğu Nordik sinemada bu ülkelerin coğrafi konumu ve bazı tematik özelliklerini ortaklaştırmak mümkün olsa da ciddi bir Nordik sinema örüntüsünden bahsetmek kültürel bir zorluk yaratabilir. Bu nedenle Finlandiya sinema tarihi, Aki Kaurismäki’nin yazar kimliği, karakterleri ve Fin sinemasına olan katkıları çerçevesinde diğer İskandinav ülkelerinden bağımsız olarak kısaca ele alınacaktır.

2.1.1 Finlandiya Sinema Tarihi

Finlandiya sineması endüstriyel anlamda Avrupa sinemasına benzer bir yol haritası izlemiştir. 1930’larda eğlencenin kötülünen/küçümsenen bir çeşidi olmuş, sonrasında bir sanat formu olarak altın çağını yaşamıştır. İkinci Dünya Savaşı ile birlikte eğlence aracı olarak desteklenmiştir. Käätä’nın da “Directory of World Cinema: Finland” kitabında bahsettiği gibi, televizyon döneminde sinema sektörü finansal zorluklar yaşamış ve Hollywood gibi baskın bir pazara karşı rekabet içerisine girmiştir (Käätä, 2012). “Finlandiya daha politik olarak mücadelecı sinemalar kadar “seksi” olmasa da küreselleşme ve film kültürü arasındaki ilişkiyle ilgili bize öğreteceği çok şey var” (Käätä, 2012: 7). 1800’lerin başında Rusya İmparatorluğu’nun sınırları içinde bulunan Finlandiya, özerklikten önce kendisini İsveçlilerden ve Ruslardan ayırarak ulusal kimlik geliştirmeye odaklanmıştır. Bu

ulusal kimliğin en önemli öğelerinden biri olan dilleri Fince, 1900'lerin başına kadar gelişmiş ve İsveççe ile eş bir konum kazanmıştır. Bağımsızlık mücadelesinin devam ettiği bu yıllarda sinema modern bir kent eğlencesi olarak Finlandiya'da var olmaya başlamıştır. Sinemanın yaygınlaştığı ilk dönemlerdeki filmler genellikle Fransa, Danimarka, İtalya ve Amerika yapımı olarak öne çıkmaktadır (Hupaniittu, 2016: 23-25). Finlandiya'da yapılan ilk uzun metrajlı film, ulusal görünüm baskısı altında Atelier Apollo tarafından 1907 yılında gazetede yapılan duyuru ile halktan yerli temalar için önerilerde bulunulması istenerek çekilmiştir. Filmin yazarı gizli kalsa da film "The Moonshiners" (Salaviinanpolttajat) ismi ile Teuvo Puro ve Louis Sparre tarafından yönetilmiştir (Soila, 2005: 31). Hem Avrupa sineması hem de Finlandiya'nın ülke tarihinden etkilenerek biçimlenen Finlandiya sinemasının yüzyılı aşkın derin tarihi bu alanda en iyi derlemelerden biri olan Henry Bacon'un "Finnish Cinema: A Transnational Enterprise" isimli kitabından faydalanarak kronolojik olarak özetlenecektir.

Ulusal kimlik, kendine özgü dil ve bağımsızlık mücadelesi verilirken, bir Fin şirketi tarafından ortaya konulan ve milliyetçilik nosyonları barındıran ilk filmler Rus otoriteleri tarafından yasaklanmıştır (Hupaniittu, 2016: 25). Finlandiya 1917'de bağımsızlığını kazandıktan hemen sonra iç savaş ortaya çıkmış ve bu dönemde sanat, ulusal kültür oluşturma misyonuna eşlik etmiştir. 1920'lerde hem İsveççe hem de Fince filmler yapan şirketler olsa da ulusal kültür ve dil destekçisi olan Suomi-Film şirketi (1919'dan 1940'ların başlarına kadar) bu dönemdeki en önemli yapım şirketlerinden biridir. İç savaş sonrasındaki dönemde, özellikle Suomi-Film şirketi için çalışan sinemacılar, beraberlik hissini yaşatacak filmler yapmayı hedeflemişlerdir. Genellikle yerel sanat geleneklerinden beslenen bu filmlerin ilki Finlandiyalı olan Aleksis Kivi'nin eserinden uyarlanan "Kihlaus" (1921) olarak ele alınabilir. Sonrasında Fin dili ve kültürünün önemini vurgulayan "Anna-Liisa" (1922), "Koskenlaskijan morsian" (1923) ve "Nummisuutarit" (1923) isimli filmler aynı akımı takip etmiştir (Seppälä, 2017: 206). Yönetmen Teuvo Puro ve onun senaryo yazarı Jussi Snellman, Minna Canth'ın oyunundan uyarlanmış olan Anna-Liisa filmine yeni sekanslar ekleyerek sinemada, bir tiyatro sahnesinden farklı şekilde, senaryonun öyküsel dünyasının genişleyebileceğini göstermişlerdir (Seppälä, 2017: 208). Canth'ın diğer oyunu olan Sylvi'nin de film uyarlamasını yapan Puro, prodüksiyon sırasında karşılaştığı güçlükler nedeniyle Anna-Liisa'yı hiç bitirememiş fakat 1922 yılında yaptığı yeni versiyon İsveç de dahil olmak üzere yurtdışına ithal edilen ilk film olarak büyük başarı kazanmıştır. Aynı yıl

yayımlanan *The Logger's Wife* (Koskenlaskijan Morsian) da aynı başarıyı yakalayınca Suomi-Film şirketinin şansı dönmüş ve uzun yıllar Fin film kurgusunda erkek steriotipi olan oduncuları sinemaya kazandırmıştır (Soila, 2005: 32-35). Birinci Dünya Savaşı ve Avrupa'daki politik atmosfer film yapım amacını etkilemiş ve olabildiğince eğlence odaklı filmler üretilmeye başlanmıştır (Hupaniittu, 2016: 25). Sessiz devir olarak bilinen bu dönemde yapımcılar diğer sanat dallarından faydalandıkça kullanılan ara yazı (intertitles) kalitesi artarak daha uzun ve incelikli hale gelmiştir (Seppälä, 2016: 53). 1930'lara kadar süren bu dönemde Fin sineması diğer Avrupa sinemalarından etkilenmiştir. Ülkenin kendi ulusal kimliği ve kültürünün oluşması ile birlikte Finlandiya sineması diğer sinemalardan ayrılıp dili ve görüntüyü gittikçe daha özgün kullanmaya başlamıştır.

1930'ların sonunda Büyük Buhran dönemi sona erdiğinde Finlandiya'daki iki büyük yapım şirketi üretimlerine hız vermiş ve 1960'ların başına kadar Fin sinemasında stüdyo dönemi başlamıştır. Suomi-Film, Suomen Filmiteollisuus ve Fennada-Filmi şirketlerinden bağımsız olarak yönetmen Teuvo Tulio kendi kariyerine devam ederken Veikko Itkonen kendi stüdyosunu kurmuştur (Lehtisalo, 2016: 83-86).

“Sesli kaydedilen ilk uzun metrajlı filmlerin hepsi -Dressed like Adam and a Bit like Eve Too (Aatamin puvussa ja vähän Eevankin), Say It in Finnish (Sano se suomeksi), The Wide Road (Laveata tietä) ve The Light Infantryman's Bride (Jääkäarin morsian)- 1931 yılında gösterime girmiş ve sesin farklı derecelere bir cazibe unsuru olduğunu açıkça göstermiştir” (Laine, 2016: 91).

1934 yılında Suomi-Film şirketinden Risto Orko tarafından yönetilen *The Foreman at Siltala* (Siltalan pehtoori) filmi ise Finlandiya'da çok büyük başarı yakalamış ve gişe geliri 1 milyon kronu geçmiş ilk filmidir. 1930'lardaki filmler çağdaş popüler edebiyat veya çok satan kitaplardan yapılan ve genellikle yerel komedi gibi çekilen uyarlamalar olmuştur (Soila vd., 2005: 42-44). İki dünya savaşı arasındaki filmler genellikle vatanseverlik, burjuva aile değerleri, dindarlık ve iç savaş kahramanlarını konu etmekteydi. 1939'da Sovyetler Birliği'nin yeniden saldırmasıyla birlikte topraklarını kaybeden Finlandiya, Almanya ve Romanya ile işbirliği yaparak Sovyetler Birliği'ni yenmeyi başarmıştır. İkinci Dünya Savaşının başlamasıyla birlikte ise yabancı filmlerin gösterime alınmaması ve sinemanın artan popülaritesi sayesinde Fin tarihi aşk filmleri ve romantik komediler büyük ilgiyle

izlenmiştir. Böylece hem Finlandiya sineması gelişmiş hem de pozitif propogandayla halkın morali yüksek tutulmuştur (Lehtisalo, 2016: 83). Suomi-Film şirketi kapandıktan sonra 1934 yılında “Suomen Filmitoimetus” (Finnish Film Industry) isminde yeni firmasını kuran Erkki Karu, sinemanın milli öneminin yanında ekonomik yönü olduğunu da hatırlatmıştır (Laine, 2016: 93). Sinema filmlerine ses eklenmeye başladıktan sonra ana dilde film izlemek daha çok önem kazanmış ve iç pazar için uluslararası filmlerle rekabet alanı yaratmıştır. “Finlandiya sinemasının stüdyo devri, ister sanat, siyaset ya da para üzerinden olsun, son derece milliyetçi retorik şekilde karakterize edilmiştir” (Laine, 2016: 102). Çok çeşitli deneme ve yaklaşımların bulunmasına rağmen stüdyo döneminde temel olarak 4 farklı stil, temsil edildikleri yönetmenlerle şu şekilde eşleşmiştir; klasikçilik Valentin Vaala, teatral davranış T.J. Särkkä, remsimselcilik Teuvo Tulio ve anlatısal avangart Nyrki Tapiovaara. Stüdyo döneminde Hollywood tekniğine en yakın olan Vaala, 1960'lara kadar Suomen Filmitoimetus şirketinin ana yönetmeni olmuştur ve onun filmlerinde yer alan Tulio aktör olarak başladığı kariyerine Adams-Film şirketinde yönetmen olarak devam etmiş ve sonrasında bağımsız bir film yapımcısı olmuştur. Juhani Aho tarafından yazılan klasik roman Juha ise, 1920'lerde İsveçliler tarafından yapılmış olsa bile, İsveç'in en büyük film şirketi bu filmin yeni versiyonu için araştırma yaparken Juhani'nin oğlu Heikko Aho bu hikayenin Finlandiya'da çekilmesinin daha iyi olacağını belirtmiştir. Bunun üzerine Aho&Soldan şirketinin 25 yıllık döneminde yayınlanan tek film olan Juha, 1937 yılında genç yönetmen Nyrki Tapiovaara tarafından çekilmiştir (Soila, 2005: 45). Tapiovaara 28 yaşında savaşta ölmesine rağmen çekmiş olduğu 5 uzun metrajlı filmi ile Fin Sinema tarihinde önemli bir yere sahiptir (Laine, 2016: 108). 1999 yılında Aki Kaurismäki de Juha kitabının bir uyarlamasını siyah-beyaz sessiz film olarak çekmiştir.

1930'larda başlayan çoklu dil akımını başlatan kişilerden biri olan yönetmen-yapımcı Teuvo Tulio daha çok kişiye ulaşabilmek adına filmlerinin Fince ve İsveççe versiyonlarını yapmaya başlamıştır. Tulio'nun ilk çift dilli filmi 1937 ve 1938 yıllarında gösterime girmiş olsa da asıl üretimini 2. Dünya Savaşı sonrasında 1940'lardaki beş filminin çift dilli versiyonları ile yapmıştır (Lehtisalo, 2016: 124). Sarkka tarafından yönetilen, dönemin en popüler çiftinin başrol aldığı ve 1941 yılında gösterime giren “Vagabond's Waltz” (Kulkurin valssi), “The Unknown Soldier” (Tuntematon sotilas) filminden önce 1 milyon izlenmeye ulaşan en popüler Finlandiya filmi olmuştur. Bu filmde Finlandiyalı kişi pislik, terör ve acı içinde yaşayan bir şekilde resmedilmiş ve idealize edilmiştir. Aynı filmde Rus subayı sarhoş,

yalancı ve hatalı, İsveçli kişi ise feminen hareketleri olan korkak, güvenilmez ve tehlikeli bir çingene olarak tasvir edilmiştir. Savaşı kaybettikten sonra Sovyetler Birliği ile uluslararası ilişkiler kurmak zorunda kalan ve buna bağlı olarak sanayisini geliştiren Finlandiya 1955'te hem the Birleşmiş Milletler'e hem de Kuzey Ülkeleri Konseyi'ne katılmıştır (Lehtisalo, 2016: 85). Politik ve kültürel ilişkiler sayesinde Finlandiya, sanat dallarında Batı trendlerinin etkisi altında kaldığı için ulusal film sektörü de bir meydan okuma olarak yeniden doğmuştur. Ekonomik kriz ve farklı eğlence anlayışlarının oluşması Finlandiya sinemasını zor durumda bıraksa da 1960'ların başında devlet destekli yerli sinema başlamış ve stüdyo dönemi sona ermiştir.

1960'larda ise yeni nesil film yapımcıları sosyal ve politik konularla uğraşan filmler yapmakla ilgilenmeye başlamışlardır. Siyasi ve ideolojik gerilim kültürel yaşamda çok güçlü bir şekilde hissedilmekteydi. Amerika ve Sovyetler Birliği arasında kalan Finlandiya, orta yol bularak bir yayın politikası geliştirmiştir. Televizyona ayak uyduramayan ve eski stüdyo sisteminin yerine yeni bir film yapım yöntemi geliştirilmesi gerektiğini düşünen gençler Avrupa'da olduğu gibi Finlandiya'da da film sektöründe rol almaya başlamışlardır. Avrupa Yeni Dalgası'nı takip etmek ve sektörde tutunmak çok kolay olmasa da hem sektörün deneyimlileri hem de gençler dalganın etkilerini sosyal, politik ve varoluşsal üretimlerinde kullanmışlardır (Bacon, 2016: 142-144). Maunu Kurkvaara, Mikko Niskanen, Jaakko Pakkasvirta, Risto Jarva, Erkkö Kivikoski ve Matti Kassila gibi yönetmenlerin öncülüğündeki Fin Yeni Dalgası yabancılaşma, şehir gençliği, sınıf farklılıkları ve büyüme hikayelerini konu almıştır (Kääpä, 2016: 147). Yeni Dalga uluslararası bir akım olduğu için benzer yapısal özellikleri olsa da Kääpä, Fin Yeni Dalgasının farkını şu şekilde açıklamaktadır:

“Yeni Dalga filmlerinin heterojen üsluplarına dikkat etmek gerekse de -örneğin, Breathless gibi erken Godard tarz açısından Weekend'den (1967) farklı bir şekilde “terbiyecisi”dir- Fin Yeni Dalgasının ulusötesi boyutlarını tartışmak dört spesifik biçimlendirici tekrar üzerinden gerçekleşir. Bunlar arasında çerçevenin parçalanması gibi açık biçimlendirici araçlar, liminal alanlarda hareket eden bireylerin gezici çekimleri, anlatı sürekliliğini bozan popüler kültür çağrışımları, anlatıyı durduran retorik manifestolar ve filmleri yoruma açık bırakan ikircikli sonuçlar sayılabilir” (Kääpä, 2016: 154).

Kääpä kullanılan mekanlar, açık uçlu sonlar, retorik manifestolar ve popüler kültür gibi nüansların Finlandiya sinemasını genel Yeni Dalga akımından ayıran özellikler olduğunu belirtmektedir. “Finlandiya’da Erkko Kivikoski (The Unruly Brothers/Kesyttömät veljekset, 1969), Mikko Niskanen (The Girl of Finland/Lapualaismorsian, 1967), Matti Kassila (The Stars, Inspector Palmu/Tähdet Komisario Palmu, 1962) ve Maunu Kurkvaara’nın (Saturday Games/Lauantaileikit, 1964) filmleri, müziği asi temalara karşıt olarak kullanılmıştır.” (Kääpä, 2016: 162-163). Fransız Yeni Dalgasına (Nouvelle Vogue) benzer şekilde Finlandiya Yeni Dalgası kentleşme, yaşam tarzları ve sosyal dönüşüm gibi yapısal faktörlere dayanmaktadır. Bu etkilerden sonra yönetmenler popüler biçimleri deneyerek “üretim, yazarlık ve ortamlararasılık” gibi eski temalara odaklanmışlardır (Kääpä, 2016: 172). Popüler modernizm döneminde yayınlanmaya başlanan Filmihullu dergisi ise Fransız “Cahiers du cinéma” etkisindeydi (Laine, 2016: 171). Sinematik anlatımdaki gelişme ve çeşitlenmeler deneyselliğe alan tanımış ve modernist araçlar sayesinde komedinin etkileri Finlandiya sinemasındaki yerini almıştır.

1980’lerde Yeni Dalga için gerekli olan devlet fonu kesilmiş ve 1991 yılında Finlandiya’nın para biriminin Euro’ya geçmesi ile birlikte ihracat sekteye uğramış, işsizlik artmış ve ekonomik durgunluk dönemi başlamıştır. Aki Kaurismäki’nin 1980’lerde yaptığı filmlerle toplumdaki dışlanan insanları merkeze alan yaklaşımı ise bu sonraki ortama çok uygundur. “Aki Kaurismäki 1980’lerin filmlerinde kendilerini toplumun dışına itilmiş bulan sıradan insanların varoluşsal koşullarını betimleyerek son derece kendine özgü sinemasal anlatımını oluşturmuştur” (Bacon, 2016: 187-188). 90’ların sonlarına doğru ekonomi yeniden canlanmış, Euro değer kazanmış ve küresel olarak kârlı ticaretler yapılmaya başlanmıştır. Bu maddi yükselişle birlikte Fin Film Vakfı (Finnish Film Foundaiton) da harekete geçmiş ve ulusal film endüstrisi oluşturmak için hem dağıtım hem de reklam ağını genişletmiştir. Bu endüstrileşmenin yanında sanat filmleri de kendilerine yer bulmuş, ana akım dışında da kendine özgü bir tarza sahip filmler üretilmeye başlanmıştır (Bacon, 2016: 189). Finlandiya sineması, karşılıklı (reciprocal) destek ve uluslararası festivallerde Fin filmlerinin başarısı ile birlikte uluslararası tanınırlık ve değer kazanmıştır. Mika ve Aki Kaurismäki’nin bu dönemde yapmış oldukları filmler de hem bu dalgaın eseri hem de bu dalgayı besleyen ana yapımlar olmuştur. Kaurismäki kardeşlerin yanı sıra Markku Pölönen, Aku Louhimies, Antti-Jussi Annala, and Klaus Härö gibi Finlandiyalı yönetmenler de küresel

tanınırlık elde etmiştir. Çağdaşlarının arasında Aki Kaurismäki, Avrupa Birliği politikalarından etkilenen sosyal gelişmeleri eleştiren, başka bir Avrupalılık anlatan ve mülteci deneyimlerine odaklanan filmleriyle sıradan insanların etnik ve ulusal sınırların ötesinde dayanışmasını konu edinen bir yönetmendir (Bacon, 2016: 190). Kaurismäki'nin filmleri zengin bir sosyolojik analiz alanı sağlarken kent mekanlarındaki toplumsal olayları ve gündelik pratikleri vurgulayarak politik söylemler üretmektedir.

2.1.2. Auteur Yönetmen Olarak Aki Kaurismäki

Kaurismäki filmlerinde genellikle kaybedenler, ezilenler, işçiler ve toplumdaki marjinal ötekilerin hikayelerini konu edinmektedir. Kendine özgü anlatım tarzını da hayata bakışına ve politik duruşuna uygun bir şekilde oluşturmuştur. “Şurası kesin ki, Aki'nin kahramanları zamanlar arasında sıkışmış, kimliksizleşmiş, uyumsuz, yabansı karakterlerdir” (Algan, 2015: 137). Ayrıca, kendi bohem ve işçi sınıfı geçmişi nedeniyle de bazı karakterlerini alter egosu olarak tanımlamıştır. Kaurismäki ordudan atılmış (Von Bagh, 2006: 18 akt., Nestingen, 2013: 5-6), sinema okuluna kabul edilmemiş, birkaç yıl gazetecilik okuduktan sonra üniversiteyi bırakmış, düşük düzeyde inşaatlarda ya da küçük işlerde çalışmış ve sinemadaki ilk çalışmalarına ağabeyi Mika ile birlikte başlamıştır. Sinema kariyerine senaryo yazarlığı ve oyunculukla başlayan Aki, Mika'nın Münih Film Okulu'nda sinema ve televizyon eğitiminin bitirme projesi olarak hazırladığı “Yalancı” (1981) filminin senaryosunda yazarlık yapmış ve filmin başrol karakterini de canlandırmıştır (Nesting, 2013: 12). Kaurismäki kardeşler, Godard'ın Alphaville'ine gönderme yaparak Villealpha yapım şirketini kurmuşlardır (Nesting, 2013: 70) ve “Yalancı”daki karakterin adı Ville Alpha'dır. Kaurismäki, gündelik hayata dair Fin işçi sınıfı anlatılarını oluştururken Jean-Luc Godard'ın yanı sıra Fransız Yeni Dalgası, Robert Bresson, Mikko Niskanen, Yasujiro Ozu, Douglas Sirk ve Teuvo Tulio'dan da etkilenmiştir (Von Bagh, 2006, akt., Nestingen, 2013: 14).

Kaurismäki 1989'da verdiği bir röportajda sinemaya başlayışını “Kendimi bardan, yani viski barından uzak tutmak için film yapıyorum... Bir şeyler yapmak zorundasınız ve şimdiye kadar dürüst işlerde iyi değildim, bir şeyler yapmak zorundayım, her neyse” şeklinde anlatmıştır (Giddycarousel, 2021). Film yapımcısı olarak ilk çıkışını 1983 yılında Dostoyevski'nin “Suç ve Ceza” adlı eserinin uyarlamasıyla yaptı. Bu filmde komedinin

önemini fark ettiğini ve hikâye ne olursa olsun komedinin unutulmaması gerektiğini belirterek “hayat mizah olmadan da çekilmez, mizahla da çekilmez” demiştir. (Koyaanisqatsi, 2019). Böylece Kaurismäki'nin kendine özgü anlatı tarzı yönetmenliğinin ilk yıllarında oluşmaya başlar.

“Kaurismäki kariyerinin başından beri, ister Valehtelija (The Liar, 1981) filminin senaryosundaki absürt yazar Ville Alfa, ister “Calamari Union” (1985) filminin sıra dışı sanatçıları, “Ariel” filmindeki Taisto'nun etrafını saran suçlular, “I Hired a Contract Killer” (1990) filmindeki Henri ya da “The Man Without a Past” filmindeki evsiz karakterler olsun, bohem karakterlere hayranlık duymuştur” (Nesting, 2013, p5).

