

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FİLM TASARIMI ANASANAT DALI
Doktora Tezi

SİNEMADA YOKSULLUĞUN GÖRÜNÜMLERİNİ AKILCILAŞTIRAN
ÇALIŞMA İDEOLOJİSİNİN ELEŞTİRİSİ

Hazırlayan
Özge Nilay ERBALABAN GÜRBÜZ

Danışman
Yard. Doç. Dr. Dilek TUNALI

İzmir/2018

YEMİN METNİ

Doktora Tezi olarak sunduğum “**Sinemada Yoksulluđun Görünümlerini Akılcılaştıran alışma İdeolojisinin Eleřtirisi**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı dűşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gűsterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

.../.../2018

Özge Nilay

ERBALABAN GÜRBÜZ

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 09./02./2018 tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Film Tasarımı Anasanat Dalı Doktora öğrencisi Özge Nilay Erbalaban Gürbüz'ün, "Sinemada Yoksulluğun Görünümünü Akılcılaştıran Çalışma İdeolojisinin Eleştirisi" konulu tezi incelenmiş ve aday 09./02./2018 tarihinde, saat 14.00' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 70 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin başarılı..... olduğuna oy (karar)..... ile karar verildi.

BAŞKAN

Yrd-Doç-Dr. İlele Tunalı

ÜYE
Prof. Dr. Ayhan ADANIR

ÜYE
Prof. Dr. Hüriye Kuruoğlu

ÜYE
Prof. Dr. Serdar ÖZÜRK

ÜYE
Prof. Dr. Sinan Akay

ÖZET

Bu tez, modern toplumların merkezinde yer alan çalışma ideolojisinin özellikle Amerikan Sinemasında söylemsel olarak ‘nasıl’ kurulduğunu incelemektedir. Bu nedenle tezin ilk bölümü çalışma ideolojisinin kavramsal açıklamasına ayrılmıştır. Bu çerçevede çalışma faaliyetlerinin çeşitli toplumlarda algılanışı diyalektik bir tarihsel incelemeyle verilmiştir. Piyasa ekonomisinin olmadığı ilkel toplumlarda ve Antik Yunan toplumlarında çalışma faaliyetlerinin modern toplumlardan tümüyle farklı bir biçimde anlamlandırıldığı, toplumsal yaşamın merkezinde yer almadığı ortaya konulmuştur. Aynı şekilde feodalizmin egemenliğindeki Avrupa toplumlarında da çalışma faaliyetlerinin dini ve ahlaki gerekçelerle sınırlandırıldığı gösterilmiştir. Ancak XVIII. yüzyıldan itibaren egemen hale gelen piyasa ekonomisinin çalışma faaliyetleriyle ilgili yeni bir düşünce sistemi yarattığı ortaya çıkarılmıştır. İlk bölümün sonunda bu düşünce sisteminin Dünya Sinemasına yansıtılma biçimleri ve Amerikan Sinemasında olumsuz eleştirisinin genel görünümü incelenmiştir. Amerikan Sinemasının kültürü yönlendirme ve endüstri gücü açısından egemen konumda olması nedeniyle, tezin diğer bölümlerinde Amerikan Sineması araştırılmıştır.

Tezin ikinci bölümü Amerikan Bağımsız Sinemasının oluşumunda ve örnek filmlerinde çalışma ideolojisinin olumsuz eleştirisine odaklanmıştır. Çalışma ideolojisiyle ilgili olumsuz eleştirinin hem sinemasal yaratıcılık anlamında yeniliklere yol açtığı hem de filmlerde içeriğe ait öğelerin yeni söylemler oluşturduğu ortaya çıkarılmıştır. Ana akım filmlerde çalışma ideolojisi açısından kültür dışına itilmiş konuların ve karakterlerin yeni bir bakış açısıyla değerlendirildiği gösterilmiştir.

Tezin üçüncü ve son bölümü ana akım filmlerde çalışma söyleminin kurulmasındaki farklı yaklaşımları incelemektedir. Bu bölümle birlikte tezin geneli Amerikan Sinemasının farklı yönelimlerindeki, çalışma ideolojisine ilişkin değerlerin algılanmasını, çalışma ideolojisinin temsil edilmesini ve söylem oluşturmasını çok yönlü bir biçimde ortaya koymuştur.

ABSTRACT

This thesis investigates “how” labor ideology being in the center of the modern communities has been discursively founded especially in the American Cinema. Therefore, the first chapter of the thesis is dedicated to conceptual definition of labor ideology. In this respect, perception of labor activities in various communities is given with a dialectic historical examination. It is revealed that labor activities in communities where a market economy did not exist and in Ancient Greek communities were interpreted in a completely different way than the modern communities, and were not at the center of the community life. Similarly, it is also shown that labor activities in the European communities under reign of feudalism were restricted due to religious and moral reasons. However, it is revealed that market economy which became dominant in 18th century created a new ideological system related to labor activities. Ways of reflecting this ideological system to the World Cinema and general appearance of its negative criticism in the American Cinema is examined at the end of the first chapter. Since the American Cinema is a dominant position in terms of directing the culture and industrial power, the American Cinema is studied in other chapters of the thesis.

The second chapter of the thesis focuses on the negative criticism of the labor ideology in creation of the Independent American Cinema and sample movies. It is revealed that the negative criticism about the labor ideology led to an innovation with respect to cinematic creativity as well as creation of new discourses by the components of the content in the movies. It is shown that matters and characters pushed out of the culture in terms of labor ideology were evaluated with a new perspective in the mainstream movies.

The third and last chapter of the thesis studies the different approaches to establishment of labor ideology in mainstream movies. The thesis in general with this chapter reveals different orientations of the American Cinema, perception, representation and establishing discourse of the implicit values in the working ideology in a multi-perspective way.

ÖNSÖZ

Bu tezin yazımı, farklı alanlarda pek çok insanın desteği olmadan kuşkusuz çok daha uzun bir çalışma ve sabır isteyecekti. Bu nedenle hem mesleki hem de insani anlamda adlarını anmaktan kıvanç duyduğum bu kişilere saygı ve minnetlerimi sunuyorum.

Doktora eğitim sürecimin ilk yılında, bu tezin temel meselesini ortaya koymak adına ilham verici Jean Baudrillard derslerini merakla dinlediğim saygıdeğer hocam Prof. Dr. Oğuz ADANIR'a, Türkiye Sinema literatürüne yaptığı katkılarla ölümünden sonra eksikliğini hissettiğimiz, daha erken öğrencisi olamadığım için üzüldüğüm ve tezimin ilk aşamasında yanımda olan müteveffa hocam Prof. Dr. Ertan YILMAZ'a, Ertan Hocanın hastalığı nedeniyle tezimin danışmanlığını devralan ve sadece tez sürecinin gerekliliklerinde değil umutsuzluklarım, serzenişlerimde de yanımda olmaya çalışan kıymetli danışman hocam Yard. Doç. Dilek TUNALI'ya, değerli Prof. Dr. Huriye KURUOĞLU, Prof. Dr. Serdar ÖZTÜRK hocalara teşekkürlerimi sunuyorum.

Bir tezin yazımı sadece entelektüel ilgilerden, araştırmalardan ve sorumluluklardan ibaret değildir. Bütün bu uğraşları destek ve ilgileriyle kolaylaştıran sevgili ailem, iyi ki varsınız.

Varlığıyla, desteğiyle, entelektüel ilgileri, kıymetli yol göstericiliğiyle bana daima ilham veren, günlerce yazdıklarımı okuyan, fikirlerini paylaşan, tüm kuruntularıma rağmen neşesini ve nezaketini koruyan, her daim görüşlerine ihtiyaç duyacağım Prof. Dr. Rana Simber ATAY ESKİER'e sonsuz saygı ve sevgilerimi sunuyorum.

Ve tabii ki düşüncelerimi ve düşlerimi etkileyen tüm kitaplar, şarkılar ve filmler olmadan bu tez olamazdı.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

ÇALIŞMA İDEOLOJİSİ VE TARİHSEL GELİŞİMİ

1.1. Çalışma İdeolojisine Kavramsal Bir Açıklama.....	8
1.2. Çalışma İdeolojisinin Hâkim Olmadığı Piyasa Ekonomisi Öncesi Toplumlarda Emek ve Çalışma Faaliyetleri.....	15
1.2.1. İlkel Toplumlarda İhtiyaca Yönelik Üretim Ve Çalışma Faaliyetleri.....	16
1.2.2. Antik Yunan Toplumunda Çalışma Faaliyetleri.....	23
1.2.3. Polis'in Gelişmesi, Kamusal Alanın Önem Kazanması Ve Çalışmanın Eleştirisi.....	27
1.2.4. Feodalizmin İlk Dönemlerinde Dinin Çalışma Üzerindeki Etkisi.....	31
1.3. Emeğin İktisadileşme Süreci Ve Piyasa Ekonomisinin Ortaya Çıkışı.....	33
1.3.1. Emeğin İktisadileşmesinin Toplumsal ve Ekonomik Nedenleri.....	34
1.3.2. Değişimin Kökleri: Kentler, Ticaret ve Zanaat.....	39
1.3.3. Sanayi Kapitalizmi, Emeğin Merkezi Konumu Ve Çalışmanın Zorlanması.....	45
1.3.4. Piyasa Ekonomisine Geçiş Aşamasında Çalışma İdeolojisinin Felsefi Kaynakları	49
1.4. Yoksulluğun Görünümlerini Akılcılaştırması Açısından Çalışma İdeolojisindeki Emek ve Çalışma Kavramlarının Sinemadaki Temsili Hakkında Bir Değerlendirme.....	58
1.5. Amerikan Sinemasında Çalışma İdeolojisinin Eleştirisi Olarak Piyasa Toplumsallığına Katılmayı Reddenlerin Temsili.....	69

2.BÖLÜM

1960 SONRASI AMERİKAN BAĞIMSIZ SİNEMASINDA ÇALIŞMA İDEOLOJİSİNİN TERS İMGESİ: PİYASA TOPLUMSALLIĞINA KATILMAYANLAR

2.1.1960 Sonrası Amerikan Bağımsız Sinemasının Oluşumunda Çalışma İdeolojisi ve Piyasa Ekonomisi Eleştirisinin Etkisi.....	78
2.1.1.Bir Fabrika Örneği Olarak Hollywood Stüdyo Sistemi ve Stüdyo Sistemi Eleştirisinin Amerikan Bağımsız Sinemasının Oluşumundaki Etkisi.....	79
2.1.2.Amerikan Bağımsız Sinemasında Çalışma İdeolojisi ve Piyasa Ekonomisi Eleştirisinin Politik ve Kültürel Kökleri.....	90
2.2.Amerikan Bağımsız Sinemasında Çalışma İdeolojisi ve Piyasa Ekonomisinin Eleştirisi Olarak Minör Politikalar.....	100
2.2.1.Minör Bir Politika Olarak Flanörlük.....	103
2.2.1.1. Örnek Film Çözümlemesi: <i>Uyuşuk</i>	110
2.2.2.Amerikan Bağımsız Sinemasında Kariyer Sahibi Olmayı Reddedenlerin Temsili: İktisadi Aklın Çağrısına Cevap Vermeyenler.....	120
2.2.2.1.Örnek Film Çözümlemesi: <i>Bar Kelebeği</i>	127
2.2.3.Amerikan Bağımsız Sinemasında Çalışma İdeolojisi ve Piyasa Ekonomisinin Olumsuz Temsili Olarak Yabancılaşma.....	134
2.2.3.1.Örnek Film Çözümlemesi: <i>Mutluluk</i>	139
2.3. Bölüm Değerlendirmesi.....	144

3.BÖLÜM

AMERİKAN ANA AKIM SİNEMASINDA ÇALIŞMA İDEOLOJİSİNİN TEMSİLLERİ

3.1. Amerikan Ana Akım Sinemasında Çalışma İdeolojisinin Farklı Temsilleri ...	149
3.2. Amerikan Ana Akım Sinemasında Çalışma İdeolojisi ve Piyasa Ekonomisinin Akılcılaştırılması Açısından Kişisel Başarı Hikâyeleri.....	156
3.2.1. Örnek Film Çözümlemesi: <i>Umudunu Kaybetme</i>	165
3.3. Amerikan Ana Akım Sinemasında Finans Kapitalizmini Anlatan Filmlerde Piyasa Ekonomisinin Çatışmalı Temsilleri.....	169
3.3.1. Örnek Film Çözümlemesi: <i>TooBigTo Fail</i>	175
3.4. Amerikan Ana Akım Sinemasında Piyasa Toplumsallığı ve Çalışma İdeolojisine Eleştirel Yaklaşan Filmler.....	180
3.4.1. Örnek Film Çözümlemesi: <i>Ofis Çılgınlığı</i>	187
3.5. Bölüm Değerlendirmesi.....	194
SONUÇ	197
KAYNAKÇA	202
EKLER	218
ÖZGEÇMİŞ	

GİRİŞ

“Çalışkan bir çağın bilincine sahibiz: en iyi saatlerimizi ve sabahlarımızı sanata ayırmamıza izin vermiyor bu bilinç” (Nietzsche, 2014: 87).

Sinema, toplumsal hayatın geneline seslenen ideolojiyle, gündelik hayatın ince ayrıntılarına yön veren söylem arasındaki ilişkiyi en iyi aktaran araçlardan biridir. Çünkü filmlerin içeriğini oluşturan öğeler, söylemler bütünü olarak kabul edebileceğimiz bir kültür dünyasını işaret eder. Bu nedenle filmler kültüre ait olguları anlamaya yarayan sosyolojik ve felsefi metinler haline gelir. Filmler, egemen kültürün yeniden üretimini gerçekleştirdiği gibi, eleştirisini yaparak yeni bir kültürün oluşturulmasına dair fikirler içerebilir. Douglas Kellner’in de vurguladığı gibi,

“Sinema görme duyusunu dışsal, yüzeysel görünümlere odaklayabilir veya çağımızın en iyi filmlerinin çoğunun yaptığı gibi, insanlar, toplumsal ilişkiler veya tarihsel süreçlerle ilgili daha derin ve daha eleştirel vizyonlar sunabilir (...) Dahası filmlerin estetik, felsefi boyutları ve öngörü boyutu vardır; yani belli bir anın toplumsal bağlamının ötesine geçip gelecekte meydana gelebilecek olumlu veya olumsuz olayları ifade edebilecek ve insanlığa, toplumsal ilişkilere, kurumlara ve belli bir dönemin çatışmalarına veya bizzatı insanlık haline dair içgörü sağlayabilecek, dünyayla ilgili sanatsal vizyonlar sunarlar (Kellner, 2013: 30).

Bu bağlamda filmler, piyasa toplumsallığına ve çalışma ideolojisine ait egemen söylemleri yeniden üretebilir, ideolojiye ait egemen kültürel değerlerde aşındırma yaratabilir ya da bu egemen değerlerle ilgili izleyicinin yeni bir bakış açısı geliştirmesini teşvik edebilir. Filmlerin diğer sanat dallarına göre ulaşabildiği alımlayıcı sayısının büyüklüğü düşünüldüğünde; kültürel söylemleri kurma, sürdürme ve yerinden etme gücü daha açık hale gelir.

İcadından bu yana Dünya Sinemasında ‘çalışma’ olgusuyla ilgili doğrudan ya da dolaylı pek çok film çekilmiştir. Bu ilk örnekler, ilerleyen yıllarda çalışma olgusunu ele alan filmlerini içeriğiyle ilgili ilk kodları da oluşturmuştur. Bu çerçevede çalışma temasının ele alındığı filmlerde çalışmanın zorlukları, ücret dağılımında eşitsizlik, işçi hakları mücadelesi, işçi sınıfının yoksulluğu ve işsizlik gibi konulara odaklanılmıştır. Çalışma olgusunun filmlerdeki temsilleriyle ilgili yapılan kuramsal araştırmalar da bu

doğrultuda olmuştur. Filmlerdeki çalışma olgusunu, çalışma ideolojisi çerçevesinde inceleyen kuramsal bir inceleme yapılmamıştır. Bu araştırma filmlerde temsil edilen çalışma ve piyasa olgusunu ‘çalışma ideolojisi’ çerçevesinde incelemektedir. Böylece filmlerin çalışma ideolojisine içkin değerleri söylemsel olarak ‘nasıl’ kurduğu anlaşılır hale gelecektir. Robert Kolker’in de belirttiği gibi filmlere odaklanmamızın nedeni ondan“kendi öykülerimizi- kendi anlatılarımızı ve mitlerimizi- çıkarıyor olmamızdır” (Kolker, 2011: 5). Filmlerdeki söylemlerin açığa çıkarılmasıyla, bu filmlerin kültürel olarak egemen ideolojiyle olan ilişkisinde görünürleşecek, yeni anlatıların, öykülerin ve mitlerin oluşturulması için imkân doğacaktır.

Bu çerçevede, araştırmanın ilk bölümünde emeğin toplumsal ve tarihsel olarak değişimi ve doğal bir nitelikten yabancılaşmış bir çalışmaya doğru geçirdiği dönüşüm ortaya konulmaktadır. Çünkü; emek algısında yaşanan bu dönüşüm olmadan, gündelik hayatın farklı alanlarına yön veren çalışma ideolojisinden bahsetmek mümkün olmayacaktır. ‘Emek’ kavrayışında yaşanan ekonomik ve kültürel dönüşüm, yaşamın bütün alanlarının üretim, çalışma ve iktisat açısından kurulmasına yol açan çalışma ideolojini oluşturmaktadır. Piyasa ekonomisiyle ilişkili olan bu değişim, piyasa ekonomisinin olmadığı toplumlarda emek ve çalışma olgusuna yaklaşımı tamamen farklı bir değerlendirmeye tabi tutmaktadır. Çalışma olgusu, ne ilkel toplum insanı ne de Antik Yunan filozofu için modern dünyadaki öneme sahiptir. Aksine çalışma faaliyetleri, diğer kültürel etkinliklerin önüne geçmemesi için sınırlandırılmaktadır. Çalışma faaliyetlerinin toplumun kurucu unsuru olarak değerlendirilmemesine özellikle önem verilmektedir. Örneğin Antik Yunan’da servet biriktirmek için kendilerini çalışmaya adayan insanlar ahlaki olarak eleştirilmiş, çalışma faaliyetlerinin bağlayıcılığında olmayan insanlar kamusal faaliyetlerde söz sahibi olmuştur. Çünkü Antik Yunan “hareketlerini ve etkinliklerini özgürce düzenleme olanağını iradi veya gayri iradi olarak bütün yaşamında ya da geçici olarak yitirmiş herkesi dışlamakta”dır (Arendt, 2006: 42). Bu nedenle çalışma faaliyetleri kamusal alanın değil özel alanın bir ögesi olarak kabul edilmiş, çalışma faaliyetlerine ayrılan zaman, insanın özgürce eyleyebilmesine engel oluşturduğundan sınırlandırılmıştır.

Ortaçağ Avrupa'sında da benzer bir yaklaşım söz konusu olmuştur. Çalışma faaliyetleri ilkel toplumlarda görüldüğü gibi temel ihtiyaçları karşılamak için yapılmış, gereğinden fazla çalışmanın 'gerçek' kabul edilen 'öteki dünya'yı unutmak anlamına geldiği düşünülmüştür. Ancak, özellikle XVIII. yüzyıldan itibaren 'çalışma'yla ilgili bu geleneksel bakış açısı tamamen değişmiştir. Çalışma olgusuyla ilgili geleneksel bakışın tarihin bu döneminde belirgin bir değişime uğraması ve toplumun bütün kurumlarını biçilendirmesi tesadüfi değildir. İmalat kapitalizmi ve piyasa ekonomisi daha önceki dönemlerde görülmemiş bir iş gücüne ihtiyaç duyduğunda; felsefe, politika ve ekonomi alanında 'çalışmayla' ilgili yeni bir paradigma kurulmuştur. Gündelik hayatın bütün uygulamaları çalışma ve üretim tarafından disipline edilmiştir. Tembellik ve aylaklık, en büyük toplumsal suçlardan biri olarak tarif edilmiş, ücretler özellikle düşürülerek 'yoksulluk' tehdidi uzun saatlere varan çalışmayı akılcılaştırmıştır. Bu tarihten itibaren çalışma olgusu antropolojinin, sosyolojinin, psikolojinin ve etiğin en önemli tartışma konusu olmuştur. Çalışma, tarihler ve toplumlar ötesi bir olgu olarak kurulmuş, neredeyse aşkınlaşmış, dogmatikleştirilmiştir. Öyle ki kapitalizmin eleştirisini yapan kuramcılar bile çalışma olgusuna merkezi bir önem atfetmişlerdir. Baudrillard'a göre Marx, 'ekonomik insan' olgusunu yıkmaya çalışırken bile "iş gücünü bir eylem olarak ortaya çıkarabilmek, çalışmanın insanın değer üretmesini sağlayan özgün bir güç olduğunu gösterebilmek" (Baudrillard, 1998: 14) amacındadır.

Araştırmanın ilk bölümü çalışma ideolojisinin kavramsal açıklaması ve tarihsel oluşumuna değindikten sonra, Dünya Sinemasında ve Amerikan Sinemasında çalışma ideolojisinin temsilleriyle ilgili genel yaklaşımları göstermektedir. Bu bölümde çalışma ideolojisinde sıklıkla dile getirilen emek, zenginlik/yoksulluk, çalışma etiği ve iktisadi akıl gibi olguların filmlerdeki çeşitli temsilleri incelenmektedir. İkinci bölüme bir giriş niteliğinde olan "Amerikan Sinemasında Çalışma İdeolojisinin Eleştirisi Olarak Piyasa Toplumsallığına Katılmayı Reddenlerin Temsili" bölümü, çalışma ideolojisinde olumlanan değerlerin eleştirisine odaklanmaktadır. Bu ve bundan sonraki bölümlerin Amerikan Sineması örneğinde incelenmesinin iki nedeni vardır. İlki, Amerikan Sinemasının farklı yönelimlerinin, çalışma ideolojisiyle ilgili farklı söylemlerin kurulduğu zengin bir film birikimine sahip olmasıdır. Amerikan Sinemasının bu özelliği

çok yönlü bir incelemenin gerçekleşmesine fırsat vermektedir. İkinci neden, Amerikan Sinemasının diğer ulusal sinemalarda görülmeyen endüstriyel donanıma sahip olmasıdır. Bu durum Amerikan Sinemasını kültüre yön vermek açısından önemli bir güç haline getirmektedir. Amerikan Sineması çoğunlukla Amerikan Rüyasıyla uyumlu çalışma ideolojisine içkin değerlerin kültürel olarak kurulması, sürdürülmesi ve yayılması konusunda önemli bir araçtır. Buna rağmen hem ana akım hem de ana akımın dışında yer alan filmlerde eleştirel yaklaşımlar da bulunmaktadır. Bu alt bölüm, Amerikan Sinemasında çalışma ideolojisi eleştirisini yapan filmlerle ilgili genel yaklaşımları ortaya koymaktadır. İkinci bölüm de ise bu eleştirel yaklaşım ayrıntılandırılmaktadır.

Araştırmanın ikinci bölümü, çalışma ideolojisi ve piyasa toplumsallığının eleştirel temsilini 1960 sonrası Amerikan Bağımsız Sineması kapsamında incelemektedir. Bağımsızlık olgusu Amerikan Sinema endüstrisinin ilk yıllarından itibaren muğlak bir kavram olmuştur. Düşük ve büyük bağımsızlar gibi kategorilerden, ana akım ve bağımsız film yapım yöntemlerinin melez birleşimi olan Indiewood'a kadar bu muğlaklığın izleri görülür. Bu nedenle, ikinci bölümde bağımsızlık olgusu diğer ekonomik belirlenimlerden çok, söylemsel olarak ele alınmaktadır. Büyük-düşük bütçeli olmasına ya da yapım, dağıtım kollarında melez bir yapıya sahip olmasına bakılmaksızın çalışma ideolojisinin egemen değerlerini eleştirel bir biçimde ele alan filmler seçilmiştir. Bu bağlamda Yeni Hollywood'un bazı filmleri de söylemsel bir bağımsızlığa sahip olduğu için bu bölümde yer almaktadır. Çalışmanın tamamında incelenen filmler, ilgili bölüm başlığına ait kavramları temsil etme gücüne göre seçilmiştir. Bu bölümdeki örnek filmlerin seçilmesinde de çalışma ideolojisine içkin çalışma etiği, iktisadi akıl, başarı miti, kariyerist yaklaşım gibi olguların eleştirel bir söylem olarak kurulmasına ve filmin sonunda izleyiciye iletilen mesajın çalışma ideolojisine ait değerleri yeniden üretmiyor olmasına dikkat edilmiştir.

İkinci bölümde incelenen filmler "Minör Politikalar" başlığı altında toplanmaktadır. Minör kavramı, çalışma ideolojisi açısından kimi zaman filmlerin temasındaki, kimi zaman üslubundaki, kimi zamansa konu ve karakterlerin egemen ve genel kültürel eğilimlerin dışında durmasındaki felsefeyi açıklamaktadır. Politika olgusu

ise siyasi oluşumları değil, yaşam kurma biçimini ifade etmektedir. Bu bağlamda, çalışma ideolojisinin olumladığı yerleşiklik ve kariyerizm olgularına ait kültürel kabullerin aşındırıldığı filmler “Minör Bir Politika Olarak Flanörlük” ve “Amerikan Bağımsız Sinemasında Kariyer Sahibi Olmayı Reddedenlerin Temsili: İktisadi Aklın Çağrısına Cevap Vermeyenler” başlığında incelenmektedir. Her iki başlıkta yer alan filmlerin teması, karakterleri, olay öyküleri çalışma ideolojisine içkin çalışkanlık, iktisadi akıl, mülkiyet arzusu, Amerikan Rüyası, başarı miti gibi değerleri kesintiye uğratmaktadır. Bu bölüm, modern çalışma anlayışının en önemli problemlerinden yabancılaşma olgusunu tematik olarak ele alan filmlerin incelemesiyle sona ermektedir. Filmlerdeki temsiller Amerikan Rüyasının, çalışma ideolojisinin ve piyasa toplumsallığının yücelttiği değerlerin, farklı biçimlerde yabancılaşmaya yol açtığı mesajını iletmektedir.

Araştırmanın son bölümünde çalışma ideolojisinin ana akım filmlerde ‘nasıl’ kurulduğu incelenmektedir. Amerikan Ana Akım Sineması, Amerikan yurttaşlığı, Amerikan Rüyası ve Amerikan yaşam biçimiyle ilgili değerlerin kurulmasında ve sürdürülmesinde kuruluşundan bu yana önemli bir araç olmuştur. Çalışma etiği, başarı öyküleri, kendi kendini yaratan self-made man miti gibi olguların Amerikan Rüyasının, Amerikan yurttaşlık algısı ve yaşam biçiminin ayrılmaz bir parçası olması filmlere doğrudan yansımaktadır. Öte yandan Amerikan ulus kimliğinin önemli bir parçası olan liberal değerler de çalışma ideolojisinin sürdürülmesine katkı sağlamaktadır. Bu çerçevede liberal piyasalar toplumun kurucu kurumu olarak değerlendirilmiş ve ana akım filmlere de yansıtılmıştır. Bu filmler çalışma ideolojisine içkin tüm değerleri Amerikan yurttaşlığı olarak yeniden üretmektedir. Öte yandan 1960 ve 1990’lı yıllarda Amerikan Rüyasının piyasa ekonomisiyle uyumlu retoriğine olan güven azalmıştır. Ana akım filmlerde popüler konuların ele alınmasının bir etkisi olarak bazı filmlerde bu güven yitimi işlenmektedir. Bu filmlerde piyasa toplumsallığına ve çalışma ideolojisine ait egemen söylemlerin temsilinde farklı bakış açılarının izleri görülmektedir. Bu durum ana akımın içinden de egemen kültürel değerleri daha eleştirel bir bakış açısından kuran ve ‘kaçış çizgileri’ oluşturan filmlere işaret etmektedir. Üçüncü bölüm çalışma

ideolojisi ve piyasa toplumsallığına ait söylemlerin ana akım filmlerdeki çok yönlü temsilini göstermektedir.





1.BÖLÜM

ÇALIŞMA İDEOLOJİSİ VE TARİHSEL GELİŞİMİ

1.BÖLÜM: ÇALIŞMA İDEOLOJİSİ VE TARİHSEL GELİŞİMİ

1.1.Çalışma İdeolojisine Kavramsal Bir Açıklama

İdeoloji, günlük dilde kimi zaman katı fikirler kümesi olarak eleştirilen, kimi zaman yaşamı bütünlüklü olarak anlamayı sağladığı ve yaşanılanlara belli bir yaklaşım getirdiği için övülen bir kavram olarak çelişkilerle doludur. Ancak kavramın ilk kullanımındaki iddia çelişki yaratmaktan çok fikirler dünyasının oluşumuna açıklık getirmektir. Kavram ilk kez Destutt de Tracy tarafından 1797 yılında (Mardin, 2003: 22)insan fikirlerini oluşturan toplumsal dinamikleri açıklayan bir bilim olarak kullanılmıştır. İlerleyen yıllarda ‘ideoloji’ fikirleri inceleyen bir bilim dalı olmaktan çıkarak fikirlerin kendisini ifade eden bir anlam değişikliğine uğramıştır. Bu nedenle ‘ideolojinin’ ‘ne’ olduğu ile ilgili pek çok tartışma ve kuramsal çalışma bulunmaktadır. Bunlardan bir kısmı Marksist düşünce geleneğinden gelenleri içinde barındırır ve ideolojiyi ‘yanlış bilinç, yanılsama,mistifikasyon’ olarak ele alır.

Eagleton, ‘ideoloji’ kavramının eleştirel tarihini incelediği çalışmasında ideoloji üzerine yapılan kuramsal tartışmaları bazı başlıklar içinde toplamaktadır:“Toplumsal yaşamda anlam, gösterge ve değerlerin üretim süreci, özneye belirli bir konum sunan şey, toplumsal yaşamın doğal gerçekliğe dönüştürüldüğü süreç, içinde bireylerin, toplumsal yapıyla olan ilişkilerini yaşadıkları vazgeçilmez ortam”(Eagleton, 2005: 18). ‘İdeoloji’ araştırmalarının yalnızca bir bölümünü dile getiren bu başlıklara bakıldığında ideoloji hem toplumsal yapıyı hem de özneyi biçimlendirir. Öte yandan ideoloji toplumsal ve kültürel yapının bir gerçeklik olarak kabul edilmesini sağlayan söylemler bütünüdür. Bu yanı sıra ideoloji toplumsal yapıyı oluşturan iktidar pratikleriyle ilişki içindedir ve ‘ideoloji’ çalışmaları ‘iktidar’ olgusuyla birlikte düşünülmelidir. Nitekim Marksist kuramcılar ‘ideoloji’ çalışmalarını sınıflar arası iktidar çatışmaları ekseninde sürdürmektedir.

Marx ve Engels için “fikirlerin, anlayışların, ve bilincin üretimi, her şeyden önce doğrudan doğruya insanların maddi faaliyetine ve karşılıklı maddi ilişkilerine, gerçek yaşamın diline bağlıdır” (Marx ve Engels, 1987: 42). Tarihi oluşturan da bu

ilişkilerdir. Oysa düşünörlere göre, ideolojiler tarihi oluşturan maddi ilişkileri çarpık bir biçimde yorumlar.

“İnsanlar ve sahip oldukları ilişkiler tüm ideolojilerinde sanki camera obscuradaymış gibi başaşağı çevrilmiş bir biçimde görülüyorsa, nesnelere gözün ağ tabakası üzerinde ters durmalarının onların dolaysız fiziksel yaşam süreçlerinin yansıması gibi, bu olgu da, insanların tarihsel yaşam süreçlerine aynı şeyin olmasından ileri gelmektedir”(Marx ve Engels, 1987: 42).

Demek ki ideoloji tarihi yanlış yorumlayarak gerçekliğin görülmesini engelleyen fikirler üretmektedir. O halde Marksizm için ideoloji tarihin çarpık bir görüntüsüdür. Bu açıdan düşünöldüğünde herhangi bir ‘ideoloji’ üzerine çalışma yapmak, o ‘ideoloji’nin oluşmasına yol açan maddi pratiklerin ve üretim ilişkilerinin tarihi üzerine düşünmek demektir.

‘Çalışma faaliyetlerinin’ bir ideoloji haline dönüşmesi için toplumsal alanda ‘emek’ ve ‘üretim’ olgularına bakışın değışmesi gerekmiştir. Antik Yunan toplumlarında ve XVI. yüzyıla kadar Avrupa toplumlarında ‘emek’ servetin kaynağı olarak değerlendirilmemiştir.¹ Bu nedenle de ‘çalışma’yı toplumsal yapının merkezine yerleştiren söylemler üretilmemiştir. Ancak feodalizmin çözülmesi, para dolaşımının artması, ticaret ilişkilerinin gelişmesi ve emek faaliyetlerinin ücretlendirilmesi gibi birbirine bağıli ekonomik ve toplumsal gelişmeler ‘emek’ ve ‘üretim’ olgusuna bakışını değıştirmiştir. Özellikle Sanayi Devrimi çağı bütün bu gelişmeleri barındırdığı için ‘çalışma ideolojisi’nin oluşmasında önemlidir.

Sanayi Devrimiyle büyük bir atılım yaşayan piyasa ekonomisi ve egemen sınıf olarak burjuvazi gelişen ekonomiye uygun olarak kültürel ve ahlaki söylemler üretmiştir. Bu dönemde emek ve çalışma olgusu arasındaki anlamsal fark ortadan kalkmıştır. Emek faaliyetleri, sonucu kâr cinsinden hesaplanabilen ‘çalışmaya’ dönüşmüştür. Piyasa toplumu adı verilen büyük ‘pazar’ın kendine özgü yasaları köylü ya da gündelikçinin üretim enerjisini ‘çalışma’ adı altında hesaplamıştır. Oysa emek faaliyetleri insanın yaşamını devam ettirmesi için yapmak zorunda olduğu ve sonucunda hiçbir kalımlı ürün üretmeyen faaliyetler bütünüdür (Arendt, 2006: 35). ‘Çalışma’ faaliyetleri ise ‘emek’

¹ İlerleyen bölümlerde bu konu detaylı olarak incelenecektir.

faaliyetlerine göre canlılığın devamı için yapılması zorunlu olmayan ama sonucunda kalımlı bir ürün ortaya çıkaran faaliyetlerdir (Arendt, 2006: 35). Jean Baudrillard ‘emek’ faaliyetlerinde yaşanan bu dönüşümün tarihin belirli bir döneminde ortaya çıktığını ve toplumsal alandaki bütün faaliyetlerin bu dönüşüme uygun olarak biçimlendirildiğini ifade eder:

“XVIII.Yüzyılda evrenselleştirilen çalışmayla birlikte ortaya çıkan ve daha sonra yeniden üretilen şey: soyut bir niceliksel çalışmanın somut bir niteliksel çalışmaya indirgenmesi değil, bu iki terimin yapısal açıdan hemen birbirlerine eklenmesidir. Çalışmanın yalnızca ticari değil aynı zamanda gerçek bir insani değer olarak evrenselleştirilmesi işte bu ‘sınırlandırma’yla mümkün olmuştur (...) Bundan böyle-ister niteliksel, ister niceliksel olsun-yalnızca çalışmadan söz edilebilecektir. Burada niceliksel, tüm çalışma çeşitlerinin soyut değer cinsinden birbirleriyle karşılaştırılması anlamına gelmektedir. Oysa bir karşılaştırılmazlık örtüsü altına gizlenen nitelik daha da ileri giderek: her türlü insani pratiğin üretim ve çalışma terimleri aracılığıyla karşılaştırılabileceği gibi bir anlama sahip olmaktadır” (Baudrillard, 1998: 22).

Bu yüzyılda üretimin temel amacı ihtiyaçların karşılanması değildir artık. Feodalizme ve ilkel toplumlara özgü hane içi üretim ya da atölye üretimi ortadan kalkmaya başlamıştır. Fabrikalarda yapılmaya başlanan üretim ve bir üretici güç olarak ‘emek’ servetin kaynağı haline gelmiştir. Ve ahlaki, iktisadi söylemler içine yerleştirilen çalışma faaliyetleri toplumsal hayatın merkezine kaymıştır. ‘Çalışma’ bir ideoloji olarak piyasa ekonomisine dayalı bir toplumsallığın kültürel söylemi haline gelmiştir. Ve Marksist geleneğin ‘ideoloji’ye yüklediği gerçekliğin üstünü örtme görevini yerine getirmiştir. Bunu toplumsal ekonomik ilişkileri tarihsel sürecinden kopartıp, toplumsal yapının merkezine üretim paradigmasını ve çalışma faaliyetlerini yerleştiren söylemler üreterek yapmıştır. Bu dönemden itibaren üretim ve çalışma, toplumu biçimlendiren bir kod, insanların “düşsel bir biçimde şekillendikleri” (Baudrillard, 1998: 15) bir ayna halini almıştır. Baudrillard,

“yarattığı nesnel dünyada insana da nesnel bir yer veren üretim, çalışma, değer gibi şeyler karşımıza yalnızca değişim değeri sisteminin belirleyebildiği bir randıman adlı ekonomik bir saplantı şeklinde değil, daha derinlere inildiğinde ekonomi politik adlı bir ayna, aşırı belirleyici bir kod, bir başka deyişle yalnızca kendi kendini üreten, dönüştüren ve değere benzeten bir insan kılığında da çıkabilmektedir (Baudrillard, 1998: 15)

demektedir. Immanuel Wallerstein'in kapitalizmin gelişme tarihinin itici kuvveti olarak ifade ettiği “her şeyin metalaşması”(Wallerstein, 2012) ‘çalışma ideolojisi’ söylemiyle emek gücünün metalaşmasıdır. Bunun sonucunda insan ve doğa sadece piyasa açısından üretkenliği ile değerlendirilmektedir. ‘Çalışma ideolojisi’ “insanları birbirine benzetip ortalama bir varlık durumuna getiren –yararlı, çalışkan, çok yönlü kullanılabilir, yetenekli sürü insanı”na (Nietzsche, 2003b: 168) dönüştüren evrensel bir kültür yaratmaktadır.

‘Çalışma ideolojisi’, üretimi ama özellikle piyasa ekonomisini harekete geçirecek üretimi toplumsal ve bireysel refahın tartışılmaz bir ögesi olarak görme eğilimindedir. ‘Üretim’ toplumun ve tek tek bireylerin baktıkça kendisine biçim vermesine neden olan bir ayna gibidir (Baudrillard, 1998: 15). Çalışma ideolojisi yaşamın özünün çalışma faaliyetleri olduğunu, insanın yaşam amacının da bu faaliyetlerin bir uzantısı olduğu söylemini inşa eder. Eagleton, ideolojinin “hakim toplumsal grup veya sınıfın iktidarını meşrulaştırmakla ilişkili” olarak düşünüldüğünde çeşitli stratejilere sahip olduğunu aktarmaktadır. Buna göre “egemen iktidar kendisini, kendine yakın inanç ve değerlerin tutunmasını sağlayarak (...)doğallaştırarak ve evrenselleştirerek, kendisine meydan okumaya kalkışan fikirleri karalayarak” (Eagleton, 2005: 23) yapmaktadır. ‘Çalışma ideolojisi’ de piyasa ve kâr merkezli bir toplumsal yapının ‘doğallaştırıcısı’ ve ‘evrenselleştiricisi’ durumundadır. Bunu farklı alanlarda ürettiği söylemler yoluyla yapmaktadır. Hem seküler hayat hem de Protestanlık örneğinde olduğu gibi dini hayat ²‘çalışma faaliyetlerini’ bu dünyadaki yaşamın özü ve metafizik dünyadaki saadetin garantisi olarak ilan etmiştir. ‘Çalışma ideolojisi insanlara “herkes ne kadar fazla çalışırsa, kendini o kadar iyi hissedeceğini, az çalışanların veya hiç çalışmayanların topluluğa zarar vereceğini ve topluluk üyesi olmayı hak etmediğini, iyi çalışanın toplumsal olarak başarılı olacağını ve başarısız olanın hatayı kendinde araması gerektiği”ni(Gorz, 2007: 266) söyler.

‘Çalışma ideolojisi’ çalışma faaliyetlerini doğanın ve kültürün kendiliğinden oluşmuş bir düzeni olarak görmektedir. Çalışmanın doğası sorgulanmadan kalırken, doğada çalışmanın izlerini göstermek konusunda bitmez tükenmez bir isteğe sahiptir.

² Bu konu ilerleyen bölümlerde ayrıntılandırılacaktır.

Özellikle çalışmanın antropolojik bir kip olduğu iddiası, insanın özü ve çalışma arasında bir ilişki kurmaktadır.³ Böylece hem kültürel bir olgu doğanın içine aktarılmaktadır hem de “katı verimlilik şablonuna uymayan bütün faaliyetlerin, özellikle de bir tür sapmayı ya da uyumsuzluğu haber veren davranışların tuhaf görünmesine neden olmaktadır” (Fleming, 2017:18).

Çalışmanın antropolojik bir nitelik olduğunu iddia eden görüşe göre çalışma faaliyetleriyle kişiler hem kendilerini hem de doğayı dönüştürmektedir. Dominique Méda'ya göre Hıristiyanlık, Hümanizm ve Marksizm çalışmayı antropolojik okuma konusunda birbiriyle ortaklaşmaktadır (Méda, 2012: 20). Bu üç farklı ve birbiriyle çatışmalı görüşün çalışma faaliyetleri konusunda ortaklaşması ilgi çekici görünmektedir. Ancak şu unutulmamalıdır ki insanın özünün ‘ne’ olduğuna dair fikir, bu fikri oluşturan dönemsel koşullardan ayrı düşünülmemelidir. Bu tez, insanın özünün çalışma faaliyetleri olduğu iddiasının yine Baudrillard'ın da yukarıda belirttiği gibi belli bir döneme denk düştüğünü savunmaktadır. Piyasa ekonomisine geçişle birlikte kâra dayalı üretimin devamlılığını sağlamak için ‘çalışma’ya dair yeni bir paradigmanın getirilmesi gerekmiştir (Polanyi, 2013:180). Bu nedenle ‘çalışma’nın hem insanı türsel olarak diğer canlılardan ayıran hem de toplumsal yapıyı kuran faaliyetler olduğuna dair söylemler üretilmiştir.

Avrupa toplumlarındaki epistemik yaklaşımın çeşitli alanlardaki işaretlemeler ve ayrımlar düzleminde belirlediğini açıkladığı çalışmasında Michel Foucault “bir kültürde ve belli bir anda, bütün bilgilerin olabilirlik koşullarını tanımlayan ancak bir tek episteme vardır” (Foucault, 2006b: 244) demektedir. Buna göre ‘çalışma’ piyasa toplumsallığının epistemesi haline gelmiştir. Bu episteme bütün hayatı içine alan bir ‘çalışma ahlakı’ oluşturmuştur. Çalışma hem kamusal hem özel alanı içine almıştır. Çalışma ideolojisinin hâkim olduğu bir toplumsallıkta “yaşam, ‘en değerli

³ Dominique Méda çalışmayı antropolojik bir nitelik olarak kabul edenlerin başında Hegel ve Karl Marx'ı göstermektedir. Méda'ya göre Hegel'de çalışma sırasında insan hem kendini hem de Tin'i gerçekleştirir. “Çalışma yoluyla insanlık kendi kendini yarattı ve insanlık aracılığıyla da Dünyanın Tin'i kendini yarattı” (Méda, 2012: 98). Karl Marx Hegel'in idealizmini ve tarih anlayışını eleştirse de çalışma ve insanın kendini türsel olarak geliştirmesi konusunda Hegel'le ortaklaşır. *1844 El Yazmaları*'da şöyle ifade eder: “Dolayısıyla emeğin amacı, insanın türsel hayatının nesnelleştirilmesidir: çünkü kendini yalnızca bilinçte olduğu gibi ussal biçimde değil, aynı zamanda gerçeklikte, etkin olarak bir kere daha yaratır ve böylece kendi yarattığı bir dünyada kendini seyredebilir” (Marx, 2013: 82).

sermaye' olmuştur. Çalışma dışı ile çalışma arasındaki hudut ortadan kalkmıştır. Bunun nedeni çalışma faaliyetleri ile çalışma dışı faaliyetlerin aynı yetenekleri harekete geçirmesi değildir; bunun nedeni yaşam zamanının bütünüyle ekonomik hesabın nüfuzuna, değerın nüfuzuna girmesidir" (Gorz, 2011: 21). Bu değeri oluşturan ise piyasa toplumdur.

'Çalışma ideolojisi' sadece kapitalist piyasa toplumsallığının içinde işlememektedir. Marx'ın 'emek' konusundaki fikirlerinin modernist yorumu, sosyalist pratiklerde de 'çalışma ideolojisi'nin varlığını doğurmaktadır. Marx'ın emek olgusuna antropolojik olarak yüklediği değer, emeğin bir uzantısı haline getirilen çalışma olgusununda toplumsal yapının kurucu ilkesine dönüşmesine yol açmıştır.

Marx insanı emek süreci içinde tarif ederek diğer türlerden ayırmaktadır. Emek süreciyle insanlaşma sürecini aynı anda tarif eder. Engels'le birlikte yazdığı *Alman İdeolojisi* kitabında bu görüşü şu şekilde açıklar:

"İnsanlar, hayvanlardan, bilinçle, dinle, ya da herhangi bir başka şeyle ayırt edilebilir. İnsanlar kendi geçim araçlarını üretmeye başlar başlamaz, kendilerini hayvanlardan ayırt etmeye başlıyorlar, bu, onların kendi fiziksel örgütlenişlerinin sonucu olan bir ileri adımdır (...)Bireylerin yaşam koşullarını ortaya koyuş biçimi, onların ne olduklarını çok kesin olarak yansıtır. Şu halde, onların ne oldukları, üretimleriyle, ne ürettikleriyle olduğu kadar, nasıl ürettikleriyle de örtüşür. Demek ki, bireylerin ne oldukları, üretimlerinin maddi koşullarına bağlıdır" (Marx ve Engels, 1987: 37).

Bu görüşe göre insan doğadaki diğer canlılar gibi çeşitli ihtiyaçlarını karşılamak ve yaşamak için bir emek sarf etmek zorundadır. Ancak emek sürecinde ve sonucunda ortaya çıkan değer, insanı diğer türlerden ayıran bilinci yaratmıştır. Doğadaki diğer varlıklardan farklı olarak insanın emek sürecinin başında kurduğu tasarı emeğin insana özgü doğasını oluşturmaktadır. Böylece Marx'ın emek ve insan arasında kurduğu ilişki antropolojik bir hal alır. "Yaşamı üretmek, işle kendi öz yaşamını olduğu kadar, döl vererek başkasının yaşamını üretmek" (Marx ve Engels, 1987: 51) diyerek de 'üretimci' bir paradigmanın kendinden sonra işlevselleştirilmesine yol açacaktır. Ancak Marx adı geçen 'emek' tanımının ilkel bir emek olduğunun yani piyasa ekonomisi içindeki emek tanımını yansıtmadığının da altını çizmektedir. Bu nedenle 'emek' ve

‘ücretli emek’i ‘emekçi’ tanımında bulunan bir farkla birbirinden ayırmaktadır. “Emekçi, kendi emeğinin gerçekleştirdiği metaları satacak durumda olmayıp, kendi benliğinde varolan emek-gücünü bir meta olarak satışa sunmak zorunda”(Marx, 2011: 172) olan kişidir. Biz buna ücretli emek deriz. Oysa Arendt’in vurguladığı biçimde emek kavramı tüm canlıların içinde bulunan ve hayatın devamlılığı için zaruri olan bir olgudur (Arendt, 2006: 35). Bu bağlamda emek süreci geriye hiçbir şey bırakmaz. Marx, Kapital’in I.cildinde emek olgusundan bahsederken hayvan ve insan emeğini karşılaştırır ancak bu karşılaştırmada kimi yerlerde emek yerine iş kavramını kullanır (Marx, 2011: 181-183). “Biz şimdi burada, bize hayvanı anımsatan ilkel içgüdüsel iş biçimleri ile ilgili değiliz” (Marx, 2011: 181) demekle Arendt’in belirtmiş olduğu iş ve emek arasındaki farkın görmezden gelinmesi söz konusudur. Emek kavramı iş kavramıyla aynı anlama gelecek bir biçimde kullanıldığında gündelik hayatımızın bütün edimleri ‘iş’ bakımından değerlendirilecektir. Bu da politik iktisadın hattına girmek ve hayatın kendisini üretim açısından değerlendirmek olacaktır. Kathi Weeks’in çalışması, S.S.C.B’de Marx’ın emek konusundaki antropolojik yorumlarının dikkate alınması ve sosyalist modernleşme algısı nedeniyle ‘emek’ ve ‘çalışma’ olgusunun en azından uygulama anlamında kapitalizmden farklı işlemediğini gösterir. Ve şu bilgiyi verir:

“Lenin kapitalizmin yıkılmasından sonraki iki safhayı birbirinden ayırır: ‘fabrika disiplinin’ tüm topluma genişletildiği sosyalist safha ve nihai hakiki komünizm safhası. Sosyalist aşama –kesin süresi bilinmeyen, kapitalizm ve komünizm arasındaki geçişin uzun dönemi- işçilerden ‘fedakarlık’, ‘sebat’ ve ‘sabit ve disiplinli emeğin gerçek yoluna’ bir bağlılık ister” (Weeks, 2014: 118).

Bu nedenle sosyalizmin ve kapitalizmin çalışma konusunda aynı modernist bakış açısına sahip olduğunu söylemek mümkündür.

Modern siyasal düşünme biçimlerinden liberalizm, sosyalizm ve faşizm ‘çalışma’nın ‘ideolojikleştiği’ sistemlerdir. Her üç düşünme biçimi de ‘çalışma’yı toplumsal yapının önemli bileşeni olarak kabul eder. Ivan Illich bu konuda

“başka bir konuda birbirine açıkça ve belki de şiddetle muhalefet edecek olan ideolojik, politik ve hukuki sistemler, geç endüstriyel toplumun profesyonellerce tespit ettiği ihtiyaçlar, sorunlar ve çözümler etrafında yeniden örgütlenmesi fikri üzerinde ortaklaşıyor ve bunu içselleştiriyordu”(Illich, 2010: 19)

ifadesiyle modern siyasal sistemlerin çalışmaya dayalı bir toplum yaratmadaki sosyal mühendislik zihniyetine dikkat çeker. Ancak Sosyalist düşünce ‘çalışma’yı aşamalı bir toplumsal devrimin bir sürecindeki yükümlülük olarak değerlendirerek diğer görüşlerden ayrılmaktadır. Nihai olan ise insan emeğinin yabancılaşmadan kurtarılacak yaratıcı yönünün ortaya çıkmasını sağlayan, uzmanlaşmanın ortadan kaldırıldığı bir çalışma anlayışına ulaşmaktır.

1.2.Çalışma İdeolojisinin Hâkim Olmadığı Piyasa Ekonomisi Öncesi Toplumlarda Emek ve Çalışma Faaliyetleri

Emeğin doğal durumu, emeğe henüz bir iktisadi değer verilmediği, zaman kavramıyla birlikte ölçülmediği ve bu ölçü karşılığında bir ücretinin olmadığı durumu anlatmaktadır. İnsan hayatının sürdürülmesi için zorunlu faaliyetleri kapsayan bu emek anlayışı, iktisat bilimi tarafından formüle edilmemiş, toplumsal ve kişisel refahın bir nedeni gibi algılanmamıştır. Emeğin bu halini üretim ve ekonomik faaliyetlerin uzmanlaşmış bir toplumsal alan olarak ortaya çıkmadığı toplumlarda görmek mümkündür. Biz bu toplumları piyasa ekonomisi olmayan, piyasa ekonomisi öncesi toplumlar olarak adlandırmaktayız. Piyasa toplumlarını piyasa ekonomisi öncesi toplumlardan ayıran en büyük fark ekonomik faaliyetleridiğer toplumsal ilişkilerden kopartarak gerçekleştirmesidir. Ayşe Buğra bu farkı şu şekilde ifade etmektedir:

“Piyasa toplumu derken kastettiğimiz, ekonomik faaliyetin tamamının kendi kurallarına göre işleyen piyasalar tarafından yönlendirildiği bir toplum olduğunu belirtmek gerekiyor. Açıklık getirilmesi gereken nokta, bir toplumu piyasa toplumu haline getiren şeyin, piyasaların varlığı ve önemi olmadığı. İnsanların yalnızca alışveriş amacıyla bir araya geldikleri yerler olarak piyasalar, hemen her toplumda ve her dönemde var olmuşlar. Alışveriş amacı, alışveriş edenlerin sosyal konumlarından ve her türlü sosyal kaygıdan bağımsız olarak, piyasanın işleyişini belirlemiş. Ama piyasanın ne zaman kurulacağını, hangi malların mübadele edilip hangilerinin edilemeyeceğini, kimin neyi alıp neyi satabileceğini tanımlayan müdahaleler, piyasaların ekonomik faaliyetin temel yönlendiricisi durumuna gelmelerini önlemiş. Özellikle temel üretim araçlarının, yani toprağın, emeğin ve sermayenin piyasada mübadele edilen mallar olmamaları, piyasaların rolünü önemli ölçüde kısıtlamış. Bu açıdan bir istisna oluşturan piyasa toplumları ise, bütün üretim araçları ve tüketim mallarının dağıtımının, alışveriş ilişkisinin mantığına göre işleyen piyasalar tarafından gerçekleştirildiği toplumlar”dır (Buğra, 2005:49).

Bizim konumuz dâhilinde ilkel komünal toplumlar, Antik Yunan toplumu ve XVI. yüzyıla kadar feodal Batı toplumu piyasa ekonomisinin olmadığı toplumlardır. “Genelde, Batı Avrupa feodalizminin sonuna kadar, tanıdığımız bütün ekonomik sistemlerin, ya karşılıklılık, yeniden dağıtım ve ev idaresi ilkelerine, ya da bu üçünün bir bileşimine göre düzenlenmiş oldukları önermesi geçerliliğini koruyor” (Polanyi, 2013: 99). Bu toplumlardaki üretim ve tüketim faaliyetlerini düzenleyen bir piyasa ekonomisi olmaması piyasa toplumlarından farklı bir ekonomi anlayışına sahip olmalarına neden olmaktadır. Bir başka deyişle bu toplumlar üretim ve tüketim faaliyetlerine modern piyasa toplumlarından farklı bir değer vermektedir. Genellikle gelenek ve geleneğe bağlı hukuk kurallarıyla gündelik hayatın belirlendiği bu toplumlarda yaşam bir bütün olarak kavranıldığı için üretim ve tüketim faaliyetlerine özgü özel yasa ve kurallardan bahsetmek mümkün değildir. Oysa içinde yaşadığımız modern toplumları ekonomiyi diğer toplumsal alanlardan bağımsızlaştırdığı ve ekonomi alanıyla ilgili özel kuralları ve yasaları olduğu için piyasa toplumları olarak adlandırmaktayız.

Kuşkusuz emek her zaman bir değer üretmektedir. Her emek faaliyeti fiziksel ya da fiziksel olmayan bir sonuç yaratmaktadır. Ancak emek faaliyetleri modern kapitalist toplumlardaki gibi belli bir ücretle değerlendirildiğinde ve piyasa için yararlılığı temel ölçüt olduğunda gündelik hayatın uzmanlaşmış ve özerkleşmiş bir alanına dönüşmektedir. İkel toplumlar ve Antik Yunan toplumları emek faaliyetlerini modern kapitalist toplumlardan tamamen farklı bir biçimde değerlendirmektedir. Bu nedenle çalışma ve tüketim faaliyetleri de modern kapitalist toplumlarınkinden tamamen farklıdır.

1.2.1.İkel Topluluklarda İhtiyaca Yönelik Üretim Ve Çalışma Faaliyetleri

Bugün genel olarak bir yetişkin, gününün büyük bir bölümünü geçimini sağlamaya yönelik faaliyetlere ayırmaktadır. Ailesiyle birlikte oturduğu evin kirasını, günlük tükettiği temel gıda maddelerini ve diğer temel ihtiyaçlarını karşılamak üzere hayatının büyük bir bölümünü çalışmayla geçirmektedir. Modern bir yetişkinin bu durumu ilkel topluluktan bir yetişkinle karşılaştırıldığında büyük farklılıklar gösterir.

Çünkü ilkel topluluklarda bir yetişkinin zamanının ve hayatının büyük bir bölümü çalışma faaliyetlerine ayrılmamaktadır. Bu bölümde ‘ilkel topluluklar’la mülkiyetin ortak olduğu, devlet örgütlenmesi gibi bir kurumsallaşmanın olmadığı, iş bölümünün cinsiyete göre yeni yeni oluşmaya başladığı, yazının olmadığı topluluklar ima edilmektedir.

Pierre Clastres, Batı toplumlarını belirleyen iki aksiyomdan bahsetmektedir. İlki bu toplumların “devletin koruyucu gölgesi altında geliştiği” ikincisi ise “çalışmanın zorunlu olduğu” aksiyomudur (Clastres, 2011: 155). Buradan hareketle ilkel toplulukları modern Batı toplumlarından ayıran en önemli özellik “devletsiz” olmalarının yanı sıra zorunlu çalışmanın yokluğudur diyebiliriz (Clastres, 2011: 151). Clastres’in çalışması, modernist antropolojinin eleştirisini yaparak ilkel toplulukların gündelik hayatını yeni bir bakış açısıyla düşünmemize olanak vermektedir.

Çalışma faaliyetlerinin ve üretimin özellikle sınırlandırıldığı bu topluluklarda temel olan topluluğun eşitlikçi yapısını bozmamaktır. Topluluk üyeleri ihtiyaçlarından daha fazla üretim yapmanın bu eşitliği bozacağına farkındadır. Üretim bu nedenle hem sınırlandırılmıştır hem de kolektif bir etkinlik halini almıştır. Devlet gibi bir iktidar aygıtından yoksun olmaları da dışarıdan bir kurum için artık bir üretim yapmalarını engellemektedir.

“İlkel toplum insanı için üretim, tam tamına karşılanması gereken ihtiyaçlarla ölçülen, sınırlanan bir etkinliktir, yani burada esas olan, yaşamsal ihtiyaçların karşılanmasıdır: Üretim, harcanan enerji stokunu yerine koymaya yöneliktir. Başka bir deyişle, toplumun şenlikler için ihtiyaç duyduğu miktar dâhil olmak üzere, bu stoku yeniden üretmek için gerekli zamanı yaratan ve belirleyen, doğayla eşanlı düşünülmesi gereken yaşam koşullarıdır. Bu durumda, yaşamsal ihtiyaçların tümü bir kez karşılandıktan sonra, hiçbir şey ilkel toplumu daha fazla üretmeye, yani tembellik, oyun, savaş ya da şenliklere ayrılacak bir zamanı, amacı belirsiz bir çalışmayla harcamaya sevk edemez”(Clastres, 2011: 158).

Yetişkin bir ilkel topluluk üyesi için çalışma, tüm hayatını adayacağı bir faaliyet değildir. İklim ve doğa koşulları el verdiği ölçüde ilkel bir kabile üyesi için ihtiyaçlarını karşılamak büyük bir çaba ve emek gerektirmemektedir. Üstelik çalışma böyle biri için ne ahlaki bir ödev ne de toplumsal kabulün bir gereğidir. Bu topluluklar

için çalışma faaliyetleri oyun oynama gibi topluluk üyeleriyle birlikte yapılan herhangi bir eylemden farklı değildir. “Örneğin Kuzey Avustralya’daki Yir Yoront kabilesi ilk misyonerlerle karşılaştıkları ana kadar teknolojilerini geliştirmemişlerdir. Ve bu kabileler oyun ve iş arasında ayırdedici bir tanım kullanmazlar. ‘Woq’ kelimesi pek çok görevi ve ev işlerini içermektedir” (Donkin, 2010: 4). Gündelik yaşamın en önemli aktivitesi olan avcılık ise bir görev olarak kabul edilmemektedir. Ve bu topluluklarda ‘iş’ yapılmaktan kaçınılan bir eylem değildir. İhtiyaçların barınma ve yemek yemekle sınırlı olduğu böylesi topluluklarda ihtiyaçların karşılanmasına yönelik kaynaklar sınırsız olduğundan bu toplumlara bolluk toplumları demek de mümkündür (Sahlins, 2010: 20-24). Kuşkusuz doğa koşullarına karşı dayanıklılık modern toplumlara göre oldukça zayıftır ve kuraklık, sel gibi doğal felaketler karşısında açlık tehlikesinden bahsetmek de mümkündür. Ancak modern toplumla karşılaştırıldığında üretim bolluğuna rağmen piyasanın denetimine terk edilmiş, akıldışı bir yoksulluktan bahsetmek mümkün değildir.

Aborjinler (Avustralya), Bushmanlar (Kalahari) ve Hadzalar’ın (Afrika) yaşamlarını sürdürmek için günlük faaliyetleri olan avlanma ve toplayıcılığa ayırdıkları zaman ekolojik etkiler göz ardı edildiğinde ortalama olarak iki üç saati geçmemektedir. Bu kabileler avcılık ve toplayıcılık yaparken dahi oldukça keyfi ve telaşsız hareket etmektedirler. Çalışma düzenleri ve hızları konusundaki bu yavaşlıkları onların çalışmayla ilişkilerini ortaya koymaktadır.

1948 yılında Avustralya’ya yapılan araştırma gezisini raporlayan Margaret McArthur ve Frederick D. McCarthy’in çalışmasını yorumlayan Sahlins, Aborjinlerin çalışma faaliyetleri ile ilgili şu bilgileri aktarmaktadır:

“Yiyecek edinmek ve hazırlanmak için günde kişi başına düşen ortalama süre dört ya da beş saattir. Dahası, sürekli çalışmıyorlardı. Geçim için gerekli maddelerin aranması, aralıklı olarak yapılan bir iştir. İnsanlar o an için yeterince yiyecek tedarik ettiklerinde, geçimlik maddelerin aranmasına da o an için son verilir ve bu durum, kendileri için bol miktarda zaman ayırmalarına olanak tanır. Açık ki gerek geçim sektörü gerekse diğer üretim sektörleri açısından spesifik, sınırlı hedefleri olan bir ekonomi vardır. Avcılık ve toplayıcılık yaparak bu hedeflere düzensiz bir çalışmayla ulaşmak mümkündür,

dolayısıyla çalışma kalıbı da buna uygun olarak düzensiz bir hal alır” (Sahlins, 2010: 28).

İlkel topluluklardaki ‘çalışma’ motivasyonu bu ‘çalışma’nın birincil ihtiyaçları karşılamasından doğmaktadır ve bu ‘çalışma’nın ritmini etkilemektedir. ‘Çalışma’ faaliyetleri hayatla doğrudan bir ilişki içerisindedir. Bu topluluklarda ‘çalışma’ diğer faaliyetlerden ayrı ve özerk bir yere sahip olmadığından ‘çalışma’ sürecinde ortaya çıkan değer yaşamın her alanına nüfus etmektedir. Bu ‘çalışma’ süreci topluluk üyesinin dini, sosyal, sanatsal ya da diğer yönlerini de ortaya koymaktadır (Herzberg, vd., 2010: 122).

Avustralya yerlilerinin çalışma ritmine benzer bir ritim Afrika’daki Bushmanlar’da da karşımıza çıkmaktadır. Buradaki toplulukların çalışma faaliyetlerini raporlayan Richard Lee’nin gözlemlerine göre

“bir kadın ailesini üç gün beslemeye yetecek kadar yiyeceği bir günde topluyor ve geriye kalan zamanını kampta dinlenerek, el işleri yaparak, başka kampları ziyaret ederek veya başka kamplardan gelen ziyaretçileri ağırlayarak geçiriyor. Evde geçirdiği her bir günde yemek yapma, kabuklu yemişleri kırma, ateş için odun toplama, su taşıma gibi gündelik mutfak işleri zamanının bir ila üç saatini alıyor” (aktaran: Sahlins, 2010: 33).

İlkel toplumlarda iklim el verdiği ölçüde çalışmaya ve üretime ayrılan zamanın kısalığı ile bu toplumların üretim ve tüketim anlayışı arasında yakın bir ilişki bulunmaktadır. Modern toplumlar çalışmayı hayatın can damarı olarak kabul etmektedir. Ve bunun nedenlerinden birini, sınırsız ihtiyaçlara karşılık sınırlı kaynaklar olarak görmektedir. Bu noktada çalışma faaliyetleri hem bugünün hem de geleceğin olası yoksulluk senaryoları tarafından beslenmektedir. Bireysel birikim, yoksulluk tehlikesini ortadan kaldırmak için bir araç haline gelmektedir. Oysa Malinowski ve Mauss gibi antropologlar biriktirme olgusunun ilkel toplumlarda yer almadığını göstermiştir. Mauss, başta Polinezya ve Melanezya adaları olmak üzere bazı ilkel toplumlarda kolektif tüketimin varlığını göstermiştir. “Toplam yükümlülükler sistemi” ya da “potlaç” olarak adlandırılan bu sistem, temelde “beslemek” ve “tüketmek” anlamına gelmektedir (Mauss, 2011: 201-209). Diğer taraftan pek çok eşyanın, duygunun ve hatta insanların karşılıklı değiş tokuşu da bu sistemin bir parçasıdır.

İlkel toplumlar çalışma faaliyetlerini ekonomik bir fayda için gerçekleştirmemektedir. İlkel toplumlarda çalışma faaliyetleri değil emek faaliyetleri bulunmaktadır. Çünkü üretim yaşamsal ihtiyaçların giderilmesine yönelik çabanın sonucudur; “yani doğal ihtiyaçların sınırlı olduğu, bireyin birey olarak henüz ortaya çıkmadığı, iktisadi mübadelelerin gelişmemiş olduğu bir bağlamda çalışma kavramının var olmadığıdır” (Meda, 2012: 37). Bu toplumlarda ürünlerin gereksinimlerden fazla olmayacak şekilde üretilmesine özellikle dikkat edilmektedir. Değiş-tokuş kültürü piyasa toplumlarındaki alış-verişten farklıdır. Piyasa toplumlarında alış-verişin mübadele cinsinden değerini oluşturan paranın gücü servet biriktirmeye olanak tanımaktadır. Oysa ilkel toplumlarda değiş-tokuş servetin biriktirilmesi için yapılmamaktadır. Bu faaliyetlerin iktisadi ya da ekonomik olarak değerlendirilmesi anakronik bir yorum olabilir ancak. Marcel Mauss’un da belirttiği gibi “insanı ‘ekonomik bir hayvan’ haline getirenler bizim Batı toplumlarımızdır ve bu çok yakın zamanda olmuştur (...) *Homo oeconomicus*, tıpkı ahlak ve ödev insanı gibi, tıpkı bilim ve akıl insanı gibi, geride kalmış değil, tam önümüzdedir” (Mauss, 2011: 360). Bu toplumlarda servet yaratma ve kişisel birikim gibi kavramların olmayışı mübadelenin yapısını olduğu kadar çalışma faaliyetlerinin yapısını da değiştirmektedir. Servet ve biriktirme kavramı olmadığından üretim sadece ihtiyaçların karşılanması için yapılmaktadır. Bu nedenle ilkel toplumların ekonomisi geçim ekonomisi olarak görülme eğilimindedir. Bunun sonucu olarak da ilkel toplumların yoksul toplumlar olduğu savı ortaya atılmaktadır. Oysa

“İlkel üretim mekanizması kısa sürede, ama yoğunluğu düşük tutarak insanların maddi ihtiyaçlarının tatminini sağlıyorsa bu, Sahlins’in yazdığı gibi nesnel olanaklarının altında çalıştığını, istese daha uzun zaman ve daha hızlı işleyebileceğini, üretim fazlası ve stoklar oluşturabileceğini gösterir. Dolayısıyla ilkel toplum yapabildiği halde hiçbir şey yapmıyorsa bu yapmak istemediğini gösterir. (...) İlkel insan bir yatırımcı gibi davranmıyorsa, bunun sebebi kâr etmenin onu ilgilendirmemesidir, bilgilerin deyimiyle ‘rantbl’ çalışmıyorsa, beceremediğinden değil, istemediğindedir”. (Clastres, 1992: 131).

İlkel toplumlardaki üretim faaliyetleri diğer faaliyetlerin içine dâhildir. Onlar üretimi kesinlikle bir ekonomik kazanım olarak görmemektedirler. Üretim ve üretim sonucunda elde edilen ürünler sosyalleşmenin ve saygınlığın bir aracı olmaktadır.

Topluluk yararını gözeten gelenek kuralları bireysel kazanç duygusunu ortadan kaldırmaktadır. Topluluk üyelerinin kendi yararına davranması gelenekler tarafından önlenmektedir. “Karşılıklı yükümlülük” ya da “toplam yükümlülükler” olarak değerlendirilen potlaçta olduğu gibi bireysel bir birikimin oluşturulması engellenmiş ve yasaklanmıştır. “Potlaçlarda dayanıklı malların da yeri vardır, ama asıl amaç bunların sanki yiyecekmiş gibi telef edilmesidir. Bu fikir doğrultusunda evler yakılır; ritüel nesnelere parçalanarak denize atılır. Potlaç yapan kabilelerden biri olan Haida kabilesi bunu ‘servet öldürme’ olarak adlandırmaktadır”(Hyde, 2008: 35-36).

İlkel toplumların doğayla olan ilişkisi üretim ve tüketim faaliyetlerinin yapısını etkilemektedir. İlkel toplum insanı modern toplum insanından farklı olarak doğayı denetim altına alabileceğine dair bir düşünce beslemez. Doğa, ilkel toplum insanı için kendi yaşamına rehberlik eden ve çeşitli güçlerle dolu bir coğrafyadır. Ve doğada ürünlerin birikimi gibi kavram söz konusu değildir. Çeşitli canlıların yiyecek stoğu oluşturması yiyebildiklerinden daha fazla bir birikim yapmaları için gerçekleşmez. Ürünler tüketilenden daha fazla olduğunda çürür. İlkel toplumlar bu nedenle tüketebildiklerinden daha fazlasını elde etme konusunda isteksizdirler. Fazla üretimi ise yok etmek, çürütmek eğilimindedirler. “Döngüsel” olan doğa “artı-değer” üretmediği gibi “potlaç” da “geriye hiçbir şey bırakmamacasına tüketen, biriktirilmiş her şeyi yok eden bir yaşam biçimidir” (Adanır, 2004: 28).

‘Karşılıklılık’ ve ‘toplam yükümlülükler sistemi’ bir mübadele biçimidir ve bu haliyle bir pazarın varlığını ortaya koymaktadır şüphesiz. Burada mallar değiş tokuş edildiği için bir piyasanın varlığından da söz edilebilir. Ancak bu pazar ve piyasada, ekonomik fayda gözetilmemektedir. Burada mallar bir başka biçimde verilene tekrar iade edilmektedir. Polanyi, ilkel toplumlardaki ekonomik yapıyı şu şekilde özetlemektedir: “kazanç amacının yokluğu, ücret karşılığı çalışma ilkesinin yokluğu” (Polanyi, 2013: 90). Modern kapitalist ekonominin amentüsü haline gelen bu iki ilkenin yokluğu hem açlık ve yoksulluk tehlikesini ortadan kaldırmaktadır hem de çalışmayı toplumsal yaşamın merkezinden uzaklaştırmaktadır.

John Zerzan modern kapitalist toplumlardaki kitlesel mutsuzluğun kaynaklarına yöneldiği çalışmasında evcilleşme ve yerleşik yaşama geçmeden önceki ilkel toplumu “doğayla özdeşleşme”, “duyusal bilgelik”, “cinsel eşitlik” sözcükleriyle tanımlamaktadır (Zerzan, 2000: 12). Zaman ya da sayı gibi ölçüm kavramlarının yokluğu ile tahakkümsüz bir yaşamın örneği olan bu toplumlarda mutluluğun en önemli nedeni boş zaman bolluğu ve yoksulluk tehlikesiyle baskılanmayan ve oyuncu bir yaratıcılıkla gerçekleşen emek faaliyetleridir. Zerzan, tarımsal hayata geçişle yani yerleşik hayatla birlikte avcılık ve toplayıcılığın neden olduğu boş zamanın gittikçe daraldığını bunun ise yabancılaşmayı beraberinde getirdiğini ifade etmektedir. “Günümüzde kültür olarak bilinen yapaylık ve çalışma, tarımın başlangıcıyla birlikte ortaya çıkmış ve o dönemden itibaren hızla artmıştır; hayvanları ve bitkileri evcilleştiren insan, zorunlu olarak kendisini de evcilleştirmiştir” (Zerzan, 2000: 110).

Yerleşik hayata geçişle tarım arasında bir ilişki olmakla birlikte her avcı toplayıcı kabileyi göçebe olarak adlandırmak eksik kalmaktadır. İklimin ve yiyecek kaynaklarının bol olduğu ilkel toplumların bir kısmı tarım faaliyetlerine geçmeyi reddetmektedir. Çünkü tarım faaliyetlerine geçişle birlikte gündelik hayatlarındaki çalışma faaliyetlerinin artacağı farkındadırlar. Bu durum tıpkı Sanayi Devriminin ilk dönemlerinde toprağın koparılan emekçinin fabrikada çalışmaya karşı göstermiş olduğu direnişe benzemektedir. Her iki durumda da insanlar yeni üretim biçiminin kendilerine dayatacağı baskının farkına varmaktadırlar.

Bronislaw Malinowski ilkel toplumlarda büyü ve bilim, büyü ve toplumsallık ilişkilerini araştırdığı çalışmasında

“tarımda başarılı olmalarının nedeni- fazlasıyla elverişli olan doğal koşulları bir yana bırakırsak- toprağın özelliklerine ve ekilip biçilen çeşitli bitkilere değin kapsamlı bir bilgiye sahip olmaları, bu iki etkenin karşılıklı uygunluğu, her şeyden önce de doğru ve sıkı bir çalışmanın önemini kavramış olmalarıdır” (Malinowski, 2000: 20)

demektedir. Malenezya’daki yerleşik yaşama geçmiş kabilelerin tarımsal faaliyetleriyle ilgili kullandığı “sıkı çalışma” tanımı Zerzan’ın yorumunu destekler niteliktedir. Ancak biz Malinowski’ye ait bu gözlemin, piyasa toplumlarındaki sıkı

çalışmayla karıştırılmaması gerektiğini düşünmekteyiz. Öncelikle ilkel toplumlardaki “sıkı çalışma” bile topluluğun refahı gözetilerek gerçekleştirilmektedir. Çalışanlar, çalışmalarının sonucunda ortaya koyulan ürünün kendileri da dâhil olmak üzere içinde yer aldıkları topluluk tarafından kullanılacağına bilincindedir. Açlık ya da yoksulluk kaygısı bireysel değildir. Oysa modern piyasa toplumlarında çalışmanın kazancı ve kaybı bireyseldir. İkincisi bu toplumlarda “sıkı çalışma” doğanın etkilerinden kaynaklanmaktadır. Oysa modern piyasa toplumlarında “sıkı çalışma” piyasanın yarattığı baskıdan kaynaklanmaktadır. İkel toplumlarda Marx’ın insanın ‘inorganik’ bedeni⁴ olarak tarif ettiği doğa ve insan arasındaki üretimin gerilimi yapısal değildir. Oysa modern piyasa toplumlarında bu gerilim insan ve doğa arasında değil, insan ve piyasa adı verilen yapı arasında yaşanmaktadır.

Antik Yunan toplumu da tıpkı ilkel toplumlarda olduğu gibi çalışma faaliyetlerini yüceltmekten kaçınmıştır. Antik Yunan’da çalışma faaliyetlerinin hor görüldüğü dönemde ilkel toplumlardan farklı olarak sınıflardan oluşan bir toplum yapısı vardır. Pek çok işin kölelerce yapılması çalışma etkinliğinin kölece bir eylem olarak kabul edilmesine neden olmuştur. Bu sınıfsal yapı çalışma faaliyetlerine yönelik horgörüğü etkilemiştir. Aşağıda Antik Yunan toplumunun çalışma faaliyetlerini ele alışı ve çalışma faaliyetleriyle toplumsal yaşam arasındaki ilişkiler incelenecektir.

1.2.2. Antik Yunan Toplumunda Çalışma Faaliyetleri

Modern Batı toplumlarının kamusal alan ve çalışma faaliyetlerini Antik Yunan toplumundan daha iyi eleştirebilecek bir toplum yoktur. Bunun en önemli nedeni Batı toplumu siyasal ve kültürel kurumlarını Rönesans’tan bu yana Antik Yunan toplumuna dayandırmaktadır. İkincisi kamusal alanı düzenlemek konusundaki demokratik ilkelerinin kaynağı da yine Antik Yunan’dır. Oysa bugünkü Batı uygarlığının çalışma faaliyetleri ve bu faaliyetleri de oluşturan kamusal alana ait uygulamaları ve düşüncü Antik Yunan’dakinden oldukça farklıdır.

⁴Karl Marx ve Freidrich Engels *Kapitalizm Öncesi Ekonomi Biçimleri* adlı çalışmada insanın emek faaliyetlerini gerçekleştirdiği doğa, insanın “inorganik bütünlüğünün” parçası olarak ifade edilir. Toprağa dayalı ekonomilerde üretimin sermaye biriktirmek için yapılmıyor olması köylünün bu inorganik parçasını kendisiyle birlikte dönüştürmesine sebep olmaktadır (Marx ve Engels, 2009: 86).

Antik Yunan toplumu, yurttaşların çalışma faaliyetlerini özellikle kent devletinin ve demokrasinin ortaya çıktığı dönemde çeşitli ilkelere dayanarak eleştirmektedir. Bu nedenle çalışma faaliyetlerini yabancılara ve kölelere devretmek eğilimindedir. Özgür yurttaşların en temel uğraşı 'polis' adı verilen kent yönetiminin politik faaliyetlerinden sorumlu olmaktır. Oysa modern Batı toplumlarında yurttaşların temel uğraşları çalışma faaliyetleridir.

Charles Freeman'a göre geçmişleri M.Ö. 2000'lere kadar giden Antik Yunan toplumu politik, askeri, ticari ve düşünsel olgunluğuna M.Ö. 800'lerden sonra ulaşmıştır. Bu tarihten itibaren ekonomi, nüfus ve sanat alanında daha önceki yüzyıllara göre ilerleme yaşandığı görülmektedir (Freeman, 2005: 114). Antik Yunan toplumunu M.Ö.800'lerden itibaren araştıracağız ancak yoğunlukla odaklanacağımız dönem M.Ö. 600 sonrası olacak. Çünkü Antik Yunan toplumunun ekonomik ve toplumsal faaliyetlerinin, kuramsal üretiminin bu tarihten sonra düzene girdiği bilinmektedir.

Antik Yunan'ın kronolojik tarihi Olimpiyat Oyunlarıyla başlamaktadır ve bu tarih aynı zamanda 'polis'in gelişiminin de başlangıcı kabul edilmektedir. M.Ö. VIII. Yüzyıla denk gelen bu dönemde ticaretin büyümesiyle birlikte nüfus artmaktadır ve şehir ile civar köyleri birbirinden ayıran özellikler ortaya çıkmaktadır (Freeman, 2000: 45-48). Öte yandan M.Ö. VIII. yüzyıl Yunan halklarının Akdeniz, Ege ve Karadeniz'e yayılarak koloniler kurdukları bir dönemdir (Mansel, 1999: 155-170). Bu dönemde ekonomik faaliyetlerde yaşanan gelişmeler dolaylı olarak çalışma faaliyetlerini de etkilemektedir. Örneğin Antik Yunan toplumunun en büyük emek gücü olan kölelerin kullanımını bu dönemden sonra özellikle ciddi bir artış göstermiştir.

Antik Yunan'ın ekonomik tarihi incelendiğinde yönetsel yapıyla ekonomi arasında bir ilişki olduğu görülmektedir. Kabile toplumu olarak M.Ö.VIII. yüzyıldan önce Antik Yunan'da komünal bir yapı bulunmaktadır. Topraklar klanlara bölünür ve her bir yurttaş işleyebileceği bir toprağa sahip olur. Yurttaş kabul edilmek için kan bağının yanı sıra böyle bir toprak parçasına sahip olmak gerekmektedir. Thomson, Antik Yunan toplumundaki mülkiyetçi yapılanmanın toprak, yiyecek gibi malların bölüşümünde tanrılara, yaşlılara ve krallara ayrılan paylar yüzünden doğduğunu iddia

etmektedir (Thomson, 1991: 54). Toprağın hem yurttaşlık hakkı sağlaması hem de temel geçim aracı olması Antik Yunan’da ileriki dönemlerde ortaya çıkacak çalışma eleştirisine, tarım mesleklerinin girmemesinin en önemli nedeni olarak görülebilir.

M.Ö. VIII. Yüzyılda Antik Yunan toplumunun en temel geçim kaynağı tarım faaliyetleridir. Özellikle anakara Yunanistan bölgesi için tarım faaliyetleri kıyı Ege kolonilerine göre çok daha yaşamsaldır. Örneğin bu dönemde Homeros’tan sonra en önemli şair kabul edilen Hesiodos’un çalışmayı öven metni anılmaya değerdir. Bu metinde modern Batı toplumunun çalışma ahlakına ait temellendirmelerini görmek mümkündür. Metnin bir diğer özelliği Ortaçağ toplumunda da inanılan ‘çalışmanın insanoğluna verilen bir ‘ceza’⁵ olduğu fikrinin karşımıza çıkmasıdır.