Sinema, Aki Kaurismäki'nin fikirlerini aktarabildiği ve dünya görüşünü kendi tarzında ifade edebildiği bir alan olmuştur. Onun auteur kimliği Fin, bohem ve nostaljinin bir karışımıdır. Karakterlerin davranışlarındaki, mizansendeki ve kullanılan nesneleredeki nostalji farklı şekillerde yorumlanabilir. Bazıları bunu melankoli duygusunu vurgulamak, neoliberalizmi ve görsel kültürü eleştirmek ya da nesnelere korumaya çalışan bir arşivleme projesi olarak yorumlamıştır (Nesting, 2013: 8). Nostaljik unsurlar Kaurismäki'nin görsel estetik tarzını yansıtarak karakterlerin bu görsel ruh haline göre hareket etmesine olanak tanır. Ayrıca hikayeyi hem niceliksel hem de niteliksel olarak etkileyen bu nostaljik bakış açısı, Kaurismäki'nin politik duruşunu temsil ettiği şeklinde de yorumlanabilir. Kaurismäki, 2012 yılında verdiği bir röportajda kendisini en çok korkutan şeyin bürokrasinin üst kademelerindeki bilgisayarların insanlık dışı olması olarak tanımlamaktadır (Koyaanisqatsi, 2019). İnsanlık, dayanışma ve birliktelik duygularının politik bir duruş olabildiği bir çağda Kaurismäki'nin ifade etmek ve insanlara hatırlatmak istediği tam da bu duygulardır. “Nostalji öyküsü Kaurismäki'ye ekonomik ve siyasi iktidara karşı sembolik bir muhalefet atfeder ancak aynı zamanda kültürel iktidara yönelik bir özlemi de içerir” (Nesting, 2013: 8). Kaurismäki filmlerinde nostaljiyi estetik beğeni olarak tanımlasa da bu nostaljik duruş, Seremetakis'in de belirttiği gibi kimlik, konum ve tarih temelli bir eleştiri olarak da algılanabilir (Seremetakis, 1994, akt., Austin, 2018: 22). Küresel kapitalizm nedeniyle kullanılan malzemeler, ürünler, araçlar ve insan davranışları hızla değişmektedir. Kaurismäki kapitalizmin üzerini örttüğü eski kültürel nesnelere yer vererek izleyicide bir

nostalji duygusu yaratmakla kalmaz, karakterlerin davranışlarını da bu nostaljik duygu içinde işlemektedir.

Üçleme serileriyle tanınan yönetmen, Dostoyevski'nin kitabını aynı isimle "Suç ve Ceza" (1985) olarak, Shakespeare'in Hamlet'ini "Hamlet İş Başında" (1987) ve Juhani Aho'nun kitabını da "Juha" (1999) ismiyle beyaz perdeye uyarlamıştır. Kaurismäki filmlerinde kent mekanlarına, sınıf farklılıklarına ve yolculuklara odaklanmaktadır. İkinci filmi "Kalamar Birliği" (1985) neo-liberal kapitalizmin yarattığı kent mekanlarına ve sosyal ekolojilere yönelik bir eleştiri niteliğindedir (Kääpä, 2018: 48). Kaurismäki kendisine Cannes ve Toronto Uluslararası Film Festivallerinde uluslararası ün kazandıran Proletarya üçlemesinin (işçi üçlemesi) ilk filmi olan "Cennetteki Gölgeler" (1986) ile kariyerine devam etmiştir. Kaurismäki bu üçleme için 'kaybedenler üçlemesi' ifadesini kullanmanın daha doğru olduğunu çünkü kahramanlarını sınıfsal özneler olarak görmediğini belirtmiştir (Nesting, 2013: 42-43). Film, bir çöpçü olan Nikander (Matti Pellonpää) ile aşık olduğu kasiyer Ilona'nın (Kati Outinen) dengesiz aşk hikayesini konu almaktadır. Kaurismäki'nin sinemasal dünyasında ideal aşk heteroseksüel işçi sınıfı üyeleri arasındadır (Kompatsiaris, 2018: 109-110) ve filmlerinin çoğunda aynı örüntü görülmektedir. Erkeklerin ilişkilerdeki davranışlarını konumlandırışı göz önünde bulundurulduğunda, modern güçlü erkek imajının aksine geleneksel, naif ve masum karakterler yaratmıştır. Bu geleneksel aşk motifleriyle toplumsal yabancılaşma ve normallik arasında bir denge sağlamıştır (Kompatsiaris, 2018: 110). Toplumsal olarak ötekileştirilmiş karakterler arasındaki aşk ilişkilerinin bağlılığı ve karşılıklılığı da eşitlikçi iletişimi dayatmadan destekler.

Proletarya üçlemesinin ikinci filmi olan "Ariel" (1988), çalıştığı madenin kapanmasının ardından memleketini terk ederek Helsinki'nin yolunu tutan Taisto'nun hikayesini anlatır. 'Finlandiya gerçekliğinin belleğine' (Kääpä, 2016: 115) gönderme yapan film 1960'lar ve 1970'lerde Finlandiya'da artan işsizliği, kent yaşamının zorluklarını ve Amerika Birleşik Devletleri tarihindeki en büyük insan hareketlerinden biri olan Büyük Göç'ün etkisini yansıtmaktadır (Kääpä, 2010: 116). Kaurismäki karakterleri, mekanları ve renkleriyle toplumsal olaylara olan kişisel bakışını filmlerine geçirir ve herkesin olduğu gibi göstermekten kaçındığı gerçekleri tartışır. 1980'lerin sonunda, ülke genelinde artan işsizlik ve kötüleşen ekonomi nedeniyle kır-kent ayrımcılığı daha da belirgin hale gelmiştir. Üçlemenin son filmi "Kibritçi Kız" (1990), diğerlerinden farklı olarak sınıfsal farklılıklara

daha kişisel bir alandan yaklaşarak “kişisel olan politiktir” söylemini desteklemektedir. Bu üçleme “Fin toplumunun ‘sessiz çoğunluğunun’ parçalanmış ve istikrarsız yaşam tarzlarına odaklanarak toplumsal marjinalleşme üzerine çeşitli perspektifler sunar” (Kääpä, 2016: 10). Kaurismäki hem Finlandiya’da hem de neo-liberal politikalar bağlamında sıradan insanların hikayelerine odaklanarak ötekileştirilmiş olan işçi sınıfının gündelik yaşam akışlarını ve davranışlarını ön plana çıkarır.

Üretimini uluslararası bir düzeye taşıyan Kaurismäki “Leningrad Kovboyları Amerika’ya Gidin” (1989), “Leningrad Kovboyları Musa ile Buluşuyor” (1994), “Kiralık Katil Tuttum” ve “Bohem Hayatı” (1992) filmlerini Finlandiya dışında çekmiştir. Leningrad Kovboyları’nın her iki yolculuk filmi de Fin kültürüne dışarıdan bir bakış sunmakta ve iletişimin kültürel zorluklarını yansıtmaktadır. “Kaurismäki’nin Fin ve Sovyet kültürel tahayyüllerinin iç içe geçmiş doğasına dair mizahi tasvirini yaratmasını sağlayan da bu jeopolitik liberalleşmedir; filmdeki hiçbir şey olduğu gibi alınmamalıdır” (Kääpä, 2016: 172). “Leningrad Kovboyları Amerika’ya Gidin” ve “Leningrad Kovboyları Musa ile Buluşuyor” seyahat eden ve yolda performans sergileyen 8 müzisyen ve bir menajerin dahil olduğu yolculuk filmleridir. Seppälä’nın belirttiği gibi, Leningrad Kovboyları biçimsel olarak Kalamar Birliği’ne benzer ve her ikisi de toplumdaki zengin ve güçlülerin değerleriyle dalga geçer (Seppälä, 2017: 204). Filmler belden aşağı komedileri, canlı müzik performansları ve metinlerarası mesajlarıyla kült filmler arasında sayılabilir. Kaurismäki karakterler, oyuncular, mekanlar ve müzik aracılığıyla metinlerarası anlam inşa eder. Örneğin rock’n roll ve canlı performanslar filmlerinin imzası haline gelmiş, toplumsal farklılıkları ve hikayedeki duyguları vurgulamak için bir araç olarak kullanılmıştır. Bazen filmlerinde aynı sanatçıları birden fazla kez kullanmıştır. Örneğin Tschaikovsky’nin ‘Sinfonie Pathetique’ eseri en az yedi filmde, tango şarkıcısı Olavi Virta’nın performansı ise on iki kez kullanılmıştır (Lepistö, 2006, akt., Peden, 2012: 26). “Bir Katil Kiraladım” filminde müzik, başkahraman Henri’nin yalnızlığını ve yabancılaşmasını göstermede önemli bir role sahiptir. Joe Strummer’ın Burning Lights’ına paralel olarak film, karakter aşk yoluyla dönüşürken seyirciyi çağdaş toplumsal düzen hakkında düşündürmektedir (Nesting, 2013: 27). Yabancı, ötekileştirilmiş, yerinden edilmiş, yaşam mücadelesi veren ve başkaları tarafından desteklenen kahramanın bu anlatısı “Bohem Hayatı” filminde tematik olarak devam etmektedir.

Kaurismäki'nin Henri Murger'in "Scenes de La vie de Bohème" (1851) adlı eserinden uyarladığı "Bohem Hayatı" (1992), Paris'te yaşayan üç bohem sanatçının mücadelelerini ve hayallerini anlatmaktadır. Bu siyah beyaz film, iş bulmakta zorlanan yazar Marcel Marx, beş parasız Arnavutluklu ressam Rodolfo ve hayalperest müzisyen Schaunard'ın etrafında gelişen olayları aktarmaktadır. Hikaye değişmiş olsa da Kaurismäki ötekileştirilmiş karakterlerin hayatlarını farklı kimlikler üzerinden keşfetmeye devam etmiştir. "Bohem Hayatı filminde yabancılaşma ve sürgün, sınıfsal öznenen ziyade sanatçı ve göçmen özne tarafından somutlaştırılır ve bir kez daha yabancı, sermayenin temsilcilerinin karşısında duran ahlaki faildir" (Nestingen, 2013: 33). Bu üç kişilik grup, ulusal değerlere uygun yaşamayan iki Fransız ve bir yasadışı göçmenden oluşmaktadır. Arkadaşlık ilişkilerinde ulusal farklılık onlar için bir sorun değildir, çünkü iktidar tarafından ötekileştirilmiş benzer yaşam tarzlarına sahiptirler. "Sinema tarihçisi Satu Kyösola, 'bohem yaşamın bütünsel olarak Paris'in bir parçası olduğunu, Paris ve bohemlerin ise uzun zaman önce kaybedilmiş bir şeye bağlı olduklarını' öne sürmüştür" (Kyösola, 2004: 148, akt., Kääpä, 2010: 186). Avrupa'nın daimi ötekileri olarak görebileceğimiz çingenelere dayanan bohemlik kavramı modern anlamında da mekan içinde mülksüzlük, günü gününe yaşamak ve kentin kapitalist dayatmalarının dışında kalmak olarak ele alınabilir. Bohem yaşam kavramı zamansız imgelerle ele alınmış ve filmin siyah-beyaz doğası sayesinde toplumsal koşullara gerçekçi olmayan bir yerden yaklaşmıştır (Kääpä, 2010: 188). Avrupa, İtalya, Sydney ve Berlin Film Festivalleri gibi festivallerde ödüller kazanan film, Kaurismäki'nin ve Fin kültürünün uluslararasılaşması için önemli bir eserdir.

Kaurismäki'nin Finlandiya üçlemesi, ekonomik kriz nedeniyle işsiz kaldıktan sonra hayatta kalmaya çalışan garson Ilona ve tramvay sürücüsü ortağı Lauri'nin öyküsünü anlatan "Sürüklenen Bulutlar" (1996) ile başlıyor. Film Finlandiya'nın Avrupa Birliği'ne katıldığı yıl olan 1995'te çekilmiş ve 1991'den beri devam eden ekonomik krizin ve işsizliğin sona erdiği döneme denk gelmiştir. "Sürüklenen Bulutlar" filminin "Cenneteki Gölgeleler" filmindeki karakter Nikander'in devam öyküsü olması planlanmıştı, ancak Pellonpää'nın çekimlerden iki hafta önce ani ölümünün ardından Kaurismäki bu anlatıyı Ilona'nın odağında geliştirdi. Matti Pellonpää gibi Kati Outinen de yönetmenin önemli oyuncularından biri olmuş ve pek çok filminde başrol oynamıştır. Peden, bu filmin ani kaybın ardından bir yas süreci olduğunu ve filmde sahnelerle gönderme yaparak "Cenneteki Gölgeleler" in estetik ve tematik özelliklerini sürdürdüğünü belirtir (Peden, 2012: 100-103). Kaurismäki için

Pellonpää, birlikte çalışmayı sevdiği bir aktör ve iyi bir arkadaşı. Kaurismäki'nin filmlerindeki ironik ve acı sonlar “Sürüklenen Bulutlar”dan sonra daha duygusal bir hal almış ve karakterlerini daha umutlu ütopyik sonlarla ödüllendirmiştir (Nesting, 2018: 137). Film, Altın Palmiye'ye aday gösterilmiş ve Cannes Film Festivali'nde Jüri Ödülü kazanmıştır.

Finlandiya üçlemesinin ikinci filmi olan “Geçmiş Olmayan Adam” (2002), 2002 Cannes Film Festivali'nde Büyük Ödül, En İyi Kadın Oyuncu ve Ekümenik Jüri Ödülü'nü kazanmıştır. Film 2003 yılında Akademi Ödülleri'nde Yabancı Dilde En İyi Film dalında aday gösterildi ve Rotterdam Film Festivali, New York Film Festivali, Sydney Film Festivali ve Toronto Film Festivali gibi önemli festivallerde ödül ve adaylıklar aldı. Kaurismäki bu festivallerle olan ilişkilerinde de politik duruşunu sürdürdü ve protestolarıyla da tanındı. Amerika'nın İranlı yönetmen Abbas Kiarostami'ye vize vermemesini protesto etmek için New York Film Festivali'ne katılmamış, filmi Akademi'de aday gösterilmesine rağmen Amerika'nın dış politikalarını boykot etmek için Oscar galasına katılmamış ve Finlandiya'dan Yabancı Dilde En İyi Film adaylığı olarak seçilen “Alacakaranlıktaki Işıklar” filmi Akademi'ye kaydettirmeyi reddetmiştir (Peden, 2012: 43). Filmlerinde ele aldığı ve yorumladığı toplumsal olaylar karşısında sessiz kalmadığı için politik duruşu auteur kimliğini de beslemiştir. “Geçmiş Olmayan Adam” Kaurismäki'ye tarihinin en büyük Finlandiya gişe başarısını getirmiş ve onu daha ünlü bir çağdaş auteur yönetmen haline getirir (Nesting, 2013: 12-14). Film, başına aldığı ani bir darbe sonucu hafızasını kaybeden bir adamın şans eseri yeni bir hayata başlamasını konu edinir. Bu başarının ardından 2006 yılında “Alacakaranlıktaki Işıklar” ile Finlandiya üçlemesini tamamlamıştır. Üçlemenin son filmi ise sık sık zorbalığa uğrayan, yalnızlaştırılmış ve içine kapanık bir gece bekçisi olan Koistinen'in hikayesini anlatır. Organize bir suç patronunun sevgilisi olan Mirja, Koistinen'i kandırarak onu hırsızlıkla suçlar. Koistinen için talihsiz olaylarla sonuçlanan ihanet teması hem “Ariel” hem de “Geçmiş Olmayan Adam”da mevcuttur. Kaurismäki bu anlatılar aracılığıyla Finlandiya sinemasının kırsal ve kent mekanları arasındaki karşıtlığı irdeleyen temasını sürdürmüştür.

Yönetmenin liman kenti üçlemesinin gösterime giren ilk iki filmi “Umut Limanı” (2011) ve “Umudun Öteki Yüzü” (2017) olmuştur. Afrikalı mülteci Idrissa ve Bohem Hayatı filminden tanıdığımız Marcel Marx'ın yollarının keşimesini anlatan “Umut Limanı” filmi,

Avrupa'nın göçmen politikalarına yönelik bir eleştirileri açık bir şekilde içermektedir. Kaurismäki film için amacını açıkça şöyle ifade eder: “[Umut Limanı ile] Dünyayı değiştirmek istedim. Ama manipülatif yeteneklerim yeterince iyi değil, bu yüzden sanırım bunu Avrupa'yı değiştirmekle sınırlamalıyım” (Kaurismäki, akt., Austin: 2018, 8). Bu mutlu sonla biten peri masalının ardından yönetmen “Umudun Öteki Yüzü” filminde Suriyeli göçmen Khaled'in hikayesine odaklanır. İlk filmde var olan dayanışma ve birliktelik duygusu bu filmde de restoran sahibi Wikström ile Khaled arasındaki ilişki üzerinden aktarılmaktadır. Her iki film de ödüller ve adaylıklarla uluslararası bilinirlik kazanmıştır. Kaurismäki'nin “Sararmış Yapraklar” (Kuolleet Lehdet) (2023) filmi işçi sınıfının yaşamlarını aktarma, ironik mizahı kullanma ve masum aşk hikayelerini tasvir etme konusundaki imza temalarını sürdürmektedir. Bu film 2023 yılında Cannes Film Festivali'nde Jüri Ödülü'ne layık görülmüştür.

2.2. Metodoloji

Bu bölümden önce Lacan'ın benlik ve ötekinin gelişimine dair psikanaliz kuramı, ‘ötekinin toplumsal oluşumu’, kent mekanlarının ideolojik kullanımına dair çağdaş kent çalışmaları, De Certeau ve Goffman'ın gündelik yaşam çalışmaları incelenmiştir. Bu tez kapsamında Finlandiya sinemasının özellikleri, Aki Kaurismäki'nin yönetmenlik geçmişi, ulusal sinemaya katkıları, politik duruşu ve auteur kimliği üst bölümde ele alınmıştır. Bu tez analizi yukarıda verilen bilgilere dayanacaktır. Bu bölümde kullanılan araştırma yöntemleri ve filmleri çözümlerken kullanılacak olan yöntemler ele alınacaktır.

Kent çalışmalarının başlangıcından bu yana, hızla büyüyen kentleri ve yeni modern toplumu anlamak için birçok farklı bilim alanı kullanılmıştır. Sanayi Devrimi, kentlerin hızla büyümesine ve sosyal, ekonomik, politik ve fiziksel olmak üzere birçok açıdan değişmesine neden olmuştur. Kırdan kente göç ve gelişen sanayinin bir sonucu olarak kentsel mekanlar, içindeki insanlar ve sosyal ilişkilerle birlikte yaşayan bir yer haline gelmiştir. Üretim biçimleri geliştikçe, tarımsal üretim daha az önemli hale gelirken, endüstriyel üretim daha kritik hale gelmiştir. Buna ek olarak, kentler tüketim ve üretimin ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Lefebvre modern kent toplumlarını “kontrollü tüketimin bürokratik toplumu” olarak tanımlar (Lefebvre, 2003: 2-4). Bu kontrollü tüketim yalnızca maddi mülkleri değil, aynı zamanda kentsel mekanları, sosyal ilişkileri ve gündelik yaşamı da kapsamaktadır.

Farklı bölgelerden göç alan modern kentler, insanların kimliklerini şekillendiren bir yapı oluşturmuştur. Mahalleler, sanayi ve alışveriş bölgeleri gibi alanlar toplumsal ilişkilere ev sahipliği yaparken, aynı zamanda toplumsal farklılıkların da ayrıştırıcısı haline gelmektedir. Lacan'ın kuramında egonun oluşumu için ötekinin varlığına ihtiyaç duyması gibi, bir sosyal grubun oluşumu için de başka bir sosyal grubun varlığı gereklidir (Rigel vd., 2005). Lacan'a göre bireyler yaşamları boyunca benliğin üç farklı gelişim aşamasını deneyimlerler: hayali, sembolik ve gerçek. Gerçek olana ulaşmak mümkün olmadığından, özne kendisi için kurgusal bir gerçeklik yaratır, ötekini yaratır ve onunla bir olur. Çocuk özne olabilmek için sembolik düzenin kurallarını kabul eder ve dil ve kültürel performanslar aracılığıyla kendi gerçekliğini yaratır (Chanter, 2009: 98). Lacan, büyük Öteki olan sembolik düzende büyüyen insanların tıpkı dilde olduğu gibi kültürel kuralları benimsediğini ve farkına varmadan ötekiliği içselleştirdiğini açıklar (Abedkouhi, 2021: 73). Ötekinin ötekileştirildiği sembolik düzende 'öteki' tanımı ancak kültürel bir gücün karşısında yer alan grup için kullanılabilir (Devrani, 2017: 930). Modern kentlerin üretim ve tüketim zincirleri içerisinde güçlü ve güçsüz gruplar ayrıştığı gibi, bu ayrışma kentsel mekanlarda ve gündelik yaşam pratiklerinde de hissedilmektedir.

Kentlerde üretim ve tüketim süreçleri gündelik hayatın içinde gerçekleşmekte ve modern zaman dilimleri nüfusun çalışma saatlerine göre düzenlenmektedir. Kentsel alanlarda kurulan ilişkiler hem içinde yer aldıkları mekanları hem de ilgili kişileri önemli ölçüde etkileyebilmektedir. Politik bir kimliğe sahip kentsel mekanların ideolojik bir yapı içerisinde ilişkileri yeniden ürettiğini belirten Lefebvre (2014), gündelik hayatın rutinlerini anlamak için geniş bir akademik zemin yaratmıştır. Michel de Certeau, Lefebvre'nin kent mekanlarının mülk sahibi üst sınıf tarafından kontrol edildiği teorisi üzerine inşa eder (Lefebvre, 2014: 288). De Certeau sıradan insanların gündelik yaşam rutinlerindeki eylemlerinin Lefebvre'nin katkıları kadar önemli olduğunu kabul eder. Sıradan ve zayıf insanlar, iktidar sahiplerinin mekansal stratejilerine karşı zamana dayalı taktikler kullanırlar (De Certeau, 2008: 55). "Sıradan insanlar", toplumun marjinalleştirilmiş üyeleri de dahil olmak üzere gücü olmayanları ifade eder. Toplumda ötekileştirilenler için gündelik yaşam deneyimleri genellikle kent mekanlarında iktidara karşı sürekli bir mücadeleyi içerir. De Certeau'nun gündelik hayat kuramı Kaurismäki'nin filmlerindeki mücadelelerle kesişmekte

ve bu nedenle öteki karakterlerin eylemlerini incelemek için ana kaynaklardan biri olarak kullanılmıştır.

İnsanların karar ve taktikleri, toplumsal konumlarına ve gündelik yaşamlarında mekansal ötekileştirme deneyimlemelerine bağlı olarak değişir. Cinsiyet, renk, meslek, etnik köken vb. özelliklerin her biri insanların toplumsal varoluşlarında taşıdıkları birer statüdür. Bu statülerin gündelik hayatta insan davranışlarını etkilediğini belirten Goffman, dramaturjik kuramında toplumsal ilişkileri bir tiyatro oyununa benzetir (Goffman, 2014). İnsanlar, çıkarlarına uygun sosyal ilişkileri sürdürmek için gündelik hayatta genellikle sahne oyuncularını gibi hareket ederler. Sahnede yaratılan ‘gerçeklik’ kişinin sosyal kimliğinin bir parçası ve sosyal etkileşimlerin bir temsili haline gelir. Seyirciler, bölgeler, takımlar ve sahne arkası değişkenleri sosyal ilişkilere dahil olan insanları etkiler. Goffman’ın teorisine göre sıradan insanların kendi çıkarlarına öncelik verme eğilimi De Certeau’nun kuramında özetlenen taktiklerle uyumludur. Güç karşısında kendi taktik ve tekniklerini yaratanlar, kendilerini bu toplumsal ilişkilerin bir ürünü olarak sunarlar. Bir oyuncu seyirci önünde bir karakteri doğru bir şekilde canlandırdığında, bu karakter için bir benlik yaratılmış olur (Goffman, 2014). Oynanan sahnenin oluşturduğu benlik, Kaurismäki’nin filmlerindeki öteki karakterlerin gündelik hayattaki eylemlerini anlamak için önemlidir.