Eserde Hesiodos, Prometheus’a kızan Zeus’un gıda maddelerini insanlardan sakladığını bu yüzden de insanların çalışmak zorunda kaldığını anlatmaktadır. Ancak Hesiodos’a göre bu tanrıların insanlara verdiği “yararlı kavgalardan” (Hesiodos, 2014: 14) biridir. Prometheus’un Tanrılardan ateşi çalmasıyla insanoğlu yeryüzünde dertlere ve sıkıntılara çarptırılır ve bunlardan biri de çalışmak olur. Başlangıçta sadece Tanrılardan oluşan yeryüzü çeşitli soyların yaratılmasıyla dolar. Ve her soy bir önceki soydan daha kötü olduğu için türlü problemlerle karşılaşır. En son soy en kötü soy olduğu için çalışmayla cezalandırılmıştır. “Beşinci soy demir soyudur. Gündüzleri çalışır, geceleri üzürlüler. Tanrıların verdikleri sıkıntılarla karışık bir şekilde birkaç ufak tefek zevk tadabilirler” (Hesiodos, 2014: 18). Çalışmanın bir ceza olarak verildiğini ifade etmesine rağmen insanlar için çalışmanın faydasını sık sık dile getirmektedir: “Çalışan adamın sürüsü de vardır, altınları da. Çalışırsan tanrılar da seni severler”(Hesiodos, 2014: 27). “Yanlış olan çalışmak değil çalışmamaktır” (Hesiodos, 2014: 28). Buradaki çalışmayı yüceltici görüşün bir tür “kahramanlık” algısını içerdiğini düşünen Catharina Lis, çalışmak anlamına gelen “ponos” sözcüğünün hem psikolojik

⁵ Dominique Méda Tekvin’de insanoğlunun yasak olanı yaptığı için zahmetli bir çalışmayla cezalandırılması fikrinin erken Ortaçağ düşünce yapısını belirlediğini ifade eder: “Bütün olarak Eski ve Yeni Ahid’den kaynaklanmış olan Hıristiyan düşüncesi, gerçekten de, bir anlamda, Yunan düşüncesinden miras alınmış düşünceye dahildir: Tinin beden üzerinde üstünlüğü, insanların nihai olarak –ölümsüzlük biçiminde- tanrısallık özlemi, bu dünyadaki zaman ile Tanrı’nın zamanı arasındaki güçlü karşıtlık. İşte bu nedenle çalışma, Hıristiyanlığın başlangıcında Antikçağda olduğundan daha değerli olmayacaktır (...) Bu nedenle Tekvin metni dar anlamda kavranmalıdır: Çalışma bir lanettir, bir cezadır” (Méda, 2012: 50).

hem de fizyolojik olarak dayanıklılık ve “kendini feda etme” ye karşılık geldiğini ifade etmektedir (Lis, 2009: 34).

Hesiodos’un çalışmayla ilgili söyledikleri Antik Yunan toplumundaki çalışmaya ait fikirlerin gelişimini, sınıfsal yapısını ve ikircikliğini ortaya çıkarması bakımından ilgi çekicidir. Bir yandan bir ceza olarak kabul edilen çalışma fikri vardır ki, bu fikir M.Ö. VI.yüzyıldan sonra filozoflar ve toplumun en üst tabakasında yer alanlar için çalışma eleştirisinin dolaylı bir temeli sayılacaktır. Diğer taraftan ise çalışmanın insan için faydalı bir mücadele olması fikri, köle varlığının toplumda önemli bir emek gücü olmadığı bir dönemin yansıması olarak okunabilir. Kitapla ilgili bir diğer ayrıntı ise tarımda çalışan özgür çiftçilerin yükselen aristokrasiye karşı beliren bir öfkeyi dile getirmesidir. Fakat burada gözden kaçırılmaması gereken nokta kişinin çalışma faaliyetlerini kimin için gerçekleştirdiğidir. Çünkü Hesiodos’la birbirine yakın dönemlerde yaşayan Homeros’un zamanında “insanlık için en kötü durum” “thés” olmak yani yoksulluktan kurtulmak için herhangi birine hizmetini kiralayan kişi olmaktır (Flacelière, 2002: 117).Herbert Applebaum ise Homeros’un destanlarında Antik Yunan toplumunu oluşturan iki sınıfın varlığından bahseder: Bunlar asiller ve asil olmayanlardır. Bunun dışında köleler, thésler ve demioergoi gibi farklı emek statülerine sahip grupların da varlığını eklemektedir (Applebaum, 1992: 3-23). Bu üç kategori arasında temel fark kölelerle diğer iki kategoriyi birbirinden ayıran ‘özgür’ olma durumudur. Köleler sahipleri tarafından azad edilinceye kadar özgürlüklerinden yoksun olan bu nedenle yurttaş ve insan olarak değerlendirilmeyen gruptur. Thésler ve demioergoiler ise özgür olmakla birlikte yaşayabilmek için emeklerini satmak zorunda kalan gruptur. Ancak demioergoiler kamu yararına çalışır. Hekimler, oduncular, iyi şarkıcılar, kâhinler, teşrifatçılar gibi. Bunlar bütün zamanlarını işe ayırmamaktadır. Burada teşrifatçılar aynı zamanda haberci oldukları için diğer çalışanlara göre daha özeldir. Applebaum, özellikle İlyada’da tasvir edilen dünyada aristokratların ve halkın çalıştığı, bu çalışma düzeninin de piyasa ekonomisi öncesi toplumlarla aynı olduğu vurgusunu yapmaktadır (Applebaum, 1992: 21).Üretim ve tüketim evin içindeki tüm hane halkı yani kölelerin ve akrabaların içinde gerçekleşmektedir. Daha da önemlisi el işiyle yapılan sanatlara karşı olumsuz bir düşünce söz konusu değildir. Ancak polislin

gelişmesiyle birlikte kamusal alanın önem kazanması çalışma eleştirisini gündeme getirecektir.

1.2.3.Polis'in Gelişmesi, Kamusal Alanın Önem Kazanması Ve Çalışmanın Eleştirisi

M.Ö. VIII. Yüzyılda kurulmaya başlayan polis devletinin yükselişi ve demokratikleşmesi M.Ö. V. yüzyıldır. Antik Yunan'ın en önemli polis devleti olan Atina'nın nüfusu M.Ö. V. yüzyıldan sonra hızla artmaktadır. Bu dönem özellikle Atina yönetimi için önemli bir zihniyet değişimini getirmiştir. 'Polis' olarak anılan yurtluk insan olmanın sınırlarını çevreleyen bir değer haline gelmiştir. Çünkü 'polis' özgür yurttaşların katılımıyla oluşan bir yerdir ve demokrasi yoluyla gerçekleşen bu süreç üretimden çok sözün gücüne ağırlık vermektedir. "Polis sisteminin içerdiği şey, önce sözün, iktidarın tüm diğer aygıtlar üzerine olağanüstü üstünlüğüdür. Polis, en üstün politik aygıt, devlet içinde tüm otoritenin anahtarı, başkalarına buyurmanın ve onlara egemen olmanın aracı"dır (Vernant, 2002: 48). Sözün bir güç hale geldiği bu dönemde rastlantısal olmadığını düşündüğümüz Atinalı tarifi de gündeme gelmektedir. Artık bir Atinalı kendini diğerlerinden yani dışarıdan gelenlerden ayıracak bir kimlik edinmektedir (Freeman,2000: 24). Atinalı olmak ve kendini dışarıdan gelen yabancılardan ayırmak 'polis' içindeki demokratik sürece katılımı ile gerçekleştiği için bu dönemden itibaren çalışma faaliyetlerine karşı eleştiri yükselmektedir.

Yukarıdaki bölümlerde M.Ö. VIII. ve VII. yüzyıllarda çalışmayla ilgili olarak eleştirel düşüncenin görülmediğini ancak M.Ö. V. yüzyıldan itibaren gelişen 'polis'in böyle bir eğilimi çıkarmaya başladığını ifade ettik. Bunun nedeni kamusal ve özel alan arasındaki sınırın keskinleşmesidir. Özel alan temel insani ihtiyaçların karşılandığı bir yer olarak kabul edilmektedir. Kamusal alan ise insanın toplumsallaştığı ve diğer canlılardan söz yoluyla ayrıldığı bir yerdir. Bu nedenle yaşamsal ihtiyaçların giderilmesine yönelik faaliyetler özel alanın içine devredilmiştir. İktisat tarihinin ilk metinlerinden biri kabul edilebilecek "Oeconomicus"da Sokrates'in öğrencisi Ksenefon tarafından M.Ö. V. yüzyılda kaleme alınmıştır ve "ev idaresi üzerine bilimsel bir tez" alt başlığını taşımaktadır(Xenophone, 2016,

Oeconomicus, <https://ebooks.adelaide.edu.au/x/xenophon/x5oe/contents.html>, Erişim tarihi: 02.04.2016). Buğra da ekonominin özel alanla ilgili bağını ifade ederken “ekonomi sözcüğünün etimolojisi bu sürekliliği çok açık bir biçimde ortaya koyuyor. Sözcük, Yunanca “oikos” (ev) ve “nem” (idare, yönetim) köklerinden geliyor. Yani, “ev idaresi” karşılığı kullanılıyor” (Buğra, 2005: 46) demektedir. Çalışma faaliyetlerinin hor görüsü bu düşünce üzerinde temellenmektedir. Yani kamusal alanın idaresinde yurttaş olmanın sorumluluğu bir değer olarak kabul edilmektedir ve yurttaşlık çalışma faaliyetleri yoluyla değil kamuyu ilgilendiren meselelere söz ve eylem yoluyla dâhil olarak gerçekleşmektedir. ‘Oikos’ adıyla tanımlanan ev bir Yunanlı için zorunlulukların alanıdır. Burada ekonomik ve biyolojik zorunlulukları yerine getirmektedir. ‘Polis’ ise özgür olduğu, bu zorunluluklardan kurtulduğu yerdir.

“Yunan’da hem kişileri, hem de polisleri nitelemesi bakımından özgürlük sözcüğü ya da eleutheria, kolayca başka dillere çevrilemeyen bir sözcüktür. Kavram bir anlamda başına buyrukluğu içermektedir. Burada başına buyrukluk, bir yandan çalışıp çalışmama özgürlüğünü, özellikle bir başkası için çalışmak zorunda olmamayı, yani efendisizliği işaret etmekte ama aynı anda polisi de nitelemek için kullanılmaktadır” (Ağaoğulları, vd, 2013: 36).

Modern batı toplumundan tamamen ayrılan bir zihniyettir bu. Yurttaş zorunluluklarından kurtulup polisteki kamusal görevlerini ya da yurttaşlık görevlerini yerine getirmeyi her şeyin üstünde tutmaktadır. Bu doğrultuda Platon işçilerin ve çiftçilerin mayalarında “tunç” gibi değersiz bir nitelik olduğunu ve mayasında demir ve tunçun olduğu kişilerin yönetimde olduğu devlette “şehrin yok olacağını” (Platon, 2003: 20) söylemektedir. Bir başka deyişle Platon ne çalışmayı ne de işçi olmayı yüceltmektedir. Aksine yaşadığı dönemin kültürel pratiklerine uygun olarak işçileri niteliklerine göre küçümsemektedir. Onları “kafaları işlemeyip de, beden işlerinde çalışan” (Platon, 2003: 100) insanlar olarak görmektedir.

Arendt de Antik Yunan’da çalışmaya yönelik hor görünümün kamusal hayatın değer kazanmasından doğduğunu yazmaktadır. M.Ö. V. yüzyıldan önce mesleklere yönelik hor görüyü içeren bir ayrımlamanın olmadığını ifade etmektedir (Arendt, 2006: 135). Oysa M.Ö. V. Yüzyıldan sonra özellikle bedeni yoran meslekler ve tüccarlık mesleğine karşı bir hor görü başlamaktadır. Öte yandan bu dönemde madencilikten, ev

dekorasyonuna, enstrümanların imalatına kadar mesleklerde alt dallara ayrılan bir uzmanlaşma da söz konusudur (Glantz, 1987: 220-224). Ancak çalışmanın değerlendirilmesinde temel ölçüt, çalışma faaliyetinin kişiyi özgürleştirip özgürleştirmediği, kişinin çalışmayı kimin için yaptığı ve çalışma faaliyetinden bir kazanç bekleyip beklemediğidir. Çünkü eğer kişi belli bir kazanç elde etmek için kendi çalışma gücünü bir başkasına kiralyorsa bu kişi için özgürlükten söz etmek mümkün değildir. Özgür olmayan kişi ise ne insan ne de yurttaştır. Aristoteles'in vurguladığı biçimde "insanın siyasal bir hayvan" (Aristoteles, 1990: 9) olması onun özgürlüğü ile doğrudan ilintilidir. Bu bağlamda kölelik, yurttaşlık faaliyetlerine katılımı sağladığı için kabul edilebilir bir olgu haline gelmektedir.

Aristoteles kölenin özgür olmadığı için insan sayılamayacağını, kölenin statüsünün üretim araçlarından farklı olamayacağını iddia etmektedir. "Doğadan kendi kendisinin olmayan, bir başkasına bağlı olan bir kimse, doğadan köledir; bir kimse bir mülkiyet konusu olursa, yani ayrı bir varlığı olan ve yaşama amaçlarına yararlı bulunan bir araç olursa, (o zaman) bir başkasının malı olur" (Aristoteles, 1990:12). Bu yaklaşım özellikle Atina'da kölelere ve başkası için çalışan kişilere yönelik hor görüyü kuvvetlendiren bir görüştür. Ücret karşılığı çalışan kişiler başkasının yönetimini kabul ederek, özgürlüklerini paraya tercih etmiş kişilerdir ve bu Atina yurttaşı için kabul edilemez bir aşağılamadır. Kölelerin üretim aracı olarak algılanmasının etimolojik karşılığı hakkında Thomson, "köle anlamına gelen Yunanca sözcüklerden bazıları belirsiz bir biçimde kullanılırdı, ama birinin çok kesin bir anlamı vardı. "Taşınabilir köle" *andrapodon* sözcüğü, "dört ayaklı sığır" anlamına *tetrapoda* sözcüğüyle benzeştirilerek oluşturulmuş bir sözcüktü ve "insan ayaklı yaratık" anlamına geliyordu"demektedir (Thomson, 1997: 218).

Atina'da başkası için çalışmanın hor görüsünü meşrulaştıranlar filozoflar ve mülk sahibi üst sınıflardır. MosesFinley'in Antik Yunan demokrasisinde kölelerin varlığının teori ve pratiği doğrudan etkilediği görüşü kuşkusuz katıldığımız bir saptamadır (Finley, 2003: 25). Ancak çalışmaya karşı hor görünün aslında kamusal faaliyetlere katılım yoluyla gizlenen bir tembellik arzusu olduğunu da düşünmemekteyiz. Zira Arendt'e başvurduğumuzda Antik Yunan'da tembellik

olgusunun modern çağdaki gibi olumsuzlanmadığı bilgisini de ediniyoruz. Arendt, Aristoteles'in Politika adlı eserinde tembellik anlamına gelen sözcüklerden biri olan “*skhole*”nin boş zamana karşılık kullanıldığını ve en önemli faaliyet kabul edilen düşünme etkinliğine imkân tanıdığını ifade etmektedir (Arendt, 2006: 135). Aynı yorumda Ksenefon'un Sokrates'in yargılanmasıyla ilgili düşüncelerine yer verilir. Ksenefon'a göre Sokrates'e yöneltilen “öğrencilerine kölelik ruhu aşıladığı” suçlamasının altında yatan neden Sokrates'in tembelliği yani “*aergia*”yı “utanılması” gereken ancak “iş” utanılmaması gereken bir faaliyet olarak açıklamasıdır (Arendt, 2006: 135). Bu yoruma göre Sokrates'i yargılayanlar, onun yurttaşları işe teşvik ederek polis'in ruhuna aykırı davrandığını düşünmektedirler. Friedell de Antik Yunan toplumundaki tembellik ve aylaklık halinin çağdaş kullanımdan farklı olduğunu belirtmektedir. “Yunanlı aylak aylak dolaşmak için özel bir ifade kullanırdı: *agorazein*. Yunanlı için bu sözcük, düz karşılığı olan ‘Pazar yerinde dolaşmak’ değil, dedikodu ve fuar ziyareti, geyik ve spor muhabbeti, maskaralık ve felsefeden oluşan aromatik bir karışımdır” (Friedell, 1999: 203).

Bir Yunanlı için yaşamın gayesi, tüketemeyeceğinden çok üretmek, bitip tükenmeyen ihtiyaçlar listesini karşılamak için ömür boyu çalışmak değildir. Bunun en önemli nedeni tüketimi bir amaç haline getirmiş modern piyasa kavramının yokluğudur. Ticaret ve şimdikine kıyasla oldukça küçük sayılabilecek maden işletmeleri vardır. Ancak modern Batı toplumlarından farklı olarak kamusal hayata çalışma yoluyla dâhil olma ahlaki olarak eleştirilmiştir. Şüphesiz Antik Yunanlı elitlerin çalışmaya yönelttikleri hor görünün altında sınıflı bir toplum olması bulunmaktadır. Özellikle hem özel alanda hem de kamusal alanda kullanılan köleler ayrıcalıklı sınıfların çalışma eleştirisi yapmalarına imkân tanımıştır. Ancak Antik Yunan toplumu çalışma faaliyetlerine modern toplumların yüklediği anlamı yüklememektedir. Modern Batı toplumlarında çalışma faaliyetleri bütün eylemleri içine alan yekpare bir anlama sahipken Antik Yunan toplumu çalışma faaliyetlerini bölümlere ayırmaktadır. Üstelik bu bölümlenmede temel araç faaliyetlerin piyasaya yönelik üretkenliği değildir. Özgürlük ve özerkliği, kişinin bedensel bütünlüğünü ve sosyal hayata katılımını olumsuz etkileyen işler ne kadar kazanç getirirse getirsin olumsuzlanmaktadır. Diğer

tarafından iş bölümü daha fazla kazanç elde etmek için değil üretilen maddenin niteliğini arttırmak için uygulanmaktadır. Diğer bir deyişle çalışma faaliyetlerine yönelik düşünceler bu faaliyetlerin kazanç ve başkası için yapıyor olmasına göre hor görülmektedir.

1.2.4. Feodalizmin İlk Dönemlerinde Dinin Çalışma Üzerindeki Etkisi

Ortaçağ'ın insanları temelde çalışma konusunda Antik Yunan'cı bir düşünceye sahiptirler. Çalışma faaliyetleri toplumun asli unsuru değildir. Onlar Antik Yunan'cı düşünce geleneğinin bir çeşidini devam ettirmektedir: bedenin ihtiyaçlarını karşılamak için çabalamak bu dünyanın görünür bilgisidir ve asıl olan ruhun ihtiyacını karşılamak ve düşünce bilgisi için çabalamaktır. Ancak Hıristiyanlığın önemli figürleri kişisel geçimin sağlanmasını daima teşvik etmişlerdir. Hırs duygusuna kapılmadan geçinmek önemli bir erdemdir. Hıristiyanlığın ilk yüzyıllarında yaşayan ve en önemli teologlardan Aziz Augustinus "İtiraflar" adlı çalışmasında bir dilenciye örnek göstererek hırs duygusunu hor görmektedir (Augustinus, 2010: 168-170).

Hıristiyanlığın gelişmesinde çok önemli bir etkiye sahip olan ve Yeni Antlaşma'da mektupları bulunan Aziz Pavlus Selanikliler'e II. Mektubunda çalışmayı açık bir şekilde övmüş ve boşta gezmeyi günah olarak değerlendirmiştir.

"Kardeşler, bizden aldıkları öğretilere uymayıp boş gezen bütün kardeşlerden uzak durmanızı Rab İsa Mesih'in adıyla buyuruyoruz. Bizleri nasıl örnek almanız gerektiğini kendiniz biliyorsunuz. Çünkü biz aranızdayken boş gezenler değildik. Kimsenin ekmeğini karşılıksız yemedik. Herhangi birinize yük olmamak için uğraşıp didindik, gece gündüz çalıştık" (Pavlus, tarihsiz, Selanikliler'e İkinci Mektup, <http://kutsalkitaplarvesahifeler.wordpress.com/incil/pavlusun-mektuplari/selaniklilere-ikinci-mektup/>, Erişim tarihi: 27.08.2014).

Selanikliler'e I. Mektubunda "Tanrı'yı Hoşnut Etmek" bölümünde de "Size buyurduğumuz gibi, sakın bir yaşam sürmeyi, kendi işinize bakmayı, ellerinizle çalışmayı amaç edinin. Öyle ki, kimseye muhtaç olmadan öbür insanların önünde saygın bir yaşam süresiniz" (Pavlus, tarihsiz, Selanikliler'e İkinci Mektup, <http://kutsalkitaplarvesahifeler.wordpress.com/incil/pavlusun-mektuplari/selaniklilere-ikinci-mektup/>, Erişim tarihi: 27.08.2014) demiştir. Pavlus'un bu sözlerinde konumuz

açısından önemli olan nokta çalışmanın ihtiyaçları karşılayacak şekilde yapılması gerektiğidir.Çünkü çok çalışma, para kazanma ve mülk edinme konusunda kilise Antik Yunan'a özgü görüşleri benimsemiştir.

Kilise insanların en çok güven duyduğu kurum olarak çok fazla mülk edinmesine rağmen,mülk edinme hırsını en büyük günahlardan biri olarak görmektedir. Gündelik hayatta insanların eylemleri bütünsel olarak dini öğretiler tarafından belirlendiğinden çalışma ve çalışma dışında iki ayrı alanın varlığı yoktur. Bu nedenle çalışma dışındaki ahlaki ve dini kurallar çalışma hayatını da içine almaktadır. Emek yoluyla bir hizmetin veya malın ortaya koyulması ihtiyaçların karşılanmasına yöneliktir. Üretim aşırı olmamalıdır. Eğer biri aşırı çalışıyorsa o kişide dünya mallarına yönelik bir hırs vardır. Ve bu hırs büyük günahdır. “Kiliseye göre, insanın cebi için iyi olan ruhu için kötüyse, manevi iyiliği önce gelirdi (...) Herhangi bir işlemde payımıza düşenden fazlasını aldıysanız, bir başkasını zarara sokmuş olmalıydınız, bu da doğru değildi”r (Huberman, 2013: 50). Açgözlülük feodalizmin ilk dönemlerinde en büyük günahlardan biridir.

Huizinga Ortaçağ'ın bu dönemlerinde geçerli olan 'Memento Mori' (Ölümü Hatırla) kavramının yaşam felsefesi olarak kabul edildiğini ifade etmektedir. Bu kavram gerçek dünyanın boşunaliğine vurgu yaptığı için durağan hayatın değiştirilmesine yönelik herhangi bir girişimi dışlamaktadır. İkinci olarak açgözlü olmanın da boşunaliğini belirtmektedir. Bu dönemin çilekeşlerini Protestan çilekeşlerden ayıran da bu düşüncedir. Onlar için çok çalışmak Protestanlardan farklı bir şekilde anlamsızdır(Huizinga, 1997).

Yukarıda değinilen sebeplerden Ortaçağ'ın IX. ve XII. yüzyılları arasında emek sınırlı ihtiyaçların karşılanmasındaki bir güçtür. Onun sahip olduğu değer dinsel söylem ve doğal ekonominin işleyişine tabidir. Ve her iki alan da emeğe yaşam kurucu bir değer yüklemekten uzak durmaktadır. Çalışma ev içi alanla sınırlıdır. Özgür insanlar dışında çalışanların büyük bölümü toprağa ve senyöre bağlı zorunlu çalışanlardır ancak çalışma toplumsal hayatın merkezinde yer almamaktadır. Doğal ekonomi yani malların değiş tokuşuna dayanan ekonomi ve ev içi üretim emeğin ücretlendirilmesi konusunu ve

emek-zaman ilişkisini gündeme getirmemiştir. Feodal sistemde paraya dayalı bir ekonominin olmaması ve kilisenin çalışma konusundaki düşünceleri de çalışma hayatını düzenlemiştir. Feodal toplum insanı gündelik hayatını yaşarken dini referansları kabul etmiştir. Bu nedenle dinin yasakları ve emirleri toplumsal hayatın oluşturulmasında önemli bir kaynaktır. Hıristiyanlık dinsel olarak en başından beri iktisadi bir söyleme sahip olmuştur. Ancak bu söylem ahlakla ilişkilendirilmiştir. Hıristiyanlığın “başlangıçta yoksullar hareketi” (Tanilli, 2005: 47) olduğu akıldan çıkmamalıdır. Kilisenin kâr olgusuna yönelik eleştirisi ekonomik ilişkileri etkileyerek piyasa ekonomisinin gelişmesini diğer etkenlerle birlikte engellemiştir.

Kentlerin ve kent pazarlarının büyümesi ve ticari kapitalizmin gelişmesiyle para kazanma, mülk edinme gibi olgular toplumsal hayatı biçimlendirmeye başlayacaktır. Bu durum ise çalışma faaliyetlerine yönelik algının yavaş bir biçimde değişmesine neden olacaktır.

1.3. Emegın İktisadileşme Süreci Ve Piyasa Ekonomisinin Ortaya Çıkışı

Emegın iktisadileşmesini kapsayan bu bölüm emegın iktisadın bir ögesi haline gelmesini ekonomik ve toplumsal açıdan araştırmaktadır. Emegın iktisadileşmesi emegın ücretlendirilmesini ve piyasa ekonomisi içinde emegın aldığı değeri ifade etmektedir. Ama aynı zamanda ekonomi dışındaki bir toplumsal alana da gönderme yapmaktadır. Emegın iktisadileşmesinin yarattığı sonuçlar tüm modern toplumların gündelik hayatını doğrudan değiştirmektedir. Emegın iktisadileşmesiyle emek, çalışma ve üretim aynı kavramlar haline gelerek ekonomik yararı olmayan her emek faaliyeti hor görülmektedir. Toplumsal hayatın merkezi maddi üretim ve çalışma faaliyetleri olarak değerlendirilmektedir.

Emek, hayatın devamlılığını sağlayan ve maddi üretimi gerçekleştiren güçtür. Bu güç olmadan temel ihtiyaçlarımızı karşılayamaz, uygarlıkları meydana getiremeyiz. Emek, toplumları doğrudan etkilediği için emegın geçirdiği değişimler toplumsal değişimleri de ortaya koyar. İster düşünsel emek, ister maddi emek yoluyla üretilsin toplumsal yapıların kendisi de emek kavramının algılanışını etkiler. Bu durumu karşılıklı ve birbirini sürekli dönüştüren bir ilişki olarak düşünmek mümkündür.

Emeğin tarihi insanın geçmişi kadar uzundur. Ancak emeğin iktisadi değeri XVIII. yüzyılla birlikte başlamıştır. Çünkü hem iktisat bilimi bu tarihte doğmuştur hem de emek ancak bu tarihten sonra iktisadın konusu olmuştur. Emeğin bir kavram olarak ekonominin temel ilgi alanı olmasını doğuran nedenler bu bölümün konusunu oluşturmaktadır. Ölçülmeyen bir emekten, ölçülen ve ekonominin temel meselesi haline gelen emek nasıl doğmuştur? Hangi toplumsal olgular ve olaylar emeği gündelik hayatın merkezi yapmıştır? Emek ve çalışma arasında kurulan ilişkinin nedenleri nelerdir?

Yukarıdaki soruların yanıtlarını ararken tarihsel bir incelemeye girilmektedir. Bu inceleme emek faaliyetlerini farklı söylemler yoluyla bir ideolojiye dönüştüren Avrupa merkezli yapılmaktadır. Çünkü Weber'in de ifade ettiği gibi Avrupa toplumlarında diğer toplumlarda görülmeyen akılcılaştırma (Weber, 2013: 15), ideolojik söylemlerin üretilmesinde önemli bir rol üstlenmiştir. Bugün kullandığımız iktisadi ve ekonomik söylemler Avrupa kıtasındaki bu akılcılaştırmanın ürünüdür. Üstelik Peter Fleming'in de ifade ettiği gibi 'akılcılaştırma' kapitalizme ait gerçeklerin üzerini gizlemek için kullanılan kültürel bir söylemdir (Fleming, 2017:16).

1.3.1.Emeğin İktisadileşmesinin Toplumsal ve Ekonomik Gelişimi

Tarih içinde uygarlıkların birbirinden farklı ve özgün olmasına yol açan pek çok etken vardır. Coğrafya, dinsel inanışlar, nüfus ve ekonomik faaliyetler gibi. Bunlar uygarlıkları oluşturan tuğlalardır. Bu tuğlalar ancak ortak bir düşünceyle bir araya getirilirse uygarlıklar kurulmaktadır. Hem özel alan hem kamusal alan bu düşünüşe göre oluşturulur. Uygarlığı oluşturan insanlar bu ortaklıkla gündelik hayatı kurar. Kapitalist Avrupa uygarlığı ya da Antik Yunan uygarlığı dediğimizde iki farklı uygarlıktan bahsetmemizin nedeni her iki uygarlığın kendi ortak düşüncelerine göre gündelik hayatı oluşturmalarıdır. Bu gündelik hayat içinde emeğin iktisadileşmesi de çalışma uygarlığı olarak adlandırabileceğimiz modern Batı toplumlarını oluşturan zihniyeti üretir. Çünkü emek iktisadileştiğinde yani ekonomi bilimini ilgilendiren bir kavram haline geldiğinde kendisiyle birlikte diğer pek çok alanı iktisadileştirir. Sadece insanın potansiyel gücü değil, pazarda kâr getiren, bu sistemi ayakta tutabilecek her şey alınıp- satılabilir.

İnsanın içindeki güç ekonomiyi oluşturan pazarda şeyleşir. Dolayısıyla emeğin iktisadileşmesi bir yanıyla insanın şeyleşmesinin tarihidir.

Emeğin iktisadileşmesi teorik çerçevede bir emek tanımı yapılmasını gerektirir. Ancak Hannah Arendt iş ve emek arasında herhangi bir ayrımı konu edinen araştırmanın olmadığına dikkat çekmektedir. Bu nedenle Arendt “Vita Activa” terimini “üç temel insani etkinliği, emek, iş ve eylemi ifade etmek amacıyla” kullanmaktadır (Arendt, 2006: 35). İnsanın içinde bulunduğu duruma göre bunlardan biriyle mutlaka ilişki içinde olması gerekmektedir. Bu bağlamda bu üç etkinlikten emek ve işi Arendt şu şekilde tanımlamaktadır: “Emek; büyümesi, metabolizması ve mukadder çöküşü, yaşam süreci içerisinde emek yoluyla aynı anda üretilen ve beslenen hayati zorunluluklara bağlı, insan bedeninin biyolojik [yaşam] sürecine karşılık gelen bir etkinliktir. İnsanın emek harcama/çalışma durumu hayatın kendisidir” (Arendt, 2006: 35). İş ise, “insani varoluşun, türün sürekli yinelenegelen hayat döngüsüne kakılmamış, ölümlülüğü bu döngüyle telafi edilemeyen doğa dışı oluşuna karşılık gelen bir etkinliktir. İş, doğal çevrenin tümünden tamamen farklı, ‘yapay’ bir şeyler dünyası oluşturur” (Arendt, 2006: 35). Arendt açısından iş ve emek Antik Yunan’dan modern felsefeye kadar hep aynı anlamı ifade edecek biçimde kullanılmıştır. Bu ise bir karışıklık doğurmaktadır. Oysa yukarıda da ifade edildiği biçimiyle emek ve iş birbirinden tamamen farklı anlamları içermektedir. Emek “çalışmanın neticesi olan bitmiş bir ürünü anlatmaz” (Arendt, 2006: 133). Oysa iş faaliyetinin sonucunda mutlak bir ürün vardır (Arendt, 2006: 133). Arendt’in emek tanımını yorumlarsak insansal bütün faaliyetlerde çabanın yer aldığını söylemek mümkündür. Doğduğumuz ilk andan beri yürümek, yemek yemek, konuşmak gibi temel eylemlerimizde bir çaba sarf ederiz. Ebeveynlerimizi anlamak için bir çaba sarf ederiz. Doğum ve ölüm arasında kalan süreyi çabalar silsilesi olarak görebiliriz.

Marx ‘emek’ ve ‘çalışma’ kavramlarını okuyucularda boşluklar bırakacak bir biçimde kullanmaktadır. Kendisinin kavramları bu şekilde kullanma biçimi kapitalist üretim biçiminin tahlilini bilimsel ilkelere dayandırma arzusundan ileri geldiği söylenebilir (Adorno ve Horkheimer, 2013: 22). Marx ‘emek’ kavramını ‘ilkel’ yani

ücretlendirilmemiş ve bir kullanım değeri üretmeyen bir olgu olarak şu şekilde kullanılmaktadır:

“Emek [süreci], her şeyden önce hem insanın hem doğanın katıldığı ve insanın, kendisi ile doğa arasındaki maddi tepkimeleri istediği şekilde başlattığı düzenlediği ve denetlediği süreçtir. Doğanın ihtiyaçlarını kendine mal etmek için, insanın doğanın güçlerinden biri olarak, kollarını ve bacaklarını, kafasını ve ellerini, bedeninin doğal güçlerini harekete geçirerek, doğanın karşısına çıkar” (Marx, 2004: 87-88).

Bu biçimiyle ‘emek’ Marx için, bütün insanların doğuştan sahip olduğu türsel bir olgudur. İnsan doğar doğmaz emeğin araçlarına bedeni dolayısıyla sahip olmaktadır. Ve ilk emek araçları da zaten bedendir. Emeğin iktisadileşmesiyle birlikte bütün bu türsel özellik ve yaşam çabası ekonominin alanıyla ölçülmeye başlamıştır. Emek ve iş aynı anlamlara gelecek biçimde kullanılmaya başlamıştır. Bu düşüncenin gelişimini ortaya koymak kapitalizmin tarihi üzerine düşünmeyi gerektirmektedir. Çünkü kapitalist ekonomi ve emeğin iktisadileşmesi arasında çok sıkı bir ilişki bulunmaktadır.

İçinde yaşadığımız kapitalist sistemin geçmişi bütün bir insanlık tarihi düşünüldüğünde oldukça yenidir. Ancak kapitalizm, kendisini insanın kendi yararına düşünme dürtüsüyle özdeşleştirerek uzun bir tarihle anmaktadır. Oysa belli bir kâr getirme amacıyla sermayenin yeniden kullanımı, üretimi sağlayan araçların ve emeğin sermayenin çoğalması açısından değerlendirilmesi piyasa ekonomisine bağlıdır. Avrupa’da ise piyasa ekonomisi feodal sistemin gerileyerek ticarete dayalı ilk ilkel kapitalizme geçişle ortaya çıkmaktadır. Feodal sistemin ilk yıllarında paranın neredeyse yok denecek kadar az olması ücrete ve paraya dayalı bir ekonominin gelişmesini engellemektedir. Buna rağmen feodalizm Avrupa’da oturmuş ilk ekonomik sistemdir ve toplumsal hayatın biçimlenmesinde etkili olmuştur. Feodal sistemde emek, üretim ve çalışmayı anlamak bu sistemin işleyişini temel hatlarıyla bilmeyi gerektirmektedir.

IX. Yüzyıla kadar Avrupa kıtası istilaların ve savaşların egemen olduğu bir kıtadır. Karolenj İmparatorluğu’nun yıkılmasından sonra köylüler kendilerini koruyacak bir güce ihtiyaç duymaktadır. Feodal sistem bu ihtiyacın karşılanması olarak gelişmektedir. Braudel bu nedenle feodal sistemi “savunma refleksi” (Braudel, 2001: 356) olarak nitelendirmektedir. Bu sistemde toprak, bütün sınıfları birbirine bağlayan

ekonomik bir köprüdür. Kral kendine belli dönemlerde askeri, belli dönemlerde nakit yardımı yapacak senyöre toprak verir. Senyör ise bu toprağı köylülere kiralar. Bu kiralama işleminin karşılığında köylülerden fayda sağlamakla beraber köylüleri korumakla da yükümlüdür. Köylüler ise hem ürünlerinden belli bir bölümünü senyöre vermekle hem de senyörün kendi toprağını angarya adı verilen çalışma biçimiyle işlemekle görevlidir. Ortaçağ'da köylünün angaryası senyörün servet elde etme araçlarından biridir. Toprak ekonomik hayatın en temel gücüdür ve “en sık rastlanılan ödeme aracı” (Braudel, 2001: 356)olarak işlev görmektedir.Dolayısıyla toprağı işleyen, süren ve hasadını yapan köylü bu dönemin üretici gücüdür.

Ortaçağ'ın X.-XII. yüzyılları arasında iki olgu göze çarpmaktadır. İlki angaryalardan muaf olan köylülerin bile özgür olmadığıdır. İkincisi ise “emeğin özgür olmadığıdır” ve bu çağın tek üretici gücü olan köylülere verilen serf isminin “Latince köle anlamını taşıyan servus”tan (Huberman, 2013: 15) gelmiş olmasıyla arasındaki bağlantının varlığıdır.Öte yandan bu çağın serflerinin çok kötü koşullarda da olsa kendilerine ait bir evleri ve ailelerini koruma hakları bulunmaktadır. Ve senyör toprağı köylülerle birlikte satsa bile serfin evini ve ailesini koruma hakkı kesinlikle değişmemektedir. Bu sistemde en özgür köylü bile lorduna bir biçimde bağımlıdır.

Feodalizmde emek, toprağın sahibi derebeyleri için kullanılmaktadır. Köylü lordun geçimliğini sağlayan toprak ve hayvan gibi bir araçtır. Bunun bir sonucu olarak toprak ve köylü ayrı ayrı satılmamaktadır. Sombart, lordların ekonomik planlarını gerçekleştirmek için köylüleri zorunlu olarak çalıştırdıklarını söylemektedir. “Büyük toprak sahibi yaşama geçirmek istediğı ekonomik plan konusunda her zaman ve yeterli düzeyde bir iş gücüne sahip olmayabiliyordu. Dolayısıyla bu sisteme özgü çalışma biçiminin ‘zorunlu çalışma’ şeklinde olduğu söylenebilir” (Sombart, 2011: 72). Buna rağmen köylü ve lordu arasındaki ilişki daha çok örfi olduğundan her ikisinin birbirine karşı sorumluluğı yaşamsal ve ahlakidir.

Feodalizmin ilk dönemlerinde üretim ev içi alanla sınırlıdır. İnsan ihtiyaçlarının en temelini oluşturan yiyecek maddelerinin üretimi ve giyecek malzemelerinin dikilmesi malikânenin içinde gerçekleşmektedir. Malikâne sahibi kendi

evinde zorunlu olarak çalışan köylüleri zanaatkârlık yeteneğine göre seçmektedir. Ev eşyalarını üreten, evin tamir işlerini yürüten bu insanlar özgürleşmeye başladıkça kentlerin ilk zanaatkârları olacaktır. Burada konumuz açısından önemli olan nokta feodalizmin bu ilk evrelerinde pazarlardaki alışverişin değiş-tokuş yöntemine göre gerçekleşmesidir. Mallar ihtiyaçlara göre değiş tokuş edilmektedir. Para kazanmak amacıyla satış yapılması söz konusu değildir. Çünkü nakit parayı sağlayacak madenlerin dolaşımı çok azdır ve zenginlik tanımı parayla doğrudan ilişkili değildir. Foucault'nun da belirtmiş olduğu gibi bu dönemin “zenginlik çözümlemesine, yalnızca daha sonraki tarihlerde el yordamıyla oluşmakta olan bir siyasal iktisadın birliğini atfedecek olan geriye dönük bir okumadan kaçınmak gerekir” (Foucault, 2006b: 242). Zenginlik malikâne içinde biriktirilen kıymetli malların ve sahip olunan köylü ve toprağın miktarıyla ölçülmektedir. Öte yandan zenginlik günah olarak kabul edilen bir durumdur. Bu algı senyörün daha fazla kazanma isteğini ve hırsını engellemiş görünmektedir. Üstelik para dolaşımının yaygınlık kazanmamış olması servetin kaynaklarını istilalara ve fetihlere yönlendirmektedir. Bu durumda üretimi teşvik etmek için toplumsal bir neden yok gibidir.⁶Bloch bu toplumdan bahsederken “yaşamı satın almak ya da satmak üzerine kurmamıştı” (Bloch, 2007: 136) demektedir. Para dolaşımının kısıtlı olmasına dayanan bu algı sonucu, ne insan gücü ne de mallar paranın karşılığında bir değere sahip olmamaktadır. Malların kullanım değeri değiş tokuşun temelini oluşturmaktadır. Emegi de bu açıdan değerlendirmek mümkündür. Emek, ürünün yetişmesini, ham maddenin işlenmesini sağlayan ve lordlar ya da hiyerarşinin daha üstündeki özneler tarafından kullanım değerine sahip bir araçtır. Günümüzdekine benzer bir biçimde ücretlendirme yoktur. Bu dönemde diğer mallar gibi emeğin de parayla alınır satılır olmaması, paranın pazara hâkim bir araç olmaması Bloch'a göre köylüler ve lordları arasında çağımızdaki patron-işçi ilişkisinde görülmeyen “insani ilişkiler”in sebebini oluşturmaktadır (Bloch, 2007: 139). Üstelik bütün bu nedenler emekten daha fazla bir üretim talep edilmesinin de önüne geçmektedir. Doğal bir ekonominin yani ihtiyaçların karşılanmasına yönelik ekonominin sonucu olarak ne üretim yaşamın merkezidir ne de

⁶Buna karşın Bloch, feodalizmin ilk dönemlerini ‘kapalı ekonomi’ ya da paranın olmadığı bir ekonomi olarak tanımlamamak gerektiğini söylemektedir.

çalışma hayatı toplumsallığın temel bir ögesidir. Çalışmanın ritmi, doğanın ritmiyle uyumlu görünmektedir.

1.3.2.Değişimin Kökleri: Kentler, Ticaret ve Zanaat

XII. ve XIII. Yüzyılda Haçlı Seferleri'nin Avrupa'ya getirmiş olduğu sermaye ve seferler boyunca diğer coğrafyalarla yapılan ticaret köylülerin malları değiş tokuş ettiği pazarları değişime uğratmaktadır. Pazarların büyümesiyle kentlerin oluşumu arasında yakın bir ilişki bulunmaktadır. Kentler doğal ekonominin yerine para ekonomisini geçirerek üretim ilişkilerini ve buna bağlı olarak çalışma faaliyetlerini değiştirmektedir.