Sinema, kentsel hikayeleri tasvir ettiği ve canlı ekran tasvirleri aracılığıyla kültürel alışveriş için bir platform sağladığı için izleyiciler üzerinde güçlü bir etkiye sahiptir (Kırel, 2018: 68). Kent, sinemanın bir mekan ve bir üretim olarak doğduğu yerdir. Dolayısıyla büyük kentlerin toplumsal yapısının oluşumu ile sinemanın yaygınlaşmasının benzer dönemlere denk geldiği söylenebilir. Lefebvre ile aynı dönemde yaşamış olan Fransız sosyolog Jacob Peter Mayer, sinema üzerine ilk sosyolojik çalışmalardan birini yapmıştır. Mayer’e göre sinema görsel deneyimler yaratma konusunda o kadar güçlü bir yeteneğe sahiptir ki saf eğlenceyi ahlaki normlardan ayırmak imkansızdır. Ayrıca ekranda bir film izlemek, yaşanmış gerçekliğin bir biçimidir (Mayer, 1946: 19, akt., Nascimento, 2019: 22-23). Filmler sosyolojik olayları inceleme fırsatı sunmanın yanı sıra toplumu önemli ölçüde etkiler. Sosyolojik film eleştirisi gerçeklik, gelenek ve cinsiyet rolleri gibi temaları keşfederek filmlerin toplumsal değerleri ve fikirleri nasıl tasvir ettiğini etkili bir şekilde analiz edebilir. Çünkü filmler genellikle toplumun düşünce ve inançlarını yansıtır (Kabadayı, 2014: 57). Bu da filmlerin sosyolojik veri sağlayan belgeler olarak değerlendirilmesine ve

üretildikleri dönemdeki toplumsal koşulların kapsamlı bir analizine zemin hazırlamasına olanak tanır (Özden, 2004: 154-155). Kültürel normlar ve onların psikolojik süreçleri filmlerdeki karakterlerin eylemlerini etkiler. Toplumsal normlar karakterlerin eylemlerini belirlerken, onların saplantıları ve gelişimleri farklı bir incelemeyi gerektirir. Filmlerdeki karakterlerin psikolojisini analiz etmenin en iyi yolu psikanalizdir. Psikanalitik film eleştirisi başlangıçta Freudyen bir çerçeve izlemiş, ancak Lacan'ın katkılarından sonra dilbilimsel bir yaklaşıma odaklanmıştır (Özden, 2004: 181-182). Bu yöntem, kolektif bilinçdışının filmlerdeki gizli anlamlarını ve ifadelerini ortaya çıkarmak için çok önemlidir. Karakterlerin film içindeki örtük eylemlerinin ortaya çıkarılmasına yardımcı olur. Bu çalışma kapsamında “Bohem Hayatı”, “Geçmiş Olmayan Adam”, “Umut Limanı” ve “Umudun Öteki Yüzü” filmleri sosyolojik ve psikanalitik film eleştirisinin temel kavramları ışığında analiz edilmiştir.

Hollywood'un sinema endüstrisinde en hızlı büyüme dönemini yaşadığı yadsınamaz. Avrupa'nın, Hollywood filmlerinin bölgedeki hakimiyetinden uzak, kendi değerlerini koruyabilecek bir sinemaya ihtiyacı oluşmuştur. Politik ve ideolojik olarak ötekinin, küçüğün, yaşlının, yoksulun yenilgisini yansıtan Hollywood filmleri bir yandan popüler kültüre hizmet ederken, diğer yandan buna karşı kendini savunan ve ulusal değerleri inşa etmeye çalışan Avrupa Sineması, İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalgası gibi uluslararası etkiye sahip akımlar yaratmıştır (Bacon, 2016: 6-8). Avrupa sinemasının gelişimi dünya savaşları, sömürgecilik ve ekonomik taleplerin neden olduğu göç dalgaları ile şekillenmiştir. (Bergfelder, 2005: 320). “Avrupa sineması, kısmen savaş sonrası yıllarda kitlesel mülteci nüfuslarının kayıp yörüngeleriyle ortaya çıkan sürgün takıntısını giderek daha fazla araştırdı; sayısız sürgün tarzı ve teknolojisi bu filmsel takıntıyı beslemek ve desteklemek için büyüdü” (Barber, 2002: 62). Sanat filmleri, kent yaşamına ve insanların gündelik yaşamlarındaki ortak deneyimlerle nasıl başa çıktıklarına dair anıların korunmasında önemli bir rol oynayan Avrupa sinemasını popülerleştirmiştir.

Avrupa sinemasına benzer şekilde ilerleyen Finlandiya sineması, kırsal/kentsel farklılıkları, kentsel yabancılaşmayı ve “biz” ile “onlar” arasındaki ayrımı vurgulama eğilimindedir. Finlandiya sineması, göçmenlerin ve işçi sınıfının yaşamlarına odaklanarak Finlandiya'nın modernleşmesini ve kentleşmesini araştırır. Karakterlere, gündelik hayata ve kent mekanlarına dair benzersiz bir bakış açısı sunar. Kaurismäki'nin filmlerinde sıklıkla

kırsal kesimden kente göç eden karakterler yer alır ve bu da Finlandiya sinemasının anlatısını yansıtır. Bu da onun auteur sinemacı kimliğini ortaya koymakta ve ulusal sinemanın gelişimine katkıda bulunmaktadır (Nestingen, 2013: 144). Kaurismäki kardeşler 1980’lerde çağdaş Finlandiya sinemasının erken dönem yenilikçileridir. İlk filmleri “The Liar”, gelişen Finlandiya ortamını sergileyen yabancı sinemanın en iyi örneklerinden biridir (Kääpä, 2010: 48-49). Aki Kaurismäki’nin filmleri Finlandiya anlatılarıyla uyumludur ve genellikle hayatta kalmak için taktikler yaratan karakterleri konu edinir. Yönetmen işçi sınıfı bireylerinin, göçmenlerin, kaybedenlerin, bohemlerin ve yalnızların gündelik yaşamlarını ve buldukları kent mekanlarını incelemek için donuk mizah kullanır ve onları anlatıdaki öteki karakterler olarak tasvir eder.

Yönetmen Aki Kaurismäki, diğer filmlerinin yanı sıra Bohem Hayatı (1992), Geçmiş Olmayan Adam (2002), Umut Limanı (2011) ve Umudun Öteki Yüzü (2017) filmlerinde yerel ve göçmen ötekilerin iş birliğini, dayanışmasını sergilemiştir. Bu karakterler iktidara direnmek ve kent mekanlarında bir arada var olmak için benzer taktikler geliştirir. Bu dört film benzer karakterler, eylemler ve kavramlar sergileyerek yönetmenin diğer çalışmalarından ayrılmaktadır. Bu tez kapsamında iktidar tarafından ezilen ‘öteki’ karakterler psikanalitik film eleştirisine göre açıklanırken, kent mekanları ve karakterlerin gündelik hayattaki toplumsal ilişkileri sosyolojik film analizine göre çözümlenecektir.

2.3. Örnek Filmlerin Çözümlemesi

2.3.1. Bohem Hayatı / La vie de Bohème (1992)

Fransız yazar Henri Murger’in aynı isimli romanından uyarlanan film Paris’te yaşayan üç sanatçı arkadaşın hayatlarına odaklanan siyah beyaz bir yapımdır. Para kazanamayan bir yazar olan Marcel Marx üç aydır kirasını ödeyemediği evden çıkartılır ve parayı ödememek için kapıda bekleyen ev sahibini atlatıp eşyalarını da evde bırakır. Bu sırada yeni kiracı Schaunard piyanosuyla birlikte gelip eve yerleşir. Marcel ise gittiği restoranda tanımadığı birinin yanına oturur ve sipariş üzerinden başlayan sohbetleri derinleşir. Arnavutluklu ressam Rodolfo üç senedir Paris’te yaşadığını anlatır ve uzun sohbet sonunda restoran kapanırken çıkıp şarap alıp eve geçerler. Marcel evden çıkartıldığını unuttuğu için Schaunard’la tanışır ve üçü

birlikte içmeye devam ederler. Rodolfo'nun boya alacak parası kalmadığında kendisine borcu olan birinden yüzük alır ve satarken söylediği yalanlarla kendini acındırarak daha fazla para almaya çalışır. Boya almak yerine Schaunard'la bara gider ve döndüğünde kapısının önünde oturan Mimi ile karşılaşır. Yan dairedeki arkadaşının hapse girdiğini öğrenince çaresiz kalan Mimi'yi Rodolfo eve davet eder ve arkadaşında kalacağını söyleyerek evden çıkıp mezarlıkta sabahlar. Ertesi sabah döndüğünde Mimi kalacak yer aramak için evden ayrılmıştır.

Günler sonra Rodolfo evinde resim yaparken Blancheron adında zengin biri gelir ve Rodolfo'nun resimlerinin çok övüldüğünü, satın almak istediğini söyler. Bu sırada iş görüşmesine giderken ciddi görünmek için siyah bir ceket arayan Marcel, Blancheron'u hemen o anda portresinin yapılmasına ikna eder ve ceketini alarak evden ayrılır. Görüştüğü dergide işe kabul edilen Marcel, Rodolfo ve Schaunard'a da buradan kazanç sağlayabileceğini anlatır ve birlikte kutlamaya giderler. Sigara almak için büfeye uğrayan Rodolfo, Mimi'nin orda çalıştığını görünce çok sevinir ve iş çıkışında birlikte eve giderler. Daha sonra Blancheron'a yaptığı resmin parasını alan Rodolfo, Mimi'yi yemeğe çıkarır ve ona birlikte yaşamayı teklif eder. Fakat restorana gelmeden cüzdanı çalınmış, hesap geldiğinde ödeyemediğini farkedince restoran çalışanları polisi aramıştır. Yan masadaki birinin hesabı ödemesi üzerine restoran şikayetini geri çekmiş olsa da, Rodolfo'nun pasaportu polis kontrolüne girmiş ve kaçak bir şekilde Fransa'da kaldığı ortaya çıkmıştır. Ertesi sabah Mimi'ye haber vermeden sınırdışı edilerek ülkeden gönderilir. Marcel ve Schaunard resimleri ve köpeği Baudelaire'i almak üzere Rodolfo'nun evine gittiklerinde Mimi ile karşılaşır durumu açıklarlar.

Birkaç ay sonra derginin ofisinde sevgilisi Musette ile birlikte çalışan Marcel'e telefon gelir ve Schaunard ile birlikte yola çıkarlar. Sınıra yakın bir benzinlikte kaçak şekilde gelecek olan Rodolfo'yu karşılayarak Paris'e geri dönerler. Şehre döner dönmez Mimi'yi bulur ve birlikte yaşamaya başlarlar. Fakat para kazanamadıkları için kirayı ödeyemez ve yoksulluk içinde yaşarlar. Rodolfo büyük bir eserini tamamladığında şans eseri içeri Blancheron girer ve yeniden resim almak istediğini söyler. Hem yüklü para hem de operaya iki tane bilet alan Rodolfo, Mimi ve Musette'nin birlikte operaya eğlenmeleri için gitmelerini ister. Bu sırada Marcel ve Schaunard ile konuşurlar ve sanatın yükselişte olduğunu ve yakında para

kazanacaklarını düşündükleri için son kalan paralarıyla da ertesi gün sevgilileriyle pikniğe giderek güzel bir gün geçirirler. Fakat üç sanatçının da işleri hiç iyi gitmez, önce Musette Marcel'den ayrılıp Strasbourg'a döner. Bir zaman sonra ise Mimi Rodolfo'dan ayrılarak hayatın çok zor olduğunu ve yoksulluktan sıkıldığını söyleyerek eski sevgilisine döner.

Para kazanmakta zorlanan Marcel ve Rodolfo artık açlık sınırına gelmiştir. Önünden geçtikleri bir galeride Rodolfo'nun resimlerinin üzerinde Blancheron'un ismini görürler. Schaunard arkadaşlarının son kuruşlarını alarak kumar oynar, kazanır ve ziyafet masası hazırlarlar. Bu sırada içeri giren Mimi çok hastadır ve eve gelen doktor hastaneye kaldırılarak tedavi görmesi gerektiğini söyler. Hastanede ise Mimi'nin kurtulamayacağını ve sadece birkaç ay yaşatabileceklerini öğrenirler. Özel odaya geçebilmesi için Rodolfo tüm resimlerini, Marcel kitaplarını ve Schaunard arabasını satar. Doktorların söylediği gibi ilkbahar geldiğinde Mimi ölür ve Rodolfo bilinmez bir yola doğru yürür.

Filmde yoksullukla savaşıyor ve çeşitli kaçak yollara başvurmadan çekinmeyen üç sanatçının hayata ve sisteme karşı direnişi sergileniyor. Paris kent yaşamının bir parçası olan ve toplumsal normların dışında bir yaşam süren bohemler genellikle sanatçılardan oluşmaktadır. Kaurismäki hem sanatçı hem de göçmen karakterler üzerinden kurduğu anlatıda egemen ideoloji karşısında taktik geliştiren failerini sınıfsal yerine ahlaki farklılıkları ile ele almıştır. Kökleri 1830'ların Paris'ine dayanan bohemlik terimi modern anlamıyla; muhafazakar estetik zevkleri olan burjuvaziye karşı tanımlanan, farklı estetik zevkleri olan ve günü gününe yaşamaya çalışan kişilerin benimsediği bir yaşam biçimi olarak ortaya çıkmıştır (Seigel, 1986, Gluck, 2005, akt., Nestingen, 2013: 6). Bohemliğin kökeni aslında neredeyse tüm toplumlar için öteki kabul edilen çingeneler ve çingenelerin yaşadığı yerden esinlenilmiştir. Elsaesser, Avrupa'nın daimi ötekileri olarak, toprak sınırları içinde olan ama toprakları olmayan ve herhangi bir ülkenin ulusal tahayyüllerinin dışında kalan Manuşlar ve Romanları örnek göstermiştir (Elsaesser, 2005: 109). Coğrafi olarak Romanya'da bulunan Bohemya, günümüzdeki bohem kavramının mekansal kökenine referans etmektedir. Bu köken burada yaşayan çingenelerin gündelik hayatına kadar uzanır. Dolayısıyla filmin adını da oluşturan bohem kelimesi dünyanın en eski ötekilerinden

biri olan ve hala da olmaya devam eden çingenelerin gündelik hayattaki yapıp etmelerine dayanır.

Tarihçi ve edebiyat bilimci Gluck bohemliği “sanatçıların sanatçı yaşamları hakkında icat ettiği ve popüler kültür tarafından aracılık edilen, sürdürülen ve yeniden keşfedilen bir mit” olarak tanımlamaktadır (Gluck, 2005: 15, akt., Nestingen, 2013: 56). 18. yüzyıldaki modern bohemlik ise Paris’teki burjuvaların yaşamlarının tam içinde, onlara karşı ama onlardan bağımsız kalamayan bir oluşum olarak karşımıza çıkmaktadır. Burjuva sınıfına karşı bir tepki olan bohemlik bir ‘öteki’yi ifade eder, dolayısıyla özne ve öteki arasındaki bağ gibi burjuvazinin ayrılmaz bir parçası olarak var olur. Büyük Ötekinin yasalarının geçerli olduğu sembolik düzende özne kendini var edebilmek için ötekiye ihtiyaç duymaktadır (Lacan, 2013: 231). Kaurismäki bu filmdeki karakterlerinin ötekiliğini bohemlik çatısı altında tanımlamıştır. Filmde burjuva sınıfı ile ekonomik ilişkiler geliştirilmesi de bohemlerin toplumdaki uyumsuzlar olsalar bile egemen kültür içinde burjuva sınıfını tanıyarak hayatta kaldıklarını göstermektedir. Marcel’in işe girdiği derginin sahibi ve Blancheron buna birer örnek teşkil eder. Ne kadar farklı hayat görüşlerine sahip olsalar da hayatta kalabilmek için parayı verecek olan burjuva sınıfı ile ilişki kurmak zorundadırlar.

Paris’teki ressamlar, müzisyenler, düşünürler, yazarlar ve şairler için kullanılan bohem terimi, egemen kültürün dışında kalmak ve gündelik hayatlarında norm dışı yaşamak isteyen kişileri tanımlamaktadır. Toplumsal normların dışında göçebe halde yaşayan çingeneler gibi giyinip onların davranışlarını benimseyerek popüler klişeler yaratan sanatçılar, Wilson’a göre bohem rolünün belirsizliğini desteklemiştir (Wilson, 2000, akt., Lekesiz ve Küçüksönmez, 2023: 238). Bohem hayatın kendisi, yaşama tarzları, kıyafetleri ve davranışları zaten gündelik hayat içinde sergilenmektedir. Egemen kapitalist yaklaşım hem bu çeşitliliği desteklemekte hem de burjuva ve bohem, özne ve öteki, yerel ve evrensel, tekil ve kolektif gibi zıtlıkların birarada var olmasının görmezden gelinmesini sağlamaktadır (Elsaesser, 2005: 109). Bohem sanatçılar ne kadar burjuva kültürüne karşı olsa da yarattıkları eserler bu sınıfa hitap etmekte, daha da önemlisi burjuva sınıfı tarafından satın alındığı için ekonomik olarak da bu sınıfa bağlı kalmaktadırlar. Seigel ve Gluck’un modern bohemler için tanımladığı kararsızlık ve ikirciklilik Kaurismäki’nin hem yapımcılığında hem de

otobiyografisinde karşılık bulmaktadır (Nestingen, 2013: 7). Kaurismäki de kendi sinemasında benzer bir duruş sergileyerek bohem kimliği altında anaakıma karşı muhalefet konumunda olsa da orta sınıfın sağladığı ekonomiye de bağlı kalmaktadır.

Kaurismäki, modern şehir sahnelerini geçmişin cazibesıyla harmanlayarak nostaljik bir anlatı yaratmaktadır ve bu tercihini “siyah beyaz daha zamansız, daha mesafelidir” şeklinde açıklamıştır (Kääpä, 2010: 188). Bohem Hayatı'nın siyah beyaz sinematografisi, Paris'in çağdaş ortamında bohem yaşam tarzlarının direncini güçlü bir şekilde vurgulamaktadır. “Filmin açılışı, filmik Paris'in aynı anda hem kayıp bir geçmişin hatırlatıcısı hem de toplumsal eşitsizliğin çağdaş bir metaforu olarak var olduğu fikrini aktarır” (Kääpä, 2010: 188). Filmin karakterleri, günümüzün egemen kent kültüründe büyük ölçüde eksik olan dostluk, dayanışma ve nezaket değerlerini somutlaştırmaktadır. Kaurismäki, otantik Fransız barları bulabilmek için kentin banliyölerine gitmek zorunda kaldığını, Paris'in dönüşümüne yabancılaştığını ve aslında sonsuz değişmez bir Fransızlık aradığını belirtmiştir (Kääpä, 2010: 187). Filmdeki öteki karakterlerin de kentin banliyölerinde gösterilmesi tesadüf değildir. Kapitalist ekonomi, kentlerde plansız ve dengesiz gelişmiş banliyö alanlarının büyümesine yol açmıştır (Knox ve Pinch, 2010: 21). Fordizm Avrupa'ya yayıldıkça banliyöler göçmenler, işçiler ve alt sosyal sınıflardan insanlar için yerleşim alanları olarak gelişmeye başlamıştır.

Mekansal farklılıklar, toplumsal gruplar arasındaki eşitsizlik, ayrımcılık ve ötekileştirme alanları olarak da değerlendirilebilir. Dolayısıyla Kaurismäki'nin filmlerinde yansıtılan mekansal farklılıklar “...sadece mekansal değil, varoluşsal, duygusal, estetik, iletişimsel, politik” gibi daha geniş bir anlama sahiptir (Rascaroli, 2009: 190, akt., Valkola, 2015: 47). Kaurismäki, kent mekanlarında bohem bir gündelik hayat hissi yaratır ve 1930'ların Paris'inin nostaljik atmosferini yapay set tasarımlarına bel bağlamadan yakalar (Poupou, 2012: 47). Mizansen, oyunculuk ve mekan kullanımı sayesinde tamamen yeni gerçeklikler yaratma ve hayata geçirme becerisine sahiptir. Bohem Hayatı'nda Kaurismäki, siyasi birlik için çabalayan bir Avrupa'daki kültürel ayrışmayı vurgulayarak yeniden inşa edilmiş bir Paris tasvir etmiştir. “Bu istikrarsızlık işareti, Bohem Hayatı filminin 1993'te resmen kurulan Avrupa Birliği'ndeki sivil kimliğin durumuna metaforik olarak değinmesine de olanak

tanır” (Kääpä, 2010: 189). Rodolfo’nun yasa dışı göçmen kimliği nedeniyle Fransa’dan sınır dışı edilmesi, coğrafi ve kültürel engellerin ısrarlı varlığının açık bir örneğidir.

Film, öteki karakterlerin toplumdaki yerlerini korumak için verdikleri gündelik mücadeleyi sıradan ve çoğu zaman göz ardı edilen davranışlar üzerinden anlatır. De Certeau ve Kaurismäki, gündelik hayat bağlamında inceledikleri konular, kent mekanlarına verdikleri önem ve öteki karakterlerin kullandıkları taktiklere dikkat çekmeleri bakımından örtüşmektedir (Nesting, 2013: 107). Gündelik hayatta iktidardakiler tarafından uygulanan düzenlemeler stratejiktir ve belirli mekanlara, mülkiyete ve aidiyete bağlıdır. De Certeau’ya göre, mekansal stratejiler tarafından baskı altında tutulan bireyler, kendi çıkarları için zamanı kullanarak taktiklerini geliştirme eğilimindedir (De Certeau: 2008, 110). Kaurismäki’nin filmlerindeki öteki karakterler iktidarın kurallarına karşı oynadıkları bir oyuna dönüşen ilişki ve işbirliği geliştirmişlerdir. Bu filmde öteki karakterlerin dayanışmasının yanı sıra egemen ideolojiye daha yakın bir karakterin silik yardımını da izlemekteyiz. Rodolfo, Mimi ile akşam yemeği için ödeme yapmak üzereyken cüzdanının çalındığını fark eder. Restoran personeli polisi arar, bu sırada yan masadaki bir Fransız durumun daha da büyümesini önlemek için hesabı ödemeyi teklif eder. Ancak restoran sahibi çoktan polisi aramış ve Rodolfo’nun pasaportu kontrol edilmiştir. Filmdeki Fransız karakter derinleştirilmemiş olsa da pahalı bir restoranda iyi giyimli arkadaşlarıyla yemek yemesi, ekonomik ve sosyal konumunun göçmen bir bohem sanatçı olan Rodolfo’ya kıyasla egemen kültürle daha uyumlu olduğunu göstermektedir.

Kaurismäki, anlatılarındaki bu katmanları ironi yaratmak ve siyasi ve kültürel meseleleri sorgulamak için alan sağlamak için kullanır. Filmlerdeki öteki karakterler arasında tasvir edilen yakınlık ve dayanışma, sosyal etkinliklere ve performanslara hazırlanmak için bir ekip olarak birlikte çalıştıklarını göstermektedir. Toplumsal performanslara hazırlanma süreci sahne arkasında gerçekleşir ve performanslarda toplumsal sınıfa dayalı farklılıklar olabilir (Goffman, 2014: 15-16). Egemen sınıfın performansı idealize edilirken, daha zayıf olanlar ideale uygun performans gösterdikçe yükselme eğilimi gösterirler. Marcel işe girdiği dergiden avans aldığımda Rodolfo ve Schaunard ile birlikte kurdukları hayallaer arasında bir araba almak, iktidar sınıfı gibi

şık kıyafetler giymek, aşçı ve yardımcı tutmak gibi aslında burjuva sınıfına ait olan özelliklerdir. Lacan'ın "insanın arzusu Ötekinin arzusudur" (Lacan, 2013: 44) sözünü doğrular şekilde yerleştirilen bu diyaloglar, yoksulluktan yorulan ve maddi kaygılardan uzak olmak isteyen bohemlerin hiçbir zaman ulaşamayacağı arzularını dile getirmiştir.

Kirasını ödeyemediği için evden çıkartılan Marcel, ev sahibini atlatmak için para çekmesi gerektiğini söyler ve kaçmasını engelleyecek biriyle bankaya doğru gider. Yolda gördüğü bir polisi durdurarak söylediği yalanlarla yanındaki kişinin banka soymayı planladığını inandırır ve borcunu ödemedi kaçmayı başarır. Benzer şekilde Rodolfo yüzük satacağı zaman kendini acındıracak şekilde aşırı absürt yalanlar söyleyerek karısının onu bir Amerikalı için terkettiğini ve beş çocuğuyla yalnız kaldığını anlatır. Strateji alanında hayatta kalmak için taktikler geliştiren bohemlerin bu yalanları onursuz veya ahlaksız değildir. Kaurismäki için bohemler kardeşliği, bağlılığı ve ideolojik bağımsızlığı vurgulayan eski onur kurallarına göre yaşarlar (Käätä, 2010: 186). Ötekilerin hayatta kalmak için geliştirdikleri taktikler, egemen sınıf karşısında hayatta kalmak için geliştirilen hesaplı eylemlerdir. De Certeau'ya göre mülkiyet ise "özerk bir mekanın kurulmasıyla zaman üzerinde hakimiyet kurulmasıdır" (De Certeau, 2008: 112). Koleksiyoner Blancheron'un Rodolfo'nun resimlerini satın alıp kendi imzası altında bir galeride sergilemesi ise bir mülkiyet göstergesi ve strajiye ait olan güçlünün hakimiyet kurma biçimidir. Kaurismäki bu hakimiyeti ahlaksızlık ve hak yemek üzerinden kurgulamaktadır. Bu kurgular arasında filmin uyarlandığı kitaptan farklılaşan ve özellikle değiştirilen bölümler ise yönetmenin muhalif duruşunu sergilemesine alan tanımıştır.

Karakterleri, hikayenin odak noktasını ve sonunu filmde farklı şekilde yansıtan Kaurismäki bohemiği ironik bir noktada tutmuştur. Kyösola'ya göre Henri Murger ve Charles Baudelaire gibi bohem sanatçıların eserlerinde ve yaşamlarında bulunan konformist detaylar Kaurismäki'ye yeni bir muhalefet alanı sağlar ve orta sınıf bakış açısından kurtulmanın yolunu gösterir (Kyösola, 2004a: 145, Nestingen, 2013: 57). Murger'in romanında anlatılan dört bohem karakterin hikayesi hepsinin zengin olması ve iyi konumlara gelmesi ile sonuçlanmaktadır. Kitapta Marcel'e bohem bir kafede yemek yemeği ve gençliklerini konuşmayı teklif eden Rodolfo, Marcel'in bu

konuşmayı rahat bir koltuk ve iyi bir şişe şarap eşliğinde yapmak istediği cevabını alır (Murger, 2004: 392, akt., Nestingen, 2013: 57). Kaurismäki filminde bohemler ile burjuva sınıf arasındaki ekonomik ilişkiye yer vermiş olsa da, anlatının sonunu Mimi'nin ölümü ile tamamlayarak sanatçıların ekonomik ve sınıfsal dönüşümünü hikayesinden çıkarmıştır. Onun için bohemlik gerçeklikten kopuk, ütopyik ve egemen kültür değerlerinin dışında kalan alternatif bir alanı tanımlamaktadır. Marcel'in milimetrik bardaktan şarap içmesi, el yazısıyla bin sayfalık kitap yazmış olması ve Rodolfo'nun yaptığı otoportresinin kim olduğunu soran Blancheron'a "Annem" diye yanıt vermesi gibi ironik ve abartılı sahnelerle mizahi bir anlatım kurulmuştur. Bohem kimliğinin özerkliğini varsayan duygusal bohemlik ile bu kimliğin sorunlu yanlarına işaret eden ve sürekli yenilenmesi gerektiğini varsayan ironik bohemlik arasında fark bulunmaktadır (Nesting, 2013: 59). Bu açıdan ele aldığımızda Murger'in hikayesinin sonunda sanatçılar yoksulluktan kurtulduğu için bohemlik bir gençlik hevesi ve evresi olarak gösterilmiştir. Kaurismäki ise bu anlatıyı bozarak bohem kimliği istikrarsızlaştırır ve ironik bir duruş olarak dergiler.

Murger'in hikayesinden farklı olarak Kaurismäki'nin hikayesindeki odak noktayı Rodolfo taşımaktadır. Mimi ve Musette girsette (Fransız işçi kadın) olarak hem cinsiyet hem de sınıfsal bir ayrımcılıkla kitaptaki hikayede gerçek ötekiler olarak yer almaktadır. Kaurismäki ise Arnavutluklu göçmen olarak Rodolfo'yu yabancı öteki olarak anlatısının odak noktasına taşımıştır (Nesting, 2013: 33). Uzun yıllar aynı oyuncularla çalışma şansına sahip olan Kaurismäki Marcel Marx karakterini Le Havre filmine taşımış, aynı zamanda Nikander (Cennetteki Gölge), Mikkonen (Ariel) ve Rodolfo (Bohem Hayatı) arasında da metinlerarası bir anlatım kurmuştur. Filmlerinde yer alan oyuncuların bir kısmı Helsinki'deki sahne sanatları okulunda öğrenciyken tanışmış, bohem yaşamı benimsemiş ve birlikte vakit geçiren bir sosyal gruba aittir. Kaurismäki'nin 1980'lerde yaptığı filmlere ücretsiz katkı sağlayan ve karşılığında birlikte içki içtikleri birçok arkadaşı olmuştur (Nesting, 2013: 68). Bohem hayatın kardeşlik ve bağlılık duygularını kişisel ve profesyonel hayatta devam ettiren Kaurismäki kendi oyuncu kadrosunu oluşturmuş ve sürdürmüş auteur bir yönetmen olarak karşımıza çıkmaktadır.

Nikander'in hem kendisinin hem de karakterleri canlandıran Matti Pellonpää'nın paylaşılmış alter egosu olduğunu söyleyen Kaurismäki, Mikkonen ve Rodolfo'nun da karakterin devamı olduğunu belirtmiştir (Peden, 2012: 105). Cennetteki Gölgeleer filminde çöpçü olarak çalışan Nikander de Rodolfo'ya benzer şekilde yoksulluğu nedeniyle aşık olduğu kadın tarafından terk edilmiş ve sığınacak başka kimse kalmadığında yanına sığındığı kişi olmuştur. Nikander de Finlandiya'da yoksul olarak yaşamaktansa Estonya'da yeni bir hayat kurmayı tercih etmiş ve filmin sonunda sevgilisiyle birlikte Talinn'e doğru yola çıkmıştır. İki karakterin de daha iyi bir hayat için yaşadığı yeri terk etme durumu vardır. Bohem hayat yaşayan bir ressam olmasının dışında Rodolfo Fransa'da yasa dışı bir şekilde kalan bir Arnavutluklu olarak da göçmen öteki konumundadır. Schaunard ise arkadaşlarıyla birlikte alışılmışın dışında bir yaşam süren ve günlük geçimlerini sağlamak için mücadele eden bir bestecidir. Bir gün, üçlünün maddi sıkıntılar nedeniyle yemek alacak parası kalmadığında, Schaunard ceplerinde kalan bozuk paralarla kumar oynar ve oyunu kazanır. Bu olayın benzeri Umudun Öteki Yüzü filminde Wikström'ün birikiminin tümüyle kumar oynayarak kazandığı parayla restoran açmasına benzer. Mucizeler, Kaurismäki sinemasında öteki karakterler için de yinelenen bir unsur ve özel sahneler arasındadır.

2.3.2. Geçmiş Olmayan Adam / Mies Vailla Menneisyttä (2002)

Finlandiya üçlemesinin ikinci filmi, Helsinki Merkez Tren İstasyonu'nda trenden indiğinde saldırıya uğradıktan sonra hafıza kaybı yaşayan M'nin hikayesini konu almaktadır. İlk saldırıdan sonra kaldırıldığı hastanede mucizevi bir şekilde hayata döndükten sonra tüm suratı sargılı şekilde yine tek başına hastaneden çıkar. Limanda deniz kenarında baygın şekilde yatarken yoldan geçen iki çocuk M'yi farkeder ve ölmüş olabileceğini düşünüp koşarak babalarına haber verirler. Bir konteynırda iki çocukları ile birlikte yaşayan Nieminen ve Kaisa, M iyileşene kadar ona bakar ve konuşmaya başladığında hafızasını kaybetmiş olduğunu öğrenirler. Bir gün Nieminen ile birlikte Kurtuluş Ordusu'nun dağıttığı ücretsiz yardım yemeğine giderler ve M orada Irma'yı ilk defa görür. M iyileştikten sonra bölgenin polisi Anttila'dan bir konteynır kiralar, kaçak elektriğini bağlatır, müzik kutusu ve bir şilte ile yerleşir.

Kurtuluş Ordusu'nun dağıttığı ücretsiz yemekten almaya ikinci sefer gittiğinde M bir bahane bularak Irma ile tanışır ve yeni kıyafetler almaya uğramak için onun kartını alır. Kendine çeki düzen vermek için işçi bulma kurumuna giden M, ismi ve kimliği olmadığı için dalga geçtiği sanılarak kurumdaki kovulur. Irma'nın çalıştığı hayır kurumuna gittiğinde bağışlanan kıyafetlerden alır ve orada eşya taşıma işleri yapmaya başlar. Hafta başı olduğunda kirayı ödeyemediği için Anttila önce onu tehdit eder, sonra köpeği Hannibal'ı ona bırakarak tatile çıkacağını söyler. İş çıkışında Irma'yı bekleyen M onunla eve kadar yürür ve yanağından öper. Anttila geri döndüğünde ise ona kirasını öder ve randevusu için aracını kiralar. M oradan çıkarken Hannibal da yanında gelir ve artık birlikte yaşamaya başlarlar. Randevuları sırasında Irma'nın gerçekten hiçbir şey hatırlayıp hatırlamadığını sorması üzerine, rüya gibi bir anımsamayla sahilde uzanan fabrikayı, kendisinin bir işlem yaptığını, parlak bir ışık ve sıcaklık hatırladığından bahseder. Daha sonra iş yerindeyken tanıştığı bir müzik grubu için konser ayarlamaya başlar ve menajer olmak ister. Kendi düzenlediği konsere Irma ile birlikte gittiklerinde onlardan para isteyen Anttila'ya karşı gelir ve ödeme yapmaz. Ertesi gün eşya taşımak için limana gittiğinde kaynak yapan işçileri görerek yanlarına giden M çok doğal bir şekilde kaynak yapar ve onlardan iş teklifi alır fakat işe girmesi için banka hesabı açtırması gereklidir.

İsimsiz olarak hesap açtırmaya çalışırken içeri giren silahlı biri bankayı soyar ve bu sırada özür dileyerek bankacı ile birlikte M'yi kasaya kilitler. Maddi zorluklar içinde satılmış olan bankanın kasasından çıkabilmek için yangın alarmını çalıştırırlar ve polis geldiğinde ifade için karakola götürülürler. Fakat M'nin ismini söyleyememesi ve kimliği olmaması nedeniyle gözaltına alınıyor ve Fince konuşmasına rağmen kaçak göçmen olabileceği ihtimalleri vurgulanır. Irma'ya telefon eden M'yi karakoldan çıkarmak için yardım kurumunun ayarladığı bir avukat gelir ve tutuklamak için herhangi bir yasal dayanakları olmadığını ispatlayarak serbest bırakılmasına yardımcı olur. Karakoldan çıktıktan sonra M'nin yanına gelen soyguncu, bankadan aldığı paranın kendisinin olduğunu ve şirketi batarken işini yapmış olan çalışanlarına borcu kaldığı için bunu yapmak zorunda kaldığını anlatır. Bankadan aldığı parayı işçilerine dağıtması için zarflar halinde M'ye teslim ederek ondan bu iyiliği yapmasını ister ve M kabul eder.

Konteynırının önünde patateslerini hasat ederken yanına gelen polisler M'nin fotoğrafını basına dağıttıklarını ve bunun sonucunda eşinin onlarla iletişime geçtiğini söyler.

Nurmes'te yaşayan Jaakko Antero Lujanen isminde evli bir metal işçisi olduğunu öğrenir. Durumu Irma'ya anlatır ve ertesi gün eski hatırlamadığı evine gider. Eşi ile sık sık kavga ettiklerini, boşanmaya karar verdiklerini ve kumarda tüm parasını kaybettiğini öğrenir. Boşanma kağıtları geldiğinde ise M'nin umursamadığı için ilgilenmediğini düşünen eski eşi, elinde bir adres olmadığı için ona haber veremediğinden bahseder. Bu sırada eski eşinin sevgilisi ile tanışır ve bu şekilde bir karşılaşma olduğu için rahatlayarak yeni kurduğu yaşama ve Irma'ya döner. Trenden indikten sonra limanda yürürken üç kişinin birini dövdüğünü görür ve sonradan bu kişilerin kendisini dövenler olduğu anlaşılır. M kendini savunmaya çalışırken etraftan bir anda çıkan evsizler birlik olup saldırganların üzerine yürür. Bu sırada Anttila gelir ama saldırganları dövmelerine müdahale etmez. M, Kurtuluş Ordusu'nun düzenlediği sosyal yardım gecesinde olan Irma'nın yanına gider ve mutlu bir şekilde mekandan birlikte çıkıp el ele yürürler.

Kaurismäki'yi ünlü bir yönetmen yapan ve Finlandiya tarihinin en büyük gişe başarısını sağlayan film, birey ve özne olma arasındaki farklılıkları hafıza, kayıt ve kimlik üzerinden aktarmaktadır. Yaşadığı saldırı sonrasında hafızasını kaybeden karakter kendi ülkesinde sürgün haline gelir ve herhangi bir siyasete, vatandaşlığa veya hukuka ait olmadan sadece fiziksel bir varlığa indirgenir (Nesting, 2013: 47). Herhangi bir yasal kaydı, kimlik numarası veya anısı olmadan M toplumun sıfır seviyesine inmiş fakat simgesel düzende, büyük Ötekinin alanında iletişime geçebildiği için bilinçdışındaki özne davranışlarını kaybetmemiştir. Kaurismäki en az göç alan Avrupa Birliği ülkelerinden biri olmasına rağmen yabancı düşmanlığının sıklıkla görüldüğü Finlandiya üzerinden ırkçılık eleştirisi yaparken, ülkeyi veya dili değiştirmek zorunda kalmadan karakteri yabancı, göçmen, öteki ve kurban statüsüne yerleştirmiştir (Elsaesser, 2010: 113). Bankada hesap açtırmaya çalışırken bankanın soyulması sonrasında ifade için karakola alındığında ismi ve kimliği olmadığı için gözaltına alınan M, nezarethanede beklerken yanına uğrayan polisin ayrımcı diline maruz kalır. Polis M'nin suçlu olmadığını bildiklerini ama yine de kaçak bir göçmen olabileceği için onu tutmaları gerektiğini söylediğinde “Ama Fince konuşuyorum” yanıtını verir ama polis yabancı düşmanlığı yaparak “Sizler hızlı öğrenirsiniz. Hiç Finlandiyalıya benzemiyorsun. Ülkeye nasıl girdin?” diye sorar. Bunun üzerine telefon hakkı olduğunu hatırlayan M'ye polis “Sen çok film izlemişsin. Hem kimi arayacaksın ki?” cevabını verir.

Yabancı olduğu düşünölen kişilere karşı duyulan hoşnutsuzluk ve soğuk davranma zenofobi olarak adlandırılır (Banton, 1996: 8). Yabancı olduğunu düşünödüğü için yasadığı bir şekilde karakolda tutulması ve telefon hakkının ondan saklanması zenofobi örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Egemen stratejiler muğlak retorik araçlar ile gerçek sorunları maskeleyerek kültürel önyargılar altına saklayabilir ve bu maskeleye için yabancı, komünist, göçmen ve ‘öteki’lere duyulan korkular alet edilebilir (Harvey, 2015: 47). Kaurismäki burada beklenmedik bir yabancı düşmanlığı konu edinirken aynı zamanda stratejinin bireyleri ötekileştirmesinin de ne kadar kolay olduğunu vurgulamaktadır. Goffman’ın önceden belirlenen ve “rol” veya “rutin” olarak tanımladığı eylem kalıpları (Goffman, 2014: 28), önceden yaşadığı toplumsal ilişkileri, ekonomik durumunu, işini, eğitimini, yaşadığı yeri, kısacası onu toplumsal hayatta var eden bilgilerin hepsini kaybettiği için M’nin artık performe edemediği eylemler haline gelmiştir. Liman kenarında baygın halde bulunduktan sonra onu iyileştiren aile ile sıfırdan toplumsal ilişkiler kurmaya başlamış, burada yaşadığı gündelik hayat içindeki performansları ve rolleri sayesinde kendisine yeni bir toplumsal benlik inşa etmiştir. Eski eşinden öğrendiği kadarıyla içki, sigara içmeyen ve kumar oynayan biriyken, yeni hayatı içinde bunların tam tersi bir karakter olarak yaşamaya başlamıştır.

De Certeau’nun bahsettiği strateji alanlarından biri olan karakolda direkt egemen ideolojiye hizmet eden memurların gündelik hayat ilişkilerinde ötekilerle çatışmaları sahnelenmiştir. M’nin haklarını savunmak için yardım kurumundan gönderilen avukat karşısında polis gözaltında tutma nedenlerinin anayasayı açarak polis memurundan bilgi gizlemek olduğunu belirtir. Avukat ise bilgi verilmeme durumunun kasti yapıldığını kanıtlamak için hastane raporlarının olup olmadığını sorar. Polisin bahsetmiş olduğu yasa maddesinin ek maddelerine göre kişinin bilerek bilgi paylaşmadığında bu yasanın geçerli olacağını ve bunun için sağlık raporu alınması gerektiği belirtilmektedir. Avukat, yasal prosedürü yürütmemesinin yanı sıra M’yi 48 saatten fazla gözaltında tutarak özgürlük hakkını kısıtladıkları ve bu sürede kötü muamele gösterdikleri için polislere dava açabileceklerini söyler. Polisler davranışlarının daha çok ötekilere karşı geliştirilebilecek olan kişisel inisiyatif alanında olduğunu anladıklarında performansları “yıkıcı bilgi” ile aksatılmış olur (Goffman, 2014: 137). Goffman’ın kuramına göre avukat karşı tarafın performansındaki tutarsızlığı bulmuş ve odağı bu alana çekerek polislerin bilirkişi izlenimini

ortadan kaldırmıştır. M’yi hemen serbest bırakmaları karşısında dava açmayacaklarını söyleyerek üstünlük kurmuştur.

Kaurismäki bireysel ilişkileri esnek bir şekilde kurgularken eleştirilerini çoğu zaman sistem, iktidar ve kapitalizm üzerinden geliştirmektedir. Özellikle proleterya üçlemesinde her bireyin sistem içerisinde kalma zorunluluğunun altını çizer. Çünkü sisteme dahil olmayan failler strateji karşısında daha özgürdürler. Sistemin dışında kalmak demek, zaten öteki olmayı kabullenmek demektir. Modern toplumlarda sistemin içerisinde tutan en önemli mekanizmalardan biri de bankacılık sektörüdür. M kaynak işçisi olmak için büroya gittiğinde elden ödeme yapamayacaklarını ve sadece banka hesabı açarsa onu işe alabileceklerini görevlinin “Peki bankaların nasıl ayakta kalacağını sanıyorsun? Kimse paranı nereye harcadığını kontrol edemez. Arpa ambarındaki başı boş ata benzersin” sözleri ile öğrenir.

Helsinki limanı yönetmenin filmografisinde yinelenen bir tema olmuş ve ötekilerin mekanı olarak yer almıştır. Filmdeki konteynır mahallesi ötekilerin dayanışmasını yaşattığı bir taktik alanı olarak kurgulanmış ve liman bölgesindeki boş bir arazide film için kurulmuştur (Austin, 2018: 24). Kaurismäki kurgulanan bu mekânın kendi ekonomik ve kültürel yapısını oluşturmuştur. Elektrikçi konteynıra kablo çekmesi karşılığında para almak yerine “eğer çukurda ters yattığımı görürsen sırtımı çevirirsin” şeklinde yanıt verir. Konteynıra getirdikleri müzik kutusu ve şilte karşılığını M arkadaşlarına yemek yaparak öder. Nieminen M’in hasat ettiği patateslerden isterken karşılığında soğan verebileceğini söyler. Birbirine yardım ederken oluşan bu takasların kendi alışveriş sistemi olan bir bölge oluşturduğunu söylemek mümkündür. Filmde ötekiler Kurtuluş Ordusu ve konteynırlar arasında devletin, şirketlerin ve ekonomik alanın dışında, ütöpic ve kapsayıcı bir topluluk oluşturmuşlardır (Nestingen, 2013: 48). Eskiden strateji mekanı olan ama yönetim tarafından herhangi bir planlama ve düzenleme yapılmadığı için terk edilmiş durumda olan liman bölgesi zamanla ötekilerin mekanı haline gelmiştir. Uzun vadeli olma garantisi olmasa bile yerleşik bir düzen olduğu için burada da alternatif bir stratejiden bahsedilebilir. Polis Anttila’nın kendini ötekilerden üst bir pozisyonda konumlandırması ve gayri resmi olarak kira toplaması egemen ideolojiden bağımsız bir alternatif strateji alanını oluşturmaktadır.

Anttila sert ve acımasız ifadelerle konuşsa da söylediği çoğu şeyin gerçekleşmemesi onun yaptırımları olmayan ve baskı kuramayan bir karakter olduğunu göstermektedir. Fakat

buna rağmen onun otoritesi ötekiler tarafından kabul edilmiş, yönetimin bir üst mevkisi ile temastan kaçınmaları sağlanmıştır. Gramsci'nin "ortaklaşa sahip olunan anlayış" şeklinde tanımlanabilen 'sağduyu' kavramı, kültürel sosyalleşme pratiklerinden inşa edilen bir rızanın temelidir (Havey, 2015: 47). Kentin dışındaki alternatif bölgeye tutunmuş olan ötekilerin gidecek başka yerleri olmaması, kendi ekonomik sistemleri içinde kısmen sorunsuz yaşamaları, Anttila'nın özünde iyi bir insan olduğunu düşünmeleri gibi iç içe geçmiş nedenler sonucunda bu kabule ulaştıkları söylenebilir. Ülkenin yaşadığı genel ekonomik resesyona da etkisiyle egemen ideolojiden ayrı kısmen eşitlikçi bir düzen içinde yaşamayı kabul etmişlerdir.

Film aynı zamanda Finlandiya'nın 1990'larda geçirdiği geniş çaplı ekonomik kriz etkilerini de yansıtmaktadır. M, işçi bulma kurumunun yerini öğrenmek için çöp kutusunu tıklattır ve içeriden çıkan arkadaşına sigara uzatır. Arkadaşı normalde ona kahve ikram edebileceğini ama kahvesinin olmadığını ve "çöpçülerin grevi devam ederse ya diyeteye girmeliyim ya da kendime başka yer bulmalıyım" der. Çöpçülerin grevde olması kent yaşamında büyük bir rahatsızlığa, kokuya ve temizlik sorununa yol açabilir. İşçilerin rahatsızlıklarını ve taleplerini dile getirmek için yapılan grevler geçicidir ve bir güç mekanizması şeklinde çalışır (Giddens, 2012: 798). Hem geçici hem de ezilen sınıfın elindeki bir güç ve yaptırım sistemi olduğu için De Certeau'nun taktikleri ile benzeşmektedir.