Feodalizmin ilk dönemlerinde pazardaki malların değiş-tokuş yöntemiyle el değiştirdiğini bilmekteyiz. Haçlı seferlerinden sonra yüklü miktarda madeni ganimet o zamana kadar az olan para dolaşımını arttırmaktadır. Diğer taraftan Avrupa kıtasında pek çok arazinin angaryalardan kurtulmak isteyen köylü tarafından tarıma açılması ve ürünlerinin fazlasını pazara götürmesi malların mübadelesini değiştirip pazarın gelişmesine neden olmaktadır. Bunun dışında kendisine tüccar adını veren kişinin varlığı bu yüzyılda daha çok önem kazanmaya başlamıştır. Huberman XII. Yüzyıla kadar tüccar ve şehirli sözcüklerinin aynı anlama geldiğini söylemektedir (Huberman, 2013: 38).Bu tüccarlar Haçlı Seferleri boyunca doğunun mallarıyla karşılaşmış ve bunları batıdaki senyörlere pazarlamıştır. Üretimi yapan ve alıcı arasına artık daha fazla insan girmeye başlamıştır. Mübadelenin sağlanması için paraya eskisinden daha fazla ihtiyaç duyulmaktadır. XIII. yüzyılın başlarında “emeğin artan farklılaşmasıyla, burada oluşan daha büyük pazarlarla, mübadelenin yavaş yavaş daha uzun mesafelere yayılmasıyla birlikte, taşınabilir (menkul) ve tek tip takas araçlarına ihtiyaç da artar” (Elias, 2009: 70). Bu tek tip takas aracı paradır. Burada önemli olan nokta köylünün artık kendi ihtiyaçlarını karşılamak dışında üretim yapmasıdır. Bu köylüler hala senyöre vergi ödemektedirler ancak çalışma faaliyetlerinin bir kısmını kendi menfaatleri için kullanabilme özgürlüğüne sahip olmaktadırlar. Üstelik daha önce senyörün evinde gerçekleştirdikleri zanaatları artık başkaları için pazarda yapmaktadırlar. Pazardaki hareketlilik gittikçe büyürken zanaatkârlar ve üreticiler de bağımsızlaşmaya

başlamaktadır. Diğer taraftan Marx bu dönemi kente kaçan serflerin dönemi olarak tanımlamaktadır (Marx, 2003: 147). Bu değişimlerin çok hızlı bir biçimde gerçekleştiğini söylemek güçtür. En ufak yenilikler bir araya gelerek toplumsal üretim ilişkilerini uzun yıllar boyunca değiştirmektedir. Bu dönemde pek çok etkenin yanı sıra nüfus artışındaki dalgalanmalar da emek faaliyetlerini ve ekonomi ilişkilerini etkilemektedir. Örneğin XIII. Yüzyılda Avrupa kıtasında görülen nüfus artışı zanaatkârların, kentlerin ve pazarların büyümesine doğrudan katkı sağlamaktadır.

Marx “kent” ve “kıyın” birbirinden ayrılmasını “en büyük iş bölümü” olarak değerlendirmektedir:

“Nüfusun doğrudan işbölümü ve üretim aletleri temelinde iki büyük sınıfa bölünmesi ilk kez burada tezahür etmiştir. Kent zaten fiilen nüfusun, üretim aletlerinin, sermayenin, zevklerin, gereksinmelerin bir yerde yoğunlaşmasıdır; kıy ise tam tersi bir olguya, yalıtılmışlığı ve ayrılığı sergiler. Kent ile kıy arasındaki antogonizm sadece özel mülkiyet çerçevesi içinde var olabilir. Bireyin işbölümüne kendisine dayatılan belirli bir etkinliğe boyun eğişinin en kaba ifadesidir. (...) Burada yine emek en başta gelen şeydir, bireylerin üzerinde güçtür ve bu güç var olduğu sürece özel mülkiyet de var olmalıdır” (Marx, 2003: 146-147).

Biz bunu konumuz açısından şu şekilde yorumlamaktayız: feodal kırsal üretimde köylülerin büyük bölümü zorunlu çalışmaya tabiidir ve bu zorunlu çalışma içinden kendi geçimliklerini de çıkarmaktadırlar. Burada çalışma faaliyetleri toprağa dayalıdır ve zenginlik para ekonomisine bağlı değildir. Bu üretim biçiminde üretim güçlerini harekete geçiren düzen kentte olduğu gibi para ve piyasa değildir. Oysa kırdan kaçarak kente gelen köylü ya da zanaatkâr para ekonomisinin yasalarına tabi olmak zorundadır. Kentteki üretim zanaatkârlık alanında kendini gösterirken pazardaki diğer ekonomik faaliyet paraya dayalı ticarettir. Kente göç eden bu kişilerin emekleri kıya göre özgür olmakla birlikte barınması ve diğer ihtiyaçları senyörün evindeki gibi garanti altında değildir. Marx’ın da belirttiği gibi bu kişilerin ‘emek’leri dışında mülkleri yoktur: “Orta Çağda, daha önceki bir dönemde hazır gelmeyip özgürleşmiş serfler tarafından yeniden kurulan kentlerde, her insanın kendi tikel emeği, birlikte getirdiği ve neredeyse yalnızca kendi zanaatı için en zorunlu aletlerden ibaret olan küçük sermaye dışında, kendisinin tek mülkiyetidir” (Marx, 2003: 147).

XV. Yüzyıla gelindiğinde özellikle zanaatkârların emeğinde özgürleşme dikkat çekmektedir. Onların özgürlüğü geçimliklerini sağlayacak çalışma koşullarına, çalışma araçlarına kendi yetenekleri ölçüsünde sahip olmalarıdır. Tarihin bu evresi emeğin iktisadileşmesi açısından son derece önemli bir durak olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü ancak özgürleşen emek kendi ürünlerine bir değer biçecektir ve bu değer biçme gelecek yüzyılların uygarlık yapısını değiştirecektir. Bu dönemin ve tarihin ilk işçi örgütlenmesi olarak düşünebileceğimiz loncalar, mesleki ayrıntıların belirlenimi ve konumuz açısından çalışmanın ücretlendirilmesi konusunda söz sahibi olmuşlardır.

Öte yandan XIII. yüzyıldan itibaren daha önceki yüzyıllarda eleştirilen mesleklere dair fikirlerin gittikçe yumuşamaya başladığı görülmektedir. Dinsel metinler yeniden yorumlanarak çiftçilik dışındaki mesleklere yönelik algı değişimi başlamaktadır. Örneğin Aquina'lı Thomas dürüst ticaretin önemini vurgularken ticareti bir meslek olarak kabul ettiğini ortaya koymuş olur. Ancak XIV. yüzyılda yaşayan Nicole Oresme para ve ticaret konusuyla özellikle ilgilenmektedir. Oresme de Aquina'lı Thomas gibi dürüst ticareti vurgulamaktadır. Ancak iktisada verdiği önem dinsel kurumlardaki ekonomi konusundaki anlayışın değiştiğini göstermesi bakımından önemlidir (Galbraith, 2004: 29-37). Gelişen kentler, zanaatkârların ve tüccarların varlığı bu algı değişiminin ekonomik ve toplumsal nedenlerini oluşturmaktadır.

“Buradan yeni bir çalışma anlayışı doğar. Bu anlayış yalnızca kilisenin ve kilise teorisyenlerinin insanların yeryüzündeki gündelik yaşamına ani ilgisiyle değil, aynı zamanda gelişmekte olan ve kabul görmek isteyen bazı yeni sınıfların- zanaatkârlar, tacirler, teknisyenler- toplumsal yükselişiyle de açıklanır. Ortaçağ'ın sonunda ve kilisenin onayıyla, yeni bir ayırım çizgisi kol emekçilerini, yararlı oldukları artık kabul görmüş olan öteki çalışanlardan ayırır” (Meda, 2012: 57).

Yine de çalışmanın merkezde yer aldığı bir toplumsallıktan bahsetmek aceleci davranmak olacaktır.

Çalışmaya dayalı bir toplumsal epistememin olması için kâr ve kazanç arzularının olumlanması gerekmektedir. Oysa XV. yüzyılda kilise tarafından çizilen ahlaki kurallar toplumsal yararı gözettiği sürece çalışma faaliyetlerine onay vermektedir. Üstelik hala ihtiyaçlar dünyası sınırlıdır. Ancak XV. yüzyılda Amerika'nın

keşfiyle birlikte kıtanın değerli madenlerinin Avrupa’da dolaşıma girmesi konumuz açısından önemli değişiklikler yaratmaktadır.

Amerika kıtasının keşfiyle birlikte Avrupa’daki değerli maden stoğunun artması para dolaşımını arttırmıştır. Artan para dolaşımı ürünlerin fiyatlarını yükseltmiş ve çalışma ücretlerinin düşmesine neden olmuştur. Feodalizmin çöküşünü hızlandıran bu gelişme köylüleri işçileştirmeye başlamıştır. Fernand Braudel para dolaşımının kültürü geri dönülemez bir biçimde değiştirdiğini “insanın kendini artık ne alışkanlıkları, ne de eski değerleri açısından tanımakta aciz kaldığı anlaşılabilir ilişkiler”(Braudel, 2004: 395) yarattığını belirtmektedir. İşçinin“emeği mal haline gelmekte, kendi de bir ‘nesne’ olmaktadır”(Braudel, 2004: 395). Eskiden küçük de olsa bir toprağı olan, başını sokacak evi olan köylü kentte yaşamak için emeğini bir başkasına satmak zorunda kalmıştır. Öte yandan gelişmeye başlayan piyasa ekonomisinin ihtiyaç duyduğu emek gücünün karşılanması için aylaklara ve işsizlere yönelik ağır cezalar uygulamaya konulmuştur. Bu yüzyıldan başlayarak kent sokaklarında dolaşan işsizlerin cezaya çarptırılması olağan görülmektedir. “İngiltere’de de XV. yüzyılın sonundan başlayarak dilencilik, serserilik yasaklanıyor, bunlara XVI. yüzyılda zorla çalıştırma evleri (workhouses) ekleniyordu. Bu arada, hükümetler fiyat artışlarını durdurmanın yollarını arıyorlardı” (Beud, 2013: 21).Paranın mübadeleye girmesinin önemli bir sonucu önce köylüyü senyörüne karşı bağımsızlaştırmak sonra da kentte yeni oluşan tüccar sınıfına bu kez daha yaşamsal bir yerden bağımlı hale getirmek olmuştur. Marx, *Kapital* adlı çalışmasının ilk cildinin XXVIII. bölümünü proleterleştirilen ve zorla çalıştırılan bu insanlara ayırmıştır.

“FEODAL bağımlıların bağlarının çözülmesiyle ve halkın topraktan zorla uzaklaştırılmasıyla yaratılmış olan proletarya, bu ‘özgür’ proletarya, doğmakta olan manüfaktürler tarafından aynı hızla emilemiyordu.(...) Böylece, 15. yüzyılın sonuyla 16. yüzyıl boyunca bütün Batı Avrupa’da serseriliğe karşı kanlı yasalar çıkartıldı. Bugünkü işçi sınıfının ataları, zorla serseri ve dilenci haline dönüştürüldüklerinden ötürü, cezalandırılmış oluyorlardı” (Marx, 2011: 698).

Topraksız köylülerin ve kentsel ya da yeni çalışma koşullarına uymayanların cezaları ölüme kadar varabilmektedir. Tembel ya da aylak olarak ihbar edilmek VI. Edward döneminde kölelikle cezalandırılmaktadır (Marx, 2011: 699).İngiltere’yle aynı

dönemde Fransa’da da benzer uygulamalar görülmektedir. XVI. Louis döneminde “16-60 yaş arasında sağlığı yerinde olup da geçimini sağlayamayan ve bir iş tutmayan kimseler, kürek cezasına mahkûm edilirdi” (Marx, 2011: 699).Yeni doğmakta olan ve paranın dolaşımıyla sıkı bir ilişki içinde olan bu üretim dünyasına karşı gelmek bu dönemin en büyük suçlarından biridir. Günümüz piyasa ekonomisi miskinlere, tembellelere, aylaklara ve dilencilere yapılan türlü ‘çalışma’ cezalarının üstünde yükselmektedir.

XVI. Yüzyılda serflerin büyük bir bölümü topraklarından uzaklaştırılarak herhangi bir yere zorunlu bağıllık taşımaması bağlamında özgürleştirilmiştir. Ancak bunun sebebi hümanist bir duygu değil ücretli emeğin işveren ve toprak sahibi için daha kârlı olmasıdır. Örneğin serflerin ilk olarak özgürleştirildiği yerler köylü isyanlarının olmadığı İskoçya gibi ülkelerdir. Bazı ülkelerde özgürleştirilen birçok köylü yeniden serf olabilmek için köylerine geri dönmüştür(Smith, 2001: 108).

Bu yüzyıl sınırlı da olsa bir kez yolunu açmış olan ücretli emeğin ve modern çalışan sınıfın ilk tohumlarının atıldığı bir dönemdir.

“Çalışma saatleri, mevsimine göre 12-15 saat arasında değişiyordu. Ücretlerin kanunla düzenlenmesi arada bir yapılan bir uygulama değil, hükümetin bazı sivil memurlarının düzenli işlerinden biriydi. İngiltere’de bu iş sulh hâkimlerine verilmişti. Parlamento inanılmaz bir katılıkla, yoksul ve güçlü kuvvetli kişileri çalışmaya zorluyordu. Sağlam bünyeli olup ta çalışmayan kişiler tutuklanıyor ve sermayenin ihtiyaç duyduğu işçi sınıfına zorla dahil ediliyordu. Kırbaç, demirle dağlama ve kısa süreli hapis cezası insanları zorla çalışmaya yetmeyince, aylakların göğsüne demirle “V” damgasının basılmasını ve ‘iki yıl süreyle kölelik etmeleri için’ dürüst kişilere teslim edilmelerini öngören bir yasa çıkarıldı. Efendisi ona ‘yalnızca ekmek, su, biraz içki ve etin artık yerlerinden, onun çalışmasını sağlayacak kadar verecek’ti. Eğer köle yine çalışmazsa veya kaçıp tekrar yakalanırsa, yüzüne ‘S’ damgası vurulacak, böylece hayat boyu köle olacaktı. Sonunda iflah olmazsa suçlu olarak yargılanacaktı” (Smith, 2001: 108-109).

Bu kanun yürürlüğe girmemesine rağmen XV. yüzyıldan itibaren aylaklar, serseriler başta İngiltere olmak üzere çalışma cezasını çaptırılmaktadır. Kentlerde başıboş dolaşan, dilenen kişiler birkaç yüzyıl öncesinde olduğundan daha farklı davranışlarla karşılaşmaktadır. Bu dönemde ‘çalışma etiği’ olarak adlandırabileceğimiz

zihniyetin varlığı önemlidir. Hıristiyanlık düşüncesi ilk zamanlardan beri kendine yetebilecek kadar çalışmayı teşvik ederek çalışmamayı kınamaktadır. Ancak bu dönemden itibaren Reform hareketlerine kaynaklık eden Protestanlık belli bir ‘çalışma etiği’ yaratarak, başarı ve iş sorumluluğu gibi kavramları ahlak dünyasına dâhil etmektedir.

Weber, kapitalizmin gelişim süreciyle Protestanların çalışma faaliyetleri konusundaki düşüncelerini incelemeye değer bulmuştur. Protestanlığın içinde yer alan bazı kavramların çalışma hayatını yücelterek kapitalizmin gelişim aşamasını hızlandırdığını düşünmektedir. Protestanlık hareketleri Katolik Kilisesinin ihtiyatlı davrandığı çalışma faaliyetlerine daha sıcak bakacaktır.

Protestanlık hareketini başlatan Luther’in İncil çevirisinde o ana kadar dinsel bir görev anlamına gelen Almanca “beruf” ve İngilizce “calling” kelimeleri bu çeviriyle birlikte mesleki bir görev sorumluluğu haline gelmektedir. Bu sorumluluk, ahlaki yükümlülüklerin içinde yer etmektedir. Weber, Luther’den önce çalışma anlamını taşıyan Latince “ponos”⁷, “munus”⁸, “professio”⁹, “officium”¹⁰ kelimelerinden hiç birinin dinsel bir çağrışımının olmadığını ifade etmektedir (Weber, 2013: 74). Luther gündelik olanla dinsel olanı aynı anlamı taşıyacak bir biçimde çevirmiştir. Böylece Protestanların günlük kullanımına da bu şekilde girmektedir. Luther, mesleki bağlılık ve çalışmanın ibadetle aynı anlamı taşıdığı düşüncesini benimsemektedir. Bu düşünce Reform hareketlerinde Luther’in önemini arttırmaktadır. Ancak Luther faiz konusunda ve para kazanma hırsı konusunda geleneksel Katolik yaklaşımını sürdürmektedir (Weber, 2013: 80-88). Luther ve özellikle Calvin’in XVI. yüzyılda dünya işleriyle ibadeti aynı anlamda kullanması dönemin yükselen tüccar sınıfının beklentilerini karşılamak ve kent işçilerini çalıştırmak için önemli bir ahlaki destek olmaktadır.

⁷ Ponos Antik Yunan’da meşakkatli ve zor işleri ifade etmek için kullanılırdı. Bununla birlikte Ponos Antik Yunan’da zor işler Tanrısı’dır (Ponos, Wikepeida, <https://en.wikipedia.org/wiki/Ponos>, Erişim Tarihi: 22.06.2016).

⁸ Munus Latince’de hizmet anlamına gelmektedir (Munus, Latin Dictionary, <http://www.latin-dictionary.org/munus>, Erişim Tarihi: 22.06.2016)

⁹ Farklı anlamlara sahip olan Professio sözcüğünün bir karşılığı da ‘meşguliyet’ tir (Professio, Latin Dictionary, <http://www.latin-dictionary.org/professio>, Erişim Tarihi: 22.06.2016)

¹⁰ Latince bir köke sahip ‘officium’ kelimesinin anlamlarından bazıları “hizmet” ve “görev bilinci”dir (Officium, Wikipedia, <https://tr.wikipedia.org/wiki/Officium>, Erişim Tarihi: 22.06.2016).

Weber'in "Protestan Ahlakı"nın içeriklerinden biri olarak değerlendirdiği görev sorumluluğuyla Protestan çileciliği arasında bir bağ kurduğunu düşünmekteyiz. Ona göre Protestanların çileciliği dünya işlerine kendilerini adamalarında ortaya çıkmaktadır. Protestan çileciler gündelik yaşamdaki bütün eylemlerde Tanrı'nın izini gördükleri için para kazanma şansının olduğu durumları da bu şekilde yorumlamaktadırlar. Kendilerini açgözlü yapmadığı sürece para kazanmak konusuna ılımlı yaklaşmaktadırlar.

1.3.3.Sanayi Kapitalizmi, Emegın Merkezi Konumu Ve Çalışmanın Zorlanması

XVII. Yüzyıl boyunca başta Hollanda ve İngiltere olmak üzere bir yüzyıl öncesinde atılan yeni ekonomik sistem daha da büyümeye başlamaktadır. Ticaret gittikçe büyürken, sömürgeleştirme politikaları artmaktadır. Yeni ekonomik sistemin öncü kuvveti ticaretle uğraşan burjuva sınıfıdır. Merkantilist politikaların gündemde olduğu bu yüzyılda bu politikalar gereği çalışma faaliyetlerine yaklaşımda iki önemli düşünce baskın olmaktadır. Bunlardan ilki tembelliğin her türlü kötülüğün kaynağı olduğu fikridir. İkincisi ise çalışan sınıfın ücretlerinin az tutularak çalışmaya yönlendirilmesidir. Toplumsal zenginlik paraya dönüşebilen değerli kâğıtlar ve madenler olduğu ve tüketim merkezli üretime geçildiği için çalışma faaliyetleri hiç olmadığı kadar önemli hale gelmektedir. Çocukların işçileştirilmesinde göze çarpan bir büyüme görülmektedir.

Para dolaşımının sınırları geliştikçe siyasal yönetim biçimi merkezileşmektedir. Ticaretin önündeki engelleri ortadan kaldırmada, toplumsal düzeni yeni ekonomik işleyişin isterleri doğrultusunda şekillendirmede merkezi otoriteye ihtiyaç duyulmaktadır. XV. Yüzyılda kentlerde nakit paraya sahip tüccarların bir bölümü kendi siyasal araçlarını feodal beylerden satın almaktadır. Ancak bölgesel kazanımlarla ticaretin yolunu açmak yeterli olmamaktadır. Bu nedenle merkezi krallıklar iktisadi gerekliliklerin bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır.

İkel anlamdaki kapitalizmin bu döneminde sömürgeleştirme ve işçileştirme sermaye birikiminin önemli araçlarıdır. Sermaye kavramını diğer dönemdeki servet kavramından ayırmak gerekmektedir. Sermaye, paranın para yaratmak amacıyla

kullanılmasıdır. Sermaye bunu yaparken Marx'ın dediği biçimde “kullanım değeri” olarak üretilmiş malları “değişim değerine” çevirmektedir.

“Değişimin ve değişim değerinin gelişmesinin, hem emeğin kendi varlık koşulları içersindeki mülkiyet ilişkilerinde ve hem de üretimin nesnel koşullarının bir parçası olarak emeğin kendisinde bir çözüme meydana getirdiğini görebiliriz.(...)Değişim değerine dayanan üretim ve bu değişim değerlerinin değişimine dayanan bir topluluk ve emeğin de servetin genel koşulu olması, bütün bunlar, emeğin kendi nesnel koşullarından ayrılmasını ön görürler ve bu ayrılmayı yaratırlar” (Marx, Engels, 2009: 110).

Böylece yalnızca ihtiyaçlar için üretilen mallar artık para kazanmak ve servet oluşturmak için üretilir. Bu durum bütün bir üretim alanını yaşamın merkezine koymak için önemli bir neden gibi görünmektedir. Artık üretim geçmiş yüz yıllardakinden farklı olarak insan için yapılmamaktadır. Amaçlar değişmektedir. Amaç servet yaratmak için üretim olduğunda insanlar bu amaç için bir araç haline dönüşmektedir.

XVIII. Yüzyıla gelindiğinde çalışma faaliyetlerine bakış geride bıraktığı yüzyılın izlerini pekiştirmektedir. Bu yüzyıla gelinceye kadar çalışma faaliyetleri çok önemli iki aşamadan geçmektedir: İlki feodal sistemdeki ev içi, ihtiyaca yönelik çalışmanın değişimidir. Hayatın kurucu ögesi olan emek faaliyetleri kentlerin kurulması ve para dolaşımının yaygınlaşmasıyla bir amaç haline gelmektedir. İkincisi ise çalışma faaliyetlerini gerçekleştiren emeğin ücretlendirilmesidir. Marx'ın “emeğin özgürleşmesi” (Marx, 2011: 701) olarak tariflediği bu süreç aslında XIV. yüzyılda doğmaklabirlikte bu dönemde yerleşmiş bir iktisadi kavram haline gelerek çalışma ideolojisinin mayasını oluşturmaktadır.

Marx bu yüzyıla gelinceye kadar üretim ilişkilerinde yaşanan belli başlı çözümlerin “kullanım değeri” için üretilmiş malların “değişim değeri” için üretilmesinden kaynaklandığını ifade etmektedir. Feodalizmden Sanayi Devrimine üretim ilişkilerinin ve dolayısıyla çalışma faaliyetlerinin dönüşümünü şu şekilde özetlemektedir:

“Çözüşmenin tarihsel süreçleri şunlardır: emekçiyi toprağa ve toprağın beyine bağlayan, ama aslında geçim araçlarının mülkiyetine sahip bulunmasını öngören (ki bu, gerçekte, onun topraktan kopmasıyla aynı şeydir) bağımlılık

ilişkilerinin çözülmesi; emekçiyi yeoman, çalışan özgür küçük toprak sahibi ya da kiracı (colonus), özgür köylü yapan toprak mülkiyeti ilişkilerinin çözülmesi, emekçinin üretim aletleri üzerinde mülk sahibi olmasını ve emeğin de zanaat hünelerinin özel bir biçimi, salt bir mülkiyet kaynağı değil, bizzat mülkiyet olmasını öngören lonca ilişkilerinin çözülmesi” (Marx ve Engels, 2009: 102).

Bu çözümlere neden olan yani “kullanım değeri”nin yerine “değişim değeri” koyan öge ise para dolaşımının artmasıdır. Sanayi Devrimi ile XVIII. yüzyıla gelinceye kadar bütün üretim ilişkileri ve çalışma algısında yaşanan değişimlerin özeti haline gelmiş bir toplumsal yapıyla karşılaşmaktadır.

Sanayi Devriminin İngiltere’de gerçekleşmesinin en büyük nedenlerinden birini tarımsal kapitalizme bağlayan Ellen Wood, XVI. yüzyıldan itibaren uygulamaya konulan ıslah konusuna dikkat çeker. Çünkü bu ıslah yöntemi, köylünün de kullanımına açık olan toprakların daha fazla verim sağlamak amacıyla çitlenmesine dayanmaktadır. Ve sonuç köylülerin topraksızlaşıp işçileşmeye zorlanmasıdır. “İngiltere’nin tarım kapitalizmi olmadan, emek gücünü bir ücret karşılığı satmak zorunda olan mülksüzleştirilmiş bir kitle olmazdı” (Wood, 2003: 154). Aslında toprağından çok daha önce koparılan köylü yoksulluk, toplumsal örselenme, göç ve fabrikada işçi olma gibi pek çok olguyla karşılaşmak zorunda kalmaktadır. Yine de XVII. yüzyılda modern anlamdaki piyasa ekonomisinden bahsetmek için hala biraz erkendir.

Sanayi Devrimi İngiltere’de XVIII. yüzyılda ortaya çıktığında, çalışma faaliyetleri açısından en önemli sonucu fabrika sistemine dayalı üretim biçimini yaratmasıdır. Makineyi üretimin en önemli parçası haline getiren bu sistem henüz oturmamasına rağmen işçilerin günlük hayatlarını doğrudan etkilemektedir. İşçiler yalnızca fabrika sisteminin en önemli üretici gücü kabul edilen makinelerle değil aynı zamanda fabrika sisteminin getirdiği ve çalışanı durmaksızın kontrol eden bir düzenle de baş etmek zorundadır. Fabrika sahiplerinin uyum halinde üretim olarak tarif edebileceği bu sistem işçiler açısından sadece çalışma hayatını değil, çalışma dışı hayatı da içine alan bir kontrol sistemi üretmektedir. Zamanın üretim sistemine göre düzenlenmesi bu kontrolün önemli örneklerindedir.

“Sanayi saatin, çalışma temposunu belirleyen makinelerin, karmaşık işlem süreçlerinin baskısını getirir: Hayatın mevsimlerle (‘Sonbahar cinsinden’ ya da

‘üniversitenin sömestriyle’) ya da hafta ve günlerle bile değil, dakikalarla ölçülmesini ve her şeyden önce, yalnızca geleneklerle değil, henüz baskıya alışmamış insanların tüm eğilimleri ile çelişen bir makineleşmiş çalışma düzenini. Ve insanlar bu yeni biçimlere kendiliğinden alışmadıklarından çalışma disiplini ve para cezalarıyla, sözleşmelere riayet edilmemesi durumunda hapis cezasıyla (fakat patronlarını yalnızca para cezalarıyla) tehdit eden 1823’teki gibi Efendi ve Hizmetçi yasalarıyla, onların yemek yeme, uyuma ve –bu bir Hıristiyan ülkesi olduğundan- dua etmeleri için verilen Pazar günü dışındaki tüm zamanlarını alan” bir kontrol sistemidir bu (Hobsbawm, 2013: 79).

Böylece Sanayi Devrimini sadece üretim ve ekonomi alanında büyük bir değişim olarak görmenin tarihi yanlış yorumlamak olduğunu ifade etmek mümkündür. Sanayi Devrimi yepyeni bir toplumsal yaşam biçimini getirerek eskisini tamamen ortadan kaldırmaktadır. İşte bu toplumsal yapıyı, üretimi gerçekleştiren fabrikaların merkezde olduğu bir oluşum olarak tariflemek mümkündür.

Fabrikaya dayalı üretim sisteminin baskıcı özelliği işçiyi daha önceki üretim sistemlerinde görülmeyen bir denetime tabi kılmaktadır. İşçinin sahip olduğu üretme potansiyeli üretim sürecinin içinde belli bir düzene göre biçimlendirilmektedir. Fabrikada bu düzenin en önemli parçası makinelerdir. XIX. Yüzyılda işçiler makinelerin kendi üretici güçlerini devraldıklarını ve kendilerine biçim vermeye çalıştıklarının farkına vardıklarında ilk tepkileri makineleri kırmak olmuştur.¹¹ Çünkü makineler çalışanın, üretimin ve çalışmanın bir parçası olan tasarlama gücünü bertaraf ederek çalışanı vasatlaştırmaktadır. Çalışan, makinenin düzgün bir biçimde işlemeden sorumlu yardımcı bir araç haline gelmektedir. Üstelik XIX. yüzyılda bir fabrikada çalışırken “ıslık çalmak” ya da “pencereyi açmak” gibi pek çok davranış ücret cezasına neden olmaktadır (Huberman, 2013: 200). Denetim ve baskı üretimin kapasitesini sürekli büyütme ve kazancı artırmanın bir aracı olarak düşünülmektedir.

Fabrika sisteminden önce çalışma faaliyetleri özellikle tarım ve zanaat alanında gündelik hayatın diğer faaliyetleriyle iç içe geçmektedir. Böylece çalışma faaliyeti ve çalışan kişi arasında organik bir ilişkiden bahsetmek mümkündür. Ancak fabrika sistemi bu organik ilişkiyi ortadan kaldırmaktadır. Bu organik ilişkinin ortadan kaldırılması tüm

¹¹ Bu konuda daha ayrıntılı için Luditte Hareketine bakılabilir.

toplumsal alanın bu yeni üretim sürecine göre düzenlenmesini dayatmaktadır. Böylece gündelik hayatın merkezine oturan fabrika ve üretim ideolojisi, insansal faaliyetleri kendi düzenine tabi kılmaktadır. Bu nedendir ki artık işçilerden belli bir sınıf olarak bahsedilmektedir. İşçiler toplumsal bir sınıf olarak evrensel boyutta değerlendirilmektedir. Toplumsallık Sanayi Devriminden sonra çalışma hayatı ve çalışma dışı hayat olarak ikiye ayrılmaktadır.

1.3.4.Piyasa Ekonomisine Geçiş Aşamasında Çalışma İdeolojisinin Felsefi Kaynakları

“Emeği diğer yaşam faaliyetlerinden ayırıp piyasa kurallarına boyun eğmeye zorlamak, bütün organik varoluş biçimlerini yok etmek ve onların yerine yeni bir düzen, parçalara ayrılmış, bireyci bir düzen koymak anlamına geliyordu. Böyle bir yıkım planına en iyi sözleşme özgürlüğü ilkesinin uygulanması hizmet edebilirdi” (Polanyi, 2013: 231).

Çalışma ideolojisi çağdaş yaşamın farklı siyasal rejimlerinde çeşitli söylemler üreterek tüm hayatımıza yön veren bir harita çizmektedir. Bir önceki bölümde çalışma ideolojisine zemin hazırlayan piyasa ekonomisinin gelişimiyle sosyal yapının farklı kurumları arasındaki ilişki ortaya koyulmuştu. Ancak çalışmanın bütünlüklü bir ideoloji haline gelebilmesinde Aydınlanma döneminin düşünsel katkıları önemlidir.

XVII. Yüzyılda özellikle İngiltere, Fransa ve Almanya’da felsefe ve sanat alanında ortaya atılan ve temelinde yeni bir insan ve toplum tasavvurunu barındıran düşünceler Aydınlanma dönemini oluşturmaktadır. Bu dönemin düşünsel metinlerinde kendini hissettiren ‘ilerleme’ olgusu gelişen iktisat anlayışıyla uyumludur. ‘İlerleme’ hem toplumsal hem de kişisel yaşantılarımızı baskılayan, kültürleri totaliterleştiren çalışma ideolojisi üzerine düşünmeye ve onu çözümlenmeye yarayacak en önemli kavramlardan biridir. Felsefe alanında Tanrının şekillendirdiği toplumsal yapıdan insanın iradesinin belirlenimine bir sıçrayış olarak dünyevileşmenin kapısını aralayan bu kavram, çağımızın en büyük felsefi, iktisadi, ekolojik ve toplumsal sorunu hale gelmiştir. Yukarıdaki bölümlerde aktarıldığı haliyle, emeğin özgürleşmesi kendi içinde büyük bir ilerleme sayılırken daha geniş bir perspektiften bakıldığında bunun yepyeni bir tahakküm olması gibi, ‘ilerleme’ kavramının kendisi de hem doğa hem de insan

yaşamı için bir tahakküm haline gelmiştir. Bu düşünce toplumları durmaksızın bir 'ideal'e yönlendirmektedir. Bu ideale ulaşmak için çalışma faaliyetleri akılcılaştırılmaktadır. İlerleme olgusunun yer aldığı kuramsal metinler bilimsel ve teknik gelişimin olumlanması ve motivasyonunu sağlamıştır. Öte yandan ilerleme olgusuyla ilgili gelişmelerin en çok üretimin hacmini arttırma amacıyla ekonomi alanında gerçekleştirildiğini unutmamak gerekmektedir. Örneğin İngiliz aydınlanmacısı Francis Bacon'ın metinlerinde geçen yeni insan ve yeni toplum modeli "onun başlıca amacının yeni bilgilerin uygulanması sonucunda üretimin geliştirilmesi ve artırılması olduğunu gösterir" (Buhr, vd, 2006: 10).

Bacon Aydınlanma Felsefesinin önemli bir temsilcisidir. Teknolojiye ve bilime olan inancı ve doğanın insan yararına dönüştürülmesi konusunda pozitivist bir eğilimi vardır. *Yeni Atlantis* metni Tommaso Campanella'nın *Güneş Ülkesi* ve Thomas More'un *Ütopya*'sı gibi bir ütopyadır. Ancak onu örneğin More'un *Ütopya*'ından ayıran nokta Bacon'ın günümüz modern toplumsal yaşamına yaklaşan teknoloji ve bilimle ilerlemiş bir toplumdan bahsetmiş olmasıdır. Kitapta Benselam adlı bir ada anlatılmaktadır. Bu adada ilerleme düşüncesinin üretimle birleşmesinin bir örneği olan 'Süleyman'ın Evi' adlı bir vakıf bulunmaktadır. Her ne kadar çalışma koşullarıyla ilgili doğrudan bir bilgi verilmese de "mümkün olan her şeye müdahil olabilmek için insanın egemenliğinin sınırlarını genişletmek" (Bacon, 2005: 80) amacı doğrultusunda her türlü üretimi laboratuarlarda yapan ve doğayı bir üretim mekanizması haline dönüştüren bir toplum övgüyle anlatılmaktadır. Aydınlanma akıl yoluyla önce insanı sonra doğayı anlamaya ve onu yeni kodlarla tanımlamaya çalışırken dönemin çalışma ve ekonomik faaliyetlere yönelik övgüsünü felsefe ve bilim düzeyinde yürütmektedir.

Aydınlanma döneminde ahlak felsefesi sınırları içinde modern kapitalist dünyanın zihniyetini öngörerek olumlayan metinler de çalışma ideolojisi söylemini etkilemiştir. Bernard Mandeville'nin *Arılar Meseli Veya Şahsi Kusurlar, İçtimai Faydalar* adlı çalışması geçmiş dönemin Hıristiyan ahlakınca küçümsenmiş ve olumsuzlanmış açgözlülük, dolandırıcılık, fırsatçılık ve kazanma hırsının toplumsal bir fayda sağladığı iddiasını anlatmaktadır (Mandeville, 2011, *Arılar Meseli veya Şahsi Kusurlar İçtimai Faydalar*, <https://yelkoyalayan.files.wordpress.com/2011/02/arilar->

meseli-the-fable-of-the-bees.pdf., Erişim Tarihi: 11.06.2015). Metinde “güya utandığımız bu vasıfların, toplumun büyüüp gelişmesine büyük katkıda bulunduğunu göstermek buradaki manzumenin konusunu oluşturuyor”(Mandeville,2011, Arılar Meseli veya Şahsi Kusurlar İhtimai Faydalar, <https://yelkovalayan.files.wordpress.com/2011/02/arilar-meseli-the-fable-of-the-bees.pdf>., Erişim Tarihi:11.06.2015)denilmektedir. Bir kovanda çalışan arıların dürüstçe yaşamaya başlamasından sonra toplumsal yaşamın durağanlaştığını ve toplumsal faydanın ortadan kalktığını iddia eden bu metinde klasik liberal yaklaşımın izlerini bulmak mümkündür. Herkesin kendi faydasının peşinden gittiği bir toplumda kendiliğinden toplumsal fayda sağlanacaktır. O halde bu bir yandan da birey düşüncesini ortaya çıkarmayı, birey düşüncesinin kaynakları üzerinde tartışma yapmayı gerektirmektedir. Oysa feodal dönemde birey kavramı yoktur. İnsan yeryüzündeki tüm canlılar gibi Tanrı'nın iradesine tabii bir canlıdır. Ancak Aydınlanma dönemi bireyi oluşturmak zorunda kalmıştır. Eğer birey yoksa kişisel kazanç duygusu ve kişiye içkin bir emek olgusu da olmayacaktır.

Gelişmekte olan burjuva sınıfına özgü değerleri yansıtan Aydınlanma metinlerinde birey, toplum yasası ve akıl kavramları öne çıkmaktadır. Her üç kavram da feodal düzenin temsil ettiği kral, rahip ve savaşçılara göre bir ilerleme olarak algılanmış, toplumsal değişimin itici kuvvetleri olarak görülmüştür. Aydınlanmacılar birey kavramını insanı edilgenleştiren Tanrısal aklın karşısına çıkararak; bireyi gücünü kendi aklından alan bir fail olarak tanımlamıştır. “Feodal toplum düzenini değiştirmeye hazırlanan evrimin başlangıcındaki burjuva düşüncesinin ‘aklı’, etken, değiştirici bir akıl olmalıydı, ve gelişimin seyri içinde bu akıl, burjuva felsefesi için her şey olup çıktı –en başta özne, aktivite, faaliyet, giderek faal olma v.b” (Buhr, vd, 2006: 83). Aydınlanma metinlerinin birçoğu için bu fail yeni düzenin yani gelişmekte olan kapitalist uygarlığın öznesidir. Özne olmak kişinin sahip olduğu ‘emeği’ bir başkasının kullanımına sunma iradesine sahip olmak demektir.Zira ‘özgür emek’özgür bireyi gerektirmektedir. Emegın piyasa içinde satılabilmesi için bireyin sözleşme yapabilen bir irade olarak ve kendi emeği üzerinde bu iradeyi kullanabilecek statüye ulaşmasını sağlamak gerekmektedir.Bu emeğin iktisadi olarak ölçülüp değerlendirilmesinin önünü

açan teorilerden biridir. Böylece özne ve emeği arasına piyasa ekonomisinin sıklıkla kullandığı bir kavram olarak mülkiyet hakkı girer. Emeği mülkiyet açısından tartışan John Locke *Hükümet Üzerine İkinci İnceleme* kitabında dönemin gelenek haline gelmiş başlangıç miti olarak doğa durumu tasviri yapmaktadır (Locke, 2004). Herkesin eşit olduğu ve herkesin mülkiyeti de dâhil kendi bütünlüğünü korumasının doğal bir hak olduğunu ifade eden Locke için emek mülkiyetin temelidir. Doğada herkes için yeterli ürün bulunmaktadır ancak bu ürünlerden bir kişinin faydalanabilmesinin şartı bu ürün için belli bir emek harcamış olmasıdır. “Diyebiliriz ki, insan bedeninin emeği ve elinin işi tam anlamıyla kendisindedir. Şu halde, insanın, doğanın kendisine verdiği ve onda bıraktığı şeyleri, emeğini katarak ve kendi özüne ait olan şeyleri karıştırarak bu durumun içinden çıkarması, bu şeyleri kişinin mülkiyeti yapar” (Locke, 2004: 26). Ama bu teorisi emekçinin üretim aracı üzerinde, köylünün toprağı üzerinde mülk edinmesi olarak anlaşılmalıdır. Çünkü emek değerlerinin birbirinden farklı olduğunu bu nedenle mülk sahipliliğinin de bu değerle biçimlendiğini ifade etmektedir. “Farklı çalışma düzeyleri, insana farklı oranlarda servetler vermeye elverişli”dir (Locke, 2004: 41) diyen Locke, Adam Smith ve Karl Marx’tan önce emek kategorilerine dair düşünceler üretmiştir.