Soygun sırasında kameraların çalışmaması, bankanın satılmış olması, banka müdürünün emekliliğe son bir senesi kala acımasızca kovulması, alarmin ve havalandırma sisteminin maddi sebepler yüzünden çalıştırılmıyor olması da münferit bir şirket başarısızlığından daha geniş çaplı ekonomik sorunların olduğuna işaret etmektedir. Soyguncunun yaşadıkları ise tüm bunların özeti niteliğinde banka kredileri, makine arızaları ve haciz gibi yine kapitalist sistemin yarattığı tipik bir kriz döngüsüdür. Kaurismäki'nin failleri De Certeau'nun da söylediği gibi stratejiye karşı kendisini konumlayan ve gündelik hayat içerisinde farklı aksiyonlar alabilen dolayısıyla da strateji ile başedebilmek için taktikler üretebilen faillerdir. Bu anlamda özgürleştirici olma durumu Kaurismäki'nin failleri için de geçerlidir. Kaurismäki'nin faillerinin stratejiyle giriştikleri mücadele Elsaesser'in (2010) söylediği gibi özgürleştiricidir. Elsaesser film üzerinden yaptığı okumada durumu şu şekilde açıklar:

“Bu anlamda ‘alçalma’, aşağıdakileri tekmeleyerek zirveye tırmanmak yerine, toplumsal düzenden aşağıdan kaçmanın/aşmanın/direnmenin bir yolu haline gelir. Bunun yerine kahraman, toplumun vermek istemediği saygı ve tanınmanın protestocu ayna imgesi olarak küçük düşürülme yoluyla yeni bir benlik biçimi bulur. Bu bağlamda, küçük düşürülme sadece travmatik değil (Kristeva’da olduğu gibi), aynı zamanda özgürleştiricidir: güvencesizlik koşulunu, kendisini hem marjinalliğin hem de hiyerarşinin dışına yerleştiği için evrensellik iddiasında bulunabilen bir alçakgönüllülük ve kendine yeterlilik değerler sistemi içinde ‘icra eder’” (Elsaesser, 2010: 119).

Ekonomik olarak kötü bir ortamda sıfırdan hayat kurmasına rağmen M, önüne çıkan fırsatları iyi değerlendirir, insanlara dürüst davranır ve sözüne güvenilir bir karakter olarak etrafının onayını kazanır. Borcunu ödemeye çalışırken onca sıkıntıya giren fabrika sahibinin yanı sıra Anttila her durumda para kazanma fırsatı yaratan ve değerlendiren ‘yeni’ kapitalist örneğidir (Elsaesser, 2010: 115). M, müzik grubuna konser organize ettiğinde Anttila’ya ödeme yapmaması ve küçük çekişmeleri sonrasında verdiği cevaplarla Anttila’nın kendi davranışını farketmesini sağlar. Goffman gündelik yaşam içindeki performanslar sırasında kişinin de kendi oynadığı role inandığı kadar inandırıcı olduğunu vurgular (Goffman, 2014: 29). Kişinin kendini inandırma derecesine göre gerçek duygularına ulaşmak mümkün olmadığı için sergilenen anlık görüşlere güvenilmek zorunda kalınır. Yine de benlik, tüm bu toplumsal performansların bir ürünü olarak yaşanılanların etkisini üzerinde taşımaktadır.

Son sahnede M geri döndüğünde onu karşılayan Anttila, etraftan toplanan ötekilerin saldırganların üzerine yürümesine izin verir. M neden izin verdiğini sorduğunda Anttila “Bizden çok kişiyi dövdüler” şeklinde cevaplar. Anttila da kendini konteynır mahallesine ait hissettiğini samimi bir şekilde paylaşmıştır. Gündelik yaşamın mekanlar üzerindeki etkisinin yanı sıra benliğin sunumundaki etkisinin ve tüm bu ilişkilerin birbirlerinin izlerini taşıdığı gösterilmiştir. Kaurismäki kahramanlarını inşa ederken tek boyutlu olarak kurgulamaz, hatta bu filmi pek çok filminden ayıran en önemli özelliği kahramanı M’nin dış görünüşü ve akıcı Fince konuşmasıyla hiçbir şekilde ötekileştirilemeyecek bir karakter iken sadece kültürel bir hafızayı yitirmiş olmasından dolayı stratejinin karşısında öteki olarak aşağılatmasından gelmektedir. Bu anlamda M kendisini hafızasını kaybettiği andan itibaren bir öteki olarak

hisseder ve film boyunca M'nin hikayesi, yani ötekinin hikayesi, ironik bir şekilde izlenir. Bu anlamda Kaurismäki göçmen öteki üzerine yerleşik tüm kült performansları da aşarak farklı bir anlam arayışına girer. Bu anlamda M'nin hikayesi strateji karşısında en özgürleştirici taktikleri sergiler.

2.3.3. Umut Limanı / Le Havre (2011)

Kaurismäki sinemasında gördüğümüz üçleme çalışmaları yakın dönemin en temel sosyolojik olgularından biri olan göç teması üzerinden geliştirdiği liman şehri üçlemesiyle devam etmiştir. Üçleme henüz tamamlanmamasına rağmen ilk iki film bütünlüklü bir şekilde göçmenlik ve ötekilik üzerine anlamlar üretir. Liman Kenti üçlemesinin ilk filmi olan Umut Limanı, kaçak yollardan Londra'daki annesine ulaşmaya çalışan Afrikalı bir gencin yanlışlıkla liman kenti Le Havre'ye gelişini ve ardından yaşanan olayları konu edinmektedir. Ayakkabı boyacısı olan Marcel Marx tren istasyonunda, kaldırımda ve dükkanların önünde açtığı tezgahından para kazanmaya çalışır fakat hem insanlar ilgisiz olduğu hem de dükkân önlerinden kovulduğu için çok fazla iş yapamaz. Eşi Arletty ve köpeği Laika ile birlikte geçinmeye çalışan Marcel'in mahalledeki fırını işleten arkadaşı Yvette'e ve onu gördüğünde kepenk kapatan bakkala borcu kabarıktır.

Le Havre limanındaki güvenlik görevlisi gece vardiyası sırasında konteynırdan gelen bir bebek ağlama sesi duyar ve ertesi gün polis eşliğinde açılan konteynırda Afrikalı kaçak göçmenler bulunur. Beş gün içinde Londra'ya ulaşması planlanan konteynırın üç haftadır Le Havre'de kalmış olması, içindeki insanların ölmüş olabileceğini akıllara getirmiştir. Olayı soruşturmak için görevlendirilen Komiser Monet, konteynır açıldığında kaçmaya başlayan İdrissa'yı durdurmak için silahını doğrultan bir polisi engeller "Delirdin mi, o daha çocuk" diyerek namlusunu indirir. Gazeteler İdrissa'nın El-Kaide bağlantılı bir terörist olabileceğini yazmıştır. Yemeğini yemek için limanın merdivenlerden birine oturan Marcel, İdrissa ile karşılaşır fakat o sırada kendisini çağırıp çocuğu Komiser Monet yüzünden konuşmaları bölünür. Marcel karşılaştıklarını gizleyerek akşam eve dönmeden İdrissa için biraz yemek ve para bırakır. Eve döndüğünde ise eşi Arletty'yi hastalanmıştır ve Yvette'in yardımıyla hastaneye yatrırlar. Marcel eve dönüğünde köpeği Laika'nın İdrissa ile birlikte kilerde yattığını görür ve çocuğu eve alarak ona yardım eder. İdrissa düzgün Fransızca konuşan, kibar ve dürüst bir çocuktur ve Marcel'in bıraktığı paket içindeki parayı geri getirmiştir.

Arletty hastanede doktordan kötü haber almasına rağmen Marcel'den kötü haberin gizlenmesini ister. Her şeyin iyi olacağına ikna olan Marcel akşam bar çıkışında İdrissa ile karşılaşır, evden çıktığı için kızar ve geri dönerken karşı komşusu onları görerek polise ihbar eder. Marcel'e yemek getiren Yvette çocuk ile tanışır. Ertesi gün öğle yemeğinde Komiser Monet, Marcel'in masasına oturarak komşularına dikkat etmesi gerektiğini söyleyerek üstü kapalı bir şekilde çocuğu sakladığını bildiğini ima eder ve dostça uyarır. Marcel eve dönerken Yvette eline ekmek tutuşturur ve bakkal da onu dükkâna çağırarak tarihi geçmek üzere olan birçok erzak verir, böylece rahatça İdrissa'nın ailesi hakkında bilgi toplamaya çalışır. Dedesinin Calais'te olduğunu öğrendikten sonra İdrissa'yı Yvette'e bırakır ve mülteci merkezine ziyarete gider. Görevliye Afrikalı dedenin albino kardeşi olduğunu, kendisinin avukat gazeteci olduğunu ve konuşmalarını kayıt altına aldığını söyleyerek görüşme izni alır ve dedesinden İdrissa'nın Londra'daki annesinin adresini alır. Bu sırada daha üst mevkiden emekli olması ile ilgili tehditvari bir uyarı alan Komiser Monet, mahalleye giderek Marcel'i daha yakından araştırır ve esnaf arkadaşlarına sormaya başlar. Marcel İdrissa'nın yolculuğu için kaçakçılardan bilgi ve fiyat alırken Komiser Monet de onu uzaktan izler fakat müdahale etmez.

İdrissa'nın yolculuğu için gereken parayı hayır konserinden kazanabileceklerini konuşan Marcel ve arkadaşları yerel şarkıcı Minik Bob'u sahneye çıkartıp parayı denkleştirir ve polisler gelmeden önce toparlanmayı başarırlar. Bu sırada Komiser Monet, Marcel'in evine gelerek üstü kapalı bir şekilde acele etmesi gerektiğini, bir an önce elindeki yükten kurtulması gerektiğini önerir. Polisler önce Marcel'in evine sonra da mahalledeki tüm dükkanları aramaya başlar fakat İdrissa çoktan manav aramasına saklanmış mahalleden çıkartılmak üzeredir. Polislere izini kaybettiren Marcel, İdrissa ile limanda buluşur ve onu kaçakçı teknesine teslim ederek parasını öder. Bu sırada Komiser Monet gelir ve İdrissa'yı saklandığı yerde görür fakat teknede arama yapmak için gelen polisler orada kimsenin olmadığını söyler ve İdrissa yakalanmadan İngiltere'ye doğru yola çıkar. Marcel, Monet'i yanlış tanıdığını itiraf ederek birlikte içki içmeye davet eder ve Arletty ise mucizevi bir şekilde iyileşerek hastaneden sağlıklı bir şekilde taburcu olur.

Kaurismäki bu film ile birlikte ötekiler, göçmenler, kent mekanları, otorite ve dayanışma üzerine çokça şey söylerken bir yandan da hem kendi filmlerine hem de usta

yönetmenlerin filmlerine göndermelerde bulunmuştur. Yönetmenin ‘Bohem Hayatı’ filminde ilk kez karşımıza çıkan Marcel Marx karakteri bu filmde de aynı solcu anti kapitalist duruşunu devam ettirir. Kaurismäki Marcel’in kendince daha fazla para kazanmaktan kaçındığını ve insanlara yakın olmak için ayakkabı boyacılığını seçtiğini söyler (Von Bagh, 2011). Kaurismäki öteki anlatılarını sadece bir filmin öykü evreninde değil, metinlerarası olarak diğer filmlerine de aktarmaktadır. Zaten Marcel Marx’ın karakter olarak Bohem Hayatı’ndan Umut Limanı’na geçişi sadece fiziksel değil aynı zamanda bir anlam taşıyıcı olarak devam etmektedir. Bu devamlılık ise Kaurismäki anlatılarını bu çalışmada olduğu gibi bütünlüklü bir okumayı hem mümkün hem de zorunlu kılmaktadır.

Bohem Hayatı filminde arkadaşı Arnavutluklu Rodolfo’nun sınırdışı edilmesine tanık olan Marcel, ciddiye alınmamaktan yakınan ve zar zor geçinen bir karakterdi. Yıllar sonra hala yoksul olmasına rağmen bu kez karşılaştığı kaçak göçmen konusuna tepkisiz kalamaz. Nguyen’in (2021) yorumuna göre Marcel’in İdrissa’ya yardım etmeye karar vermesi, bohem hayatındaki eylemsizliği ile ilişkilidir. “Marx’ın İdrissa’ya sığınma kararı, devletin kendisi ve arkadaşları gibi yabancıları ve İdrissa gibi göçmenleri cezalandırma iradesi ve yetkisi hakkında önemli bir anlayış kazandığı bu önceki an tarafından yapılandırılmıştır” (Nguyen, 2021: 52). Komiser Monet’nin ilk sorgusunda “Buralarda zenci bir oğlan çocuğu görmüşler. Yardıma ihtiyacı var” dediğinde Marcel yanıt olarak “Hep öyle dersiniz zaten” diye cevap vererek devletin koruyucu bir yapısı olmadığına inandığını belli eder. Lefebvre egemen güçlerin varlığını ancak şiddetle sürdürebildiğini ve her devlet iktidarının da ancak mekan üzerinde uyguladığı şiddetle devam ettiğini belirtmiştir (Lefebvre, 2014: 288). Marcel Marx’ın “hep öyle dersiniz zaten” repliğinde önceki deneyimlerinin ve devletin baskıcı şiddetine daha önce de tanık olduğunun güçlü bir alt metni vardır. Marcel Marx önceki hikayede yardım edemediği göçmen ötekiye bu öykü evreninde destek olarak kendi varoluşunu tamamlar.

Le Havre İkinci Dünya Savaşı’nda önemli bir role sahip Fransız liman kentidir ve Almanlar tarafından ele geçirildiği zaman büyük bir bölümü yok edilmiştir. Şehir 1950’lerde yeniden inşa edilmiş ve filmde görünen savaş öncesinden kalan son eski mahalle yerine alışveriş merkezi yapılması için yıkılma kararı alınmıştır. Fakat filmin çekimleri için izin alınarak yıkım kararı iki hafta kadar ertelenmiştir (Van Gogh, 2011). Mahalleye film için yerleştirilen fırın, bar ve diğer süslemeler gibi dokunuşlarla daha geleneksel Fransız

ambiyansı oluşturulmuştur. Bir liman kenti olan Le Havre tarihi dokusunun yanı sıra uluslararası ticaret için de önemli bir alan olarak küreselleşme ve onun sonuçlarına dair metaforik bir anlatı sunar (Holst-Knudsen, 2018: 114). Göçmenlerin ülkeler arası yasa dışı yolculukları ve bu geçişlerin gerçekleştiği limanlardaki ticaret alanı da bir tür çeşitlilik yaratmıştır.

Şehrin, ülkenin ve daha büyük bir ölçekte Avrupa Birliği'nin giriş çıkış noktası olarak ele alınabilir. Limanlar uluslararası ticaret mekanı halindeyken yasa dışı göçmenlerin aktarma noktaları haline gelebilmektedir. De Certau'nun kuramında Kaurismäki'nin göçmenler üzerinden ele aldığı kent mekanlarının kullanım amaçlarının değişimi Goffman'ın mekanların ön ve arka cepheleri arasındaki farkı açıklaması ile örtüşmektedir. Goffman, performanslarda vitrin olarak kullanılan bazı mekanların zamana bağlı olarak değişebildiğini ileri sürmektedir. Bu mekanlar vitrin bölgesi ile arka bölge arasında gidip gelmektedir (Goffman, 2014: 124). Elsaesser, Avrupa'nın şiddet ve göç dolu geçmişi nedeniyle sosyal kimliklerin de nasıl karmaşık yapılandığını açıklamak için Tomi Ungere'nin ortaya attığı "sürekli işgal altında" (toujours occupé) kavramını kullanmıştır. Strasbourg doğumlu karikatürist Ungere, birçok kez Fransa ve Almanya arasında el değiştiren Alsaz bölgesinde büyüdüğü yılları "sürekli dolu olan bir tren istasyonu tuvaletine" benzetmiştir (Elsaesser, 2005: 108). Elsaesser ise Avrupa'ya tarihsel baktığında iki kere işgal edilmemiş hiçbir alanın olmadığını ve tüm Avrupalıların zaten diaspora olduğunu bu terim üzerinden aktarmaktadır. Avrupa birçok farklı etnisite, dil, din ve kimliklerin birleşiminden oluşturulmuş çokkültürlü bir bölgedir. Bu katmanlı yapı ulusal kimlik kavramını önemsizleştiriyor olsa da Avrupa'nın siyasi sınırları içindeki bazı kesimlerinde aidiyet, işgal ve kolonizasyondan bahsedilebilir. Avrupa Birliği'nde kültürel kimlik resmi olarak "kültürel çeşitlilik" kavramı ile değiştirilmiş, "sürekli işgal altında" terimi de kültürel kimlik ile kültürel çeşitlilik arasında bir yere tekabül etmektedir (Elsaesser, 2005: 109-110). Bu bağlamda gücü ve sermayeyi elinde bulundurmayan Avrupalıların öteki olduğu gibi ulusal kimliklerin dışında kalan kişilerin de farklı kademelerdeki ötekiler olduğunu söyleyebiliriz.

Neoliberal söylemler, bireysel özgürlük vaatleri ile devlet iktidarını ele geçirilip toplumsal adaleti sağlamaya çalışan yapıları birbirinden koparma gücüne sahiptir (Harvey, 2015: 49). Avrupa'nın mekansal örgütlenmesini sağlayan kapitalizm daha küçük ölçekte şehirlerin ve kent mekanlarının yapılanma biçimidir. Bu biçimsellikle birlikte gelen

mekansal farklılaşmalar ise toplumsal eşitsizlik ve ayrımcılığın bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Kaurismäki'nin ötekilerinin de kent merkezi yerine periferide yaşadıkları çok açıktır. Filmlerde kentin ne tarihi ne de modern yüzüne ilişkin en ufak bir referans bulunmamaktadır. Genel olarak göçmenlerin göç etmek isteyeceği bir refah seviyesindeki modern kent imgesi kullanılmamıştır. Periferide bir yaşam ve kent sunulurken modernliğe veya çağdaş yaşama anlatıda yer verilmemiştir. Bu anlamda yerel ötekileri ayırtıran mekanların, yani ötekinin mekanlarının dışına çıkılmamaktadır. Anaakım içinde yer verilen göç ve öteki temalı gündelik hayat mekanları, gücü ve sermayeyi elinde bulunduran ve bunu cömertçe sergileyen gösterişli Avrupa kent mekanlarının çok ötesindedir.

Kaurismäki göçmen karakterleri kapitalist bir merkeze yerleştirmedeği gibi, yine anaakımda sıklıkla görülen Batılı beyaz kurtarıcı kültürünü de öykü evreninin içine dahil etmemektedir. Filmlerdeki göçmen ötekiler ile yerel ötekiler arasındaki ilişki hiyerarşik olarak kurulmamış ve göçmen ötekiler kurtarılmaz sadece desteklenirler. Filmin hikayesi Batılı beyaz kurtarıcı anlatısına göre ilerliyor gibi görünse de kullanılan ifadesiz mizah ve gerçeklikten kopuk olay örgüsünü farklı bir anlama taşıyıp, bu potansiyel sorunlu bakış açısından kurtulmaktadır (Nguyen, 2021: 55). Olay örgüsünün kuruluş biçimi açısından kahramanlaştırılmaya izin vermeden hümanist bir dayanışmayı anlatının mottosu olarak belirler. Eşi Arletty hastaneye kaldırıldığı için kendisine yemek getiren Yvette'e "Sağol ben aç değilim. Ama içerde aç olabilecek biri var" cevabını veren Marcel, İdrissa'yı onunla tanıştırmış olur. Ertesi gün eve dönerken fırının hemen karşısındaki bakkalın da Marcel'i çağırıp erzakları vermesi bu dayanışmanın bir göstergesidir.

İdrissa'nın İngiltere'ye gidebilmesi için gerekli parayı toplayabilmek için düzenledikleri yardım konseri sırasında arkadaşları Claire ve Chang de Marcel'e destek olmuştur. Konser sonrasında polisin Marcel'in evini ve mahalledeki dükkanları aramaya başlaması bu dayanışmayı daha da görünür kılmıştır. Tek bir kahraman yerine kolektif bir çaba ile İdrissa'nın kaçıışı sağlanır. "Kahramanlar ve kurbanlar yerine, haysiyetli ve başkalarının haysiyetine saygı duyan insanlar elde ederiz" (Nguyen, 2021: 56). Hatta bu dayanışmaya Komiser Monet de katılarak polislerden önce Marcel'in evine gelerek "Yani sizin yerinizde olsam, o koliden bir an önce kurtulmaya çalışırdım" diyerek onu uyarır. Polis araması sırasında bakkalın seyyar arabasıyla İdrissa mahalleden çıkartılırken, arabayı iten

Chang'ın yanına gelen kadınlar karnabahar sorar. Gerilimli olan bir sahneyi yine mizahi bir diyalogla olayın duygusal ağırlığından uzaklaştırılmıştır. İdrissa tekneye bindiğinde Marcel ile vedalaşırken “Sağ olun Bay Marcel. Sizi hiç unutmayacağım” der. Marcel “Ben de seni” diye cevap verdikten sonra İdrissa “Eşinize selamlarımı iletin” diyerek annesinin adresinin yazılı olduğu kağıdı Marcel'den alır ve teknedeki saklanma alanına iner. Kaurismäki duygusal diyaloglardan uzak durarak olayın kişisel acılara ve durumlara indirgenmesinin önüne geçmiştir. Santimentalizm ile yoğurulmadan durumu olduğu gibi aktaran ve izleyicisine de olduğu gibi geçirmeye çalışan filmler yapmıştır. Aşırı duygusallığın en büyük sorunlarından biri olguların kişiselleştirilmesi ve bireysel boyuta indirgenerek olayların ötesini gösterememektir. Kaurismäki ise öteki karakterlerin yaşadığı sorunların ve acıların kişilerin ötesinde bir sorun ve o ülkenin bir gerçekliği olduğunu gösterme çabasındadır. Öykü evrenindeki bu kurgular sonucunda filmde kahraman olmadığı gibi herhangi bir kurbanın da olmadığını söyleyebiliriz.

Göçmen temsillerinin genellikle dramatik anlatılarla ağırlaştırıldığını göz önünde bulundurursak, duygulardan uzak diyaloglar ve ifadesiz mizah kullanarak göçmen ötekilerle nasıl ilişki kurulduğu konusuna da farklı bir bakış açısı sağlanabilir (Nguyen, 2021: 56). Filmde melodramatik anlatı yapısının olmadığını İdrissa'nın vedalaşma sahnesinin yanı sıra Marcel'in Chang'e gazeteyi gösterip kaçan çocuk haberi hakkında ne düşündüğünü sorduğu sahnede de görebiliriz. Chang önce “Hala var olmadığım için bir şey söylemek zor” diye yanıt vererek Fransa'ya oniki sene önce trenin üstünde geldiğini ve aslında Çinli Chang olmadığını ama buna alıştığını söyler. “Akdeniz'de balıklardan daha fazla nüfus cizdanı vardır. İsimsiz bir insanı sınır dışı etmek daha zordur” diye sözlerine devam ederek güncel insanlık krizinden donuk bir şekilde bahseder. Bu sahnede Chang'ın göç hikayesini melodramatik bir şekilde ele almamakla birlikte göç konusunu da bireysel anlatıdan uzaklaştırarak daha genel bir olgu olarak öykü evrenine yerleştirmektedir. Öteki ve göç temalı anlatılarda Kaurismäki'nin melodramdan uzak gerçekliği ve olguları olduğu gibi izleyicisine geçirmesi farklı bir bakış açısı kurmak adına oldukça değerlidir.

Kaurismäki'nin bu gerçekçi algıyı yaratmak için kullandığı diğer bir enstrüman da ifadesiz mizah ve ironik diyaloglardır. Marcel'in Calais'teki mülteci merkezine girmek için görevliye verdiği gerçek dışı bilgiler üzerinden yaptığı mizah, ona göçmen ötekilerin kaderlerini takip etme fırsatı yaratıyor. Afrikalı birinin albino kardeşi olduğunu söyledikten

sonra “Ten rengine dayalı ayrımcılıkla ilgili kanunların ne dediğimi biliyor musunuz?” diye sorar. Gazeteci ve avukat olmasının yanı sıra cebinde ses kayıt cihazı olduğunu söyleyerek görüşmeye grime izni alır. Bu sahnede kullanılan mizah aracılığıyla stratejinin karşısında ötekilerin nasıl ayrıştırıldığını izleyiciye gösteriyor. Komiser Monet’in İdrissa’yı sormak için polis kimliğini gösterip Marcel’i yanına çağırdığı sahnede Marcel “Bir emeklinin metro kartı da olabilir” diyerek yanına gider. Komiser ise ciddi bir şekilde “Le Havre’de metro yok” yanıtını vererek kimlik kontrolü yapar. Marcel’in ciddiye almadan kışkırtıcı bir şekilde yapmaya çalıştığı zamansal uzaklaştırmasına karşılık Monet mekansal bir düzlemde cevap vermiştir (Breger, 2015: 515). Bu sahne De Certeau’nun gündelik hayat kuramındaki stratejinin mekana ve taktiklerin zamana bağlı değişmesi ile birebir örtüşmektedir. Marcel’in öteki olduğu gerçeği, stratejiye ait bir kimliğin karşısında gösterdiği tepki ile ortaya konulmuştur. Marcel’in gerçek dışı ironik diyalogları anlatıyı tutarlı bir şekilde melodramdan ve gerginlikten uzaklaştırmaktadır. Stratejinin gri ve karanlık yüzü, Kaurismäki filmlerinin ortak bir örüntüsü olan mizahi anlatımla aşılmıştır.