“Ekonomik etkinliğin gelişimi, bireysel hakların tanınmasını içeren”diği ve “sivil toplum içindeki bireylerin bu bağlantısı, sözleşme ve yasa biçimi altında dile gel”diği (Bonjour, vd, 2002: 59) için bu dönemde filozofların bir kısmı özellikle sözleşme teorilerinden bahsetmektedir. Toplum sözleşmesi teorisyenlerinden Thomas Hobbes yurttaş ve devlet arasındaki sözleşmenin yurttaşları birbirlerine karşı koruyacağını ifade eder. Aynı zamanda Hobbes için sözleşmeyle oluşturulan ilişki ekonomik gelişimin olmazsa olmazıdır. Sözleşmenin olmadığı “bir ortamda, çalışmaya yer yoktur; çünkü çalışmanın karşılığı belirsizdir: ve dolayısıyla toprağın işlenmesine de yer yoktur; ne denizcilik; ne deniz yoluyla ithal edilebilecek malların kullanılması (...) ne zaman hesabı; ne sanat; ne yazı; ne de toplum vardır” (Hobbes, 2013: 99).

Aydınlanma düşüncesinde ‘sözleşme’ teorilerinin içinde yer alan ‘doğal hak’ ve ‘doğa yasası’ kavramları da bireylik statüsüne vurgu yapmaktadır. Her iki kavram da XVII.yüzyıl ve sonrasında kesinleşen işçi ve işveren arasındaki ilişkide bulunduğu

varsayılan burjuva hukukuna katkı sağlamaktadır. Hobbes doğal hakkı, insanın varlığını sürdürmesine yönelik eylemler olarak tanımlar. “DOĞAL HAK¹², kendi doğasını, yani kendi hayatını korumak için kendi gücünü dilediği gibi kullanmak ve kendi muhakemesi ve aklı ile bu amaca ulaşmaya yönelik en uygun yöntem olarak kabul ettiği her şeyi yapmak özgürlüğüdür” (Hobbes, 2013: 103). Bu tanım bize insanın biyolojik olarak hayatta kalmak ve varlığını sürdürmek için yaptığı eylemlerin insanın ‘doğal hakkı’ olduğu sonucuna götürür. Bu ise piyasa ekonomisinde ‘çalışma hakkı’na ait bir düşüncenin doğmasına neden olmuştur. Oysa ‘çalışma hakkı’ üretim araçlarının bazı kişi ve gruplara ait olduğu ve bu nedenle de bu araçlara sahip olmayanların ‘emek’lerini satmak zorunda bırakıldıkları bir toplumsal yapıyı gizler. Hobbes “doğa yasası” kavramını insanların “doğal hakları”nın eşitliğinden kaynaklanan çatışmaların engellenmesi için bir sözleşme olarak değerlendirir (Hobbes, 2013:104). Bu sözleşmeler, devleti temsil eden iktidar ve yurttaşları arasında yurttaşların güvenliği için yapılmaktadır. Burada kişiler bir takım haklarını gönüllüce devreder. Bu sözleşme ‘özgür işçi’nin hayatını sürdürebilmek amacıyla emeğini üretim araçlarının sahibine satmak için yaptığı bir uygulama olarak da karşımıza çıkmaktadır.

Toplum sözleşmesi teorisyenlerinden J.J.Rousseau da Hobbes gibi olmasa da yurttaşların toplumda özgürce yaşayabilmeleri için bazı haklarından vazgeçerek iktidar ile sözleşme yapması gerektiğini vurgulamaktadır. Bu sözleşmeler gerektiğinde bozulabilirlerse de barbar olan topluluklardan farklılığı sağlamaktadır (Rousseau, 2013a). Rousseau burjuva devlet tasarımının üretim açısından ilkel toplumlara göre ileride olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre “özgür bir devlette yurttaşlar her şeyi parayla değil, kol gücüyle yaparlar” (Rousseau, 2013a: 89)ve “angaryalar, vergilerden daha az aykırıdır özgürlüğe” (Rousseau, 2013a: 89).

J.J. Rousseau eserlerinde burjuvazinin çalışma konusundaki ahlaki ve iktisadi düşüncelerini yansıtmaktadır. Rousseau *Ekonomi Politik Üzerine Söylev* adlı metnini Aydınlanma zihniyetinin önemli bir ürünü olan *Ansiklopedi* adlı eser için yazmıştır (Rousseau, 2008: 115). Aydınlanma felsefesinin önemli metinlerinden olan hatta aydınlanma felsefesinin akılcılaştırmaya verdiği değeri yansıtması bakımından çok

¹² Kitabın kendisinde bu bölüm büyük harfle vurgulanmıştır.

anlamli olan *Ansiklopedi*'de, ekonomi ve çalışmayla ilgili maddelerin bulunması önemlidir. Dünyanın aklın sınıflandırmasıyla belli bir düzene sokulduğu ve modern toplumsallıkla ilgili düşüncelerin kaynağı olan aydınlanma düşüncesinin, çalışma ve ekonomiyi bu eserde incelemesi, yeni toplumsallığın kurulmasında çalışma, akılcılık ve düzenin yan yana getirilmesi çabasıdır. Senett, *Ansiklopedi* kitabında üretim araçlarının yapımı da dâhil üretim ve çalışmayla ilgili maddelerin yer aldığını ve bunun nedeninin “emeğe içkin olan saygınlığı”n vurgulanması olduğunu ifade etmektedir (Senett, 2014: 34). Yine aynı eserde aydınlanma düşüncesindeki ilerlemeci bakışın üretimle ilişkisini Voltaire ve Diderot'nun çalışmalarına yansıttığını, örneğin Diderot'nun hem *Ansiklopedi* hem de *Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler* kitabında çalışmanın ritmi ve uyumunu övdüğünü, Voltaire'in *Kandide*'sinde ise çalışarak yaşamın zorluklarının üstesinden gelineceği fikrinin yer aldığını ifade etmektedir (Senett, 2014: 34).

Rousseau'nun Aydınlanma felsefesine olan inancını ve onun toplumsal hayata yansımalarını pedagoji çerçevesinde ele aldığını *Émile* adlı metni de yeni toplumsallıkta çalışmaya verilen önemi kanıtlamaktadır (Rousseau, 2013b). Yeni toplumun gerekleriyle insan doğasının yönlendirildiği bu metinde elbette çalışma faaliyetleri de önemli bir yer tutmaktadır. Rousseau belli bir yařa gelen Émile'e çalışma faaliyetlerinin toplumsal önemini kavratmak için teorik ve uygulamalı bir eğitimi önermektedir. Çocuk özellikle endüstriyel üretim konusunda bilgi sahibi olmalıdır çünkü bu tür üretim hem onu “vahşilerden” ayıracaktır hem de endüstriyel üretimde niceliksel bir artış söz konusudur. Rousseau “tek başına çalışan bir insan, bir insanın yiyeceğini, giyeceğini sağlar, birlikte çalışan yüz insan ise iki yüz insanın yiyeceğini, giyeceğini sağlayacaktır” (Rousseau, 2013b: 242) demektedir. Üstelik çalışma toplumsallaşmanın bir gereğidir. Rousseau feodal soylunun çalışma konusundaki isteksizliğini eleştirirken yeni toplumun bireyi olacak Émile'in toprakla uğraşması ve mutlaka bir mesleği öğrenmesi gerektiğini vurgulamaktadır (Rousseau, 2013b: 258-259). Bu noktada Rousseau'nun Émile'e örnek alması için önerdiği kitap Robinson Crusoe'dur. Bu eser dönemin ‘yeni başlangıç’ yaratma konusundaki eğilimlerinin edebiyata yansımasıdır. Ancak bizim için önemli olan yanı Daniel Defoe'nun XVIII. yüzyılda yazdığı bu eserin iktisatçılar için büyük önem taşıması ve Protestan çalışma ahlakını temsil etmesidir. Ian Watt'ın “modern

birey mitinin” kurulmasında temel metinlerden kabul ettiği Robinson Crusoe¹³, “gerçekte bir işadamı ütopyası” ve “yoğun emeğin bir şekilde insanı kurtardığı düşüncesinin hayal dünyamıza perçinlendiği” (Watt, 2014: 212-213) bir eserdir. Emeğin insanı insan yapan en önemli olgu olduğu düşüncesi Defoe ve Rousseau’nun ortak düşüncesidir. Hem Émile hem de Robinson Crusoe hayatlarını çalışmanın kazançları yoluyla kurarken ruh ve bedence sağlıklı kalacaklardır.

Çalışma faaliyetleri yoluyla emeği kutsayan kaynaklarda toplumsal ilerlemenin en önemli kaynağı üretim halindeki bireydir. Çünkü birey hem bedenin ve bedenin bir potansiyeli olarak emeğin, hem de emeğin ürünlerinin sahibidir. Emeğin bir mülk olarak kabul edilmesi çalışma faaliyetlerinin modern anlamdaki konumunu belirlemesi açısından son derece önemlidir. Bu sayede emek insan yaşamına içkin bir olgu olmaktan arındırılmıştır. Emek çalışmayla eş değer hale gelmiştir. Emeğin ürünüyle emek eşleştirilmiştir ki bu emeğin hesaplanabilir hale gelmesinin önünü açmıştır. Emeğin mutlak anlamda fayda getiren bir güç olduğu olgusu, bu gücün hem kişi hem de toplum için zenginliklerin kökeni olduğu olgusu feodalizmin tam tersi yönde bir zihniyetin doğduğunu ilan etmektedir. İnsan önce kendisini sonra da doğayı bir mülk olarak görmektedir. Mülk edinmenin ya da servet sahibi olmanın yaşamın temel ilkesi haline gelmesinin iktisat teorisi açısından incelenmesine Adam Smith’in eserinde doğrudan tanık olunmaktadır.

Bilimsel iktisat tarihinin başlangıcı olarak kabul edilen Adam Smith’in *Milletlerin Zenginliği* kitabını sadece bir iktisat kitabı olarak değerlendirmemek gerekmektedir. Adam Smith aslında bir ahlak felsefecisidir ve *Milletlerin Zenginliği* kitabı Adam Smith’in bu yönünden pek çok pasaj içermektedir (Smith, 2014). XVIII. yüzyılda yazılmış bu eser başta Karl Marx olmak üzere döneminin ve sonraki dönemlerin iktisatçıları ve sosyologları için emek ve iş bölümü açısından kaynak olma özelliği taşımaktadır. Adam Smith, John Locke’un emeği mülkiyet haline getirmesinde nüve halinde bulunan olguyu hesaplanabilir bir kategori haline getirmekle kalmaz

¹³ Karl Marx, Robinson Crusoe romanının politik iktisattaki emek-zamanı anlatan güzel bir örnek olduğunu söylemektedir. Kaynak: Kapital Cilt 1, Karl Marx (çev: Alaattin Bilgi), Sol Yay, Ankara, 10. Baskı, 2011, sy: 86.

(emeğin soyut hale gelmesi) emeğin kullanılması ve işlenmesi konusunda sosyolojik veriler sunmaktadır. Emeği toplumsal zenginliğe yaptığı katkı bakımından düşünmektedir. Emeğin mülkiyetin ve sonra toplumsal zenginliğin kaynağı olduğu şeklindeki iktisadi ve felsefi hattı XVIII. yüzyıla gelindiğinde kabul edilen bir ‘gerçek’ haline gelmektedir. Smith, Sanayi Devriminin ilk yıllarında özellikle İngiltere’de pamuklu imalatının yarattığı büyük atılımın kentlerde ortaya çıkardığı değişimi görmezden gelmeden emeğin evrensel olarak ölçülebilir olması üzerine çalışmaktadır. Çünkü Smith için bir ülkenin zenginliğini sağlayan olgu sermayedir. Toprak ve toprağın sağladığı kazanç hâlâ önemlidir nitekim Smith topraktan sağlanan rantı bir gelir olarak kabul etmektedir. Ancak üretimin temeli bir mübadele ve sermayenin temeli ise kârsa o halde mübadeleyi kâr açısından değerlendirmek gerekmektedir. Bu ise emeğin hesaplanabilen bir olgu olmasını doğurmaktadır. Adam Smith emeğin değerini belirleyen bazı ölçütlerin varlığından söz etmektedir. Onun için emeğin kazancını belirleyen unsurlardan:

“Birincisi, çalıştırılışların kendilerinin hoşla gidip gitmemesi; ikincisi, bu işlerin öğrenebilmenin kolaylığı ya da ucuzluğu yahut güç ya da masraflı oluşu; üçüncüsü, bunlardaki çalışmanın sürekliliği veya kararsızlığı; dördüncüsü, işi görenlere karşı beslenmesi gereken az ya da çok güven; beşincisi de, bu işlerde başarının muhtemel olup olmamasıdır.” (Smith, 2014: 109).

Emeğin bedelini belirleyen bu unsurların konumuz açısından önemi, emeğin sadece kişinin sahip olduğu bir güç olarak tartışılmasına ek olarak emeğin uygulanması olan çalışma faaliyetinin toplumsal konum açısından tartışılmış olmasıdır. Geleneksel feodal anlayışta ya da Antik Yunan’da toplumsal statü açısından hor görülen çalışma faaliyetleri bu dönemde toplumsal statünün de kaynağı haline gelmektedir. Yine de Adam Smith’in çalışmasındaki değerlendirilmeler bu dönemde işçinin uğradığı ücret haksızlıklarına yüz çevirmemektedir. İşçi ve işveren çatışmalarından da bahsettiği metnini bu açıdan değerlendirmek başka bir konu alanına girmektedir. Bizim buradaki hedefimiz emek ya da çalışma faaliyetlerinin kuramsal boyutta tartışılmış olmasının bu olguların toplumsal kabulünün yaratılmasındaki akli temellendirmeleridir. Bu ise kâr temelli bir dünya anlayışının hem sonucu hem de nedenidir. Bu çerçevede içinde Adam Smith’in çalışmasındaki bir başka önemli konu da üretkenlik meselesidir.

Smith için emeğin üretkenliği sermaye açısından önemlidir. Emeğin sonucunda elde edilen sermayeye dönebiliyorsa üretkendir. Örneğin memurlar, sanatçılar, hizmetçiler üretken olmayan emek kullanmaktadırlar (Smith, 2014: 358-359). Bu yaklaşım feodalite ve öncesindeki dönemlerin zihinsel eğilimini tamamen ters yüz etmektedir. Hatırlayalım, çalışma faaliyetlerinin neredeyse bir oyun olarak algılandığı ve servetin yok edildiği bir ilkel toplum modeli ve çok çalışmanın geçimlikten fazla kazanma hırsı olarak algılanıp küçümsendiği bir feodalite modeli artık tamamen geçmişte kalmaktadır. Smith'in de vurguladığı gibi “demek, her yerde, sermaye ile gelir arasındaki oranın, çalışma ile tembellik arasındaki oranı düzenlediği anlaşılıyor. Sermayenin ağır bastığı yerde çalışma; gelirin ağır bastığı yerde, aylıklık egemen olur” (Smith, 2014: 366). Açık bir biçimde sermaye düzeninin çalışmayı zorunlu hale getirdiği dile gelmektedir. Sermaye yaşamın içindeki bütün değerleri kendi ihtiyaçları açısından yeniden biçimlendirmiştir. İnsanın soyut ve somut tüm eylemleri de¹⁴ buna uygun hale getirilmiştir. Sanat da sermayenin bu dönüştürücü gücünden kaçamamış ve kendisini biricik hale getiren auradan yoksun bırakılmıştır. Sanatı, kendi çağının gözlemcisi olma konumundan çıkararak ve ona bu çağın düşünce biçimini onaylatan ve bir üretkenlik rolü tanımlayan bu dönüşümdür. Öte yandan sanat her zaman böyle bir belirlenime uymaz. Sanat hegemonik olanla mücadele eden eleştirel düşünceleri de üretir. Sinema bu açıdan çok önemli bir örnektir. Filmlerde görüntüler belli bir bakış açısıyla oluşturulur. Bu bakış açısı hegemonik düşüncenin yani konumuz açısından çalışma ideolojisine ait değerlerin yeniden üretilmesi ya da bu hegemonik düşüncenin eleştirilmesi olabilir. Endüstriyel işleyiş ya da ideolojik konum filmlerin içerik ve biçim özelliklerini doğrudan etkiler. Örneğin Amerikan Sineması, üretim kapitalizminin en yoğun olduğu dönemde dünyanın her yerinden gelen göçmen işçilerin boş zamanlarını sermayeye dönüştürebilen eğlence endüstrisinin önemli bir dalı olarak ortaya çıkmıştır. Ancak endüstrileşmiş “eğlence geç kapitalizm koşullarında çalışmanın uzantısıdır (Adorno, 2013: 68). Bu nedenle ortaya çıktığı günden buyana Amerikan Sineması hem filmlerin yapım sürecinde hem de içerik ve biçim yaratımında çalışma ideolojisine ait değerlerin sürdürülmesine kültürel ve düşünsel katkı sağlamıştır. Öte yandan toplumun

¹⁴ Burada Hannah Arendt'in insan eylemlerini emek, iş ve eylem olarak sınıflandırdığı Vita Activa'ya vurgu yapılmaktadır.

politik ve ekonomik hareketlerinden bir biçimde etkilenen bu sinema, Amerikan toplumunun geçirdiği bazı dönüşümlerde eleştirel düşünceye ağırlık vermiştir. Toplumsal değerlerin, fikirlerin ve kabullerin gözden geçirildiği 1960'lı yıllarda sinemada da bir değişim yaşanmıştır. Egemen fikirlerin eleştirel bir biçimde tartışıldığı, film dilinin yenilendiği, alternatif fikirlerin görünürleştiği filmler çekilmiştir. Ya da Sovyet Sineması resmi ideolojiyle uyumlu filmler çekme eğiliminde olmuştur. Bu nedenle çalışma dünyasıyla ilişkili bütün filmlerde Marksist düşünce baskındır.

Marx ve takipçileri açısından emek hayatın kurucu ögesidir. İnsan emeğinin ortaya konduğu süreç de dâhil olmak üzere emeğin sonucunda ortaya çıkan maddi ve maddi olmayan değer hem insanın hem de toplumsal hayatın dönüşmesini sağlamaktadır. Marx bunu şu şekilde ifade eder: “emeğin amacı, insanın türsel hayatının nesnelleştirilmesidir: çünkü kendini yalnızca bilinçte olduğu gibi ussal biçimde değil, aynı zamanda gerçeklikte, etkin olarak bir kere daha yaratır ve böylece kendi yarattığı bir dünyada kendini seyredebilir”(Marx, 2013: 82). Bu nedenle Sovyet filmlerinde piyasa toplumsallığı eleştirilirken çalışma ideolojisi ve emek konusunda modernist düşünce korunmuştur. Bir sonraki bölüm sinemada çalışma ideolojisi ve piyasa toplumsallığının temsiliyle ilgili genel bir bilgi sunacaktır.

1.4.Yoksulluğun Görünümünü Akılcılaştırması Açısından Çalışma İdeolojisindeki Emek ve Çalışma Kavramlarının Sinemadaki Temsili Hakkında Bir Değerlendirme

“Zihinsel üretimin tüm dalları aynı biçimde tek bir amaca tabi kılınır: insan duyularının, akşam fabrikadan ayrıldığı andan ertesi sabah tekrar kart bastığı ana kadar, gün boyu yürütmek zorunda olduğu emek sürecinin damgasıyla meşgul tutulması amacına” (Adorno, 2013: 60).

Kathi Weeks, çağdaş toplumları ücretli emek ve kapitalist ekonomiyle olan yapısal ilişkileri bakımından “çalışma toplumları” (Weeks, 2014:16) olarak niteler. Birbiriyle içiçe geçen çalışma ve piyasa toplumlarında yoksulluk, XVIII. yüzyıldan bu yana kültürün egemen özneleri tarafından, kâra dayalı üretimin gerçekleşmesi için

doğayla birlikte emeğin de kontrol altına alınmasını sağlayan en önemli akılcılaştırıcı kültürel söylem olmuştur. Bu bağlamda çalışma ideolojisi, yoksulluğu piyasa ekonomisiyle ilişkilendirmeden, tek tek bireyler çerçevesinde üretim ve çalışmaya bağlı bir sorun olarak tanımlar. Yoksulluğa bağlı tüm pratikler ve değerler ya da diğer bir deyişle yoksulluk kültürü “yoksulluğu yeniden üreten ve içinde yer aldığı toplumsal formasyonun bütününden ayrı bir şekilde düşünülebilecek anlamlar, değerler, pratiklere atıfta bulunur ve yoksulluğu kadercilik, tembellik ve şiddet gibi ‘patolojilerle’ açıklamak için kullanır” (Erdoğan, 2016: 32). Bu durumla ilişkili bir biçimde zenginlik de toplumun ekonomik yapısından doğan bir sonuçtan ziyade, kişisel yetilerle ilişkilendirilen bir olgu olarak düşünülür. Zenginlik de yoksulluk gibi kişisel çalışma ahlakının bir sonucu olarak görülür. Yoksulluğu ve zenginliği ya da ekonomik sınıfları piyasa ekonomisi ve üretim açısından akılcılaştıran bu kültürel söylem, çalışma ideolojisine içkin diğer kavramları da yeniden üretir. Özellikle, çalışma ve emek olgusu S.S.C.B.’de olduğu gibi kimi zaman resmi ideolojik anlamla, kimi zaman ise Batı toplumlarında görüldüğü gibi ekonomik sınıfları akılcılaştıran bir anlamla inşa edilir. Baudrillard’ın da vurguladığı gibi “üretim hem sistemin hem de radikal eleştirisinin leitmotifi” (Baudrillard, 1998:14) olduğundan emek ve çalışma, toplumsal yapının temel olgusu haline gelir.

Emek ve çalışma faaliyetlerini tematik olarak işleyen filmlerde yoksulluk, zenginlik, çalışma ahlakı gibi göstergeler de çalışma ideolojisine uygun bir biçimde düzenlenir. Ancak, aşağıdaki örneklerde görüleceği gibi, Sovyet Sinemasına ait filmlerde ve sosyal gerçekçi bazı filmlerde, yoksulluk olgusu doğrudan çalışma faaliyetleriyle ilişkilendirilmez. Bu filmlerde çalışma ahlakının, kapitalist ekonomilerdekine benzer biçimde olumlandığı görülmesine rağmen, yoksulluk, üretim araçlarının mülkiyetinden ve sınıflı toplumdan doğan bir toplumsal durum olarak gösterilmiştir.

Sinema tarihinin ilk filmlerinden bu yana ‘emek’ ve ‘çalışma’ olgusu gündelik hayatın bir parçası olarak perdede yansıtılmıştır. Lumière Kardeşlerin Grand Cafe’de yaptıkları ilk film gösterimi belgesel sinema türünün ilk örneği olmakla birlikte Lumière stüdyolarından çıkan işçileri konu edinmesi bakımından da önem taşımaktadır.

Lumieré'lerin 'sinematograf' adını verdikleri kamerayla görüntüledikleri kadın ve erkek işçiler, hem Avrupa sinemasının hem de Dünya Sinemasının görüntülenen ilk emekçileridir.

Avrupa ve A.B.D sinema tarihi açısından 'emek ve çalışma faaliyetleri'nin konu olarak işlendiği filmlerde ağırlıklı olarak "işçi örgütleri ve sendikalara, ekonomik faktörlerin önemli bir etki yaptığı işçi sınıfı yaşamlarına, işçilerin örgütlenmesiyle yakından ilgili olan politik dalgalara, üretime ya da işçi ve sermaye arasındaki mücadeleye" (Zaniello, 1999: 192) odaklanılmaktadır. Bu filmler, çalışma ideolojisini onaylatan bir toplumsal düzenin doğasına özgü soruları sormadan çalışma ilişkilerindeki adaletsizlikten kaynaklanan problemlere yönelmiştir. İşçi sınıfının toplumsal ve psikolojik yaşamına odaklanan bu film örneklerinde problemlerin temel nedeni sınıflı toplum yapısıdır ya da çalışma ilişkilerindeki sömürüdür.

Filmler çalışma ideolojisini iki farklı bakış açısıyla yansıtmaktadır. İlki çalışma ideolojisine ait geleneksel söylemi yeniden üretir. Başka bir ifadeyle bu filmler, XVIII. yüzyıldan itibaren Batı toplumlarının tüm gündelik hayatını düzenleyen ve üretimi yaşamın merkezine koyan çalışma ideolojisine ait çalışma ahlakı, üreticilik gibi olguları olumlar ve bunu kültürel bir söylem olarak yayar. Özellikle liberal bakış açısıyla çekilen filmlerde yoksulluktan kurtulmanın ve sınıf atlamanın kaçınılmaz doğası çok çalışmaktır. Filmlerde çalışan kişinin bireysel ve toplumsal olarak gelişimi, çalışma yaşamından kaynaklanan sorunlarla mücadelesine ya da işsizlik ve yoksulluk gibi olgular karşısındaki tutumlarına bağlanır.

Filmlerde, çalışma yaşamı içerisinde çalışma ideolojisinin yeniden üretilmesi emek mücadelesi içinden aktarılır. İlk bölümden hatırlanacağı gibi emek kavramının yaşamın ve tarihin kurucu ilkesi olarak kavranması, çalışma ideolojisinin en önemli kültürel inşasından biridir. Bu nedenle emek mücadelesinin yüceltilmesi çalışmaya dair ideolojik söylemin üretilmesine yol açar. Emek mücadelesini işleyen filmler

sinemanın icadından hemen sonra yapılmaya başlamıştır.¹⁵ Örneğin Amerika’da *The New Disciple*(Oliver L. Sellers, 1921) filmi zamanının en geniş çapta dağıtım imkânına sahip olan ve sendika tarafından yapım maliyetleri karşılanan bir emek mücadelesi filmidir (Booker, 1999: 17).Film Amerikan ekonomisinin işçilerin kolektif dayanışması ile düzelebileceği fikrini anlatmaktadır. Ama aynı zamanda sınıf mücadelesinin önemine de vurgu yapmaktadır. Fabrika patronunun kendilerine kötü ve adaletsiz davranışlarından bıkan işçiler birbirleriyle dayanışma mücadelesi göstererek iflasın eşiğine gelen fabrikayı satın almak için bir kooperatif oluştururlar. Film fabrikanın gerçek sahipleri işçiler tarafından en iyi şekilde yönetilebileceği mesajını iletmektedir(Booker, 1999: 18).

Çalışma ideolojisini yeniden üreten filmlerde üretimci paradigmaya yönelik bir eleştiri yapılmaz. Üretimin yaşamın özü olduğu düşüncesi korunur. Çalışma yaşamıyla ilgili en önemli problemin ücretlerdeki adaletsizlikten, çalışma koşullarından ve işverenlerin çalışanlara yönelik onur kırıcı davranışlarından kaynaklandığı mesajı iletilir. Emek savunusu bu problemlerin giderilmesi için gerçekleştirilir. Çalışma koşullarından kaynaklanan bazı fiziksel rahatsızlıklar *Norma Rae* (Martin Reed, 1979)*Silkwood*(Mike Nichols, 1983) gibi filmlerde emek savunusunun nedenlerinden biridir. Ancak bu fiziksel rahatsızlıklar çalışma alanından kaynaklanır ve izleyiciyi genel bir kültürel eleştiriye yönlendirmez. Yine de *Norma Rae* ve *Silkwood* filmleri A.B.D. sinemasında sendikalizmi savunan ender filmlerdendir. Öte yandan her iki film emek mücadelesi içinde kadının konumuna odaklanması bakımından önemlidir.

Bu filmlerde emek mücadelesi işçi için ahlaki davranışın bir kuralıdır. Emek mücadelesi içindeki işçiler ahlaki olarak ‘doğru’ kişiler olarak yansıtılır. Özellikle Sovyet sineması bu düşünceyi sosyalist ideallerin övgüsüne paralel bir biçimde aktarır.*Grev*(Eisenstein, 1925), *Potemkin Zirhlisi*(Eisenstein, 1925) filmlerinde görüldüğü gibi emek savunusu toplumsal dönüşümün itici kuvvetidir.Bu nedenle

¹⁵1904 Yılında Fransız yapım şirketi Pathé daha önce yapmış olduğu kısa filmlerinden farklı olarak işçi sınıfının mücadele yöntemlerinden grev hakkını konu alan bir film çekmiştir. *Grev* (La Grève, Ferdinand Zecca) adlı bu film grev hakkının olumsuz yanları olduğunu iddia ederek filmin sonunda sermaye sahiplerinin ve işçilerin birlik olması gerektiği mesajını ima etmektedir. Bu konuda ayrıntılı inceleme için Richard Abel’in *The Cine Goes To Town French Cinema 1896-1914*, University of California Press.

işçilere kahraman özellikleri yüklenir ve kahraman işçi söylemi üretilir. İşçi kendini daha adil bir toplum için feda etmekten kaçınmaz.

Emek savunusundan kaçan kişiler özellikle Sovyet sinemasında ‘kötü’ olarak yansıtılır. *Dezertir* (Pudovkin, 1933) ya da *St.Petersburg’un Sonu*(Pudovkin, 1927) filmlerinde emek mücadelesine katılmayanlar işçi sınıfına ihanet eden ‘kötü’ ve ‘bencil’ karakterler olarak temsil edilir. Bunun nedeni Sovyet Sinemasının devletin resmi ideolojisinin yayılmasındaki işlevidir. Bu filmlerde Marksizme ait görüş tekrar edilerek üretici güçlerden biri olan işçi sınıfına tarihi değiştirme görevi verilir. Çünkü yaşamın özü üretimdir ve üretimi gerçekleştiren bu sınıftır (Marx ve Engels, 2014: 113). İşçi sınıfına ihanet eden karakterler emek mücadelesinin içinde yer aldıktan sonra dönüşüme uğrar ve izleyicinin karakterleri olumlaması sağlanır. Bu filmlerde çalışma yaşamındaki problemler sınıflı bir toplumun sonucudur. Bu nedenle filmlerin diğer ‘kötü’ karakterleri kapitalistlerdir. Filmler çalışma yaşamının neden olduğu bütün problemleri sınıflı bir toplumdaki çalışma sürecine indirger. Kapitalizmin yok olmasıyla çalışma yaşamına ait problemlerin de yok olacağı düşüncesi iletilir. Bu filmler çalışma düşüncesini ve emek olgusunu piyasa ekonomisine benzer biçimde kabul eder. Çalışma düşüncesi ve emek olgusu toplumsal yapının merkezinde gösterilir. Bu bağlamda S.S.C.B.’deki üretim paradigmasını eleştiren Erich Fromm, bu sosyalist anlayışın aslında Marx’ın teorisini yansıtmadığını şu sözlerle ifade eder: “Marx’ın ele aldığı ve üzerinde önemle durduğu konu, sanıldığı gibi, yabancılaşmış bir emeğin, ‘soyut’ bir devlet kapitalizmi tarafından daha iyi bir biçimde ücretlendirilmesini sağlamak değildir” (Fromm, 1992: 123). Fromm’a göre S.S.C.B çalışmayla ilgili kapitalistik zihniyeti değiştirmeden uygulamaktadır. Değişen ise sadece üretim araçlarının mülkiyetidir. Bunun sonucu olarak da Sovyet sineması çalışma ideolojisinin sosyalist biçimini savunan filmler üretmiştir. *Demir Adam*(A. Wajda, 1981) ve *Mermer Adam*(A.Wajda, 1977) gibi filmlerde emek mücadelesinin önemine dair mesajın yerini daha derinlerde S.S.C.B.’deki bu üretimi anlayışın eleştirisi alır. Öte yandan Sovyet Sinemasında yoksulluğun nedeni sınıflı bir toplum ve kapitalist ekonomi biçimidir. Bu filmlerde üretim ve çalışma ideolojisinin ahlaki söylemi tekrar edilirken, eleştiri yalnızca kapitalizmin sınıfsal doğasına yöneliktir.

Çalışma ideolojisini yeniden üreten emek mücadelesi filmleri dayanışmanın birleştirici özelliğine vurgu yapar. Bu özellik hem Avrupa hem de A.B.D. sinemasında işlenmektedir. Özellikle İngiltere yapımı *Proud Valley*(Pen Tennyson, 1940) ve A.B.D. yapımı *Nothing But a Man* (Micheal Roamer, 1964) gibi filmlerde ırkçılık karşıtı söylem emek mücadelesini olumlayan söyleme dâhil olmuştur. Ancak siyah işçinin beyaz işçiyle aynı işlerde çalışmayı talep etmesindeki ‘eşitlik’ istenci, geçim araçlarından mahrum bırakılmış mülksüzleri çalışmaya zorlayan yapıyı eleştirmez. Ve yoksulluğun yapısal nedenleri üzerine herhangi bir imada bulunmaz.

Native Land (Leo Hurwitz, Paul Strand, 1942), *Black Fury* (Michael Curtiz, 1935), *Hoffa* (Danny Devito, 1992) gibi A.B.D. filmleri emek mücadelesini sendika karşıtı bir söylemle işlemektedir. Bu filmler sendikayı radikal ve şiddet eğilimi taşıyan düşüncelerin merkezi olarak gösterir. Ancak işçilerin emeklerinin karşılığını adaletli bir biçimde almaları gerektiği düşüncesini de vurgular. Amerikan Sineması Avrupa sinemasından farklı olarak liberalizme ait değerleri korur ve piyasa ekonomisinde doğrudan olumsuz bir eleştiri yöneltmekten kaçınır. Genelde bu filmlerde çalışkanlık takdir edilir ve Amerika çalışkan yoksullar için fırsatlar ülkesi olarak gösterilir.

Çalışma ideolojisini ve piyasa ekonomisine dayalı toplumsallığı yeniden üreten filmlerin bir kısmı ise işçilerin gündelik hayatına odaklanır. Bu filmler ideolojinin ‘nasıl’ yeniden üretildiğini görmemizi sağlar. İşsizlik, yoksulluk ve çalışma etiği üzerinden ideolojiye ait söylemler ortaya çıkar.

İşsizlik olgusu bir toplumda yaşanan tarihsel bir dönemi anlatmak için ya da gündelik hayatın içindeki yoksulluğun nedeni olarak gösterilir. Örneğin Almanya’da I.Dünya Savaşından sonra yaşanan ekonomik krize bağlı gelişen işsizlik *Kuhle Wampe* (Slatan Dudow, 1932) filminde çarpıcı bir biçimde ele alınır. Ya da *Gazap Üzümleri* (John Ford, 1940) A.B.D.’de büyük ekonomik bunalımın köylüleri topraksızlaştırmasını işler. Yine A.B.D.’deki ekonomik bunalım nedeniyle iş bulamayan gençler *Wild Boys Of The Road*’un (William A. Wellman, 1933) konusunu oluşturur. Bu filmler işsizliği tarihin belli bir döneminde meydana gelen toplumsal bir sorun

olarak yansıtır. Yaşamak için çalışmak zorunda bırakılan mülksüzlerin durumunu ortaya çıkaracak yapısal soruları sormaktan kaçır. Aynı yaklaşım yoksulluk olgusunun işlenişinde de ortaya çıkar. Yoksulluk kişisel başarısızlık ya da tarihin belli döneminde yaşanan sosyolojik bir olgu olarak gösterilir. Bu nedenle bu filmlerin bir kısmında yoksulluktan kurtulmak için karakterlerin hayatlarını çalışmaya adanması takdir edilir. Yoksulluk çok çalışmayla aşılabilen bireysel bir sorun olarak aktarılır. Çalışma ahlaki durmaksızın övülür ve farklı bir biçimde kahraman işçi söylemi oluşturulur. Bu yaklaşım piyasa ekonomisine dair temel soruların üstünü örterek işsizlik ve yoksulluğu sistemin kötü yanı olarak problemleştirir. Piyasa ekonomisi ve çalışma ideolojisi ise eleştirilmez.

Yeryüzü(Alexander Dovzhenko, 1930) filminde olduğu gibi filmlerin bir kısmı işçi ve işi arasında organik bir ilişki kurar. İş olmadan işçi bir nitelik kazanamaz ve yaşamın anlamı ortadan kalkar. İş sadece yoksulluğun giderilmesini sağlamaz aynı zamanda işçiyi toplumsallaştırır ve onun yaşam konusundaki fikirlerini de etkiler. Bu yaklaşımın farklı bir biçimi *Rosetta*'da ¹⁶(Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne, 1999) yeniden ele alınır. Çalışmak, çalışmaya dayalı bir toplumda sosyal dışlanmaya maruz kalmamak demektir. Bu nedenle iş talebi kişisel onur mücadelesi haline gelir. Çalışma ideolojisine ait bu söylem adı geçen filmler yoluyla yeniden üretilir.

Çalışma ideolojisinin temsiline yönelik ikinci yaklaşım ise, ideolojinin olumsuz eleştirisine odaklanır. Bu nedenle bu filmlerdeki karakterler çalışma ideolojisini yeniden üreten toplumsal yapılardan ve ilişkilerden kaçır. Aylaklar, sanatçılar ve işten kaçanlar gibi farklı toplumsal tipler yoluyla piyasa ekonomisinin değerleri eleştirilir. Bu filmlerdeki karakterler yaşamın devamlılığını sağlayan faaliyetlerden değil çalışma ideolojisinin belirlenimi altında olan ve kişileri üretim paradigmasından düzen ve disiplinine göre biçimlendiren kültürden kaçır. Bu karakterler tembel değildir. Zira tembel,“iş görmeyi, çalışmayı sevmeyen, çaba göstermekten,

¹⁶Fransa ve Belçika ortak yapımı olan film, aynı yıl Belçika'da yürürlüğe giren ve gençlerin istihdam edilmesiyle ilgili düzenlemeleri içeren “Rosetta Planı”nın oluşmasına neden olmuştur. Kaynak:Lauren Berlant, “Nearly Utopian, Nearly Normal: Post-Fordist Affect in La Promesseand Rosetta”,Public Culture, 2007, 19/2 ,ss.273-301.

sıkıntıdan kaçan kimse” (Tembel, TDK, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5a576f994d11c2.97248719, Erişim Tarihi: 24.08.2015) dir. Oysa filmlerdeki karakterlerin hepsi kendi geçimlerini karşılayabilecek bir uğraşa sahiptir. Bu filmlerde aylıklık çalışma ideolojisindeki tanımından farklı bir olgu olarak karşımıza çıkar. Karakterler özellikle edebiyat, resim, şiir, müzik gibi yaratıcı çalışma diyebileceğimiz alanlarla meşgul olurlar. *Bohem Hayatı* (*La Vie de Bohème*, Aki Kaurismäki, 1992) bu bakış açısıyla çekilmiş örnek bir film olarak düşünülmelidir. Film ekonomik yetersizliklere rağmen küçük bir sanatçı grubunun yaşamlarını düzenli bir işte çalışmadan sürdürme mücadelesini anlatmaktadır. Ressam Rodolfo(Matti Pellonpää), yazar Marcel (André Wilms) ve besteci Schaunard (Kari Väänänen) Paris’te yaşayan üç sanatçıdır. Büyük bir yoksulluk içinde günlerini eserlerini satma planlarıyla geçirmektedirler. Günlük ihtiyaçlarını tesadüfi bir biçimde gideren bu karakterler piyasa toplumsallığının dışında durmaya direnmektedirler. Film isminden de anlaşılacağı gibi bohem bir hayatın çağdaş yorumunu yapmaktadır. Henri Murger’in 1852 tarihli romanından yapılan bu uyarlamada Kaurismäki’nin sinema dilinin sadeliği ve seyirciye karşı mesafesi, film boyunca hissedilmektedir (Nesting, 2013: 55). Ancak film, Kaurismäki’nin hayat felsefesinin de bir yansımasıdır. Kaurismäki, kendini “bohem bir yönetmen” (Nesting, 2013: 5) olarak tanımlamaktadır. Bu nedenle filmlerinde evden atılanlar, düzenli bir işi olmayanlar, yoksul sanatçılar ana karakterlerdir. Üstelik Kaurismäki’nin sinema anlayışı da piyasa ilişkilerini reddetmektedir. Yönetmen, endüstriyel sinemanın karakter ve öykü anlayışı yerine kendine özgü sinema dilini kullanmaktadır. Siyah beyaz çekilen film Paris’in yoksul evlerini gösterirken izleyiciye karakterlerin sıkıntılarını olduğu gibi aktarmaktadır. Buna benzer bir diğer örnek Dagur Kári’nin *Tutunamayanlar* (*Voksne Mennesker*, 2005) filmidir. Film başkaları için duvar yazıları yazarak geçinen Daniel’in (Jakob Cedergren) piyasa sisteminin kültürel işleyişine uymayan hayatını anlatmaktadır. Filmin ilk sahnesi, piyasa ve devlet bürokrasisine uzak kalmayı tercih eden Daniel’in vergi memuruyla yaptığı diyalogla açılmaktadır. Vergi memuru Daniel’in seneler boyu hiç bir işte çalışmayarak herhangi bir gelir sahibi olamaması konusunda şaşkınlık içindedir. Daniel ise devletle bürokratik bir ilişkiye girmek istemediğini ve bu nedenle bu tür bir işte çalışmayı reddettiğini anlatmaya

çabalar.Daniel, “bir keresinde geçici bir işte çalışmışım. Sabah karanlıkta kalktım ve yarım saat sonra işi bıraktım” diyerek bütün hayatı boyunca kurduğu tek çalışma deneyimini aktarır. Vergi memuru ise kendisine işe girmek ve banka hesabı açtırmak için yasal olarak iki hafta süresi olduğu karşılığını verir. Devlet, Daniel’in yurttaşlığının tanınmasını piyasa toplumsallığına katkısı bakımından değerlendirmektedir. Kathi Weeks’in de belirttiği gibi piyasa toplumsallığına dayalı bir toplumda

“bireylerin çalışmak durumunda olması temel toplumsal sözleşme için aslidir, gerçekten çalışma, özneleri, liberal tahayyülün bağımsız bireylerine dönüştürdüğü varsayılan ve bu nedenle vatandaşlığın temel yükümlülüğü olarak ele alınan şeyin bir parçasıdır” (Weeks, 2014: 21).