De Certeau’nun kuramına göre iktidarın kurgulayıp hayata geçirdiği kent mekanları strateji alanı olarak var olurken buralarda yaşanan toplumsal pratikler güçsüzlerin kendi çıkarları doğrultusunda avantaj elde etme çabasını kapsamaktadır (De Certeau, 2008: 55). Bu bağlamda Le Havre limanı kentin sınırı, ülkenin ticaret alanı ve daha üst bir oluşum olan Avrupa’nın giriş çıkışı olan Normandiya kıyısının önemli strateji mekanlarından biridir. Avrupa’dan İngiltere’ye bu limanı kullanarak geçmeye çalışan bir grup Afrikalı kaçak göçmen ise zamana bağlı gelişen taktiklerin bir örneğidir. Strateji ve taktik arasındaki en büyük fark mekan kullanım biçimleridir. Başka bir yük taşınması beklenen konteynırı ailelerine ve yaşayabilecekleri bir hayata yolculuk aracı olarak kullanan İdrissa ve yanındaki Afrikalı göçmenler, planlanan zamanda bir kayma yaşandığı için stratejinin kolluk kuvvetlerine yakalanmışlardır. Göçmenlerin iki hafta boyunca mahsur kaldıkları konteynırdan daha kötü bir halde, hatta ölmüş olarak bulunmaları beklenirken, Kaurismäki burada yaptığı değişikliği aşağıdaki şekilde açıklamıştır:

“Mültecilerin bulunduğu konteynırın pis olduğunu ve bazı göçmenlerin öldüğünü yazmıştım. Bunu yapamazdım ve tam tersini yapmayı düşündüm. Bunun yerine, onları saygın pazar kıyafetleriyle gösterecektim -gerçekçiliğin canı cehenneme. Bazılarının iki haftalık hapsin ardından gerçekçi bir şekilde yapacağı gibi

konteynırda kendi pislikleri içinde yatmalarını sağlamak yerine, gururlu insanlar olarak gelmelerini sağladım” (Von Bagh, 2011).

Kaurismäki sadece taktik uygulayan ötekileri değil, stratejiye hizmet eden temsilcileri de kendine özgü ve beklenmedik şekilde yorumlamayı tercih etmiştir. İktidarın tarafında olan ve mekansal gücü elinde bulunduran polislerin stratejiye hizmet etmesi beklenirken, Komiser Monet’in film boyunca İdrissa’nın kaçmasına izin vermesi ve ona yapılan yardımları görmezden gelmesi toplumsal beklentiye ters düşmektedir. Goffman’ın kuramına göre toplumsal roller çok katmanlı bir yapıdadır ve oyuncuların vitrin bölgesinde gerçekleştirdikleri performanslar hem zamansal hem de mekansal öneme sahiptir (Goffman, 2014: 33). Bu film, Komiser Monet gibi egemen sınıfa mensup olan bireylerin de toplumsal ilişkilerde geçici inisiyatifler olarak taktikler kullanabileceğinin altını çizmektedir. Komiser Monet’in davranışları, görünüşte ait olduğu iktidar mensubu polislerin gerçekleştirmeye çalıştığı imge ile uyumsuzdur. Goffman’ın karanlık sınırlar kavramı ile örtüşen bu örüntü (Goffman, 2014: 137), Monet’nin ötekilerle kurduğu gizli bir dayanışma ile devam eder. Yardımları sırasında ise daha üst pozisyonda olan polis şefi Monet’i uyararak emekliliği ile tehdit eder fakat komiserin davranışlarında herhangi bir değişiklik olmaz. Kaurismäki polis şefini özellikle yüzü olmadan sadece ses olarak filme soktuğunu, yüzü olmadığında gücü göstermenin daha etkili olduğunu belirtmiştir (Von Bagh, 2011). Böylece yönetmen mekanlar, karakterler ve toplumsal ilişkiler üzerinden kurduğu anlatının seyirci üzerindeki etkisini biçimsel olarak da desteklemiştir.

İdrissa’yı camdan gördüğünde polise şikayet eden ve istasyonda onu yakalamaya çalışan Marcel’in karşı komşusu ise gözcü ayrık rolünde, aynı mahallede yaşamasına rağmen kimseyle iletişime geçmeden gördüklerini gizlice stratejiye ihbar etmektedir. Buna karşın Marcel ve iş birlikçi komşuları yerel ötekiler olarak bir takım performansı sergiler ve göçmen öteki olan İdrissa’nın saklanmasına, yolculuğu için para toplanmasına ve polislerden kaçmasına yardım ederler. Polis arama izni çıkartarak mahalledeki evlere ve dükkanlara girip mekan üzerinden arka bölgede neler olduğunu öğrenmeye çalışırken, yerel ötekiler takım performanslarını sergilemiş ve zamanı kullanarak İdrissa’yı uzaklaştırarak kendi taktiklerini hayata geçirmişlerdir.

Film sadece dayanışmayı sergilemekle kalmaz, aynı zamanda toplumda öteki olarak görülenlere karşı yapılan ayrımcılık örneklerini de tasvir eder. İdrissa'nın konteynırdan kaçışının ertesi günü Marcel gazetede bir çocuğun kaçtığını, silahlı ve tehlikeli olabileceği haberini okur. Haberde ayrıca kaçak çocuğun El-Kaide ile potansiyel bir bağlantısı olabileceğinden de bahsedilmektedir. Medyanın yapmış olduğu ilgisi olmayan tanımlamalara benzer şekilde, Marcel bir ayakkabı mağazasının önünde ayakkabı boyarken mağaza çalışanı Marcel'in tezgahını tekmeler ve ona "terörist" diye bağırarak müşterisini dükkanın içine alır. Medya ve kapitalizme hizmet edenler benzer iktidar organlarına mensup kalmaya çalışan yapılar olarak kendi çıkarları için gerçekleri çarpıtabilmektedir. Aynı zamanda iki karakter için de "terörist" sıfatının kullanılmış olması, yerel ve göçmen ötekilerin aynı safta yer aldığına göstergesi olarak sunulmuştur. Siyahi bir çocuğun El-Kaide ile bağlantısının olması gibi gerçeklikten kopuk haberler yapılması ise Kaurismäki'nin medya tarafından boş yere yaratılan ırkçılık eleştirisi olarak da okunabilir (Harkness, 2012). Benzer şekilde bardaki televizyonda gösterilen haberlerde Calais'teki mülteci kampının dağıtıldığı bilgisi aktarılırken "jungle" ifadesi kullanılmaktadır. Gerçeklikten kopuk ve nefreti yaşatacak haberlerin yapılması ve söylemlerin üretilmesi, Kaurismäki'nin bu söylemleri üretebilme ayrıcalığına sahip olan kesime verdiği bir eleştiri olarak okunabilir. Lacancı yaklaşımla bunun gibi ırkçı, ayrımcı ve dışlayıcı söylemler ile ötekine karşı geliştirilen nefretin bir sebebi de *jouissance*, yani öznenin ulaşamadığı hazzın ve eksik olanın ötekinde olduğunu düşünmesidir. Özne kendi hakkı olan kazanımları ötekinin sömürdüğünü düşünür, onun hak etmediği bir keyfe yani *jouissance*'a sahip olduğunu varsayar ve eksikliğiyle baş etmek için bilinçdışı bir strateji geliştirir. Fakat *jouissance* çok daha önce, öznenin simgesel düzene geçtiğinde kaybettiği ve özne olmak için vazgeçtiği eksikliklerdir (Nacak, 2019). Kaurismäki'nin yerel ötekileri tam da bu vazgeçiş ile büyük Ötekinin, yani sembolik düzenin arasında sıkışıp kalmış, kendilerini otoriteye bağlayan düzene karşı eylem içerisindedirler.

2.3.4. Umudun Öteki Yüzü / Toivon Tuolla Puolen (2017)

Liman Kenti üçlemesinin ikinci filmi Avrupa'yı yakın dönemde siyasi ve sosyolojik olarak etkileyen Suriyeli mülteci hikâyesine odaklanmıştır. Suriyeli Khaled kaçak olarak bindiği bir gemide kömürlerin arasına saklanarak Finlandiya'ya gelir ve gemideki görevliye görünmeden limandan ayrılır. Bu sırada toptan gömlek satıcısı olan Wikström, evin

anahtarını ve evlilik yüzüğünü masada içki içen eşinin önüne bırakıp evden çıkarak elinde kalan malları satmak için arabasına binerek hızla yola koyulur. Kıyafetleri ve yüzü kömür yüzünden siyah olmuş bir şekilde karşıdan karşıya geçen Khaled'e denk gelir ve bir süre bakıştıktan sonra ikisi de kendi yoluna devam eder. Khaled bulduğu halka açık bir alanda banyo yapıp üzerine temiz kıyafetler giydikten sonra polis merkezine giderek iltica başvurusu yapmak istediğini söyler ve teslim olur. Nezarethanede bekletilirken beşinci sevkini alan Iraklı Mazdak ile tanışır, aynı merkeze yerleştirildiklerinde de oda arkadaşı olurlar.

İfade vermeye çağrıldığında temiz ve düzenli bir şekilde hazırlanıp giden Khaled yetkililere Finlandiya'ya nasıl geldiğini anlatmaya başlar. Halep'te tamirci olarak çalışan Khaled bir gün işten çıkıp eve gittiğinde evinin harabeye döndüğünü görür. O sırada ekmek almak için evden çıkan kardeşi Meryem dışında tüm ailesi ölmüştür. Savaşın başında ölen nişanlısının babası olan patronundan altı bin dolar borç alarak Meryem'le birlikte ülkeyi terk etmek için Türkiye sınırına giderler ve yürüyerek geçerler. Bir kaçakçıya verdikleri üç bin dolar ile Yunanistan'a geçtikten sonra Makedonya üzerinden Sırbistan'a ulaşırlar. Sırbistan ve Macaristan sınırından geçmeye çalışırken çıkan olaylar ve panik arasında iki kardeş birbirini kaybeder. Khaled sınırın diğer tarafına dönmek istemiş olsa da polis ona izin vermez ve Meryem'le iki farklı ülkede kalırlar. Kardeşini uzun süre aramasına rağmen bulamayan Khaled Finlandiya'da kalarak Meryem'i bulmaya çalışacağını söyler. İfadesini alan yetkili sınırları nasıl bu kadar kolay geçtiğini sorduğunda ise "Kimse bizi görmek istemiyor. Biz sorun çıkarıyoruz" şeklinde yanıt verir. Meryem'in hayatta olduğunu düşündüğünü söyleyerek onu arayabilmeleri için fotoğrafını ve bilgilerini yetkililere verir. Merkeze dönmek için beklediği otobüs durağında yanına gelen üç kişi onu hırpalamaya başlar ve Khaled otobüse bindikten sonra oturduğu cama şişe fırlatırlar.

Elindeki tüm stoğu satan Wikström elindeki parayla bir otelin güvenlik görevlisiyle konuştuğundan sonra akşam özel bir yerde kumar masasına oturuyor. Çekişmeli geçen gecenin sonunda masada sadece bir oyuncu ile kalan Wikström şanslı eli sayesinde tüm parayı kazanır ve bir daha gelmeyeceğinin garantisini vererek oradan çıkar. Kazandığı parayla planladığı gibi bir restoran devralır. Golden Pint isimindeki restoranda uzun süredir çalışan personel de Wikström işletmesi altında çalışmaya devam eder. Emlakçı restoranın çok iyi iş yaptığını ve düzenli müşterisi olduğunu söylemiş olsa da işe başladıktan sonra işlerin pek

öyle olmadığını farkına varır. Önceki patronun çalışanların maaşını bir süredir ödeyemediğini öğrendiğinde onlara avans vererek destek olur ve işleri yoluna koymaya çalışırlar. Bu sırada sığınma merkezinde tanıştığı Mazdak'ın telefonunu kullanarak kuzenine ulaşıyor ve Meryem'den haber almaya çalışıyor. Birlikte bara gittiklerinde ise onun Fince konuşarak bira sipariş etmesine şaşırıyor. Barmen ise ilk içkilerin onların ikramı olduğunu söyleyerek biralarnı veriyor. Mazdak daha uzun süredir Finlandiya'da olduğu için Khaled'e deneyimlerini aktarıyor ve melankolik olmamasını, mutlu numarası yapmasını yoksa sınırdışı edilebileceğini söylüyor.

Khaled sığınma başvurusu için gittiği ikinci görüşmede Finlandiya'ya isteyerek gelmediğini, Polonya limanında dazlak nazilerin saldırısı sonrasında kaçmak zorunda kaldığını ve bindiği yük gemisinin şans eseri Finlandiya'ya geldiğini anlatıyor. Gemide ona yardımcı olan bir çalışan Finlandiya'da eşitlikçi iyi insanların olduğundan bahsettiğinde mutlu olduğunu, şimdi de aynı fikirde olduğunu ve burada kalmak istediğini söylüyor. Dil öğrenip, iş bulup, çalışıp kardeşini de yanına alarak ona iyi bir gelecek sağlamak istediğinden bahsediyor. Görevli “ya sen?” diye sorduğunda ise “benim bir önemim yok” diye cevap veriyor.

Ertesi gün kendisi hakkında verilen kararı öğrenmek için çıktığı mahkemede, Halep'te can güvenliği sorunu ve çatışma ortamı bulunmadığı düşünüldüğü için ikincil bir korumaya gerek olmadığını ve ülkesine geri gönderileceğini öğrenir. Geceyi geçirmek için döndüğü sığınma merkezindeki akşam haberlerinde Suriye'deki savaşın ürkütücü boyutlara ulaştığını, savaş suçu işlendiği, hava saldırılarında sivil bölgelerin ve hastanelerin vurulduğunu dinliyorlar. Sığınmacı merkezinde çalışan görevli ertesi sabah Khaled'i havalimanına götürmek için gelen görevlileri oyalar, Khaled'in arka kapıdan kaçmasına yardımcı olur. Polise izini kaybettirdikten sonra sokaklarda gezmeye başlar ve aynı akşam “Finlandiya Kurtuluş Ordusu” yazan kişiler Khaled'i dövüp, üzerine gaz döküp yakmaya çalışırlar. Bu sırada karanlıktan çıkan evsizler ve sokakta yaşayan kişiler birlik olup zorbaları kovar ve Khaled'i kurtarır.

Wikström, çalışanların restoranda bir köpek gizlediğini farkederek köpeğin ertesi gün gitmesi gerektiğini söyler. Restoranın işlerini çalışanlarla birlikte yapan, temizliğe ve düzene yardımcı olan patron çöprü çıkarmaya gittiğinde konteynırın yanında yatan Khaled'le

karşılaşır. Onu görünce şaşırın Wikström burada ne yaptığını sorunca Khaled “burası benim yatak odam” cevabını verir, Wikström ise “hayır, burası benim çöp alanım” der ve Khaled bir anda yumruk atar. Cüsse olarak ondan daha iri olan Wikström çok şaşırır ve tek yumrukla Khaled’i yere serdikten sonra onu restorana alır ve karnını doyurur. Sokakta hayatta kalamayacağını düşündüğü için ona restoranda iş verir ve kalması için eski deposuna götürür. Ertesi gün restoranda çalışırken denetçiler gelir ve tüm kadro ceza yiyebilecekleri unsurları saklamaya başlar. Bu sırada yerleri süpüren Khaled’i ise restorana alınan köpek Koistinen ile birlikte tuvaletlerden birine kapatırlar. Müfettişler gittikten bir süre sonra tuvaletten çıkartılan Khaled, köpeğe Arapça öğrettiğini, köpeğin artık Müslüman olduğunu ve yarın Budapeşte ile Belgrad’ı kuşatacağını söyler. Bu sırada Wikström aynı durumu yaşamamak için Khaled’e sahte kimlik yapması için restorana birini çağırır ve Finlandiya içinde sorun yaratmayacak, çalışma ve oturma iznine sahip bir kimlik oluşturulur.

Restoranın işleri kötü gittiği için değişiklik yapmaya karar veren Wikström, çalışanlarla konuşup suşi yapmaya karar verir fakat yapmayı bilmedikleri için malzemeyi de yetiştiremezler. Biten somon yerine salamura ringa balığı kullanarak suşi tabaklarını çıkarmaya devam ederler ve başarısız geçen gecenin sonunda kendi bildikleri yemekleri yaparak müşterileri çekebilmek için dans geceleri düzenlemeye başlarlar. Restorana uğrayan Mazdak, Khaled’in kuzeninin aradığını ve Meryem’in nerede olduğunu öğrendikleri haberini verir. Khaled büyük bir sevinçle Wikström’e giderek Meryem’in Litvanya’da mülteci merkezinde olduğunu ve onun da hemen gitmesi gerektiğini söyler. Wikström ise sınırları geçerken kimliğini kaybetmesinden korktuğu Khaled’e izin vermez ve başka bir yol aramaya başlar.

Litvanya’dan kamyonla mal getirecek olan birisi ile anlaşılır ve Meryem liman polisi kontrolünde de yakalanmadan Finlandiya’ya girer. Meryem’i getiren kişi ise Wikström’ün ödeme teklifini kabul etmez ve zaten yüklü bir iş yaptığını, bunun için ayrıca para almayacağını söyler. Khaled o akşam Meryem’i Hint restoranına götürerek ona da sahte kimlik çıkartmayı önerir fakat Meryem kimliğini ve ismini kaybetmek istemediği için yasal prosedürü izleyerek sığınmacı başvurusu yapmaya karar verir. Khaled daha önce kaçmasına yardımcı olan görevliye Meryem’i teslim edip sabah polis merkezinde görüşmek üzere oradan ayrılır. Kaldığı depoya girmek üzereyken yanına gelen Finlandiya Kurtuluş Ordusu üyesi Khaled’i bıçaklar ve “seni uyarıştım, pis Yahudi” der. Bu sırada Wikström, içmeyi

bırakan ve kendine büfe açan eski eşinin yanına giderek onunla barışır. Eşini eve bırakırken deponun kapısının açık olduğunu ve yerde kan damlalarını bulur. Sabah Meryem polise teslim olmadan önce Khaled onu durdurarak ne demesi gerektiğini söyler, akşam görüşürüz diyerek sarılır ve oradan ayrılır. Filmin son sahnesinde pansuman yapılmış yarası, elinde sigarası ve yanında Koistinen ile Khaled liman karşısında deniz kenarı bir ağacın altında yatmaktadır.

Kaurismäki bu filmde de yerel ötekiler ile göçmen ötekiler arasındaki dayanışmayı kendi üslubuyla perdeye yansıtmıştır. Lacancı psikanalizde özne kendisinde eksik olan her şeyin ötekinde olduğunu varsaydığı gibi, arzularını ve eksikliklerini de hep ötekinin alanında arar. Freud'un bahsetmiş olduğu "haz beni" (Lust-Ich) gerçek ben dışında oluşurken yabancı nesnenin alanı olan "hazdışı" (Unlust) da oluşur ve arzulanan nesne yabancı alandaki tanımlanan nesne haline gelir (Lacan, 2013: 201). Fakat daha önce de bahsedildiği gibi öznenin eksikliği ötekinde olmadığı için artık öteki de öznenin varlığına hizmet etmez. Dolayısıyla ikisi de eksiktir. Özünde anneden ayrılmanın doğurduğu bir eksiklik olan bu tatmin edilemez arzu, simgesel düzende dile getirilmeye çalışıldığında aslında var olmayan "object petit a" fantezi nesnesini yaratır (Zizek, 2005: 276). Özne yaşadığı bedensel ayrılığı ötekiyi algıladığında bilinçdışında yeniden oluşturur ve eksik karşısında saldırgan tepkiler verir. Filmde özne konumundaki Avrupalıların karşılaştıkları göçmen ötekiler üzerinden kendilerini tamamlaması beklenirken Kaurismäki kurgusal hileler yaparak özneyi yine eksik bırakır.

Göçmen karakterleri egemen algıya ters düşecek şekilde alışılmadık ve beklenmedik şekilde kurgulanmıştır. Khaled temiz, dürüst, eğitimli ve iyi İngilizce konuşan bir Suriyeli, Mazdak da benzer şekilde kurallara uyan ve barda sipariş verecek kadar Fince öğrenmiş bir Iraklıdır. Khaled ve Mazdak'ın bara giderek bira içmeleri Kaurismäki'nin Müslüman klişesinden de kaçındığının göstergesidir. Wikström ise hiçbir zaman özne olamayacağının farkında olan bir karakter olduğu için eksikliklerini veya arzularını ötekiden beklememektedir, dolayısıyla refahını yani jouissance'ını paylaşmaktan da kaçınmaz. Alışıldık bir patron imajı yerine çöpleri atan, temizliğe ve mutfağa yardım eden bir patron olarak izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Kendi işini açabilmek için kumar oynamış ve daha fazlasını istememiş, sert duruşunun altında makul ve yardımsever bir karakter olarak kurgulanmıştır. Göçmen ötekilerin toplumsal alanda yaşadığı etnik ayrımcılıklar, öznenin

eksik kalması ve eksikliğini tamamlayamamasından doğan bir nefret halini yansıtmaktadır (Nacak, 2019). Freud'a göre kişiler nesnelere sadece kendilerine iyi geldiği için olduğunu yoksa hiç ortaya çıkmayacaklarını düşünür (Lacan, 2013: 201). Bu yüzden hazdışı alanda tanımlanan ve kendine hizmet etmeyen nesnelere öteki alana ait nefret nesnelere aittir. Filmde bu nefret duygusunun kitleleri etnik yabancı düşmanlığına sürüklediğinin özellikle altı çizilmektedir. Khaled sığınma başvurusu için ifade verdikten sonra merkeze dönerken sokak müzisyenlerinin yaptığı bir konsere denk gelir. Kalabalık içinde konseri dinledikten sonra otobüs durağına yürürken peşine takılan ve ceketlerinin arkasında "Finlandiya Kurtuluş Ordusu" yazan üç kişi tarafından hırpalanır. Otobüs geldiğinde koşarak otobüse biner ama saldırganlar Khaled'in oturduğu cama şişe fırlatarak nefretlerini göstermeye devam ederler.

Merkezden kaçtığı gün ise aynı grup Khaled'i karanlık bir sokakta yakalayıp dövdükten sonra üzerine gaz döküp yakmaya çalışırlar. Etraftan gelen evsizlerin Khaled'i kurtarması üzerine kinlenen saldırganlardan biri filmin sonunda Khaled'i bıçaklayarak "pis Yahudi" demiştir. Bu grubun yaşadığı şekilde bir milliyetçilik, basın özgürlüklerinin engellenmesi, sivil özgürlüklerin kısıtlanması ve daha çok Araplara yönelik yapılan ırkçılık ile kolaylıkla kaynaşır (Harvey, 2015: 205). Toplumda bu şekilde kitlesel bir nefret yaratmak da iktidarın söylemleri ve kararları üzerinden yaratılmaktadır. Suriye'de can güvenliği tehlikesi olmadığı için ikincil bir korumaya gerek olmadığı hükmünü veren mahkemenin ardından Khaled televizyonda Suriye'de sivillerin öldürüldüğü ve savaş suçu işlendiğiyle ilgili haberleri izlemiştir. Kaurismäki'nin eleştirdiği tam da bu ikiyüzlü duruş olduğundan, filmdeki karakterlerin nostaljik duygularla hareket etmesine ve dolayısıyla taktik geliştirmesine olanak tanır (Bunbury, 2018). Avrupa'da etik ve siyasetin birbirinden ayrılması sonucunda değerlerini kaybettiği ve 'özgürlük' adı altında siyasetin tamamen ekonomiye hizmet ettiği düşünülebilir (Elsaesser, 2019: 116). Kaurismäki verdiği röportajda "Finlandiya'daki (ve genel olarak Avrupa'daki) göçmenlerin hikayesi, fiziksel ve zihinsel şiddet gösterilmeden anlatılamaz. Filmlerimde zaman zaman şiddet gösteriyorum ama bunun izleyiciye hiçbir zaman zevk vermemesine de dikkat ediyorum" demiştir (Semley, 2017). Yönetmen halk arasında yaşanan ırkçılığın altını zenofobi ile boşaltırken, konu göçmen politikası olduğunda Avrupa'nın ikiyüzlü duruşunu alan kararlar ile yayımlanan haberler arasındaki çelişki üzerinden eleştirmektedir.

Estetik açıdan modern cihazları sevmediğini söyleyen Kaurismäki, gerçekliğin filmi öldürdüğünü düşünmektedir (Bunbury, 2018). Kaurismäki'nin yaratmak istediği anlatının sert gerçekliği, onun yapmak istediği yerel halk ile göçmenler arasındaki hümanist dayanışmayı büyük ölçüde gölgeleyecektir. Kaurismäki bundan kaçındığı için sinemasal zamanı bulanık bırakmayı tercih eder. Yerel halk ile göçmenler arasındaki dayanışmanın olay örgüsündeki devamlılığı da bu gerçeklikten kaçış üzerine dayanır. Film boyunca Khaled'e yardım edenlerin merkezinde Wikström olsa da, saklanmasını sağlayan restoran çalışanları, arka kapıyı açarak sınır dışı edilmeden kaçmasını mümkün kılan görevli ve onu saldırgandan koruyan evsizler gibi birçok dayanışma sergilenmektedir. Kaurismäki evreninde aynı dili veya kültürel geçmişi paylaşmayan insanlar birbirlerine yardım eder (Martig, akt., Fritz ve Mäder, 2022: 25). Filmde yaşanan hümanizmi Taşkale ve Şima sevgi nesnesi değil, Stavrakakis'in (1999) tanımladığı gibi "içsel bir dışsallık" olarak değerlendirmektedir (Stavrakakis: 1999, 84, akt., Taşkale ve Şima, 2020: 34). Khaled'in iletişim problemi yaşamayan, temiz, çalışkan ve dürüst bir yapıda olması onu izleyicinin karşısına mağdur pozisyonuna indirgememektedir. İzleyicinin göçmen ötekiye acıma duygusu ile karışık sevgi göstermesinin önüne geçerek, onun pozisyonuna daha somut bir açıdan bakılmasını sağlamıştır. Yönetmenin filmlerindeki göç ve entegrasyon anlatıları acıma duygusu yerine her zaman empati, hoşgörü ve haysiyetle ilgili olmuştur (Martig, akt., Fritz ve Mäder, 2022: 25). Kaurismäki bu romantik hümanizm altında yatan politik öfkesini "Bu filmi yapmak istedim çünkü bu Finlandiya ve Avrupa için utanç verici bir durum. Komşularınıza utanç verici bir şekilde davranıyorsunuz. Bu yüzden tüm sanatsal fikirleri bir kenara bıraktım. Sadece bu konu hakkında bir hikaye anlatmak istedim" şeklinde açıklamıştır (Bunbury, 2018).

Sığınmacı başvuruları sonuçlanana kadar göçmenlerin konakladığı mülteci merkezi, stratejinin mekanı olduğu gibi devletin prosedürlerini yerine getiren bir alan olması nedeniyle stratejiye hizmet eden de bir mekandır. Bu mekan içinde göçmen ötekilerin birbirleri ile dayanışmalarının yanı sıra, Khaled'in kaçmasına yardımcı olan ve polisleri oyalayan yetkilinin yaptığı gibi göçmen ötekilerle geliştirilen bir dayanışma sergilenmiştir. Bu kişinin davranışı iki tarafa da sadık olduğunu düşündürerek sadece bir taraf için kurduğu yakın ilişki nedeniyle Goffman'ın kuramındaki arabulucu rolü ile örtüşmektedir (Goffman, 2014: 144). De Certeau'nun bahsettiği gibi zamandan güç alarak hayata geçirilen taktikler, ötekilerin kendi çıkarlarını korumasına ve strateji karşısında direnerek hayatta kalmalarına

yardımcı olmaktadır (De Certeau, 2008: 111). Restoran yasal koşulları gereği stratejiye doğrudan bağlı bir mekandır. Vergi yükümlülükleri, mutfakta kullanılan ürünler, hijyen, çalışanların izinleri ve kimlikleri gibi tüm yasal konular restoranı stratejinin odağına taşır. Aynı zamanda denetçilerin kontrol gerçekleştirmesi de stratejiye ait olmaya zorlandığını göstermektedir.

Kaurismäki restoranı bu anlamda taktiklerle parçalar, böler ve işletelemez hale getirir. Klasik Fin mutfağı olarak hizmet verirken Japon mutfağına dönüp suşi servis etmeye başlamaları başarısızlıkla sonuçlanır. Bu da strateji karşısında faillerin her zaman doğru taktiklerle ilerleyemediğini de göstermektedir. Ama failer bu taktikleri sergilemekten geri durmazlar. Filmin yerel ötekiler için mutlu bir sonla bitmesi de faillerin yaptıkları eylemlerden mutsuz olmadıklarının en önemli göztergesidir. Kaurismäki bu anlamda strateji karşısında yenilen karakterlerini vicdani olarak sağıltır. Restoran aynı zamanda Khaled'in saklandığı, sahte kimlik bastırılan, köpek saklanılan ve yönetmeliğe uymayan yemeklerin denetçilerden saklandığı bir mekandır. Wikström, Khaled ve restoran çalışanları aynı takıma ait oyuncular olarak performanslarını sergilemeden önce takım olarak arka bölgeleri olan restoranda plan yapıp vitrin bölgesinde sergileyecekleri performansa hazırlık yaparlar. Goffman, takım arkadaşlarının “aşinalık” denilen haklarla birbirlerine bağlı olduklarını vurgular (Goffman, 2014: 87). Bu aşinalık herhangi bir arkadaşlık veya birlikte vakit geçirdikçe gelişen bir durum değil, kişi takımdaki yerini aldığı anda otomatik olarak gelişen resmi bir ilişkidir. Khaled'in restoranda çalışmaya başlaması da aynı bu resmi ilişki gibi onu takıma dahil etmiş ve performanslarını birlikte gerçekleştirmeye başlamışlardır.

Restoranın işleri kötü gittiğinde menüde değişiklik yapıp suşi servis etmeye karar vermeleri de arka bölgede yapılan bu hazırlık aşamasına örnek olarak verilebilir. Çalışanlarla birlikte ne yapabileceklerini konuşan Wikström, onlardan gelen suşi yapma önerisini kabul eder ve ertesi gün suşi kitapları alarak restorana gider. Aşçı ile birlikte mutafağa girmesine rağmen ikisi de suşi yapmayı bilmediği için gelen siparişlerin hepsini karşılayamadan somon balıkları tükenir. Wikström “Neyimiz var? Köfte olmayacak” demesi üzerine aşçı kilerden salamura ringa balığı yazan bir teneke çıkarır. Ne zamandan beri orada durduğu belli olmayan ve Kuzey ülkelerine ai tolan ringa balığını kullanabilmek için aşçı “Wasabi tuzun tadını gizleyecektir” der. Burada ulaşılmaya çalışılan öteki, Lacan'ın “object petit a” olarak bahsettiği fantezi nesnesi, simgesel düzende olmayan ve Gerçek içinde de açıklanamayan

bir fazlalık ile başa çıkabilmek için özne tarafından yaratılmıştır (Zizek, 2005: 276). Takımın bu başarısız performansı aynı zamanda öznenin kendisinde eksik olanın ötekinde olduğunu düşünme yanılışmasını göstermektedir.

Kaurismäki, öznenin kendisindeki eksikliği kapatmak için ötekinin alanına dahil olma arzusunu ironik bir şekilde yansıtmaktadır. Filmdeki yerel ötekiler ekonomik çarklar söz konusu olduğunda Avrupalı kimliğinden kolayca vazgeçebilmişlerdir. Bireylerin maruz bırakıldıkları ideolojiler sonrasında özne olduğunu göz önünde bulundurursak, stratejinin sadece kültürel değil aynı zamanda kapitalist ideolojiyi kullanarak bireyler üzerinde baskı kurduğu görülmektedir. Neoliberalizmin yükselişinde sağlanan rıza inşası, ideolojik ve kültürel mekanizmalarının ötesinde ekonomik bir zemin de barındırmaktadır (Harvey, 2015: 48). Yerel ötekilerin neoliberal politikalara karşı hayatta kalmak için geliştirdiği bu davranışlar üzerinden Kaurismäki, kültürel değerlerin de üzerinde ekonomik değerlerin olabileceğine ve egemen ideolojilerin kapitalist ideolojiler ile iç içe geçmiş olduğuna dikkat çekmiştir.

De Certeau'nun kuramındaki hileli, stratejiyle uyuşmayan ve zamana odaklı gerçekleşen taktikler, ötekilerin otorite karşısında kullanabileceği güçlü araçlardır. İronik mizah Kaurismäki'nin öteki krakterleri için gündelik hayatla başa çıkma aracı olmasının yanı sıra politik söylemler üretebilmek için de bir alan oluşturmaktadır. Restorandaki denetim sırasında köpek Koistinen ile tuvalete saklanan Khaled çıktıktan sonra ifadesiz bir suratla "Çok akıllı bir köpek. Ona biraz Arapça öğrettim. Müslüman oldu. Onun Budizmden çok daha ilginç olduğunu düşündü. Yarın Budapeşte ve Belgrad'ı kuşatacak" der. Avrupa'da göçmenlere karşı Aydınlanma Çağı'ndan kalan çözülmemiş bir bakış açısı vardır ve yerel halkın yaptığı ırkçılık, kızgınlık ve düşmanlık genellikle Müslümanlara odaklanmıştır (Elsaesser, 2019: 101). Özellikle Osmanlı'nın Avrupa'daki pek çok önemli kenti kuşatıp ele geçirmesi ve Orta Avrupa'ya kadar ilerlemiş olması, uzun bir dönemde Avrupalıların öteki olarak belirlediği yerleşik bir Müslüman korkusuna da gönderme yapmaktadır. Khaled köpek için kesin bir ötekilik sağlayacak Müslümanlığı bilinçli bir şekilde tercih etmiştir. Fransız İhtilalı ile etnik bir ayırım ve ötekileştirme Avrupa kıtasında genişlese de yakın dönemde ekonomik göçlerle birlikte Müslümanlara karşı olan ötekileştirme politikaları yeniden gündeme gelmiştir. Avrupa için doğudan gelen Müslüman göçmenler ortak bir nefret imgesi olarak belirlemektedir. Kaurismäki de bu filmin odağını sadece Suriye değil,

Iraklı mültecileri de katarak Müslüman ötekiliği daha fazla vurgulamaktadır. Köpek üzerinden gerçekleştirdiği bu ironik mizah bunun en önemli göstergesidir.

Egemen ideoloji karşısında hayatta kalabilmek için ötekilerin gerçekleştirdiği taktikler birbirleri ile dayanışma içinde yaşanmaktadır. Khaled ve Mazdak bara gittiklerinde konuşurken Mazdak iş bulamadığından, ailesini yanına alabilmesi için üç farklı işte çalışması gerektiğinden ve kimseye neşe veremediğinden bahsedince Khaled “Mutlu ve hoşnut görünüyorsun” diye cevap verir. Mazdak ise bunun üzerine “Numara yapıyorum. Önce melankolik olanları geri gönderiyorlar. Ölmek için çok gencim” der. Khaled kendisinin de rol mü yapması gerektiğini sorunca Mazdak onaylar ve “Sadece sokakta gülümseme. Deli olduğunu düşünebilirler. Başın belaya girer” cevabını verir. Goffman’ın da bahsettiği gibi vitrin bölgesinde sergilenecek olan performansların hazırlık süreci sahne arkasında planlanır ve performanslarda sınıfsal farklılıklar mevcuttur (Goffman: 2014: 28). Kendi performanslarını toplumsal vitrin ile uyumlu hale getirmeye çalışan bir takım olarak göçmen ötekiler, üst tabakanın idealize etmiş olduğu seviyeye gelme arzusunda.

İki göçmenin geldikleri yeni strateji alanına dahil olabilmek için yaptıkları bu diyalog Goffman’ın savunma manevraları dediği kişinin kendi yansıtıklarını korumak için başvurduğu taktiklerdir (Goffman, 2014: 26). Mazdak’ın paylaştığı bilgiler ise daha önce denenmiş ve uygun görülüp onaylanmış performanslar olarak bir yol haritası gibi kullanılmıştır. Aynı zamanda bu diyalog ile birlikte Avrupa’nın göçmen ötekilere yüklediği duygusal talepleri ve sığınma sürecinin nasıl duygusal müzakereler içerdiğini göstermektedir (Nguyen, 2021: 56). Özellikle sığınmacılardan beklenen duyguları ifadesiz ve duygu barındırmayan bir diyalogla birlikte vermiş olması, Avrupa’nın bu kriterlerine getirilmiş bir eleştiri olarak okunabilir. Khaled’in mahkeme öncesi yaptığı son görüşmede kardeşinin geleceğini öncelmesi ve kendi geleceğiyle ilgili soru sorulduğunda “benim bir önemim yok” olarak yanıt vermesi, Avrupa’nın bireyci bakış açısına ve egemen ideolojisine ters düşmektedir. Neoliberalizmin yarattığı siyasi sorunlar arasında sahiplenici bireycilik ile anlamlı kolektif yaşam arzusu arasında oluşan çelişki sayılabilir (Harvey, 2015: 77). Neoliberal toplumlardaki kapitalist düzenin devamı için ‘ben’ algısı desteklenmekte, mekansal ve sınıfsal ayrışmalar oluşturularak sürekli bir ‘öteki’nin varlığı da garanti altına alınmaktadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM SONUÇ

3.1. Sonuç

Gündelik hayat sosyolojisinin sinemadaki yansımaları aslında önemli bir kültürel okumayı ve sosyolojik olgulara farklı perspektiften bakmayı kolaylaştırıcı bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Sinemanın gündelik hayatı açık veya örtük bir şekilde yeniden ürettiği gerçeğinden yola çıkarak, özellikle son yılların göç, göçmenlik, sığınmacılık, mültecilik ve sınır ihlalleri konusunda yoğunlaşan gündemin klasik anlatıların dışında farklı bir perspektiften ve de tüm göç hareketlerinin ana merkezi olan Avrupa'dan bir sinemacının gözünden nasıl farklılaştığının cevapları arandı. Bunun için auteur yönetmen Aki Kaurismäki'nin filmografisi bu klasik anlatıların dışında kalmasıyla bu tezin örneklem alanını oluşturmuştur. Finlandiya sinemasından etkilenen ve onun gelişimine katkıda bulunan Aki Kaurismäki, filmleriyle Avrupa sinema tarihinde kendine bir yer edinmiştir. Sinemasının ana odağı alt sınıflar, ezilenler, kaybedenler ve ötekilerdir.

Kaurismäki, çağdaşlarından farklı olarak toplumun görmezden gelmek istediği kitleleri melodramatik bir imgeyle resmetmemiş, onları farklılıkları içinde güçlü ve her şeye rağmen hayattan zevk almayı bilen özneler olarak kurgulamıştır. Auteur kimliği Fin, bohem ve nostaljinin karışımı olan yönetmen filmlerinde melankoli duygusu ile birlikte neoliberalizm ve görsel kültür eleştirilerine yer vermiştir (Nestinden, 2013: 8). Aki Kaurismäki'nin Bohem Hayatı, Geçmiş Olmayan Adam, Umut Limanı ve Umudun Öteki Yüzü filmleri öteki ve gündelik hayat kavramları açısından oldukça katmanlı ve zengin anlatılar olarak tespit edildi. Bu filmleri çözümlerken karakterlerin yaşadığı gündelik hayatı ve buldukları kent mekanlarını açıklayabilmek için sosyolojik eleştiri yöntemi kullanılmış, karakterlerin toplumsal öteki konumlarından dolayı gerekli olan çözümlenmeler için psikanalitik film eleştiri yöntemleri kullanılmıştır.

Kişisel hayatındaki bohem kimliğini ve politik duruşunu filmlerine de yansıtan Kaurismäki'nin kullandığı nostaljik unsurlar ekonomik ve siyasi iktidara karşı sembolik bir muhalefet gibi konumlanırken (Nestingen, 2013: 8) aynı zamanda karakterler arasındaki dayanışmayı, hümanizmi ve birlikteliği yansıtabileceği bir alan tanımaktadır. Öteki karakterlerin hikayelerini diğer çağdaş yönetmenlerden farklı bir şekilde, donuk mizah veya

İfadesiz mizah olarak tanımlanabilecek bir alt türü kullanarak aktarmaktadır. Bu özgün tarzı sayesinde izleyicisine hoşgörünün ötesinde empati yapabilecekleri bir alan sağlamaktadır. İfadesiz bir şekilde absürt yalanlar söyleyen bohemler, stratejinin alanını kendi çıkarlarına uygun kullanmak için ironi yapan yerel ötekiler ve köpeği Müslüman yaptığını söyleyen göçmen öteki gibi birçok sahnede kullanılan donuk mizah örnekleri, sinemanın hitap ettiği orta sınıfın öteki karakterlerin hikayelerini izlerken acıma duygusunu harekete geçirmek yerine olan durumun olduğu gibi aktarılmasına yardımcı olmaktadır. Öteki karakterleri mağdur pozisyonundan çıkarıp aktif olarak kendine bir hayat kuran ve vazgeçmeyen karakterler olarak sahnelemektedir. Kaurismäki'nin bu yöntemi gündelik hayat sosyolojisinde taktikler kullanarak strateji karşısında pasif kalmayan sıradan insanlara yani egemen sınıfa ait olmayan insanlara kuramında yer veren De Certeau ile örtüşmektedir. Kitlelerin davranışlar sadece ideolojiler tarafından belirlenmez, aynı zamanda kendi kaçış alanlarını yaratabilirler. Filmlerde öteki karakterlerin gündelik hayatta kullandıkları taktikler ve buldukları kent mekanları De Certeau'nun kuramında olduğu gibi Kaurismäki için de oldukça önemlidir (Nesting, 2013: 107). Mekana sahip olan strateji karşısında gösterilen hayatta kalma mücadelesi ve zamana bağlı yapılan taktikler, ezilenin güçsüz olduğu konusundaki genel yanlış algıyı kırmaktadır.

İronik diyaloglar ve olay örgüsü ile siyasi ve kültürel durumları sorgulama alanı yaratılan filmlerde stratejinin, iktidarların ve Avrupa politikalarının ikizlülüğü eleştirilmektedir. Can güvenliği tehlikesi olmadığı için geri gönderilme kararı verilen Khaled'in akşam televizyon haberlerinde çocuk hastanelerinin bombalandığı ve sivillerin hayatlarını tehlikeye atılacak şekilde savaş suçu işlenmesi bunun örneklerinden biridir. Kaurismäki tüm karakterleri gibi göçmen öteki karakterlerini de ayrımcılık yapılamayacak şekilde, dil bariyeri olmayan, dürüst ve iyi insanlar olarak öykü evrenine dahil etmiştir. Yaratmaya çalıştığı yeni bir ahlaki masal niteliğindeki filmde kendi ülkesinde kimliksiz bir yabancı konumuna düşen M üzerinden metaforik olarak göçmenlere karşı yapılan zenofobiye anlatısına dahil etmiştir. İdrissa'nın El-Kaide üyesi olabileceğini yazan haberler ve Khaled'i Yahudi olduğu için bıçaklayan saldırganlar gibi unsurlarla zenofobi Kaurismäki'nin ele aldığı temel konulardan biri olmuştur. Donuk mizah tarzına uygun olarak yerleştirdiği zenofobi sahneleri, seyirciyi iktidarlar tarafından yaratılan kitlesel ön yargılar hakkında düşünmeye itmektir. "Onun ötekiliğini ve kendi ülkesinde bir yabancı olarak statüsünü, başka bir topluluğun, Avrupa Birliği'nin sosyal ve siyasi gündemlerine karşı

düşünülen yeni bir tür topluluğun temeli haline getiriyor ve aynı anda yorum, eleştiri ve de bir vaat formüle ediyor” (Elsaesser, 2010: 120). Ötekilerin dayanışması bazen bir sığınma yeri, bazen alternatif bir yaşam alanı ve bazen de kent içinde sürekli hareket halinde olma özgürlüğü sunmaktadır.

Kaurismäki'nin kendi bohem yaşam tarzı filmlerine hem aynı oyuncularla devam etmesini sağlamış hem de metinlerarası anlatılar geliştirmesini sağlamıştır. Egemen kültüre karşı ortaya çıkan Paris'teki modern bohemlik, Marcel Marx karakteri ile Umut Limanı filmine taşınmış ve bohemiğin sadece gençken yaşanılabilen geçici bir dönem olmadığını altı çizilmiştir. Karakterin devamlılığı ilk filmde sunamadığı yardımı ikinci filmde sunmasını sağlamış, bu yardımlaşmanın acıma motivasyonu değil iktidara ve egemen politikalara karşı bir duruş olduğunu sergilemiştir. Bohemliği duygusal değil de ironik bir noktadan ele alan Kaurismäki, burjuva sınıfını eleştiren ama bu sınıfa bağımlı yaşamak zorunda kaldığı için onları dışlayamayan bir bohemlik çizerken, bu ilişkinin sadece ekonomik düzeyde kalmasına ve kültürel veya ideolojik olarak karakterlerin değişmemesine özen göstermiştir. Kendisini de bohem olarak tanımlayan yönetmen tam da böyle bir noktadan filmlerinin orta sınıfa hitap ettiğinin farkında olarak öteki anlatılarını kendi etik çerçevesi içinde kurgulamıştır. Kaurismäki “İnsanları severim. Ama bütün olarak insanlığı? emin değilim” açıklaması yapmış (Semley, 2017) ve hoşuna gitmeyen modern toplumsal ilişkilerin eleştirisini de filmlerinde vermiştir.

Kaurismäki filmlerinde öteki karakterler arasındaki yardımlaşmanın yanı sıra, stratejiye ve egemen sınıfa ait kişilerin de desteğini göstermektedir. Gerçekliğin dışında kalmasını tercih ettiği öykü evreninde bu dayanışmanın gölgede kalmamasına dikkat ederek ötekiler için bir ‘kurtuluş’ veya bu kurtuluşu sağlayan bir ‘kahraman’ kurgulamaktan kaçınmaktadır. Öteki karakterlere tek taraflı bir yardım söz konusu olmamakla birlikte, kolektif olarak gelişen olaylar sonucunda mutlu sonlara ulaşılmaktadır. İdrissa'nın ayakkabı boyaması, Khaled'in restoranda çalışması, M'nin topluluk içinde iş geliştirmesi ve Rodolfo'ya arkadaşlarının yardım etmesi, tek kurtarıcı anlatısını bozulduğunun göstergesidir. Diğer yandan sadece öteki karakterler arasında değil, Anttila, Komiser Monet, Wikström, restoranda Rodolfo'nun hesabını ödeyen kişi, Khaled'in kaçmasına yardımcı olan görevli gibi aslında egemen sınıfa ait olduğu düşünülecek olan ama dayanışmaya katılan karakterler arasındadır. Kaurismäki'nin karakterlerinde sunduğu bu beklenmedik ters köşe

davranışlar Goffman'ın dramaturji kuramı ile açıklanabilmektedir. Toplumsal arenada herkesin bir rol içinde olduğunu, rollerin ve bölgelerin değişerek dinamik biçimde insanların benliğini oluşturma sürecine katkı sağladıklarını söylemektedir (Goffman, 2014). İncelenen filmlerdeki performans ve roller, strateji ve taktiklerin alanlarını görmemizi sağlarken aynı zamanda dayanışmanın sunulmasına da anlamlı bir çerçeve oluşturmuştur.