Hiç bir mülkiyet ilişkisi olmayan Daniel, bir gelire sahip olmamasına rağmen düzenli bir işte çalışma talebinde bulunmaz. Film boyunca yaşadığı pek çok ekonomik sıkıntıya ve kalacak yeri olmamasına karşın Daniel’i düzenli bir iş arama uğraşında görmemekteyiz. Bu filmlerin ana karakterleri KazimirMaleviç’in tembellik konusundaki fikirlerini somutlaştırmaktadır.

Maleviç, insanların bilinçdışında sakladıkları aylaklık edebilme arzularının bazı işlerde ortaya çıkabildiğini ifade etmektedir. Ona göre sanat, insanın aylaklık arzularını yansıtabildiği çalışma faaliyetlerinden biridir. “Hem sanatta hem de dinlenmede özel bir çeşit ‘tembellik’ gizlidir” (Maleviç, 2015: 20) der. Bu karakterler için entelektüel faaliyetleri mümkün kılan boş zamana sahip olmak her şeyden önemlidir. Çalışmak entelektüel zevkleri yok edeceğinden piyasa ekonomisine uyumlu çalışmaya direnirler. Uğraşları ve ilgileri nedeniyle karakterlerin çoğu entelektüel bir zekâyâ sahiptir. Pek çok aylak karakter yaşamla ilgili felsefi düşünceye sahiptir. Piyasa toplumsallığının dışında yer aldıklarından toplumsal yapıyı ayrıntılı bir biçimde kavrarlar.

*Hürriyete Can Feda*¹⁷(René Clair, 1931) ve *Asri Zamanlar*(Charlie Chaplin, 1939) filmlerinde olduğu gibi çalışma ideolojisinin eleştirisi çeşitli karşıtlıklar üzerinden de yapılır. Makine-insan, kent-kır, çalışma-aylaklık gibi karşıtlıklar piyasa ekonomisinin insan üzerinde yarattığı baskıyı gösterir. Fabrikada makine karşısındaki insan güçsüzleşir ve makinenin bir parçası haline gelir.Fabrikadaki üretim düzeninin bir parçası olan zaman, standartlaşma gibi olgular kentte yansıtılır. Kent, fabrika gibi insanı disipline ettiğinden özgürlük kentin dışında aranır. Çalışma, özgürlüğün karşısında bir tehdit olarak gösterilir. Aylaklık ise özgürleşme durumunu anlatır. Fabrika ve hapisane arasında benzerlikler kurulur. Fabrika düzeni *Asri Zamanlar*'da olduğu gibi insanın insansı özellikleri yok ederek onu üretim aracına dönüştürür.

Özgürlük fikri özellikle *Boudu Sauvé Des Eaux*(Jean Renoir, 1932) filminde olduğu gibi modern burjuva değerlerini reddetme fikri olarak da ortaya çıkar. İktisadi ilerleme, başarı gibi kavramlar eleştirilir. XVIII. Yüzyıldan sonra idealize edilerek toplumsal yapının referansı olan orta sınıf değerlerinden kaçılır.

1950'den önce çekilen filmlerde çalışma ideolojisi ve piyasa toplumsallığının eleştirisini somut hale getiren aylak karakterlerde çocuksu bir saflık görülür. Bu karakterler doğa ve insanlarla ilişkide iktisadi bir yarar gözetmez. Karakterler dayanışma ve kolektivizm duygularını önemser. Çalışma hayatı ve mülkiyete dayalı ilişkilerin bu duyguları yok edeceğini düşünürler. Bu nedenle karakterlerin çoğunlukla sosyal ilişkileri gelişmiştir. Bu filmlerde işsizlik ya da yoksulluk sosyal bir dışlanma nedeni değildir. Çalışmayı reddedenler 'başarısız' ve mutsuz olarak temsil edilmez. Aylaklık ve mutluluk arasında doğrudan bir ilişki kurulur. Oysa çalışma ideolojisini olumlayan filmlerde aylak karakterler toplum dışına itilmiş yalnız, başarısız ve mutsuz bireyler olarak temsil edilmiştir.

1950'lerden sonra ise çalışma ideolojisi eleştirisine bir önceki dönemde yapılan filmlere içkin konu ve karakterler dışında 'yabancılaşma' olgusu eklenmiştir. *Hürriyete*

¹⁷Filmde 'çalışmak özgürleştirir' sloganı ironik bir eleştirel gösterge olarak kullanılır. Bu slogan II. Dünya Savaşı sırasında Naziler tarafından Auschwitz kampının girişinde Almanca *Arbeit macht frei* şeklinde yazılmıştır. "Çalışmak özgürleştirir" sloganı Lorenz Diefenbach'a ait bir kitabın da ismidir.Kaynak: Arbeit Macht Frei, 2006, Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Arbeit_macht_frei., Erişim Tarihi:24.02.2016. Yazar alkolizm gibi alışkanlıklar için çalışma tedavisi önerir.

CanFeda ve *Asri Zamanlar* filminden farklı olarak, yabancılaşma bu dönemde makine ve insan arasındaki ilişkiden ziyade, piyasa toplumsallığının ürettiği ilişkilerden yabancılaşma olarak ele alınmıştır. *Yedinci Kıta* (Micheal Haneke, 1989) filmi piyasa toplumsallığının dayattığı ve bir fabrikadaki rutine benzer günlük yaşam ritmiyle baş edemeyen ve intihar etmeyi seçen bir ailenin çarpıcı hikâyesini anlatır. *Dövüş Klübü* (David Fincher, 1999) filminde üretim ve tüketim kültürünün yarattığı yabancılaşma şizofrenik bir ruh haline neden olur. 1950'lerden sonra çalışma ideolojisi ve piyasa toplumsallığını eleştiren filmlerin sayısı hem ana akım sinemada hem de bağımsız sinemada artmıştır. Yabancılaşma gibi yalnızlaşma da dayanışma söylemi yerine bireysel rekabet ve mülkiyet olgularını bir değer olarak kabul eden piyasa toplumsallığını eleştirmek için kullanılan kavramlardan biri haline gelmiştir.

Çalışma ideolojisine ait çalışkanlık, üreticilik, başarı, iktisadi akıl gibi olgular ve yaşamın çalışma faaliyetleri yoluyla kurulduğu önermesi ana akım sinemada piyasa toplumsallığına uygun bir biçimde yer almıştır. Oysa çalışma faaliyetlerinin yaşamın kurucu bir ögesi olarak değerlendirilmesi tarihin belli bir döneminde ortaya çıkan ekonomik ilişkilerin inşaa ettiği kültürel bir söylemdir. İdeolojinin aynı zamanda hegemonik mücadele alanı olduğu düşünüldüğünde, söylem dışı olanın görünürlüğü önem kazanmaktadır. Bu çerçevede Amerikan Sineması hem çalışma ideolojisine ait egemen değerleri yeniden üreten hem de egemen değerleri kesintiye uğratan filmleriyle, çalışma ideolojisinin sinemada 'nasıl' temsil edildiğini somutlaştıran tek sinemadır. Bunun nedeni Amerikan Sinemasının başlangıcından bu yana film yapımını çoğunlukla piyasaya ait bir iş olarak değerlendirmesi ve toplumsal kimliğin bir parçası olarak liberalizmin kültürel değerlerini sahiplenmesidir.¹⁸ Öte yandan özellikle 1960 sonrasında kültürel ve toplumsal değişimler egemen değerlerin dışına çıkan filmlerin yapılmasına neden olmuştur. Bu bağlamda Amerikan Sineması çalışma ideolojisine ait kültürel değerleri eleştiren, çalışma ve piyasa toplumsallığı ile ilgili egemen değerleri kesintiye uğratan filmler de yapmıştır. İlerleyen bölümlerde çalışma ideolojisine ait egemen değerleri kesintiye uğratan, çalışma ve piyasa toplumsallığıyla ilgili yeni bir söylem

¹⁸ İlerleyen bölümlerde ayrıntılandırılacaktır.

kuran filmler ile bu değerleri yeniden üreten filmlerin detaylı bir incelemesi yer almaktadır.

1.5.Amerikan Sinemasında Çalışma İdeolojisinin Eleştirisi Olarak Piyasa Toplumsallığına Katılmayı Reddenlerin Temsili

Sinemada çalışma ideolojisi ve piyasa toplumsallığının eleştirisi bu ideolojinin kültürel olarak yeniden üretilmesine yardımcı olan olguların eleştirilmesiyle yapılmaktadır. Çoğunlukla çalışma ahlakı, üretim paradigması, iktisadi akıl, yabancılaşma, dayanışma duygusunun yitirilmesi gibi olgular imajlar yoluyla düzenlenerek, egemen söylemin dışında imgeler oluşturulur. Julien Levinson'un belirtmiş olduğu gibi Amerikan sinemasında 1990'lı yıllara kadar çalışma ideolojisinin eleştirisi üzerine yapılan filmlerin sayısı oldukça azdır (Levinson, 2012: 170). Genel olarak Amerikan Sineması çalışma ideolojisine içkin değerleri yeniden üretme eğilimi gösterir. Üretim paradigmasını, sınıf atlama mücadelesini, iktisadi aklı, çalışma etiğini ve başarı hırslarını olumlar. Bu değerleri orta sınıf Amerikan ailesinin özellikleri olarak tanıtır ve sürdürülmesine hizmet eder. Bu az sayıdaki örnek filmlerde ise çalışma ideolojisi ve piyasa toplumsallığının eleştirisi "proto-tembel" (Levinson, 2012: 170) karakterlerle yansıtılır.

Proto-tembel karakterler çalışmanın ve üretimin toplumun her sınıfı için hakikat olarak algılanmasına yönelik doğrudan bir eleştiri getirmezler. Daha çok tüm toplumsal ilişkilerin çözülmesini ve insani değerlerin yitimini kâr hırsının sonucu olarak gören bir imge oluştururlar. Bu karakterler insan ilişkilerinin önüne geçen iktisadi aklın çağrısına uymayı reddederler. Karakterlerin bir kısmı doğrudan olmasa da piyasa toplumunun dayandığı 'para' ilişkilerini eleştirmektedir. Bazı filmler ise 'iş' süreci ve ilişkilerinden kaynaklanan travmalar ile 'çalışma' faaliyetlerinin hoşnutsuzluklarına odaklanmaktadır.

Amerikan Sineması 1930'lu yıllarda aylağı özellikle komedi türünde tatlı serseri imajıyla anlatmıştır. Bunu büyük ekonomik bunalımın neden olduğu işsizliğin gerginliğini azaltma çabası olarak değerlendirmek mümkündür. Julien Levinson'un da belirttiği gibi 1930'lu yıllarda Amerikan Sinemasında görülen bu sempatik aylaklar

yetişkinlik ve çocukluk arasında bir yerlerde durarak, çalışmadan azade olmuş bir yaşamı romantize etmektedirler (Levinson, 2012: 144). *Hallelujah, I'm a Bum* (Lewis Milestone, 1933) filminin kahramanı da bu sempatik aylak imajıyla oluşturulmuştur. Bumper (Al Jolson) Central parkta bir grup evsiz aylakla birlikte yaşar. Bu arkadaş grubu çalışma yaşamını kirli bir uğraş olarak değerlendirir ve iş yaşamının vaatlerini çekici bulmaz. Filmde Bumper Belediye Başkanının sevgilisini intihar etmekten kurtaran bir aylaktır. Geçici bir hafıza kaybı yaşayan genç kadın Bumper'a âşık olur.¹⁹ Filmin ismini taşıyan şarkı, aylaklığa övgüler düzmektedir ve Bumper Central Park'ta yürürken bu şarkıyı seslendirir. Paralel kurguyla yemek yiyen, oyun oynayan evsiz ve güler yüzlü aylaklar gösterilmektedir. Başta Bumper olmak üzere, hikâyede gösterilen diğer aylak karakterler suça eğilimli değil sevgi dolu ve özgün kimliklere sahip kişiler olarak sunulmaktadır. Bu temsiliyet, çalışma ideolojisinin ahlaki olarak olumsuzladığı aylaklık olgusunun ters bir imgesidir. Amerikan sinemasında bu sempatik aylak karakteri daha önce de değinildiği gibi komedi türünde çekilen filmlerde sıklıkla tekrar edilmiştir. Tatlı serseri imgesiyle bütünleşen aylak imgesini en iyi yansıtan kurmaca tiplene Tramp'tır²⁰ (Charlie Chaplin). Öyle ki onun yaratmış olduğu karakter 1930'lu yıllarda Amerikan toplumunda var olan bir toplumsal grubun sanatsal olarak temsilidir.

Bu karakter özellikle, *Asri Zamanlar*²¹ (Modern Times, 1936) filminde Marksizmin yabancılaşma üzerine tezlerini somutlaştırmaktadır. Bu filmde Chaplin'in tüm yaratıcılığını kullanarak oluşturduğu fabrika, işçiyi bir makine haline getirir ve insansı özelliklerini yok eder. Filmin başlangıcında "modern zamanlar, endüstri ve bireysel teşebbüsün hikâyesidir. İnsanlık mutluluğu bulma mücadelesi veriyor" ifadesi yer almaktadır. Bu ifade, fabrikadaki çalışma yaşamının baskısı altında başkarakterin aklını kaybetmesi ve akıl hastanesine gönderilmesi düşünüldüğünde, mutluluk mücadelesinin 'çalışma yaşamından' geçmediğini ima etmektedir. Modern toplumsallığın dayandığı faydacı akıl ve daha da özelinde iktisadi akıl insana ait her eylemi hesaplanabilir bir fayda üzerinden değerlendirmektedir. Bu nedenle Chaplin'inin

¹⁹Bu konu yıllar sonra Leos Carax tarafından çekilen *Köprüüstü Âşıkları* (1991) filmiyle bazı yönleri açısından benzerlik göstermektedir.

²⁰ Tramp ismi İngilizce evsiz, serseri, aylak kelimelerinin hepsini bir arada ima etmektedir.

²¹*Asri Zamanlar* 'da işçinin temsil edilmesinin ardında yatan eleştirel düşünce René Clair tarafından 1931 yılında çekilen *Özgürlük Bizimdir* filminden izler taşımaktadır.

karakterinin fabrikada üretim süreci tarafından yok edilmesi işçiye rağmen kurulan piyasa toplumsallığına vurgu yapmaktadır. Bu toplumsallık Tramp'la temsil edilen işçi için mutluluk yerine mutsuzluk üretmektedir.

Film, ekranı tamamen kaplayan bir saatin görüntüsüyle açılmaktadır. Saatin saniyesini gösteren ibre ilerlerken filmin jeneriği gelir ekrana. Bu açılış “her tür yönetimin birincil niteliğinin zamanın düzenlenmesi olduğu” (Canetti, 1998: 394) düşünüldüğünde ve ilerleyen sahnelerle birlikte değerlendirildiğinde piyasa toplumsallığının iki kurucu değerinden biri olan zamana vurgu yapmaktadır. Paul Ginsborg'e göre zamanın düzenlenmesi başlangıcından günümüze “büyük çapta imalat yapan fabrikaların üretim bantlarındaki iş verimini kontrol edip arttırabilmek için” (Ginsborg, 2010: 98) yapılmıştır. Diğeri ise üretimdir. Her iki olgunun somutlaşmış örneği Henry Ford'un kendi fabrikasında uyguladığı ve Fordizm olarak anılan üretim biçimidir. Bu üretim biçimi, parçaların birleştirilmesi için oluşturulmuş bir bant hattında gerçekleşmektedir. İşçiler bu bant boyunca önlerinden geçen ürünlerin yalnızca belli bir bölümü için çalışmaktadır. Böylece çalışma süreci işçiden beceri ve yetkinlik beklememektedir. Ama buna karşı işçiden bantla uyumlu bir biçimde ve hızda durmaksızın aynı işlemi aynı dikkatle yapmasını talep eder. Ford'un ifadesiyle: “montaj hattında yapılan çalışmalar sonucunda bir montaj on dört saatten doksan üç dakikaya düşürülmüştür. İzleyen çalışmalar sonucunda 1925 yılında ise, her on saniyede hattan bir araba çıkmıştır” (Orhan, 2010, Modern Zamanlar Filmi ve Dönemsel Bir Çalışma İlişkileri Yorumlaması, Çalışma Ve Toplum Dergisi, <http://calismatoplum.org/sayi24/orhan.pdf> 136, Erişim Tarihi: 16.02.2016).

Bu üretim biçiminin, insanı tamamen üretim aracı olarak görmesi ve onun tüm eylemlerini piyasa için yararlı hale dönüştürmesi filmin geneline hâkim olmaktadır. Tramp (Charlie Chaplin) fabrikada önünde akıp giden montaj hattına uyum sağlamak için insanüstü bir çaba göstermektedir. Tramp, elindeki İngiliz anahtarıyla durmaksızın vidaları sıkarken üretim bandının hızına yetişemez ve durmadan koşmak zorunda kalır. Buna rağmen yönetici Tramp'ın bandındaki üretimin daha da hızlı olması emrini vermektedir. Mola verilmesine rağmen Tramp boşta kalan elleriyle çalışmaya devam eder. Bu gösterge, çalışma sürecinin işçinin bedensel bütünlüğünü parçalamasını ifade

eder. Marx'ın da ifade ettiği gibi “makine işi, sinir sistemini en ölçsüz bir biçimde zorlarken, aynı zamanda adalelerin farklı şekillerde hareket etmelerini olanaksızlaştırır ve beden ile aklın her tür özgürce etkinliğini ortadan kaldırır” (Marx, 2011: 404). Makine ve insan arasındaki ilişki insana karşı döner ve insanı makineleştirir. Chaplin, filmiyle ilgili yaptığı bir söyleşide, makinelerin insan yaratıcılığının ve zekâsının bir ürünü olduğunu ancak sadece kâr elde etmek için kullanılmasıyla insanlığı büyük bir mutsuzluğa ittiğini belirtmiştir (Flom, 1997: 80). Filmin birçok sahnesinde, fabrika ve makinelere dair göstergeler bu düşünceyi ifade edecek biçimde kullanılmaktadır. Fabrikadaki işçilerin bedeni makinelerin de yardımıyla en üst seviyede yarar sağlamak için kullanılır. Yemek yeme makinesi bu fikrin göstergelerinden biridir. Bu makine işçilerin üretim bandında, üretimlerine ara vermeden yemek yemesi için tasarlanmıştır. Tramp bu makinelerin birinde oturmak zorunda kalınca makine bozulur ve Tramp'a zarar verir. Makine yine işçinin bütünlüğüne zarar vermeye başlamıştır.

Filmin, endüstriyel çalışmaya yönelik en sinemasal eleştirisi, Tramp'ın fabrikanın dişlileri arasında kaybolmasını gösteren sahnede yapılmaktadır. Üretim bandındaki hıza yetişemeyen Tramp, banttın kayarak dişlilerin arasında sıkışır. İşçinin makineyle ve çalışmayla arasındaki ilişki, Tramp'ın sıkıştığı makine dişlilerinde izleyiciye verilir. Marx'ın “emek aracı bir otomat haline gelerek, emek sürecinde işçinin karşısına sermaye olarak, canlı emeğe hükmeden ve onu yutan ölü emek olarak çıkar” (Marx, 2011: 404)ifadesiyle belirtmiş olduğu gibi Tramp, bu dişlilerden kurtulduğunda, hem iş gücü olarak hem de insan olarak tüm özelliklerini kaybetmiştir. Tramp, kendisini kuşatan makinenin dişlilerinden kurtulduğunda etrafındaki her şeyi montaj bandındaki bir parça olarak görür. Elindeki anahtarı,her yerde ve kişide kullanmaya yeltenir. İşçinin kapitalist çalışma sürecinde kendini bir üretim aracı olarak görmesinde yaşadığı yabancılaşma (Marx, 2013: 75-78) Chaplin tarafından mükemmel bir biçimde gösterilmiştir. Tramp, bu filmde burjuvazinin çalışma ahlakının arkasında yer alan ve işçilerin mutsuzluğuna sebep olan üretim paradigmasını komedi türüne özgü biçimde sembolleştirir. Chaplin karakterdeki “yabancılaşmayı onursuzlaştırarak ortaya çıkarır”(Akt: Lefebvre, 2013: 18) ve yabancılaşmanın harika bir eleştirisini ortaya koyar.

Bu dönemin bazı filmleri ise piyasa toplumsallığında yitirilen aile değerlerine nostaljik bir vurgu yapar. Her şeyin iktisadi bir faydayla değerlendirilmesindeki tehlike anlatılır. Frank Capra'nın *Para Beraber Gitmez* (1938) filmi bu türün en güzel örneklerinden biridir. Bu eleştiri biri iş adamı diğeri ise işsiz iki adamın aile değerleri karşılaştırılarak verilmektedir. Filmin sonu gerçek başarının 'mutluluk' olduğu mesajını iletmektedir.

Amerikan Sinemasında çalışma ideolojisinin eleştirel temsili 1950'li yıllardan sonra önceki dönemlere göre sayıca artmıştır. 1950'den sonra Amerikan stüdyo sisteminde yaşanan dönüşümler, Yeni Hollywood Sineması ve stüdyodan bağımsız bir 'tür' olarak Bağımsız Sinema toplumsal eleştirinin yansıtılmasına fırsat yaratır. Klasik sinemada görülemeyecek karakterlerin görünürlüğü artar. Örneğin Herman Melville'in 1856 tarihli romanından aynı adla uyarlanan *Bartleby the Scrivener* (Lary Yust, 1969) filmindeki Bartleby bu karakterlerden biridir.

Hikâye Bartleby (James Westerfield) karakterinin bir şirkete iş başvurusu yapmasıyla başlar. Bartleby, çevresinde akıp giden iş yaşamına karşı büyük bir kayıtsızlık içinde verilmektedir. Buna karşın müdürle yaptığı ilk görüşmede hemen işe başlayabileceğini ifade eder. İlk birkaç gün masasının başında çalışırken gösterilen Bartleby, dördüncü gün patronu tarafından verilen görevi "yapmamayı tercih ettiğini" belirtir. Bir başka gün bütün çalışanların içinde ofis müdürünün bir kopya üzerinde çalışma 'ricasını' 'yapmamayı tercih ederek' geri çevirir. Bartleby film süresince çalışırken gösterilmektedir. Ancak çalışmamayı yeğlediği ya da 'yapmamayı tercih ettiği' zamanlar önemlidir. Bütün çalışkanlığına ve iş becerisine rağmen Bartleby, emek ve iş olguları arasındaki ayrımın ortadan kalktığı bir çalışma dünyasını reddetmektedir. Kapitalist piyasa toplumsallığında 'iş'in buyurgan doğasını 'yapmamayı tercih ederek' yok etmeye çalışmaktadır. Bartleby, Borges'in ifade ettiği şekliyle Kafka'nın dünyaya yabancılaşmış kahramanlarının ilham kaynağıdır (Borges, 1991: 10). Çevresinde akıp giden dünyaya tepkisini ona katılmayı reddederek verirken, bu tepkinin aşırılığı akıldışı bir görünüme dönüşmektedir. Ancak hikâyenin merkezi yine de Bartleby'nin çalışmayı, çalışmaya ait ilişkileri reddetmesidir. Kendisine önerilen tüm işleri, kendisini fazla

meşgul ettiği için reddeder. Hikâyede işçi ve işveren arasındaki mücadele geleneksel dilinden kopar.

1960 ve 70’li yıllarda Amerikan Sinemasında kariyerizm karşıtlığı ve çalışma ideolojisi eleştirisi karşı kültürün²² öğeleri üzerinden anlatılmıştır. Komün hayatı, yabancılaştırıcı çalışmayı reddetme, özgürlük arzusu, sanatsal yaratıcılık karakterlerin yaşamlarının bir parçasıdır. Ancak büyük bütçeli filmlerde bu karakterlerin uyuşturucu maddelere yatkınlıkları belirgin özellikleri haline getirilmiştir. Hippiler ve motorcular gibi karşı kültür grubundaki toplumsal tiplerin felsefeleri karikatürleştirilerek, karşı kültür hazcı ve konformist olarak sunulmuştur. Roger Corman’ın *Wild Angels* (1966) ve *The Trip* (1967) filmi bunlara örnektir.

Ticari Amerikan sineması çalışma ideolojisi eleştirisini bir yaşam felsefesi haline getiren karakterlere 90’lı yıllardan sonra daha fazla yer vermiştir. Bu yıllarda Körfez Savaşı’nın da etkisiyle Amerikan Rüyasına olan güven sarsılmıştır ve piyasa ilişkilerinin belirlediği gündelik hayat eleştirilmiştir. Örneğin *Gerçekler Acıtır* (Ben Stiller, 1994) filmi bu rüyayı eleştiren karakterlerin yaşamlarını aktarır. Film’in dramatik öyküsü Lelaina’nın (Winona Ryder) mezuniyet konuşmasındaki sözlerinden oluşturulur “Neden biz 20’li yaşlardakilerin onların BMW’lerini alacak kadar paramız olması için haftada 80 saat kadar çalışmayı reddettiğimizi, neden icat ettikleri karşı kültürle ilgilenmediğimizi merak ediyorlar, sanki bir çift spor ayakkabı için devrimlerini sattıklarını görmüyormuşuz gibi. Fakat soru hala geçerli-şimdi ne yapacağız? Miras aldığımız bunca hasarı nasıl onaracağız?”

Amerikan Sineması 1930’lu ve 60’lı yıllarda olduğu gibi toplumsal dönüşümlerin ya da ekonomik koşulların etkisiyle piyasa toplumsallığını reddeden karakterlere yer vermiştir. Ancak bu karakterlerin görünürlüğü daima istisna olmuştur. Bu, liberal piyasaların kültürün en temel parçası olduğu Amerikan toplumu için normal kabul edilebilir. Zira ilerleyen bölümlerde aktarılacağı gibi, Amerika’da film yapımı başlangıcından itibaren endüstriyel bir üretime dayanır ve bu üretim genel eğilimlerin dışına çıkarak ekonomik çıkarlarına zarar vermek istemez. Amerikan sineması

²²Bu konu ilerleyen bölümlerde ayrıntılandırılacaktır

çoğunlukla, kültür endüstrisinin çok önemli bir kolu olarak günlük yaşamı kapsayan değerlerin dışına çıkmayan filmler üretir. Filmlerin hem kendi içsel kurmaca evreni hem de yapım süreci piyasa ekonomisinin gereksinim ve beklentilerinden ayrı değildir. Ancak, yine de hem yapım hem de sanatsal nitelik açısından endüstrinin bu kapsayıcılığından özerkleşebilen filmler de çekilmiştir. Çoğunlukla 'bağımsız' olarak tariflenen bu filmlerde, egemen kültürel söylemi eleştiren ya da egemen kültürel söylemi kesintiye uğratan anlamlar yaratılır. Bu bağlamda ilerleyen bölümlerde hem bağımsız hem de ana akım filmlerde çalışma ideolojisinin temsili incelenecektir.



2. BÖLÜM
1960 SONRASI AMERİKAN BAĞIMSIZ SİNEMASINDA ÇALIŞMA
İDEOLOJİSİNİN TERS İMGESİ: PİYASA TOPLUMSALLIĞINA
KATILMAYANLAR

2.BÖLÜM: 1960 SONRASI AMERİKAN BAĞIMSIZ SİNEMASINDA ÇALIŞMA İDEOLOJİSİNİN TERS İMGESİ: PİYASA TOPLUMSALLIĞINA KATILMAYANLAR

“Burjuva dünyası, makineleri ve makine-insanları nasıl bir zorunlulukla üretiyorsa, kurala uymayan insanı da üretir. Kendi *ters* imgesi olan Serseriği üretir. Serseri’nin burjuva düzeniyle ilişkisi “proleterya-burjuva” ilişkisinden farklıdır. Özellikle daha dolaysız, daha duyarlıdır; kavramlardan ve taleplerden çok imgelerden kaynaklanır” (Lefebvre, 2013: 17).

Yannis Tzioumakis, Amerikan Bağımsız Sinemasından bahsedebilmek için film endüstrisinin kendisini kesin bir biçimde oluşturmasını beklemek gerektiğini ifade eder (Tzioumakis, 2015: 40). Diğer bir deyişle ilerleyen bölümlerde daha ayrıntılı ele alınacağı gibi, film yapım, dağıtım ve gösterimini kontrol eden ilk patent şirketleri kurulana kadar zaten her film bağımsızdır. Bu bağlamda Bağımsız Sinema kavramının en yüzeysel ifadesi, endüstrinin tüm aşamalarına, bütüncül bir ekonomik beklentiyle müdahale eden yapıdan bağımsız film yapma biçimidir. Aşağıda ayrıntılarıyla ele alınacağı gibi ilk ‘bağımsızlar’ film yapımının bütün aşamalarında dayatılan bu bütüncül kurallara karşı ortaya çıkmıştır. Ancak endüstrinin yerleştiği erken dönemlerden itibaren stüdyolar ve bağımsızlar arasındaki ilişkilerkin bir biçimde de ayrılmamıştır. Yapım, gösterim ya da dağıtım süreçlerinde bağımsızlarla büyük stüdyolar arasında ortaklıklar olmuştur. Bu yapısal ilişkiler büyük ve küçük bütçeli bağımsız film ve büyük yapım şirketleriyle dağıtım ya da film yapımının bir başka alanında ortaklaşa çekilen bağımsız filmin konumunu anlamaya imkân verir ve bağımsız filmlerin ekonomi dışı niteliklerini belirleme ihtiyacı doğurur.

Endüstrinin bütüncül ekonomik belirleniminden uzaklaşmak, film yapımında sanatsal ve felsefi olarak görece bir özgürleşme yaratır. Bu nedenle bağımsız filmin çağdaş Amerikan Sinemasındaki tanımı filmin söylemiyle daha çok ilintilidir. Bu bağlamda film çekimini mümkünleştiren ekonomik kaynaklardan çok filme içkin biçim ve içeriğin ‘ne amaçla’ ve ‘neyi anlatmak’ için biraraya getirildiği ‘bağımsız’ tanımına daha yakındır. Ana akım filmlerde görülemeyecek temalar, konular ve karakterler bu filmlerde görülebilir. Ya da egemen kültürel ve sosyal değerlere ait egemen söylemler yapı bozumuna uğrattılır. İlerleyen bölümlerde Amerikan Bağımsız Sinemasının hem

oluşumunda hem de filmlerinde yer alan anlatım öğelerinin, çalışma ideolojisi ve piyasa toplumsallığı açısından egemen söylemi ‘nasıl’ etkilediği anlatılacaktır.

2.1. 1960 Sonrası Amerikan Bağımsız Sinemasının Oluşumunda Piyasa Ekonomisi ve Çalışma İdeolojisi Eleştirisinin Etkisi

Hollywood stüdyo sistemi 1950’lerin sonlarına doğru gücünü yitirmeye başlamıştır. Büyük stüdyolara ait gösterim salonlarının ekonomide rekabeti engellemesi nedeniyle stüdyoların ellerinden alınması bu durumun en önemli nedenlerindedir. Stüdyolar gösterim salonlarından kazandıkları gelirden vazgeçmek zorunda kaldıklarında, film yapımı için gerekli olan sermayenin büyük bölümünden de vazgeçmek zorunda kalmışlardır. Öte yandan televizyonun icadı ve kitleselleşmesi izleyici için sinemaya gitme dışında yeni bir seçenek oluşturmuştur.

Stüdyo sisteminin krize girdiği dönemden sonraki yıllarda II.Dünya Savaşı sırasında büyümüş bir nesil, geleneksel Amerikan siyasetini ve toplumsal yapıyı sorgulamaya başlamıştır. Liberalizm, kapitalizm, emperyalizm, ırkçılık ve savaş karşıtlığı gibi olgular üzerine düşünmek, tartışmak ve yeni bir kültürel yapı oluşturmak isteyen genç bir kitle ortaya çıkmıştır. Toplumsal alanda özellikle genç nesil tarafından temsil edilen bu yenileşme çabaları kültür dünyasına da yansımıştır. ‘Art house’ adı verilen salonlarda Dünya Sinemasının yaratıcı ve özgün yönetmenlerinin filmleri gösterilmiştir. A.B.D.’de sinema alanında yüksek öğretim kurumları yaygınlaşmış ve sinema estetiği, sinema felsefesi gibi alanlarda eğitim almış ve bunları kendi filmlerine yansıtacak eğitilmiş yönetmenler yetişmiştir. Bu yeni yönetmenlerin hem toplumsal hem de sanatsal eğilimleri dönemin siyasal ve kültürel taleplerinden, eleştirilerinden beslenmiştir. Bu yönetmenler film yapımını endüstriyel bir üretim olarak gören stüdyo sistemine de karşı çıkmışlardır. Film yapmayı iktisadi bir üretim olarak gören ve filmleri kültür endüstrisinin parçası haline getiren ekonomik görüşü eleştirmişlerdir. Stüdyoların fabrika üretim biçimine benzer nitelikteki yapısından uzak durmayı tercih etmişlerdir. Piyasa ekonomisi ve çalışma ideolojisinin temel ilkeleriyle uyumlu hale getirilmiş stüdyo sisteminden farklı ve ondan bağımsız filmler ürettikleri, filmlerin

içerik ve biçimine yenilik getirme niyetleri ve eleştirel bakış açıları nedeniyle ‘bağımsız’ adını almışlardır.

A.B.D.’de 1960’lardaki bağımsız sinema olgusu piyasa ekonomisi tarafından biçimlendirilen siyasal ve sanatsal eğilimlere yöneltilmiş eleştirinin bir parçasıdır. Amerikan Sinemasının daha önceki dönemlerinde de bağımsız sinema olgusu görülmüştür. MPPC’nin baskısından kaçan yapım şirketleri ya da Hollywood’un eğlence endüstrisindeki etkisinin yoğun olduğu dönemlerde düşük bütçeli B filmi yapan şirketler de bağımsız sinemanın bir biçimini oluşturmuşlardır. Ancak 1960’lı yılların ‘karşı kültür’ hareketi bu dönemdeki bağımsız sinemanın içeriğine yeni fikrîsel boyutlar kazandırmıştır. Mevcut toplumun ekonomi temelli kültür dünyasının bir ürünü olan Hollywood sineması eleştirilmiştir. Bir başka ifadeyle bağımsız sinemadaki sanatsal ve entelektüel yapının kendisi doğrudan ya da dolaylı olarak çalışma ideolojisi ve piyasa ekonomisine duyulan güvenin sarsılması ve onun eleştirisi sonucu ortaya çıkmıştır. Aşağıda Amerikan Bağımsız Sinemasının oluşumuna neden olan bu eleştirinin toplumsal kökleriyle, stüdyo sistemi eleştirisi, piyasa ekonomisi ve çalışma ideolojisi açısından incelenecektir.

2.1.1. Bir Fabrika Örneği Olarak Hollywood Stüdyo Sistemi ve Stüdyo Sistemi Eleştirisinin Amerikan Bağımsız Sinemasının Oluşumundaki Etkisi

“Sinemayı kapitalizmden ayrı düşünmek imkânsızdır” (Jun, 2016:28).

Çalışma ideolojisi ve piyasa ekonomisi, toplumsal yaşamın her alanını piyasaya sağladığı verimlilik açısından düzenlemektedir. Eğer bir üretim sürecinin sonucunda elde edilen maddi ya da zihinsel ürün, piyasanın işleyişinin devam etmesine hizmet etmiyorsa bu ürün piyasa için ‘üretken olmayan’ olarak nitelendirilir. Bu değerlendirme, iktisat biliminin ilk kuramsal metni olan ve emeğin piyasa ekonomisi için ölçülebilir bir olgu olarak bilimsel zeminini oluşturan Smith’in *Milletlerin Zenginliği*’nde ortaya konulmuştur. Smith, entelektüel üretimi sermayenin devam etmesine katkı sağlamadığı için üretkenlik dışı kabul etmektedir (Smith, 2014:359). Çünkü “aktörün inşadı, hatibin söylevi yahut müzikçinin namesi gibi, hepsinin yapıtı, hâsıl oldukları anda ortadan kaybolur” (Smith, 2014: 359). Bu nedenle de sermayenin

çoğalmasına, sürdürülmesine ve nihayetinde de ne kadar saygın olurlarsa olsunlar milletlerin zenginliğine katkı sağlamazlar. Oysa özellikle XIX. yüzyıldan sonra piyasa ekonomisinin toplumu biçimlendirici gücü, entelektüel meslekleri de baskı altına almıştır. Sanatın geleneksel aurası, sanat piyasasının değişen yasalarına uymak zorunda bırakılmıştır. Entelektüel bir üretim alanı olarak sanat da herhangi bir alış veriş nesnesi durumuna indirgenmiştir ve piyasa ekonomisine katkı sağlaması onun amacı haline getirilmiştir. Amerikan sineması da stüdyo tarzı film yapım yöntemiyle 1920-1950 arası Amerikan ekonomisine en önemli katkıyı sağlayan endüstriyel sanat dalı olmuştur.

Sanatın bir endüstri haline gelmesi piyasa toplumsallığından ayrı düşünülemez. Robert Formaini kapitalizmin piyasaları dönüştürme gücünü gösteren en iyi örneğin Hollywood sinema sektörü olduğunu ifade ederken (Formaini, 2001: 48) bu ilişkiyi ima etmektedir. Hollywood her şeyden önce filmlerin seri bir biçimde üretilmesine imkân veren stüdyo sistemi demektir. Stüdyolar, film yapımını belli modeller üzerine oturtarak eğlence sektörünün ihtiyaçlarına hizmet veren fabrikalar olarak önemli bir ‘iş’ alanı olmuştur.

Hollywood stüdyo sisteminin ekonomik açıdan en iyi zamanı iki Dünya Savaşı arasındaki dönemdir. Stüdyo sistemini beş büyük stüdyonun iç işleyişi açısından ayrıntılı bir biçimde inceleyen Thomas Schatz’a göre stüdyolar 1920’lerde başlar, 1930’larda en olgun dönemine varır ve 1950’lerde gücünü kaybeder (Schatz, 1996:4). Stüdyolar 1920-1950 arası Amerikan piyasalarının en önemli ‘iş’ endüstrilerinden biridir. Aslında stüdyoların ortaya çıkmasından önce yani Amerikan sinema tarihinin doğuşundan itibaren Amerika’da film yapmak bir ‘iş’ alanı olarak değerlendirilmiştir. Kinetoscope’un icadından hemen sonra ülkenin her yerinde kinetoscope salonlarının açılması Amerikalı iş adamlarının bu ‘iş’i yatırım yapabilecekleri ve kâr sağlayabilecekleri bir alan olarak görmelerinin sonucudur. 1910’ların sonuna gelmeden A.B.D.’de sayıları 5000’i bulan kinetoscope salonlarının (Monaco, 2013: 225) varlığı ve daha sonra bu salonlardaki gösterimle ilgili her ayrıntının bu alanda ciddi hukuk savaşlarına neden olması da sınırları piyasa ekonomisi tarafından belirlenen bir sektörün gelişmekte olduğunu gösterir.

Bir mucit ve müteşebbis olan Thomas Edison'un Amerika'daki ilk film üretiminden sonra film üretim ve gösterim süreçlerinde kendi araçlarının kullanılması yönündeki baskısı da 'kâr' nedeniyle olmuştur. Bu baskı, yapım evlerinin Hollywood'a taşınmasına yol açmıştır. Yapım evleri patent şirketinin kendilerinden talep ettiği patent ücretini ödemeyi reddetme eğiliminde olmuşlardır. Monaco, Amerikan film yapım şirketlerinin New York'tan Hollywood'a taşınmasını aktarırken, film yapımını endüstriyel bir üretimden farklı görmeyen anlayışı özetlemektedir: "Sinema endüstrisi, otomobil endüstrisinin Detroit'te kurulması gibi, aynı nedenlerle Hollywood'da kuruldu. Ham maddeler ve iş gücü bir aradaydı (Monaco, 2013: 232). Denilebilir ki piyasa ekonomisi, Amerika'daki film üretimini bir endüstri haline getirerek, ona kendi iç işleyişine uygun yön vermiştir. Paul Rotha da Amerikan sinemasından bahsederken "modern üretimin diğer herhangi bir dalına çok benzer olarak, bir endüstri şeklinde gelişmiştir. Onu yönlendiren etmen, kişisel kâr amacıyla yapılan üretimdir" (Rotha, 2000:36) demektedir.

Piyasa ekonomisiyle Hollywood stüdyo sistemi arasındaki yapısal ilişki, her ikisine yön veren arzunun ortaklığından kaynaklanmaktadır. Her ikisinin işleyişindeki temel amaç 'kâr'ın elde edilmesidir. Fakat bu yapısal ilişkinin üst belirleyicisi piyasa ekonomisidir. Çünkü Hollywood'da bir film yapmak her şeyden önce bir 'iş'tir ve piyasa toplumlarında 'iş'in niteliği çoğu zaman piyasalar tarafından belirlenir. Bu nedenle Hollywood'da film yapma modeli, piyasa ekonomisindeki diğer üretim alanlarında olduğu gibi en yüksek kârı elde etmeye imkân veren üretim modelidir. Bu model, modern fabrikada somutlaşmıştır. Bir fabrikada görülen seri üretim, iş bölümü, standartlaşma, uzmanlaşma, arz-talep dengesi, banka ve finans kuruluşlarıyla ilişki gibi özellikler Hollywood stüdyolarının da niteliklerini oluşturur. Hollywood bu üretim modelini sanatsal yaratıcılığı piyasaya eklemeyerek ve piyasa toplumsallığının yeniden üretilmesine ideolojik bir katkı sunarak dönüştürür. Serbest zamanları, piyasa ekonomisi ve çalışma ideolojisine uyumlu hale getirilmiş görsel öykülerle doldurur. Bu nedenle Hollywood stüdyo sistemi için "düşler fabrikası" (Teksoy, 2014:95) tanımlaması uygun durmaktadır. "1930 ve 40'lı yıllarda Hollywood'dan çıkan filmler Henry Ford'un montaj bantından çıkan arabalar gibiydi. Hiçbir film diğerine benzemiyordu ama hepsi

belli bir formüle göre yapılıyordu: Western, komedi, kara filmler, müzikal, çizgi film, biopic (biyografik film), vb. Yine de her film biraz farklıydı ve araba işçilerinin aksine filmleri yapanların hepsi birer sanatçıydı” (Drabelle,1997, A.B.D’nin Portresi, http://usa.usembassy.de/etexts/turkish/abd_portresi,Erişim Tarihi: 12.09.2016).Bu ‘fabrika’ 1930’lu yıllarda Amerika’da haftalık ortalama 80 milyon kişinin ‘eğlenme’ ihtiyacını gidermektedir ve boş zaman için harcanan her bir doların 83 sentini kazanmaktadır (Kokonis, 2009: 173). Dolayısıyla bu büyük pazarın elde tutulması için üretimde istikrarın sağlanması gerekmiştir. Hollywood stüdyo sistemi bu istikrarı gerçekleştiren bir fabrika modelidir.

Stüdyo sisteminde modern kitle üretiminin merkezi olan fabrikalarda olduğu gibi üretimin durmaksızın devam etmesini sağlayan bir planlama vardır. Bu planlama filmin yapım sürecinin ilk aşaması olan senaryodan başlar ve yapım sonrası sürecin son aşaması olan gösterime kadar devam eder. Bu planlamayı herhangi bir sektörde üretimin rasyonelleştirilmesindeki ilk aşamalardan biri olarak değerlendirmek mümkündür. Burada amaç, üretim sonunda sermayenin belli bir büyümeyle geri dönmesini sağlayacak yöntemlerin belirlenmesidir. Hollywood stüdyolarında bu planlama çoğu zaman bir iş adamı olan yapımcıyla birlikte oluşturulmaktadır. 1920’li yıllarda iş adamları tarafından sadece filmler üretmek için kurulmuş film yatırım şirketleri filmlerin içeriğini ve biçimini doğrudan etkileyecek planlamalar yapmaktadır. 1921’de kurulan en eski film yatırım şirketlerinden biri Cinema Finance Corporation’ın ortaklarının içinde Los Angeles’lı bankacılar vardır ve bu film yatırım şirketinin yaklaşımı şudur: yatırımcının hem iş hem de sanatsal yeteneklerinin bilinirliği ve bunların bir bütünlük arz etmesi, uygun bir hikâye ve oyuncu kadrosu, saygın bir şirketle gösterim anlaşması (Bordwell, vd, 1988: 553).Bu yaklaşım Hollywood stüdyolarında film yapım sürecinin planlanmasıyla ilgili çok genel bir görünüm vermektedir. Bu sürece daha yakından bakıldığında bu genel görünümü ayrıntılandırarak öğelerin stüdyo sistemi ve fabrika arasındaki benzerlikleri de derinleştirecek temellendirmeler olduğu görülecektir.

Stüdyolarda yapılacak filmin konusunun belirlenmesi genellikle stüdyoların sahibi olan film yapım şirketinin önceliğindedir. Yapımcılar filmlerini belli modeller

üzerine oturtmaktadır ve buradaki mantık fabrikalardaki ürün tasarım sürecine benzemektedir. Bu modeller stüdyonun kendi film biçimini ortaya koymaktadır. Ancak çoğu zaman modellerin oluşturulmasının sebebi estetik tercihler olmamıştır. Modellerin oluşturulmasının ardında ‘iş dünyasının’ öncelikleri bulunmaktadır. Öyle ki Thomas Schatz, 1960 sonrasında yapımcı-yönetmen olarak adlandırılan ve yaratıcılık sürecinde en az müdahaleye uğrayan kişilerin bile bazı modellere uymak zorunda olduğunu belirtir (Schatz, 1996: 6). Schatz “yazarın, yönetmenin, yıldız oyuncuların- hatta görüntü yönetmeni, sanat yönetmeni, kostüm tasarımcılarının- stillerinin stüdyonun üretim uygulamaları ve yönetsel yapısı tarafından biçimlendirilmiş” (Schatz, 1996: 6) olduklarını söylemektedir. Bir fabrikada olduğu gibi stüdyolarda da modeller kitlesel tüketime imkân veren beğenileri temel almaktadır. Yapım şirketleri filmin konusunu belirlerken daha önce gösterime girerek kâr getirebileceğini ispatlamış film konularını model almaktadır. Ya da klasikleşmiş edebiyat eserlerinin uyarlamasını yapmayı tercih etmektedirler. Bu iki yaklaşımın ana nedeni yapım şirketlerinin filmin gösteriminden elde edilecek kârı garantilemek istemesidir. Yapım şirketleri kendi ürünlerinin ‘tüketicisi’ olarak izleyiciyi tedirgin edecek, şaşırtacak ve sinemadan çıktıktan sonra izleyicinin ödediği ücrete pişman olacağı yeni filmler üretmek istememektedir. Modern bir fabrikada seri üretimin en önemli niteliği olan standartlaşma bu yaklaşım nedeniyle film yapımının da bir niteliği haline gelmiştir. Robert P. Kolker Hollywood için “kendine yeten bir film yapım fabrikası” (Kolker, 1999:20) tanımlamasını kullanırken, standartlaşmaya neden olan film yapımını da “montaj hattı film üretimi”ne (Kolker, 1999:20) benzetmiştir. Bu ‘montaj hattından’ çıkan filmlerin konuları da gittikçe standartlaşmıştır. Konulardaki standartlaşma Hollywood sinemasında türlerin doğmasına neden olacaktır. Nilgün Abisel film türlerinin oluşumuna da neden olan stüdyolara özgü standartlaşma olgusuyla piyasa ekonomisi arasındaki ilişkiyi açıklarken “Hollywood film türlerinin oluşumunda –kitlesel üretime dayanan ekonominin her alanında olduğu gibi- en önemli rolü, standartları saptama zorunluluğu oynamış ve bu durum, stüdyo sisteminin özgün işleyişiyle –yıldızlar, yönetmenler vb. hemen hemen herkesin stüdyolara sözleşmeyle bağlı olması gibi -bütünleşmiştir (Abisel, tarihsiz: 44) ifadelerini kullanmaktadır.

Yapım şirketlerinin izleyicinin filmin konusuna yönelik ilgisini saptayabilme süreci ise stüdyo sisteminin piyasa ekonomisiyle olan ilişkisinin başka niteliğini ortaya koymaktadır. Stüdyo sistemi, bir fabrikada olduğu gibi yapım öncesi, yapım ve yapım sonrası süreçleri kapsayan bir üretim modelidir. Yani öncelikle ürün tasarlanır sonra üretilir ve piyasaya verilir. Yapım sonrası süreç, filmin gösterime girmesi ve tanıtım aşamasıdır. Yapım şirketleri, film konularını tasarlarken sahip oldukları gösterim salonlarından faydalanmaktadır. Hollywood'un beş büyük stüdyosu aynı zamanda ülkedeki gösterim salonlarına da sahip olduklarından izleyicinin tepkisini ölçebilme imkânına sahiptir. Tekelleşme adı verilen bu yapı, sinema endüstrisindeki dağıtım işinin ve gösterim salonlarının belli bir yapım şirketinde ya da stüdyoda toplanmasıdır. Stüdyolar, tekelleşme yoluyla kârlarını çoğaltmaktadır. Aslında dağıtım ve gösterimden elde edilen kârın büyük olmasına neden olan ve bunların durmadan işlemesine yol açan fabrika tipi seri üretimdir. Bu nedenle konularda standartlaşma önemlidir. Bu yapı sayesinde yapım şirketleri gösterim salonlarından aldıkları bilgilerle izleyicinin gelir durumunu, kültürel ve demografik özelliklerini de tanımlamışlardır. Ve hedefteki tüketici-izleyiciye göre filmler yapmışlardır. Örneğin büyük şehirlerde ve taşrada birbirinden farklı içeriklere sahip filmlerin gösterime girmesinin nedeni budur (Neale, 2012: 25). Yapım şirketlerinin kitlesel tüketim ürünü olarak değerlendirdikleri filmin konularına yönelik hassasiyetleri çeşitli araştırmalar yapmalarına da neden olmuştur. İzleyicilerden oluşan piyasanın taleplerini ölçmek amacıyla bazı filmler ön izlemeye çıkarılmıştır. Bu uygulamayı bir tür tüketici araştırması gibi değerlendirmek mümkündür. Paramount şirketi 1922 yılında çok popüler bir romandan uyarılma olan *The Covered Wagon* (James Cruze) adlı filmi önce bir izleyiciye izletmiş ve izleyicinin tepkisine göre yeniden kurgulayıp gösterime çıkarmıştır (Derek, 2007: 114).

Konulardaki standartlaşma oyuncuların seçiminde de geçerlidir. Paul McDonald Hollywood stüdyolarındaki oyuncular hakkında yapılacak araştırmaların oyuncuların imajlarının yeniden üretilmesini ve tanıtılmasını gerçekleştiren film endüstrisinin “standartlaşmış mekanizminden” (McDonald, 2000: 1) ayrı düşünülmemesi gerektiğini belirtmektedir. Filmlerdeki başoyuncuların varlığı endüstriyel olarak tasarlanmış bir sistem tarafından yönetilmektedir. Onlar stüdyoların

filmlerini pazarlayan markalardır. Bu nedenle stüdyolar oyuncularıyla onların tüm meslek yaşamlarını hatta kimi zaman özel yaşamlarını da biçimlendiren sözleşmelerle çalışmaktadır. Her stüdyonun kendi yıldızı yani bir marka yüzü vardır. Ve endüstri içindeki görevleri yaratıcılıklarını ortaya koydukları filmler kadar filmlerin satışını sağlayacak her türlü pazarlama çalışmalarında da devam etmektedir.

Büyük bir film fabrikası olarak stüdyoların çalışma yöntemi de endüstrinin durmaksızın işlenmesini sağlayacak bir biçimde düzenlenmiştir. Monaco

“stüdyolar, etkili bir biçimde seri fabrikalar olarak çalıştılar. Sahne donatımları tedarik edildi, senaryocular buraları yapım için yeniden düzenlemeye koşuldu, set ve kostüm tasarımı bölümleri yapım için gereken fiziksel öğeleri imal ettiler. Teknisyenler, tıpkı aktörler ve aktrisler gibi maaşa bağlandılar ve düzenli vardiya biçiminde çalışmaya başladılar. Günümüzde, bir yönetmen eğer yılda birden fazla film yaparsa bu alışılmadık bir durumdur. 1930 ile 1939 arasında Michael Curtis 44, Mervyn LeRoy 36, John Ford 26 film yaptı” (Monaco,2013: 235)

demektedir. Taylorist bir ilkeyle düzenlenen stüdyolar iş saatleri, işçileri uzmanlık alanlarına göre çalıştırma, her stüdyonun başında denetimden sorumlu birinin görevlendirilmesi, filmlerin yıllık belli bir sayıya uygun olarak yapılması gibi uygulamalarıyla seri üretimi en yüksek seviyeye çıkarmışlardır. Bu açıdan bakıldığında stüdyoları Taylorizmin bir pratiği olan Fordist üretime dayalı bir fabrika olarak düşünmek mümkündür (Çetin, 2014: 206).

Film yapımının seri üretim düzeniyle gerçekleştiği stüdyolarda sanatsal yaratıcılık piyasa ekonomisi tarafından yönlendirilmektedir. Film yapım sürecinin daha ilk aşamasında yönetmen ve senarist stüdyo sahiplerinin baskısı altında çalışmak zorunda kalmıştır. Filmlerin bu kâr güdümlü yapı nedeniyle içerik, estetik ve sanatsal özellikleri piyasaya göre biçimlendirilmiştir. Öte yandan stüdyo sistemi piyasaya dayalı yapısal özellikleri nedeniyle 1950’li yılların sonlarına doğru bir krize sürüklenmiştir. Stüdyo sistemine yön veren piyasa ekonomisi çeşitli nedenlerle değişikliğe uğrayınca sistem de değişikliklerle mücadele etmek zorunda kalmıştır. II. Dünya Savaşından sonra stüdyoların dış pazarlardaki hâkim konumu ulusal sinemaların gelişmesiyle sarsılmaya başlamıştır. İçeride ise tekelleşmeye karşı çıkarılan yasalar stüdyoların sahip olduğu en

önemli ekonomik kaynaklardan mahrum kalmalarına yol açmıştır. Üstelik televizyonun varlığı da filmlere giden izleyici sayısını gittikçe düşürmüştür. Bu kriz dönemi Amerikan sinemasının içerik, biçim ve sanatsal olarak yenilenmesine yol açmıştır. Aslında bu dönemdeki yenilenme endüstriyel film yapımına karşı felsefi bir itirazı içermemektedir. Çünkü 1940 sonrası gelişen Amerikan Bağımsız sineması büyük stüdyoların kendilerini krizden kurtarma çabalarından da izler taşımaktadır. Ancak 1940'ların sonlarında stüdyoların seri üretimine bir seçenek olarak bağımsız filmler“Amerikan sinemasını stüdyoların potansiyel olarak temsil ettiği filmlerin standardizasyonu tehdidinden uzak tutmakta başarılı olmuştur”r (Tzioumakis, 2015: 87).

Amerikan Bağımsız Sineması tartışmalı bir kavramdır. Günümüzde bağımsız filmlerle endüstriyel Hollywood filmleri dağıtım gibi ekonomiyle ilgili alanlarda ya da estetik öğelerin kullanımı gibi sanatla ilgili alanlarda ortak yönelimler göstermektedir. Bunun nedenlerinden biri Amerikan sinema endüstrisinin değişen piyasa koşullarına göre bağımsız sinemanın ticari ve estetik eğilimlerini kendine uydurma eğilimidir. Öte yandan Amerikan Bağımsız Sinemasının poetikası ve tarihsel gelişimi de onun endüstriyel sinemayla olan ilişkisinden bağımsız değildir.

Amerikan Bağımsız Sineması yapım ve sanatsal nitelik açısından iki farklı dönemde gelişmiştir. Yapım bağımsızlığı anlamında Amerikan Bağımsız sineması Edison'un da içinde bulunduğu MPPC'in endüstri içindeki tekelden kurtulmak isteyen yapım şirketlerinin kurulmasıyla başlar. 1920'li yılların patent mücadelesini kapsayan bu dönemden sonra 1940'lı yıllarda stüdyoların yaşadığı kriz bağımsız yapımların önemini arttırmıştır. Her iki dönem endüstriyel sinemanın içerik ve anlatım yöntemlerine yönelik felsefi ya da sosyolojik sorgulamadan kaynaklanmamıştır. İlk dönem Hollywood'un doğmasına neden olmuştur. İkinci dönem ise Hollywood'un kendini piyasanın koşullarına göre şekillendirme stratejisinin bir sonucudur. Ancak Yannis Tzioumakis'in Amerikan Bağımsız sinemasının üçüncü dönemi (Tzioumakis, 2015: 231) olarak kabul ettiği 1960 sonrası hem sinema endüstrisine hem de toplumsal yaşama yöneltilmiş eleştiriden izler taşımaktadır. Kokonis bu dönemin filmlerinin Woodstock'tan Watergate skandalına Amerika'nın içinde bulunduğu sosyopolitik iklimden izler taşıyan, aynı zamanda da Hollywood'un film yapımına içerik ve biçim

olarak yeni bir bakış getiren yapımlar olduklarını ifade etmektedir (Kokonis, 2009: 170). Bu dönemde ortaya çıkan bağımsız sinema, Yeni Amerikan Sinema Hareketiyle ve Hollywood Rönesans'ı olarak anılan yapımcı yönetmenlerin sosyolojik ve estetik olgunluğa sahip filmleriyle de düşünsel bir ortaklığa sahiptir.

Bir manifestoyla duyurulan Yeni Sinema Hareketindeki yönetmenlerin en önemli eleştirisi, film yapımındaki endüstriyellemenin neden olduğu felsefi ve sanatsal sıradanlıktır. Bu yönetmenler, stüdyo sistemini, sanatsal yaratıcılığı baskı altına alan bir film üretme fabrikasına dönüştürmesinden rahatsızlık duymaktadır. Yeni Amerikan Sinema Grubu adıyla 1962 yılında yirmiden fazla bağımsız yönetmenden oluşan bir meslek örgütlenmesi kurarlar (Mekas, tarihsiz, A Brief History, <http://film-makerscoop.com/brief-history/>, Erişim: 20.08.2016). Yeni Sinema Grubu düşük bütçeli film yapımının, büyük stüdyolar dışında yapım ve dağıtım olanakları yaratmanın “etik ve estetik inanişla” (Mekas, tarihsiz, A Brief History, <http://film-makerscoop.com/brief-history/>, Erişim: 20.08.2016) ilgili bir yönelim olduğunu belirtmektedir. Film yapımını piyasa ekonomisinin ticari eğilimlerinden kopartmak ve bu süreci mesleki dayanışmaya dönüştürmek için Film Yapımcıları Kooperatifini kurarlar (Tzioumakis, 2015: 236).

Yeni Sinema Hareketi endüstriyel sinema anlayışına uzak durması, deneysel ve avant-garde gibi stüdyo sisteminin içinde yapımı mümkün olmayan filmlerin yapımı ve dağıtımını için fırsat yaratmıştır. Amerikan Bağımsız Sinema tarihinde bir dönem olarak anılan Amerikan Yeni Sinema Hareketi kendinden sonraki bağımsız sinemanın bazı kodlarının ortaya çıkmasında tarihsel bir kaynak olmuştur. Buna göre Amerikan Bağımsız Sineması Hollywood'un karşıtı olan düşük bütçeli, eğlence endüstrisinin parçası ve manipülatif olmayan, felsefi ve eleştirel sorgulamaları olan sinemadır (Ortner, 2012, “Against Hollywood: American Independent Film as a Critical Cultural Movement”, *Journal of Ethnographic Theory*, 2012/2.2, <http://dx.doi.org/10.14318/hau2.2.002>, Erişim Tarihi: 5.09.2016, 2).

John Cassavetes'in ilk filmi *Shadows* (1959) endüstriye karşı koyan bağımsız bir film yönetmeninin film yapım sürecini anlatan güzel bir örnektir. Asıl mesleği aktörlük olan Cassavetes oynadığı bir filmin tanıtımı için katıldığı bir radyo

programında, bu filmin eleştirisini yaparak daha az bütçeyle daha felsefi bir film çekilebileceğini ifade eder. Dinleyicilerden filmin yapımı için kendisine ekonomik açıdankatkı sunmalarını talep eder (Tzioumakis, 2015: 238). Film bu sayede tamamlanmıştır. Bu film *Film Culture* dergisinin ilk bağımsız film ödülünü kazanmıştır (Tzioumakis, 2015: 252). Film endüstriyel film yapımından tamamen farklı bir biçimde çekilmiştir. Yönetmen seyircilerden topladığı bütçe, 16 mm'lik bir kamera, kendi yakınlıklarıyla temin ettiği teknik malzeme ve işsiz oyuncularını bir araya getirerek Hollywood'un profesyonelleşmiş estetik değerlerinden bilinçli bir şekilde uzaklaşmış bir film yapmıştır.

Cassavetes örneğinde olduğu gibi Bağımsız Sinemayı bir ifade aracı olarak gören yönetmenler stüdyo sisteminin standartlaşmış biçim ve içeriğinden uzaklaşmayı tercih etmektedirler. Bu noktada Hollywood'un ideolojik konformizminden de uzakta durmuşlardır. 1960 Sonrası Amerikan Bağımsız Sineması, Hollywood stüdyolarında somutlaşan kültür endüstrisine yöneltilmiş eleştiriden yoğun bir biçimde beslenmiştir. Eleştiri, kültür ürünlerini bir sanayi haline getiren piyasa toplumunun dinamiklerine ve farklı açılardan endüstrinin işleyişine yöneliktir. Bu nedenle 1960 sonrası yapılmış Amerikan Bağımsız Sinemasının bazı filmleri ancak stüdyoların dışında çekimi mümkün olan eserlerdir. Bu filmlerde yer alan toplumsal yapıya yöneltilmiş eleştirinin kâr yapmayı hedefleyen bir endüstri tarafından onaylanmayacağı açıktır. Diğer bir deyişle bu filmlerin söyleminde, piyasa ekonomisinin ve çalışma ideolojisinin yeniden üretiminde kültürel bir araç olmayı reddetme vardır. Bu filmlerin bir bölümünde Hollywood sinemasında çoğunlukla dışarıda bırakılmış karakterler başrolde yer almaktadır. *Ten Thousand Clowns* (Fred Coe, 1965) filminin baş kahramanı bütün gün şehirde aylıklık etmeyi çalışma yaşamına tercih eder. Martin Scorsese ilk filmi *I Call First*'te (1967) çalışma yaşamından kaçmaya çalışan göçmen bir İtalyan'ın aşk ilişkisi sebebiyle yaşadığı maceraları anlatır. *Gece Yarısı Kovboyu*²³(John Schlesinger, 1969) Amerikan rüyasına aldanan bir taşralı genç ile evsiz bir yan kesicinin trajik yoldaşlığını

²³ Bu film Yeni Hollywood Sineması içinde de değerlendirilmektedir. Ancak yapımcılarından birinin yönetmenin kendisi olması, içerik açısından ticari sinemanın ele almayacağı bir konuya odaklanması gibi nedenlerle bağımsız bir film olarak da değerlendirildi. Yapımcı şirketlerden biri olan Jerome Hellman Productions, yönetmen John Schlesingere aittir. Kaynak: Gece Yarısı Kovboy'u, <http://www.imdb.com/title/tt0064665/>, Erişim Tarihi: 22.05.207

işler. Woody Allen *Take Money and Run* (1969) filminde ‘başarı’ özelliklerini taşımayan, özgüvensiz bir banka soyguncusunun dünyasına mizahı bir biçimde eğilir. Amerikan toplumu içinde yaşayan azınlıklar, anti-kahramanlar, tembeller, aylaklar ve piyasa toplumsallığını reddedenler bu sinemanın oyuncularındır. Örneğin *Pull My Daisy* (1959, Robert Frank- Alfred Leslie) filmi Beat kuşağının temsilcisi olan Jack Kerouac’ın bir oyunundan uyarlamadır. Ve bu edebiyat akımı Amerikan toplumunun içselleştirdiği piyasa kültürüne kaba bir estetikle karşı durmaktadır. Ya da Amerika’da 1960’ların sosyo-politik bir kültür olgusu olarak Hippilerin yaşamları bağımsız sinemada konu olmaktadır.

Konu, karakter ve biçim açısından endüstriyel stüdyo sinemasına yönelik felsefi eleştiri, çağdaş bağımsız sinema için de geçerlidir. 1980’li yıllarda ilk filmi yapan Jim Jarmush *Sürekli Tatil*’den(1980) itibaren toplumun kıyısındakileri, serserileri ve aylakları anlatmayı tercih etmiştir. 1987 yılında Amerikan alt kültürünün önemli bir temsilcisi olan Charles Bukowski’nin senaryosundan çekilen *Bar Kelebeği*’de (Barbet Schroeder,1987) yazdıklarını kültür endüstrisine pazarlamayı reddeden bir ayyaşın öyküsü anlatılmıştır.1990 sonrasında D.K. Holm’un “destansı yabancılaşma filmleri” (Holm, 2011: 36) dediği ve Amerikan kapitalizmini içselleştirememiş, mutsuz çalışanları anlatan filmler Amerikan Bağımsız sinemasında görülmeye başlamıştır. 1992 yapımı *Amerikalılar*, (James Foley) önemli bir iş alanı olan emlakçılık sektöründe çalışanların birbirleriyle mutsuz rekabetlerini işler. Ya da *Mutluluk* (Todd Solondz, 1998) ve *Amerikan Güzeli*’nde (Sam Mendes, 1999) olduğu gibi çalışma ideolojisinin desteklediği orta sınıf yaşam biçiminin mutluluk getireceği fikri eleştirel bir biçimde işlenmiştir. Bu filmleri ‘karşı sinema’nın ürünleri olarak da değerlendirmek mümkündür. 1970’li yıllarda Peter Wollen tarafından Godard’ın filmlerinin estetik ve toplum bilimsel tanımında kullanılan bu kavram, Hollywood gibi ana akım sinemanın ideolojik ve estetik kodlarının karşısında yer alan sinema anlayışını ifade etmektedir. Hollywood stüdyo sistemindeki film yapımı, geniş kitlelere ulaştırılacak bir ürün olarak filmleri Wollen’in ifadesiyle yedi ilkeye göre inşaa eder (Aktaran: Gürkan, 2015: 41). Anlatı geçişkenliği, özdeşleşme, şeffaflık, tek diegesis, kapalılık, haz ve kurgu yoluyla konular standart bir anlatı biçimiyle sunulur. Bağımsız filmler ise sadece içeriğe ait

ideolojik söylemi eleştirip yapı bozumuna uğratmaz, aynı zamanda bu anlatı biçimini yeniden kurar ve kimi zaman yıkar. Bu filmler, hem içerik hem biçim bakımından egemen kültüre karşı bir kültürel söylem inşa eder.

Endüstriyel sinemada çoğunlukla yer bulamayan piyasa ekonomisi ve çalışma ideolojisine yöneltilmiş eleştiri, 1960 sonra oluşan Amerikan Bağımsız Sinemasının ve Yeni Hollywood filmlerinin en önemli niteliğidir. Kültür endüstrisinin önemli bir örneği olarak Hollywood'un film yapım sürecine ve bu sürece yön veren zihin dünyasına yönelik eleştiri olmadan, 1960 sonrası Amerikan Bağımsız Sinemasından söz etmek mümkün olmayacaktır.

2.1.2. Amerikan Bağımsız Sinemasında Çalışma İdeolojisi ve Piyasa Ekonomisi Eleştirisinin Politik ve Kültürel Kökleri

1960 Sonrası Amerikan Bağımsız sineması, ticari ve estetik olarak netlikten uzak kimliğine rağmen²⁴ onu ana akım sinemadan ayıran en önemli özelliği, bu dönemdeki bağımsız sinemanın alternatif politik ve ideolojik söyleme sahip olmasıdır. Geof King “endüstriyel ve biçimsel boyutuna ek olarak, bağımsız sinemanın tanımına dair en önemli yaklaşım en azından onun egemen değerlerdensesosyal ve politik olarak farklı olmasıdır” demektedir (King, 2016:2). Filmlerdeki söylemin mevcut sosyo-politik durumun ve egemen ideolojinin, kültürel ve ideolojik eleştirisine dayanıyor olması, onları ‘karşı sinema’nın sınırlarına da yaklaştırır. Bu filmlerin içindeki muhalif söylem, karşı kültürün kodlarını yansıtır ve hatta filmler karşı kültürün değerleri tarafından kurulur.

20. Yüzyılın ikinci yarısı toplumsal, politik ve ekonomik olarak Amerikan toplumunda karşı kültürün oluşmasına imkân veren bir dönemdir. Modern toplumların tarihinde karşı kültür söylemi hiç bu kadar kitleleşmemiştir. Bu kültürü 1960’larda

²⁴ 1948 Yılında tekelleşmeye son veren Paramount Kararından sonra büyük stüdyoların çoğu kendi fiziksel mekânlarının dışında çekilecek bağımsız filmlere finansal destek vermiştir. 1950’lerin sonlarında bağımsız film yapım yöntemleri Amerikan sinemasında stüdyoların yerini almaya başlamıştır. Bu açıdan Amerikan bağımsız sinemasını Tzioumakis’in kullandığı biçimiyle ‘üst düzey’ ve ‘düşük bütçeli bağımsız film’ olarak kendi içinde sınıflandırmak doğru bir yaklaşımdır. Bu nedenle bu dönemdeki bağımsız sinema tanımı film yapımının ekonomik koşullarından ziyade filmlerin içeriğine göndermede bulunmaktadır. Zira Stanley Kramer gibi bağımsız yapımcı-yönetmenler yüksek bütçeli olmakla birlikte popülist ideoloji ve siyasetin dışında eleştirel filmler yapmıştır.

başlayıp 1970’lerde etkisini kaybeden ve Amerikan toplumsal hayatının egemen değerlerine yabancılaşmış kişilerin yeni bir yaşam arayışı olarak ifade etmek mümkündür (Miller, 2003:6). Bu sosyal olgunun ortaya çıkmasında dönemin başkanı J.F.Kennedy’nin görece liberal demokrat bir politikayı benimsemesi, toplumda sivil haklar, ırkçılık ve savaş karşıtlığı, ifade özgürlüğü şeklinde siyasal bilincin artması gibi nedenlerin olduğunu söylemek mümkündür. Öte yandan Avrupa’daki savaştan kaçmış entelektüellerin varlığı da kuramsal çeşitliliğin artmasına yol açmıştır. Bu dönemdeki Amerikan toplumsal hayatına dair en önemli ekonomik özellik ise orta sınıf yaşam tarzına ulaşan kişi sayısındaki artıştır.²⁵

II. Dünya Savaşından sonra A.B.D. ciddi bir ekonomik büyüme yaşamış ve Amerikan banliyöleri ‘Amerikan yaşam tarzı’nın yansıdığı mekânlar haline gelmiştir. Amerikan Rüyası²⁶ liberal piyasa toplumsallığının ideolojik söylemi olarak işlev görerek Amerikan toplumuna bir mutluluk haritası sunmuştur. Bu harita çalışma, kariyer sahibi olma, mülk edinme, tüketim gibi olguları ön plana çıkarmıştır. Savaş sırasında doğmuş bir kuşağın bu Amerikan yaşam tarzını ve Amerikan Rüyasını benimsemesi özellikle teşvik edilmiştir. Ve Amerikan piyasalarının ekonomik kazanımları bu kuşağa yapılan yatırımların artmasını sağlamıştır. Bu nüfus önceki kuşağın bulamadığı önemli imkânlarla sahip olmuştur. Yüksek öğrenimdeki öğrenci sayısı gittikçe artmış ve entelektüel kaynaklara daha rahat ulaşabilmek mümkün hale gelmiştir. Ancak bu yatırımlar, genç kuşağın geleneksel siyaseti ve ideolojik söylemi yeniden üretenler rolünü benimsemelerine yol açmamıştır. Aksine bütün bu toplumsal dinamikler özellikle genç kuşağı kendi hayatlarını biçimlendiren, ona yön veren toplumsal, siyasal ve ekonomik yapıyı sorgulamaya itmiştir. Amerikan yaşam tarzıyla

²⁵ “ABD, 1945’den 1970’e kadar, arada kısa durgunluklar olmakla birlikte uzun bir ekonomik büyüme dönemi yaşadı. Amerikan halkı ilk kez konforlu hayatın tadını çıkartıyordu. 1960 yılında, ailelerin % 55’inin çamaşır makinesi, % 77’sinin arabası, % 90’ının TV’u ve hemen hepsinin buzdolabı vardı” Kaynak: Drabelle, 1997, ABD’nin Portresi, http://usa.usembassy.de/etexts/turkish/abd_portresi, Erişim Tarihi: 17.10.2016.

²⁶ Kavram köken olarak XVIII. yüzyıla dayanmaktadır. Bu ilk kullanım Protestan çalışma etiğini yüceltir ve ülkenin çalışkan insanlara refah bir yaşam fırsatı verdiğini vurgulamaktadır. XIX. ve XX. yüzyılda da bu ilk anlamı korunur. Ancak bu anlama özgürlük fikri de eklenir. Öte yandan Amerikan Rüyası kavramı tüketim paradigmasının dört rüyası olarak da kullanılmaktadır. Kavramı hem çalışma ideolojisine hem de tüketime yaptığı vurguyla piyasa toplumsallığının ideolojik söylemi olarak değerlendirmek mümkündür. Kaynak: American Dream, tarihsiz, wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/American_Dream, Erişim Tarihi: 17.11.2016.

ifade edilen Amerikan rüyası eleştirilmiş, bu ‘rüya’ ve ‘yaşam’ tarzının ardında yatan piyasa ekonomisinin tek boyutlu kültürü sorgulanmıştır.

‘Amerikan yaşam tarzı’nın ardındaki ideolojik söyleme 1960’larda karşı kültürel hat üzerinden muhalefet etmiştir. Bunlardan ilki Amerika’nın dış siyaset stratejilerini hedef alan ve Vietnam işgaline muhalefetle ifade bulan savaş karşıtlığıdır. Savaş karşıtı hareketin kitleselleşmesindeki ve Amerikan ekonomisinin büyümesine yol açan savaş endüstrisinin eleştirilmesindeki muhalefet ise özellikle California Berkeley Üniversitesindeki bir grup gencin ifade özgürlüğü mücadelesinde elde ettiği kazanıma dayanmaktadır. Bu genç öğrenciler, Amerikan toplum mühendisliği çalışmalarının bir ürünü olmayı ve bireyleri ideolojik olarak imal eden kurumsallaşmayı reddetmektedir. Bu noktada ilk muhalefetleri Amerikan muhafazakâr siyasetinin anti-demokratik kurumu olan Amerikan Karşıtı Faaliyetler Komitesinin (HUAC) toplantısına yönelik sivil itaatsiz eylemlerdir (Kitchell, 1990: DVD). Bu komite²⁷ 1950’lerde komünizm karşıtlığı ilkesiyle kurulmuştur. Dolayısıyla HUAC’ın faaliyetlerini hedef alan eylemler kapitalist ilerleme modelini resmi ideoloji olarak kabul etmiş bir siyaset anlayışını da eleştirmektedir. İfade özgürlüğü talebi, resmi ideolojinin kurmak istediği ve piyasa ekonomisinden beslenen yaşam kültüründen başka yaşam biçimlerini dile getirebilme özgürlüğünü içermiştir. Öğrenciler toplumsal mühendislik çalışmalarının önemli bir aracı haline getirilen üniversitelerin fabrikalaşmasına da karşı çıkmışlardır. Berkeley’de muhalefet yapan öğrenciler “geleceğin seçkin, beyaz yöneticileri olmayı reddederek”(Kitchell, 1990: DVD) Amerikan Rüyasına yeni bir yön vermek istemişlerdir. Bu noktada *Aşk Mevsimi*²⁸ (Mike Nichols, 1967) filmi anmak faydalı olacaktır. Filmde kolejden yeni mezun olmuş bir Amerikan gencinin kendi için oluşturulmuş yaşam biçimine dolaylı eleştirisi anlatılmaktadır. Bu genç mezun (Dustin Hoffman) kendisinden beklenen ideal yaşam tarzına muhafazakâr ahlak kurallarını

²⁷ Kısa adıyla HUAC (House on Un-American Activities Committee) 1938 yılında Martin Dies başkanlığında kurulmuştur. 1940-1950 arasında komünizm suçlamasıyla pek çok kişinin yargılanmasına neden olmuştur. Bunların içinde Arthur Miller gibi isimler vardır. Ayrıca Hollywood On’ları olarak anılan ve içinde Hollywood yapımcıları ve yönetmenlerinin bulunduğu grup komitenin anti-demokratik soruşturmalarına dahil olmayı ve soruları cevaplamayı reddetmiştir. Komitenin en önemli üyesi 1969-1974 yıllarında Amerikan Başkanı olan Richard Nixon’dur. (House on Un-American Committee, 2009, Encyclopaedia Britannica, <https://global.britannica.com/topic/House-Un-American-Activities-Committee>, Erişim Tarihi: 11.11.2016)

²⁸ Yeni Hollywood Sineması içinde çekilen ilk filmlerden biridir.

çiğneyerek apolitik bir biçimde karşı koyar. Film doğrudan siyasal bir eleştiri getirmemesine rağmen kültürel bir sorgulama taşıması bakımından bu dönemin gençliğinin yeni yaşam biçimleri arayışını temsil eder.

Bu dönemin muhalif gençleri, Berkeley Üniversitesi rektörü tarafından dile getirilen üniversitelerin “piyasayla uyumlu olma zorunluluğu”(Kitchell, 1990: DVD) anlayışından ırk ayrımcılığı muhalefetine kadar geniş bir politik karşı söylemi benimsemişlerdir. Bu nedenle öğrencilerin muhalefetleri, 1960’lı yıllarda Amerikan egemen siyasetinin yön verdiği kapitalizme uyumlu bir toplumsallaşmanın farklı boyutlarını kapsayan kültürel bir mücadeledir. Bu muhalefeti daha önceki sistem karşıtı hareketlerden ayıran özelliği de budur. O zamana kadar deneyimlenmiş sistem karşıtı hareketler sınıfsal mücadele üzerinden yükselerek kapitalist kurumların ilgasını ve yeni kurumlaşmayı hedef alması bakımından sosyal hareketlerdir. Oysa Zafer Toprak’ın da ifade ettiği biçimiyle “1960’larda sosyalden kültüre bir geçiş (Toprak, “20. Yüzyılda 1960’lar Gerçekten Çok Önemli Bir Kırılma Noktası” Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı 2006: http://www.mafm.boun.edu.tr/files/171_Zafer_Toprak.pdf, Erişim Tarihi: 05.11.2016) yaşanmıştır. Öğrenciler üniversitelerin bilgi endüstrisinin fabrikaları olarak biçimlenmesine, A.B.D.’nin Vietnam’a askeri operasyon başlatmasına ve Amerikan yaşam tarzına karşı muhalefet ederken piyasa ekonomisi tarafından biçimlenmiş kültürel dünyaya karşı çıkmışlardır. Çünkü bu toplumsal olayları doğrudan ya da dolaylı olarak birleştiren olgu, piyasa ekonomisinin yönlendiriciliğidir. Bu nedenle “karşı kültür hareketi maddi yönü öne çıkartan pazara ait bireyin ve onun dünyasına ait kültürün eleştirisi” (Arslan, 1999: 87) olarak ortaya çıkmıştır. Bu dönemde savaş karşıtı üniversite öğrencilerinden pek çoğu A.B.D.’nin Vietnam’a asker göndermesini emperyalist bir müdahale olarak görmektedir. Bu zihniyetin bir devamı olarak Kamboçya’ya asker gönderildiğinde öğrenciler Amerikan piyasa ekonomisinin merkezi olan Wall Street’i işgal edip dolar yakarak savaş ve piyasa ekonomisi arasındaki ilişkiyi sembolik olarak göstermişlerdir (Yılmaz, 2008: 29). Öğrenciler ‘Amerikan yaşam tarzını’ kurmanın ve onu sürdürmenin maliyetlerinden birinin, dış siyasette savaşçı politikaları desteklemek olduğunun farkına varmıştır. İç siyasette ise tüketimin ve

üretimin durmadan devam etmesine yönelik ideolojik ve kültürel söyleme karşı çıkmışlardır. Bu noktada bu dönemin içeriğiyle ilgili bir analiz anılmaya değerdir. Bu karşı kültürel hareket

“yine ‘insan merkezli’ bir hususiyet taşımasına rağmen; merkeze aldığı ‘insan’ kavramı, içerik anlamında Batı’daki hâkim insan anlayışına göre farklıydı. Onun söz konusu ettiği insan kavramında irrasyonel bir ‘gen’ bulunduğu söylenebilir. Klasik anlayışta insanın daha iyi ve mutlu yaşama hakkından bahsetmek, hayatın maddi/teknik/refah şartlarını daha iyi hale getirmek şeklinde anlaşılmaktaydı ve bu anlayışın hasılası olarak da endüstriyel toplumun ‘tek boyutlu insan’ı ortaya çıkmıştı. Hâlbuki şimdi Mayıs 1968’de, söz konusu edilmeye başlanan yeni insan anlayışında maddi/teknik/refah şartlarının hâkim kurgusunda yanlışlık bulunduğu, hayatı iyileştirmenin ancak bu kurguya itiraz etmekle sağlanabileceği söylenerek; nihayetle refah toplumunun ortaya koyduğu ‘hasılaya’ karşı muhtevaya dönük bir eleştiri söz konusuydu” (Arslan, 1999: 88).

Diğer bir ifadeyle karşı kültür hareketi modernleşmenin ekonomi boyutunun bütün bir yaşamı ele geçirmesine, ona yön vermesine karşı çıkan bir kültür mücadelesidir. Gilles Deleuze 1968’le sembolikleşen bu karşı kültür hareketini tarihe bir baskın olarak ifade etmiştir (Aktaran: Ali Artun, tarihsiz, Odtü’de 1968 ve Sanat, <http://www.aliartun.com/yazilar/odtude-1968-ve-sanat/>, Erişim Tarihi: 11.11.2016). Çünkü bu karşı kültür hareketi, o ana kadar ilerleme modeline uyumlu toplumsal tarihin birikim ve deneyimlerine saldırmış ve onu değiştirmeye yönelmiştir. Bu karşı kültürel hareket, iktisadi aklın referans alındığı bir modernleşme projesinin, kendi çocukları tarafından yok edilme teşebbüsüdür. Bunun nedeni 1960’lı yıllardaki karşı kültür hareketinin hem siyasi-politik hem de sanatsal içeriklerinde mücadele eden gençler, yukarıda değinildiği gibi Amerikan toplumsal tarihinin o ana kadar en refah döneminde yetişen neslidir.