İktidara, egemen kültüre ve ideolojilere ait olmayan öteki karakterlerin gündelik hayatlarına, kendi çıkarları için geliştirdikleri rollere ve toplumsal performanslarına mercek tutan Kaurismäki, donuk mizahi üslubu ve duygusal olmayan anlatısı sayesinde filmlerini kişisel hikayelerden uzaklaştırarak toplumsal boyutlara taşımayı başarmıştır. Kent yaşamı içinde ötekilerin yaşam mücadelelerini konu ederken kendisinin de ait olduğu Avrupa'yı ve onun politikalarını eleştirmekten çekinmemiştir. Üretken bir yönetmen olan Kaurismäki kendi auteur üslubu açısından özgün ve protest hikayelerle izleyicisine gündelik hayatı bambaşka direniş noktalarıyla göstermeye devam etmektedir.

KAYNAKÇA

- Abedkouhi, F., (2021). Lacan ve Levinas'ta Öteki ve Özne, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Felsefe Anabilim Dalı, Ankara.
- Ahmed, S., (2009). Bu Öteki ve Başka Ötekiler, *Cogito*, 58, 173-192.
- Akın, E., (2007). Kentsel Gelişme ve Kentsel Rantlar: Ankara Örneği, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimi ve Siyaset Bilimi Anabilim Dalı, Ankara.
- Al-Rebholz, A., (2017). „Kent Kuramları: Klasikler ve Çağdaşlar, Kent Sosyolojisi”. M. Talas, E. Yiğit (ed). içinde *Kent Sosyolojisi* (s.135-164), Lisans Yayıncılık: İstanbul.
- Algan, N. (2015). “Aki Kaurismäki: Kuzey Avrupa’da İşçi Sınıfının Öykücüsü Bir Yönetmen”. F. Başaran (ed). içinde *İşçi Filmleri, Öteki “Sinemalar”*, Yordam Kitap: İstanbul, (s.135-147).
https://books.google.com.tr/books?hl=tr&lr=&id=_5J2DwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA135&dq=Kaurismäki+%C3%B6teki&ots=g5zzy-EAQs&sig=GaXiGdEcNCJef_3ZVw9ra4lskus&redir_esc=y#v=onepage&q=Kaurismäki%20%C3%B6teki&f=false (Erişim tarihi: 17.01.2023)
- Alpman, P., S., (2019). Mekan, Kimlik, Sınıf: Farklar Neden Bir Arada Barınmazlar? *İdealkent*, 26 (10), 373-401.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/idealkent/issue/45119/519245> (Erişim tarihi: 20.05.2023)
- Apaydın, E., (2006). Levinas Felsefesinde Öznelik ve Öteki Problemi, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Tarihi Anabilim Dalı, Ankara.
- Austin, T., (2018). “Temporality in Kaurismäki: Anachronism, Allusion, Tableau”. Austin, T., (ed.). içinde *The Films of Aki Kaurismäki: Ludic Engagements*, (s.17-38), Bloomsbury Academic: New York.
- Bacon, H., (2016). *Finnish Cinema A Transnational Enterprise*, Palgrave Macmillan: Londra
- Banton, M., (1996). The Cultural Determinants of Xenophobia, *Anthropology Today*, 12 (2), 8-12. <https://www.jstor.org/stable/2783294> (Erişim tarihi: 28.10.2023)
- Baratalı, S., (2019). Ekletkik Hayatlardan Deneysel Sanat Yorumları, Sanatta Yeterlik Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Ankara.

- Barber, S., (2002). *Projected Cities Cinema and Urban Space*, Reaktion Books: Londra.
https://books.google.com.tr/books/about/Projected_Cities.html?id=Gvwbsu8gkwaC&redir_esc=y (Erişim tarihi: 12.04.2023)
- Başdaner, O., (2018). “Georg Simmel: Gündelik Hayatın Ayrıntıları”. A. Esgin, G. Çeğin, (ed.). içinde *Gündelik Hayat Sosyolojisi Temalar, Sorunsallar ve Güzergahlar*, (s69-102). Phoenix Yayınevi: Ankara.
- Bauman, Z., (2002). *Sosyolojik Düşünmek*. Ayrıntı Yayınları: İstanbul.
- Bayraktar, E., (2021). Liberalizm Bağlamında Kentsel Ayrışma, *Ömer Halisdemir Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 14 (4), 1159-1171.
- Berger, J., (2021). *Görme Biçimleri*, Metis Yayınları: İstanbul.
- Bergfelder, T., (2005). National, Transnational or Supranational Cinema? Rethinking European Film Studies. *Media, Culture and Society*, 27 (3), 315-331.
<https://sites.ualberta.ca/~vruetalo/Sarli-Bo%20Research/Media%20Culture%20Society-2005-Bergfelder-315-31.pdf> (Erişim tarihi: 05.11.2022)
- Breger, C., (2015). Simple Truths, Complex Framings, and Crucial Specifications: Aki Kaurismäki’s Le Havre, *MLN*, 130 (3), 506-527.
- Bıçkılı, D., (2006). Harvey ve Castells’de Kent Sorunsalı: Politik Ekonomi Vizyonu ve Sınırlılıkları, *U.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7 (11), 111-130.
- Blackburn, S., (2005). *Oxford Dictionary of Philosophy, Second Edition*, Oxford University Press: New York.
- Bourdieu, P., (1995). *Pratik Nedenler*. Kesit Yayıncılık: İstanbul.
- Bunbury, S., (2018). Director Aki Kaurismäki on The Other Side of Hope (and why he doesn’t have much). <https://www.smh.com.au/entertainment/movies/director-aki-kaurismaki-on-the-other-side-of-hope-and-why-he-doesnt-have-much-20180313-h0xf6y.html> (Erişim tarihi: 23.10.2023)
- Chanter, T., (2009). Psikanalitik ve Post-Yapısalcı Feminizm ve Deleuze, *Cogito*, 58, 173-192.
- De Certeau, M., (2008). *Gündelik Hayatın Keşfi 1 – Eylem, Uygulama, Üretim Sanatları*. Lale Arslan Özcan (çev) Dost Kitabevi: Ankara.
- De Certeau, M., Giard, L., Mayol, P., (2009). *Gündelik Hayatın Keşfi 2 – Konut, Mutfak İşleri*, Dost Kitabevi: Ankara.

- Demir, M., (2008). Sinemada 'Öteki', Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, İstanbul.
- Devrani, A. E., (2017). Medyada Öteki'nin Temsili: Etnik Komediler, *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 5 (2), 926-949.
- Diken, B., Laustsen, C., (2011). *Filmlerler Sosyoloji*, Metis Yayınları: İstanbul.
- Eagleton, T., (2019). *Kültür*. Can Sanat Yayınları: İstanbul.
- Elsaesser, T., (2005). *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. University of Amsterdam Press: Amsterdam.
- Elsaesser, T., (2010). Hitting bottom: Aki Kaurismäki and the abject subject. *Journal of Scandinavian Cinema*, 1(1), 105-122.
- Elsaesser, T., (2019). *European Cinema and Continental Philosophy*. Bloomsbury Academic: New York.
- Enriquez, E., (2004). *Sürüden Devlete Toplumsal Bağ Üzerine Psikanalitik Deneme*. Nilgün Tural (çev) Ayrıntı Yayınları: İstanbul.
- Evans, D., (2006). *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. Routledge: Londra.
- Faulkner, N., (2012). *Marksist Dünya Tarihi Neandertallerden Neolibarellere*. Yordam Kitap: İstanbul
- Fritz, N., Mäder, M., T., (2022). *Uncertain Destinies and Destinations: Audiovisual Perspectives on Migration and Religion*. Schüren Verlag: Marburg.
https://books.google.com.tr/books?hl=tr&lr=&id=qkNzEAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA11&dq=the+other+side+of+hope+Kaurismäki&ots=AkZN3toQ_C&sig=OFNA_VXXFzMQcS11LTtAzQ9kmDs&redir_esc=y#v=onepage&q=the%20other%20side%20of%20hope%20Kaurismäki&f=false (Erişim tarihi: 11.11.2023)
- Giddens, A., (2012). *Sosyoloji*. C. Güzel (ed). Kırmızı Yayınları: İstanbul.
- Giddycarousel, (2021). *Aki Kaurismäki, the most sentimental (RSI interview, 1989)* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=GRbrzDZBlqg>
- Goffman, E., (2014). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*, Barış Cezar (çev). Doubleday: New York.
- Güllüpnar, F., (2012). Kent Sosyolojisi Kuramları Üzerine Bir Literatür Değerlendirmesi, *Çağdaş Yerel Yönetimler*, 21 (3), 1-29.

- Gültekin, M., (2018). “Randall Collins'in Radikal Mikrososyolojisi ve Etkileşim Riti Zincirleri Yaklaşımı”. A. Esgin, G. Çeğin, (ed.). içinde *Gündelik Hayat Sosyolojisi Temalar, Sorunsallar ve Güzergahlar*, (s.431-466). Phoenix Yayınevi: Ankara.
- Hall, S., (1996). “The Problem of Ideology: Marxism Without Guarantees”. D. Morley, K., H., Chen (ed). içinde *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, (s.24-45), Routledge: Londra.
- Harkness, A., (2012) Interview: Aki Kaurismäki, film director. The Scotsman. <https://www.scotsman.com/arts-and-culture/film-and-tv/interview-aki-Kaurismäki-film-director-2461834> (Erişim tarihi: 23.02.2022)
- Harvey, D., (2002). “Sınıfsal Yapı ve Mekansal Farklılaşma Kuramı”. A. Alkan ve B. Duru (ed). içinde *20. Yüzyıl Kenti*, 147-172. İmge Yayınevi: Ankara.
- Harvey, D. (2015). *Neoliberalizmin Kısa Tarihi*. Aylin Onacak (çev.), Sel Yayıncılık: İstanbul.
- Hupaniittu, O., (2016). "A Young Nation Seeking to Define Itself: Finland in 1900-1930". H. Bacon (ed.). içinde *Finnish Cinema A Transnational Enterprise* (s.23-27), Palgrave Macmillan: Londra
- Hirschauer, S., (2005). On Doing Being a Stranger: The Practical Constitution of Civil Inattention, *Journal for the Theory of Social Behaviour*, 35 (1), 41-67.
- Hülür, B., A., (2017). Erving Goffman: Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu, *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 2 (4), 158-165.
- Ibghy, J., (2018). Walking in the City Discovering Sense of Place Through Movement, Research, Graduate and Postdoctoral Studies at McGill University, Montreal. <https://escholarship.mcgill.ca/concern/papers/zp38wh833> (Erişim tarihi: 28.10.2022)
- Johnston, A., (2018). “Jacques Lacan, The Stanford Encyclopedia of Philosophy” (2018, 10 July), Edward N. Zalta (ed.), <https://plato.stanford.edu/archives/fall2018/entries/lacan/> (Erişim tarihi: 22.10.2022)
- Kääpä, P., (2010). *The National and Beyond – The Globalisation of Finnish Cinema in the Films of Aki and Mika Kaurismäki*. Peter Lang: Bern
- Kääpä, P., (2012). *Directory of World Cinema: Finland*. Intellect: Bristol. <https://books.google.com.tr/books?hl=tr&lr=&id=iXJ0hNaTwJcC&oi=fnd&pg=PP1&dq=Directory+of+World+Cinema:+Finland&ots=8ixt1PNEpf&sig=->

[68nhfNYcV2UdkUdbxFx_x_OJiQ&redir_esc=y#v=onepage&q=Directory%20of%20World%20Cinema%3A%20Finland&f=false](https://www.lacivertdergi.com/dosya/2017/04/12/buyuk-oteki-bilinedisinin-soylevi) (Erişim tarihi: 05.11.2022)

- Kääpä, P., (2018). “Three Ecologies of Kaurismäki” T. Austin, (ed.). içinde *The Films of Aki Kaurismäki Ludic Engagements*, (s. 39-55), Bloomsbury Publishing: New York.
- Kabadayı, L., (2014). *Film Eleştirisi*, Ayrıntı Yayınları: İstanbul.
- Karataş, Y., C., (2017). Büyük öteki: Bilinçdışının söylevi. <https://www.lacivertdergi.com/dosya/2017/04/12/buyuk-oteki-bilinedisinin-soylevi> (Erişim tarihi: 07.10.2022)
- Keleş, R., (1993). *Kentleşme Politikası*. İmge Kitabevi: Ankara.
- Kirel, S., (2018). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*, İthaki Yayınları: İstanbul.
- Kierkegaard, S., (2004). *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*. M. Mukadder Yakupoğlu (çev.), Doğu Batı Yayınları: Ankara.
- Kırış, E., (2019). Fransız Sosyoloji’inde Gündelik Hayat Çalışmaları, *Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 5 (9), 131-145. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/711431> (Erişim tarihi: 20.11.2022)
- Knox, P., Pinch, S., (2010). *Urban Social Geography An Introduction 6th Edition*. Pearson Education Limited: Harlow.
- Kompatsiaris, P. (2018). “Dreamers And Other Sentimental Fools: Money, Solidarity And Ambivalent Populism In The Films Of Aki Kaurismäki”. T. Austin, (ed.). içinde *The Films of Aki Kaurismäki Ludic Engagements*, (s. 101-116), Bloomsbury Publishing: New York.
- Koyaanisqatsi, (2019). *11 Precious Minutes with Aki Kaurismäki (2012)* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=0CW6z3r4Xr4>
- Lacan, J., (2013). *Psikanalizn Dört Temel Kavramı Seminer 11.Kitap*. Nilüfer Erdem (çev). Metis Yayınları: İstanbul.
- Laine, K., (2016). “Conceptions of National Film Style During the Studio Era”. H. Bacon (ed.). içinde *Finnish Cinema A Transnational Enterprise* (s.87-114), Palgrave Macmillan: Londra
- Lawrence, M., (2018). “Deadpan Dogs: Aki Kaurismäki’s Canine Comedies. T. Austin, (Ed.). *The Films of Aki Kaurismäki Ludic Engagements*, (pp. 187-203), Bloomsbury Publishing: New York.
- Lefebvre, H., (2003). *The Urban Revolution*. University of Minnesota Press: Londra.
- Lefebvre, H., (2007). *Modern Dünyada Gündelik Hayat*. Metis Yayınları: İstanbul.

- Lehtisalo, A., (2016). "Exporting Finnish Films". H. Bacon (ed.). içinde *Finnish Cinema A Transnational Enterprise* (s.115-138), Palgrave Macmillan: Londra
- Lekesiz, F., Küçüksönmez, N., (2023). Modern Yaşamın Çelişkileri: Bohem Hayatı (Boheemielämä), *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (50), 237-250.
- Mead, H., G., (1972). *Me, Self, and Society*. The University of Chicago Press: London.
<http://tankona.free.fr/mead1934.pdf> (Erişim tarihi: 17.11.2022)
- Nacak, O., (2019). Nefret ve Öteki. <https://www.oguzhannacak.com/post/nefret-ve-b%C3%BCy%C3%BCk-%C3%B6teki> (Erişim tarihi: 03.01.2023)
- Nar, M., Ş., (2014). Yapısalcılık Kavramına Antropolojik Bir Yaklaşım: Levi-Strauss ve Yapısalcılık, *Antropoloji*, 27, 29-46. https://doi.org/10.1501/antro_0000000225 (Erişim tarihi: 21.10.2022)
- Nascimento, J., (2019). Art, Cinema and Society: Sociological Perspectives. *Global Journal of Human-Social Science: C Sociology & Culture*, 19 (5), 19-28.
https://www.researchgate.net/profile/Jonas-Do-Nascimento/publication/337032532_Art_Cinema_and_Society_Sociological_Perspectives/links/5dd458dea6fdcc37897a4c84/Art-Cinema-and-Society-Sociological-Perspectives.pdf (Erişim tarihi: 14.10.2022)
- Nestingén, A., (2013). *The Cinema of Aki Kaurismäki: Contrarian Stories*. Columbia University Press: New York.
- Nestingén, A., (2018). "Kaurismäki's Musical Moments: Genre, Irony, Utopia, Redemption". T. Austin, (ed.). içinde *The Films of Aki Kaurismäki Ludic Engagements*, (s. 137-149), Bloomsbury Publishing: New York.
- Nguyen, V., (2021). Representing Sanctuary On Flatness and Aki Kaurismäki's Le Havre, *Migration and Society: Advances in Research*, 4, 47-61.
- Odyakmaz, N., (2012). İletişimin İyimser Yüzü: Chicago Okulu, *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 0 (20), 143-147.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuifd/issue/22869/244279> (Erişim tarihi: 08.11.2022)
(Erişim tarihi: 20.10.2022)
- Orhan, C., (2018). "Avamperestane Vehmedilenin Kurnazlığı: Erving Goffman". A. Egin, G. Çeğin, (ed.). içinde *Gündelik Hayat Sosyolojisi Temalar, Sorunsallar ve Güzergahlar*, (s. 191-211). Phoenix Yayınevi: Ankara.

- Oskay, Ü., (1980). Popüler Kültür Açısından “İdeoloji” Kavramına İlişkin Yeni Yaklaşımlar, *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 35 (01), 197-253. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ausbf/issue/3122/43367> (Erişim tarihi: 28.10.2022)
- Özalp, A., (2014). Ötekileştirme: Sembolik Etkileşimci bir bakış, *Toplum Bilimleri Dergisi*, 8 (16), 227-235.
- Özçetin, B., (2010). İdeoloji, İletişim, Kültür: Bir Stuart Hall Değerlendirmesi, *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (13), 139-159.
- Özden, Z., (2004). *Film eleştirisi: Film eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Türk Filmi Eleştirisi*, İmge Kitabevi: Ankara
- Özensel, E., (2020). Farklılıkların Birarada Yaşamasında Bir Sorun Alanı Olarak Ötekinin Ötekileştirilmesi, *SEFAD*, (43), 369-378. <https://doi.org/10.21497/sefad.756095>
- Peden, S., (2012). “Our Aki” The Auteurial-national nexus and Aki Kaurismäki’s Finland Trilogy, Doctoral Thesis, Doctor of Philosophy of The University of Western Australia, Perth. https://api.research-repository.uwa.edu.au/ws/portalfiles/portal/7119324/Peden_Sanna_2012.pdf (Erişim tarihi: 05.01.2023)
- Poupou, A., (2012). “Akiilles: The Cinematic Cities of Aki Kaurismäki”. E. Christopoulou (ed.) içinde *Aki Kaurismäki*, (s. 46-50). 53. Uluslararası Selanik Film Festivali: Atina.
- Rigel, N., Batuş, G., Yücedoğan, G., Çoban, B., (2005). *Kadife Karanlık*, Su Yayınevi: İstanbul.
- Sahni, I., P., (2013). “Reading Goffman: On the Creation of an Enigmatic Founder”. Low, J., Bowden, G. (ed.) içinde *The Chicago School Diaspora: Epistemology and Substance*, (s.150-166). McGill-Queen’s University Press: London. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt32b8cr> (Erişim tarihi: 13.11.2022)
- Schirato, T., Webb, J., (1999). The Ethics and Economies of Inquiry: Certeau, Theory, and the Art of Practice. *Diacritics*, 29 (2), 86-99 <https://www.jstor.org/stable/1566456?origin=JSTOR-pdf> (Erişim tarihi: 08.11.2022)
- Semetsky, I., (2011). Becoming-Other: developing the ethics of integration, *Policy Futures in Education*, 9 (1), 138-144. <https://journals.sagepub.com/doi/10.2304/pfie.2011.9.1.138> (Erişim tarihi: 28.10.2022)

- Semley, J., (2017). Finnish master Aki Kaurismäki discusses his unsentimental refugee drama “The Other Side of Hope“ <https://www.salon.com/2017/12/17/finnish-master-aki-Kaurismäki-discusses-his-unsentimental-refugee-drama-the-other-side-of-hope/> (Erişim tarihi: 30.10.2023)
- Şen, N., (2021). A Comparative Work: Lacanian Reading of Korkuyu Beklerken and The Bell Jar On Alienation, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Aydın University English Language and Literature Program, İstanbul.
- Seppälä, J., (2017), Aki Kaurismäki and Finnish Strangeness: Leningrad Cowboys Go America as Cult Film, *Journal of Scandinavian Cinema*, 7 (3), 203-209. https://doi.org/10.1386/jsca.7.3.203_1 (Erişim tarihi: 22.01.2023)
- Serter, G., (2013). Şikago Okulu Kent Kuramı: Kentsel Ekolojik Kuram. *Planlama*, 23 (2), 67-76.
- Soila, T., Widding, S. A., Iversen G., (2005). *Nordic National Cinemas*, Taylor & Francis e-Library: London.
- Solak, S., (2017). Mekan-Kimlik Etkileşimi: Kavramsal ve Kuramsal Bir Bakış, *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6 (1), 13-37.
- Staszak, J., F., (2008). Other/otherness. *International Encyclopedia of Human Geography*. <https://www.unige.ch/sciences-societe/geo/files/3214/4464/7634/OtherOtherness.pdf> (Erişim tarihi: 14.12.2022)
- Tan, B., (2020). Sosyolojik “Öteki”den Öteki “Oluş”a: Deleuzyen Felsefenin İmkanlarına Dair, Mardin Artuklu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, Mardin.
- Taşkale, A., R., Şima, E. H., (2020). Crossing the European boundary: The conjoined figures of colonizer and migrant in Zama (Martel, 2017) and The Other Side of Hope (Kaurismäki, 2017), *Northern Lights*, 18, 25-38.
- Tatlıdil, E., (1992). Kent Sosyolojisi Kuram ve Kavramlar. *Sosyoloji Dergisi*, (3), 25-44. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sosder/issue/40970/494782> (Erişim tarihi: 18.10.2022)
- Temizkan, Ö., (2011). Öteki Tartışmaları Çerçevesinde Zygmunt Bauman’ın Öteki Yaklaşımı, Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Ana Bilim Dalı, Sivas.
- Tura, S., M., (2010). *Freud’dan Lacan’a Psikanaliz*, Kanat Kitap: İstanbul.

- Turut, H., Özgür, M., (2018). Kasik Kent Kuramlarından Eleştirel Kent Kuramlarına Geçiş Bağlamında Kentleri Yeniden Okumak, *Aegean Geographical Journal*, 27 (1), 1-19.
- Türkoğlu, N., (1996). “Psikanaliz ve Sinema Üzerine”. M. İri (ed.). içinde *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*, (s.143-156), Derin Yayınları: İstanbul.
- Uluengin, Ö., (2011). Tüm ‘Öteki’lerin Kenti, *İdealkent Dergisi*, 3, 130-141.
- Valkola, J., (2015). Slowly Moving Bodies: Signs of Pictorialism in Aki Kaurismäki’s Films. *Baltic Screen Media Review*, 3, 45-63.
- Von Bagh, P., (2011). *Common People: Aki Kaurismäki*. (Erişim tarihi: 28.10.2022) <https://www.filmcomment.com/article/aki-Kaurismäki/>
- Yaman, A. Y., 2017. Mevlânâ ve Kierkegaard’da Benliğin Gelişimi. *Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 29, 111-123.
- Zizek, S., (2005). *Yamuk Bakmak Popüler Kültürden Jacques Lacan’a Giriş*, Metis Yayınları: İstanbul.