1960’lı yıllarda,ırkçılık karşıtlığı, karşı kültürün en önemli politik hattından biri olmuştur. Toplumsal, ekonomik ve siyasal yaşamda siyahlar ve beyazlar arasındaki eşitsizlik söyleminin kökleri, piyasa ekonomisinin erken tarihi olan kolonyal döneme dayanmaktadır. Modern siyasi tarihte ise ırk ayrımcılığına dayalı politikalar piyasa

ekonomisinin en gerici uygulamalarından biridir.²⁹ 1960'lı yıllarda Amerika'da ırk ayrımcılığına yönelik mücadele, muhafazakâr Amerikan yaşam tarzının beyaz orta sınıf değerlerine yönelik geniş bir muhalefeti içermiştir. Aslında sonuçları ve yürütülen mücadele açısından doğrudan siyahların her türlü yurttaşlık hakkının kazanılması için yapılmış bir mücadele gibi görünmektedir.³⁰ Ancak siyahlara yönelik ayrımcılıkta ortaya çıkan ve farklılıkları yok etmeye çalışan anlayış, Amerikan toplumsal yaşamı içindeki tüm farklılıkları da potansiyel olarak yok etmeye çalışan bir felsefeden beslenmektedir.*Easy Rider*³¹ (Dennis Hopper, 1969) filminde de bu kültürel ırkçılık şiddetli bir biçimde yer almıştır. Amerika'yı bir uçtan bir uca motosikletleriyle dolaşan iki hippî, muhafazakâr Amerikalılar tarafından kafaları taşla ezilerek öldürülmüştür. Bu nedenle bu dönemdeki ırkçılık karşıtı mücadeleleri, ırkçılıkla rafine bir biçimde kendini ifade etmiş tek boyutlu, tek kültürlü bir toplumsal yaşamla mücadele olarak düşünmek gerekmektedir.

1960'lı yıllarda piyasa ekonomisi ve onun kültürel ahlaki söylemlerinden biri olan çalışma ideolojisine yönelik karşı kültür hareket sanat alanında kendini doğrudan yansıtmıştır. 1950'lerde ortaya çıkan ve daha sonra Hippî kültürünü de etkileyecek Beat akımı iktisadi akla dayalı bir yaşam biçiminin eleştirisini edebiyatın ve diğer sanat dallarının merkezine koymuştur. Piyasa toplumsallığı içinde “onlar ellilerin kitle kültürünün kendini beğenmiş ikiyüzlülüğüne öfke duyarak var olmayışın arafında” (Fineberg, 2014: 165) yer almayı seçmişlerdir. Bilinçli bir tercihle sanatlarında ve yaşamlarında kitlelerden uzaklaşmışlardır. Bu sanatçılar Amerikan piyasa toplumsallığının üretim ve tüketim değerlerine bir seçenek olarak doğu mistisizminin değerlerini yüceltmişlerdir. Göçebelik ve durmadan yolda olma fikri, hem bu ruhsal arayışın bir yöntemi hem de yerleşiklikle özdeşleşen mülkiyetçilik anlayışının eleştirisidir. Amerikan yaşam tarzının değerlerine yönelik eleştirileri çalışmalarının

²⁹ Bu konuda ilk temel kaynaklardan biri olan Palmiro Togliatti'nin “Faşizm Üzerine Dersler” kitabında yer alan şu ifadesini anmakta fayda var: “Faşizm, finans kapitalin en gerici, en şovenist en emperyalist unsurlarının açık terörist diktatörlüğüdür” Kaynak: Palmiro Togliatti, Faşizm Üzerine Dersler, çev: Hüseyin Aykol, Ser Yay. Ankara 1978, sy: 21.

³⁰ Özellikle Martin Luther King, Malcom X gibi liderlerin yarattığı etki göz önünde bulundurulduğunda.

³¹ Yeni Hollywood Sineması'nın örnek filmlerinden biridir.

çoğu zaman yasaklanmasına neden olmuştur.³²Şiir ve romanlarında kendi yaşamlarının da geçtiği alt kültür dünyası anlatılmıştır. Bu kültürde üretim ve tüketim arasında biçimlenmiş hayatın içinde olmayı reddeden karakterlerin yabancılaşması göze çarpmaktadır.³³ Öte yandan edebiyat anlayışlarında da egemen biçim ve içerik dışında denemelerde bulunmuşlardır. “Çoğunluğa uyma, makineleşme ve materyalizme karşı mücadelenin Amerika’ya özgü deneyimini yeniden sahiplenmek için kendi ‘hip’ sözcük dağarcıklarını oluş”(turmuşlardır) (Fineberg, 2014: 165). Bu sanatçıların, sanat piyasasının sanat ürünlerindeki özerkliği kazanç tutkusuyla ele geçirmesine öfkeleri, onları karşı kültürün temel kaynaklarından biri haline getirmiştir.

1960’lı yıllarda Beat akımından sanatçıların yaşadığı New York ve San Fransisco’da yeni sanat çevreleri de Amerikan gündelik hayatını biçimlendiren iktisadi anlayışı eleştirmişlerdir. Bu eleştirelilik Amerikan toplumuna özgü kültürel olgularla sanatın kendine özgü dilini birleştirdiğinde farklı biçimlerde yansımıştır. Ressam Robert Rauschenberg “televizyon setleri ve dergiler tarafından, dünyanın aşırılıklarıyla bombardımana tutulmuştum” (Fineberg, 2014: 176) diyerek piyasa toplumsallığına ait karmaşanın, resimlerine etkisini açıklamıştır. Resimlerinde kullandığı popüler imajları ve politik figürleri, toplumsal yapının değişmesi gerektiği fikrinin temsilleri olarak yorumlamak mümkündür. Öte yandan bu yıllarda tüketim ideolojisi tarafından ele geçirilmiş kentlerin atıklarından asamblaj çalışmaları yapılır ve Junk sanat doğar (Fineberg, 2014:178).Atık sanayi ürünleri sanatçının yeni ham maddesi haline gelir ve piyasa öncesi toplumlardaki sanatçı ve doğa arasındaki ilişkinin değişimine vurgu yapılır. Tüketim nesnelere sanatçıların ürünlerine doğrudan girer. Piyasa ekonomisi reklam sanatını doğurur. Reklam afişlerindeki göstergeler doğrudan sanat ürününe yansır. Andy Warhol’un 1961-1962 tarihlerinde yaptığı Campbell Çorba Konservesi ya da Marilyn Monroe’nun Dudakları (1962) çalışmaları popüler değerlerin yansması olarak pop sanatını temsil eder. Warhol’un kendisi içinde yaşadığı üretim ve tüketim

³² En önemli Beat kuşağı yazarlarının Allen Ginsberg, William S. Burroughs, Jack Kerouac’ın yaşamlarında suç, uyuşturucu ve cinselliğin aşırı uçlardaki varlığı metinlerine de yansımış ve bu nedenle de bu metinlerin basılması ve satışı yasaklanmıştır.

³³ Beat sözcüğü kök itibarıyla ‘yorgun’ ve ‘bitkin’ anlamlarına dayanmaktadır. Kaynak: Beat Movement, 1998, Encyclopaedia Britannica, <https://global.britannica.com/art/Beat-movement>, Encyclopedia Britannica, Erişim Tarihi: 16.11.2016. Bu anlamıyla egemen ideolojik ve kültürel yapıya yabancılaşan kişilerin ruh dünyasına vurgu yapması şeklinde yorumlanabilir.

dünyasını yadsımadan yansıması bakımından diğer sanatçılardan ayrılmaktadır. Kendisi bir figür olarak dönemin değerlerini doğrudan temsil etmesi bakımından önemlidir. ‘Fabrika’ adını verdiği stüdyosunda yaptığı resim ve baskılar “seri üretim hattı ürünleri olmuştu(r)” (Fineberg, 2014: 247).

Bu dönemde karşı kültür hareketinin ve piyasa toplumsallığına yöneltmiş eleştirinin en önemli öznelerihippilerdir. Hippiler hem dönemin iç ve dış siyasetindeki değişim taleplerinin eylemcileridir hem de yaşamlarını kurma biçimi bakımından piyasa ekonomisi ve çalışma ideolojisinin değerlerine doğrudan karşı çıkmışlardır.³⁴ Hippilerin kökleri Beat sanatçılarına dayanmasına rağmen, piyasa toplumsallığının oluşumuna kültürel olarak engel teşkil ettiği için onları Amerikan toplumsal tarihinin dışında bırakılmış Amerikan yerlilerine ve siyah göçmenlere dayandıranlar vardır (Miller, 2003:6). Hippiler Fransa’daki politik öğrenciler gibi doğrudan büyük politik hareketlerin eylemcileri olmamışlardır. Ancak Amerikan toplumunun içinde yeni toplumsallık inşa etmişlerdir. Bu nedenle onlar karşı kültürün politikası haline dönüşmüşlerdir. Çoğunluğunun beyaz-orta sınıf aileden geliyor olması Amerikan rüyasının içinde yer alan mülkiyetçilik, rekabetçilik gibi piyasa toplumsallığına ve çalışma ideolojisine ait değerlerle büyüdüklerini gösterir. Bu nedenle içinde yaşadıkları egemen kültüre yönelik itirazları daha büyük anlam kazanır. Farklı farklı bileşenlere sahip hippî kültüründe ırkçılık ve tüketimcilik karşıtlığı, doğa ve evrenle uyum, anti-kapitalizm, ortak yaşam ve üretim gibi değerler hayatı kurmanın temel olgularıdır. Örneğin Diggers³⁵ adındaki hippî grubu San Fransisco’da ihtiyaçların değiş-tokuşla karşılanması, günlük ücretsiz yemek dağıtımı, ihtiyacı olanlar için geçici barınma temin etme ve ücretsiz ulaşım sağlama uygulamalarıyla gündelik hayatı piyasa ekonomisinin dışındaki değerlerle yeniden kurmuşlardır. Aynı zamanda tiyatro ve dans topluluğu olan bu grup piyasa toplumsallığı için çalışmayı reddetmiştir ve parayı önemsizleştirdiklerini ifade eden sanatsal gösteriler yapmışlardır (The Diggers Mystique, International Times

³⁴ Hippilere ait değerler Amerikan piyasaları tarafından daha sonraki tarihsel süreçte kendi özgünlüklerinden kopartılarak kullanılmıştır. Çalışma ideolojisi ve piyasa ekonomisi özgürlük, ortak yaşam ve üretim, sanatsal yaratıcılık, doğayla uyum gibi Hippilere ait temel değerleri pazarlama stratejilerinde kullanmıştır.

³⁵ Topluluk ismini XVII. Yüzyılda İngiltere’de kurulan çiftçi komününden almıştır. Komün bütün savaşların kaynağının ekonomi olduğunu düşünerek piyasa ekonomisini reddetmiştir.

Archive,

26.02.1967,

[http://www.internationaltimes.it/archive/index.php?item=IT_1967-02-13_B-IT-](http://www.internationaltimes.it/archive/index.php?item=IT_1967-02-13_B-IT-Volume-1_Iss-8_011)

[Volume-1_Iss-8_011](http://www.internationaltimes.it/archive/index.php?item=IT_1967-02-13_B-IT-Volume-1_Iss-8_011), Erişim Tarihi:12.10.2016). Hippilerin gündelik hayattaki ihtiyaçlarını karşılama biçimlerini piyasa ekonomisine yönlendirilmeyen toplumlardakine benzetmek mümkündür. Kendi kurdukları komünlerde³⁶ yaşayan hippî kültüründe üretim toplulukça ve ihtiyaca yönelik yapılır. Aşırı üretim doğaya ve insan ilişkilerine zarar verdiğiinden üretim sınırlandırılmıştır. Yaratıcılığa izin vermeyen modern çalışma ritmi yerine yaratıcılık ve oyununun iç içe geçtiği bir üretim anlayışı vardır. Bir hippî ve barış eylemcisi “hangi işte çalıştığımızı, nasıl para kazandığımızı birbirimize asla sormazdık. Pek çoğumuz para kazanmak için özellikle bir şey yapmıyorduk. Diğer insanlar ise bizim yaşamlarımıza bu kadar az etkisi olan para için pek çok şey yapıyor. Bizim yaşamımızda kariyer, para kazanma ve meslek sahibi olma hakkında önemli değerler bulunmuyor” (Miller, 2004: 112) ifadesiyle piyasa ekonomisine bakışını ifade eder.

1960’lı yıllarda karşı kültür hareketi ve sinema arasındaki ilişkiyi bu kültür hareketinin sanata yaklaşımındaki eleştirel bakışla açıklamak gerekir. Yirminci yüzyılda sanat da hayatın diğer alanlarında olduğu gibi piyasa ekonomisi tarafından biçimlendiğinden, karşı kültür hareketi sanatın mevcut yapısını eleştirmiştir. Bu nedenle bu dönemde Hollywood sinemasını biçim ve içerik açısından eleştiren filmlerin yapımında ve gösteriminde artış olmuştur.³⁷

1948 Yılındaki Paramount Kararı ile büyük stüdyoların gösterim salonlarına yönelik tekeli baskısı azaldığında, sinemalar dönemin atmosferine uygun filmleri göstermek konusunda daha özgür olmuşlardır. Çoğu zaman ergenlik çağına yeni girmiş izleyicilere hitabeden bu filmlere rock’n roll, kuşak çatışması ve mevcut ahlaki

³⁶ İçerik olarak farklı komünler bulunmaktadır. Bazı komünlerde dini ve mistik değerler kurucu bir ilkeyken bazı komünler seküler değerlere sahiptir. Ancak tüm farklılıklarına rağmen ortaklık duygusunun piyasa ekonomisine özgü bireyci yaklaşımın üstünde tutulması genel bir ilkedir.

³⁷ Bağımsız Amerikan Sinemasının 1960’lı yıllardaki gelişimi ve piyasa ekonomisi arasındaki ilişki bir önceki bölümde incelenmiştir. Bu yönetmenlerin bir bölümü Yeni Hollywood Sinemasının içinde de yer almaktadır. İlerleyen yıllarda Martin Scorsese ve Woody Allen gibi yönetmenler gişede büyük ticari başarı sağlayan filmler de çekmişlerdir.

değerlere yönelik apolitik isyan³⁸ konu olmuştur. Bu filmler yoluyla gücünü kaybetmiş stüdyolar Amerikan gençliğinin ‘yenilik’ konusundaki taleplerini ticari kazanç kaynağı olarak değerlendirmişlerdir. Ancak bu filmler apolitik Amerikan gençliğinin bile mevcut toplumsal kültür ve değerlere yabancılaşmaya başladığını işaret etmektedir. Öte yandan Art House adı verilen gösterim salonlarında geleneksel ticari sinemaya karşı Avrupa sanat filmleri gösterilmiştir. Örneğin New York’ta aktivist ve bağımsız sinema yönetmeni, Amerikan Yeni Sinema Hareketi üyelerinden Lionel Rogosin tarafından işletilen Bleecker Street Cinemakarşı kültürün en önemli sinema merkezlerinden biridir. Bu tarz gösterim salonlarında auteur yönetmenlerin filmleri yeni sinemacılar kuşağının yetişmesinde sanatsal ve entelektüel bir etki sağlamıştır. İzleyiciler Fransız Yeni Dalga, İtalyan Yeni Gerçekçiliği gibi akımların filmlerini izleme fırsatı bulmuşlardır. Bu dönemde Bağımsız Amerikan Sineması ve Avrupa Sanat Sineması arasındaki etkileşimin tek yönlü olmadığını belirtmekte fayda var. Örneğin bağımsız bir film olan *Little Fugitive* (Ray Ashley, Morris Engel, 1953) filminde küçük bir çocuğun evden kaçarak dışarda yaşadığı maceralar Fransız Yeni Dalgasından François Truffaut’nun *400 Darbe* (Les Quatre Cents Coups, 1959) filmine esin kaynağı olmuştur. Martin Scorsese, Woody Allen, Hal Ashby, John Cassavetes³⁹ gibi bağımsız sinemanın farklı temsilcileri ilk filmlerini bu dönem çekmiştir. Bu yönetmenlerin bir kısmı Hollywood’da da farklı görevlerde bulunmuşlardır. Bu nedenle kendi filmlerinde endüstriyel sinemadan farklı biçim ve içerikleri kullanma becerileri açık bir biçimde ortaya çıkmıştır. Öte yandan The Actors Studio gibi ticari kazancı hedeflemeyen sanatsal kurumların varlığı da bağımsız filmlerin en önemli aktörlerinin yetişmesine katkı sunmuştur. Bu dönemde sanat ve piyasa toplumsallığı arasındaki çelişkilerin farkında olan sinemacılar, kendi filmlerinde bu çelişkilerin üstesinden gelmek ya da bu çelişkileri açığa çıkarmak eğiliminde olmuşlardır. 1960’larda ilk filmlerini çeken bu

³⁸ Nicholas Ray’in yönetmenliğini yaptığı *Asi Gençlik* (Rebel Without Cause, 1955) ergenlik dönemindeki Amerikan gençlerini konu alması bakımından bağımsız sinemaya özgü farklı konulara eğilme yaklaşımını kullanmıştır. Ancak film ele aldığı konuyu kuşak çatışması anlayışından öteye taşımayarak bu dönemdeki Amerikan gençliğinin yaşadığı yabancılaşmanın nedenini toplumsal ve politik olarak yansıtmaktan kaçınmıştır. Bu nedenle bu film stüdyoların bağımsız filmlerin izleyiciyi etkileme konusundaki potansiyelini fark edip bu modele uygun film yapma yöntemlerini göstermesi bakımından iyi bir örnektir.

³⁹ John Cassavetes dışındaki yönetmenler aynı zamanda Yeni Hollywood Sineması içinde de yer almaktadır. Bunun nedeni bu yönetmenlerin ilk filmleri bağımsız olmakla birlikte sonraki filmlerini Hollywood’un yapım şirketleriyle kurulan ilişkilerle çekmiş olmalarıdır.

yönetmenler çağdaş Amerikan Sinemasının en önemli temsilcileri olmuşlardır. Bu yönetmenler Amerikan toplumuna farklı açılardan bakabilmek ve egemen kültürel değerleri sorgulamak için bir alt yapı oluşturmuşlardır. Bu nedenle kendilerinden sonra gelen yönetmenlere de esin olmuşlardır. Çağdaş Amerikan Bağımsız Sinemasında⁴⁰ Richard Linklater, Jim Jarmush, Wes Anderson, Noah Baumbach gibi yönetmenlerin filmlerinin kültürel ve sanatsal kökleri 1960'lı yıllardaki bu sanatsal ve sinemasal gelişmelerde bulunmaktadır.

2.2.Amerikan Bağımsız Sinemasında Çalışma İdeolojisi ve Piyasa Ekonomisinin Eleştirisi Olarak Minör Politikalar

Ali Akay *Minör Politika* adlı çalışmasında bu kavramı, Gilles Deleuze ve Felix Guatari'nin 'minör edebiyat' kavramına bağlı ve çağdaş sanatlarda primitivizmin felsefi bir ilke olarak öne çıkmasını anlamlandırmak için kullandığını ifade etmektedir (Akay, 2000: 6). Ancak bunun köklerini XX. yüzyılın ikinci yarısında gelişen eleştirel antropolojik çalışmalara dayandırmaktadır. Bu antropolojik çalışmalar⁴¹ Aydınlanma felsefecilerinin metinlerinde yer alan⁴² ve piyasa toplumsallığının oluşmasına da hizmet eden ilerleme, ekonomizm, rasyonelleşme kavramlarının ve çalışmanın toplumsal kurucu ilke olarak eleştirisini yapmışlardır. Modernliğe ait bu kavramlar kitlesel ve genelleştiricidir. XVIII. Yüzyıldan itibaren gelişmekte olan piyasaların ihtiyaç duyduğu toplumsallığı yaratmak için üretilen bu kitlesel söylemler majör politikalarlardır.

Majör politikalar siyasal sistemlerin farklı uçlarında da olsa benzer teknolojilerden yararlanırlar: toplumu iç ve dış olmak üzere ikiye ayırırlar. İçerde yer alanlar majör politikaların kabul ettiği kişiler, düşünceler ve olgulardır. Dışarda olanlar ise bu majör politikalara itaat etmeyenlerdir. Bu bağlamda piyasa toplumsallığı için majör bir politik söylem olan üreticilik, çalışkanlık, başarı gibi olgulara uymayanlar

⁴⁰Çağdaş Amerikan bağımsız yönetmenlerin çoğu 1960'lı yıllara göre çok daha büyük bütçelerle film yapma imkânlarına sahip olmuştur. Günümüzde bağımsız sinemayla Hollywood arasındaki ilişkinin karmaşık yapısı Indiewood kavramının doğmasına neden olmuştur

⁴¹ Bu tezin ilk bölümünde çalışma faaliyetleri ve piyasa toplumsallığı olgularının çağdaş ve ilkel toplumlarda karşılaştırmalı analizi yapılırken bu çalışmalardan yararlanılmıştır.

⁴² Piyasa Ekonomisine Geçiş Aşamasında Çalışma İdeolojisinin Felsefi Kaynakları bölümünde ayrıntılı olarak incelenmiştir.

bu toplumun dışında olanlardır. Kimi zaman bu majör politik söylemin dışında yer almak bilinçli bir tercihe dönüşür. Bu nedenle bu tercihleri majör politikaların karşısında yer alan minör politikalar olarak düşünmek mümkündür. Başarı ilkesini sorgulama, ilerlemeciliği ve piyasa ekonomisini eleştirme, rekabet ve para kazanma olgularına karşı çıkma, bireycilik yerine kollektiviteyi öne çıkarma, mülkiyetçilik ve yerleşiklik yerine göçebelik ve mülksüzlüğü seçme minör politikalarlardır. Bir sonraki bölümlerde detaylı bir biçimde incelenecek Amerikan Bağımsız Sinemasının örnek filmlerinde yer alan karakterler, konular, filmlerin yapım süreci ve biçimi endüstriyel sinemada çoğunlukla yeniden üretilen piyasa ekonomisi ve çalışma ideolojisiyle ilişkili majör politikaları eleştirir. Bu filmlerin bir kısmı özel bir toplumsal dönem olarak 1960'ların karşı kültür olgusuna içkin göçebelik, mülksüzleşme, ortak yaşam gibi minör politik olguları yansıtır. Öte yandan filmlerdeki karakterler minör edebiyatta olduğu gibi, kitleler için üretilmiş kültür ürünlerinde ana karakter olamayacak özelliklere sahiptir. Piyasa toplumsallığının vaatlerine karşı kayıtsızlıkları, onları genel kabul görmüş 'başarı' basamaklarından uzaklaştırmıştır. Bu karakterler ticari sinemanın bir model olarak sunduğu kahramansı özelliklere sahip değildir. Deleuze ve Guattari de 'minör edebiyat'ın içindeki karakterler için böyle bir saptamada bulunmaktadır: “öyle ki, yetenekli kişilere az rastlanması aslında yararlıdır ve ustalar edebiyatından başka bir şeyin kavranmasına izin verir: Yazarın tek başına dile getirdiği şey zaten ortak bir eylemi oluşturur ve söylediği ya da yaptığı şey, başkaları hemfikir olmasa da, zorunlu olarak siyasaldır” (Deleuze ve Guattari: 2008:27). Minör edebiyatta yazarın yetenekten uzak ve kahramansı özellikler taşımayan karakterleri, sinemada yönetmen tarafından görselleştirilir. Bu karakterler, gündelik hayatı kitlesel onayın dışında kavrayacak fikir dünyalarıyla minör yaşam politikalarını temsil ederler.

Sinema açısından minör kavramı, Deleuze ve Guattari'nin metinlerinde doğrudan bulunmamaktadır. Ancak Guattari'yle birlikte Kafka'nın eserlerini anlamlandırmak için oluşturdukları 'minör' kavramını sinema için kullanmak mümkündür. Bu bağlamda edebi minörde yer alan “azınlığın majör dilde yaptığı edebiyat” (Deleuze ve Guattari, 2008: 259, “her şeyin siyasal olması” (Deleuze ve Guattari, 2008: 26) ve büyük edebiyatlar için görmezden gelinen, ayrıntıda kalmış

yaşamların, minör edebiyatın temelini oluşturması (Deleuze ve Guattari: 2008: 26) gibi tanımlar minör sinemanın da temelini oluşturmaktadır. Zira Nicholas Thouburn “minör edebiyat, özellikle ‘edebi’ bir ilgi değildir. Bir düzeyde o, her sanat biçimiyle ilgilenir. Özellikle sinema ve tiyatro ayırdedilir” (Thoburn, 2009: 44) demektedir.

Deleuze ve Guttari’nin minör sinemayla ilgili belirgin bir tanım yapmaması ve Deleuze’ün bizzat sinema felsefesi üzerine çalışmaları, bu kavramla ilgili yorumları çoğaltmıştır. Örneğin, David Martin Jones’un, Deleuze’ün sinema düşüncelerinden yaptığı yorum çerçevesinde minör sinema, Yılmaz Güney, Ousmane Sembene, Glauber Rocha gibi yönetmenlerin filmlerine örnektir (Sutton ve Jones, 2016: 73). Yazara göre bu yönetmenler siyasal sinema yaparken, sinemanın genel dilinin içinde ancak budili kesintiye uğratıp, göçebeleştirip, yerinden ederek film çekmişlerdir. Onların filmlerinde ‘azınlık’lara yönelik ilgi egemendir. Ve Thoburn’ün minör edebiyata dair yaptığı, olanaksızlıkların yaratıcılığı teşvik etmesi ve bir ‘oluşa’ yön vermesi (Thoburn, 2009: 45-47) saptaması hem film yapımını hem de filmdeki karakterlerin konumları için, minör sinemada kullanılabilir. Öte yandan Ali Gürbüz’ün “büyük edebiyatlarda karanlıkta bırakılan kavramsal kişilikler, minör edebiyatın daracık mekânından aydınlığa çıkarak kendi yersizyurtsuzlaşmış dilini ortaya koyar” (Gürbüz, 2015:82) ifadesinde yer alan ‘kişilikler’le ilgili tanım da, minör sinemada yer alan kişiliklere dair bir fikir oluşturur. Bağımsız sinemanın anti-kahramanları, kendini büyük ideallere adamayan, başarı, kariyer gibi egemen değerlere direnen kişilerdir. Bu kişilerin egemen değerleri sahiplenmemeleri onların yaşamlarını minör politikaya bağlar. Bu nedenle minör edebiyatta olduğu gibi kişisel ve politik olan içiçe geçer. Örneğin aşağıda ayrıntılandırılacak bağımsız filmlerdeki karakterler özellikle politik bir iddiayı temsil etmezler. Ancak genel ve kapsayıcı bir çalışma söylemini hayatlarını kurma biçimleriyle aşındırırlar. Böylece kendiliğindenlik siyaseti yaratırlar.

Minör sinemayı yalnızca siyasal sinemanın sınırları içinde düşünmemek, kavramı genişletmek gerekmektedir. Deleuze’ün minör edebiyat çerçevesinde örneklendirdiği Samuel Beckett’in karakterleri düşünüldüğünde, filmin içindeki kişilerin konumları minör sinema tanımında bir kez daha öne çıkar. Beckett’in eserlerinde kişilerin tereddütlü halleri, sürekli oluş halindeki konumları minör sinema

içindeki filmlerin kişileri için de benzer özellikler gösterir. Bu bağlamda bağımsız filmlerde büyük ideallere kendini adamayan, yaşam karşısında anlık fikirleri ile oluş halinde bulunan kişiler minör karakterlerdir. “Bu kişiler yerleşik modellere uymaz ve insanlığı temsil etme iddiası taşımaz. Hâlihazırda farkedilmeyeni üretir” (Colebrook, 2013: 137). Bu filmlerde modernliğin ulusçuluk, ilerlemecilik gibi olgularına uygun büyük meseleler anlatılmaz. Kapsayıcı olanın ‘küçük’ olarak gördüğü meseleler anlatılır. Örneğin bir minör karakter için yaşamda büyük ideallere kendini adamak yerine, kent devinimini gözlemlemek yaşam nedeni olabilir. Bu durum, aynı zamanda bu kişisel tercihi, politikanın egemen araçlarını kullanmadan minör bir politikaya dönüştürür.

2.2.1. Minör Bir Politika Olarak Flanörlük

‘Yolda olmak’ kendini yerleşiklik üstüne inşa eden modern piyasa toplumsallığının dışına çıkmak olduğundan, XX. yüzyıldan bu yana çalışma toplumsallığıyla ilgili doğrudan ya da dolaylı yapılan bütün kültür eleştirilerinde önemli bir gösterge olarak yer almıştır. Walter Benjamin’in bir gezgin gözlemci olarak piyasa ekonomisi tarafından hızlıca biçimlendirilen kent ve toplumsal ilişkiler üzerine yazdıkları, flanörün kitle içindeki minör politik tavrını ortaya koyar. Benjamin, Baudelaire’in piyasa toplumsallığı ile olan sanatsal ve toplumsal ilişkisini flanörlük üzerinden anlatır (Benjamin, 2012: 108-202). Flanör sadece işsiz-güçsüzlerin görebileceği küçük ayrıntılardan bir kültürün dinamiklerini çözümler ve piyasa toplumsallığının devinimlerini gözlemler. Çünkü flanör kitleyi biçimlendiren ve kitlelerin günlük hayatını programlayan çalışma ilişkileriyle bağını kopardığından gezmek ve düşünmek için yeteri kadar özgür zamana sahip olmuş kişidir. Kentin sanayi saatiyle flanörün bireysel saati arasında piyasa ekonomisinden kaynaklanan uyumsuzluk vardır. Flanör modern kentin çalışma disiplinine uymadığından yaşadığı piyasa toplumsallığına yabancılaşmış kişidir. Ancak bu yabancılaşma Marx ve Engels’in kuramında üretim süreci ve ilişkilerinden doğan yabancılaşmanın en üst seviyesi olan ve kişiye farkındalık kazandıran yabancılaşmaya benzer. Flanör bu aşamaya çalışma ilişkilerine girmeden gelmiş kişidir.

Ekonomik üretimin yoğun olduğu gün içinde flanör gezmeyi ve gözlem yapmayı tercih eder. Kent içindeki hızlı değişimler şok biçiminde onu etkiler. Değişimi yaşayanların üzerinde düşünmeye zaman bulamadıkları bu şoklar üzerine flanör düşünce üretir. Flanör yalnızca kent ve kitle içinde ortaya çıkan toplumsal bir tiptir. Ama varlığıyla kent ve kitlenin kesiştiği piyasa ekonomisine potansiyel bir tehdittir. Çünkü fabrikadaki modele uygun bir biçimde düzenlenen piyasa toplumsallığına ait gündelik ilişkilere uzak durmayı tercih eder.

Çeşitli sanat dallarında flanör temsilleri bulmak mümkündür. Amerikan edebiyatından Jack London'un hobo öyküleri bu konuda erken dönem örneklerden biridir. 1960'ların karşı kültür hareketinin kaynaklarından Beat akımının en önemli temsilcisi Jack Kerouac'ın *Yolda*⁴³ kitabı aynı temayı sürdürür. Bu tema Amerikan Sinemasında da sıklıkla işlenmiştir. Kahramanların yerleşik olmadığı ve sürekli hareket etmeyi bir yaşam biçimi haline getirdiği yol filmleri hem ana akım Amerikan Sinemasında hem de 1960 sonrası Amerikan Bağımsız Sinemasında çok sayıdadır. Ancak her yol filmi (road movie) bir gezgin gözlemci olarak flanörün ifade ettiği piyasa ekonomisi ve çalışma ideolojisi eleştirisini temsil etmemektedir. Örneğin 1950'lerin ikinci yarısındaki Amerikan Bağımsız Sinemasının ilk örneklerinden biri *Little Fugitive* (Morris Engel, Ruth Orkin, Raymond Abrashkin, 1953) çalışma yaşamı tarafından ele geçirilmemiş ve özgür zamana sahip bir çocuğun kente dair gözlemlerini ve deneyimlerini sunar. Film Amerikan Bağımsız Sinemasını hem biçim hem de içerik özellikleriyle çok iyi temsil etmesine rağmen doğrudan ya da dolaylı olarak egemen kültürün eleştirisini yapmamaktadır. Bu nedenle oyuncu minör bir politikayı temsil eden bir flanör olarak değerlendirilemez. Benzer şekilde 1972 yapımı *Scarecrow* (Jerry Shatzberg) filminde de otostop yaparken tanışan iki kişinin yolculukları anlatılmıştır. Film Amerikan rüyasının karanlıkta kalmış yüzünü biri eski hükümlü diğeri yoksul bir denizcinin mutluluk hedeflerine ulaşamamaları üzerinden anlatır. Film aylaklara ucuz yemek sağlayan lokantanın büyük bir fabrikaya dönüşmesinin ardında yatan piyasa toplumsallığını sorgulayan sahneler yer vermektedir. Hem Amerikan rüyasını eleştirme hem de aylaklık ve yolda olma olgusu üzerine göstergelere sahiptir. Ancak filmde ne

⁴³ Yolda kitabı aynı adla 2012 yılında Walter Salles tarafından filme çekilmiştir.

yolculuk ne de yolda olmak, mevcut yaşam kültürüne karşı farklı bir yaşam kültürü yaratma biçimidir.

Bir filmdeki karakter içinde yaşadığı piyasa toplumsallığını yolculukları boyunca eleştirel bir biçimde yansıtıyor ve gezgin gözlemci olmayı eleştirdiği toplumsallığa bilinçli bir seçenek olarak izleyiciye aktarırsa flanör olarak değerlendirilmektedir. Öte yandan flanörün kültür eleştirisi yapmasına imkân sağlayan sabit bir işinin olmaması gerekmektedir. İşsizlik flanörün bir tercihi olarak belirtilmelidir ve piyasa ekonomisi tarafından biçimlendirilmiş başarı, kariyer, mülkiyet gibi olgular karşısında flanör eleştirel bir görüşe sahip olmalıdır. Ya da Walter Benjamin'in bir flanör olarak incelediği Baudelaire'deki gibi, flanör çalışmanın yaratıcılıkla içiçe geçmesine ve çalışma zamanının, çalışma biçiminin çalışanın önceliğinde olmasına imkân veren bir mesleğe sahip olmalıdır. Bu nedenle Amerikan Bağımsız Sinemasında flanör karakterler iki biçimde temsil edilir: aylak ve bohem-sanatçı.

Amerikan Bağımsız Sinemasının 1960 döneminin ilk örneklerinden biri olan John Cassavetes'in *Shadows* (1959) filmindeki karakterler flanör özellikleri taşımaktadır. Film çok düşük bir bütçeyle ve stüdyo yöntemine tamamen tezat bir biçimde çekilmiştir. Mükemmeliyetçi teknik kullanımını göz ardı eden sahne geçişleri, aşırı yakın planları, kentin caddelerinde çekime imkân veren 16 mm.lik kamera kullanımı gibi özellikleri endüstriyel stüdyo filmlerindeki standartlaşmış estetik kuralları yıkmıştır. Filmde üç sanatçı kardeşin günlük hayatında karşılaştıkları bazı problemler anlatılmaktadır. Filmin daha ilk sahnesinde jazz şarkıcısı olan Hugh'a (Hugh Hurd) sahneye çıkabilmesi için eğlence endüstrisine uygun bir gösteri hazırlaması baskısının yapıldığı gösterilir. Flanör olarak sanatçı, piyasa ekonomisi tarafından performansının biçimlendirilmesini en derinden hisseden kişidir. Hugh, Benjamin'in bahsettiği şekliyle flanör sanatçı olarak "pazara çık[arıl]mıştır" (Benjamin, 2012: 99). Piyasa ekonomisiyle arasındaki uzlaşmazlık sanatçı-flanörün temsil ettiği değerler ile piyasa ekonomisinin değerlerini temsil eden barın sahibi arasındaki ikili konuşmalarla ortaya konulmuştur. Ancak hem Hugh hem de Hugh'un kardeşleri ve sosyal çevresi meslekleri nedeniyle piyasa ekonomisi tarafından baskılanmış bir 'çalışma' ritminin

içinde değildir. Bu nedenle bir flanörün en önemli özelliği olan kentin caddelerinde, müzelerde ve açık alanlarda yapılan gezintiler filmdeki karakterlerin gündelik hayatının bir parçası şeklinde gösterilmiştir. Amerikan Sinemasında bohem-sanatçı olarak flanör kimliği Beat hareketinin yazarlarından Jack Kerouac'ın senaryosunu yazdığı 1960 yılında çekilen *The Subterraneans* (Ranald MacDougall) filminde bir aşk hikâyesi etrafında yansıtılmıştır. Ancak film Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) tarafından çekildiğinden bağımsız tanımlamasının içinde yer almamaktadır. Yine Jack Kerouac'ın oyunundan uyarlanan ve çok düşük bir bütçeyle, 16 mm.'lik kamerayla, siyah beyaz çekilen *Pull My Daisy* (Robert Frank, Alfred Leslie, 1959) kısa filmde bohem-sanatçı bir çevrenin tek bir günde yaşadıkları anlatılmıştır. Her ne kadar karakterlerin piyasa ekonomisine yönelik eleştirileri kente dair yaptıkları gözlemler yoluyla izleyiciye aktarılmamış olsa da, çalışmanın baskısından kendini kurtaran sanatçının gündelik hayatla ilgili düşüncelerini içermesi bakımından flanörcü bir imge yaratmıştır. Filmdeki şairlerin bir gününde aktarılan gündelik hayat uğraşları, sanat sohbetleri ve aylıklıkla bir arada geçmektedir.

1960'lı yılların flanör imgesini en iyi temsil eden Amerikan Bağımsız filmlerinden biri Fransız Yeni Dalga anlatım biçimiyle çekilen Fred Coe'nun *A Thousand Clowns*'tur (1965). Film Murray (Jason Robards) ve yeğeninin New York sokaklarını dolaşmasıyla açılır. Boynunda bir dürbünle dolaşan Murray yeğenine işçi yığınlarını göstermektedir. Trafiğin içine karışmış ve işe gitmek için aceleyle koşuşturan insanların görüntüsü militer bir müzikle verilirken, izleyiciye kitleselleşmiş bir kültürel öge olarak çalışma ideolojisine yönelik bir eleştiri aktarılır. Oysa Murray ve Nick şehri neşe içinde gezmeye devam eder. Filmde Murray'ın kentin caddelerini gezerken izleyiciye gündelik hayatın ayrıntılarını göstermesinde ve çalışmaya karşı direncinde flanöre özgü bir nitelik vardır. De Certeau'nun belirttiği gibi “kenti seyredebilmek iradesi, kentten zevk alma araçlarının öncülüdür”(De Certeau, 2009: 186) ve kentten zevk alabilmek, kentin baskıcı devinimden kurtulmuş flanörün sahip olduğu tek lükstür. Zaten flanörün kendisi de bizzat kenti seyredebilme iradesinin somutlaşmış halidir. Kent, Murray ve Nick'in gözlem nesnesi haline gelir. Kentte dolaşırlar, uçurtma uçururlar.

Çağdaş endüstriyel sinemanın en önemli isimlerinden Brian de Palma sinemaya bağımsız bir film yönetmeni olarak başlamıştır. Aslında Amerikan değerleriyle uyumlu bir bakışa sahip olan yönetmenin ilk bağımsız filmlerinden *Greetings*(1968) hem biçim hem de içerik açısından içinde yer aldığı Yeni Hollywood Sineması kuşağının da başarılı bir temsilidir. Filmde sıçramalı kurgu, bir yabancılaştırma aracı olarak kullanılan ses, eksiltilerden oluşan öykü anlatımı klasik stüdyo sinemasındaki anlatım öğelerini bilinçli bir şekilde bozmaktadır. Film zorunlu askerlik görevinden kurtulmaya çalışan Paul (Jonathan Warden), Kennedy suikastını aydınlatmaya çalışan Llyod (Gerrit Graham) ve film çekmeye uğraşan Jon'un (Robert De Niro) çoğunlukla kentin caddelerinde, binaların çatı katlarında, kafe ve parklarda dönemin sorunları karşısındaki tartışmalarını ve gündelik hayat gözlemlerini aktarmaktadır. Flanöre özgü eleştirel gözlem karakterlerin kendi aralarındaki sohbetlerde ve toplumsal olaylar karşısındaki yorumlarında yansıtılır. Kentin hızla akan ve piyasa ekonomisine uyumlu toplumsal trafiğinin dışında duran bu üç arkadaşın üzerinde tartıştığı meseleler, Amerikan tarihindeki belli bir anın kültürel yansımalarını dışı vurmaktadır.

1969 Tarihli *Easy Rider* (DennisHopper) filminde iki motorcu hippinin seyahatleri boyunca Amerikan toplumunun içinde bulunduğu kültürel dünyaya ait gözlemleri anlatılmıştır. Ancak bu karakterlerin hem ziyaret ettikleri hippie komünlerinden hem de bu komünlere tezat gelenekselci Amerikan toplumundan izleyiciye aktardıkları pek çok minör kültür söylemine rağmen, karakterler flanör olarak değerlendirilmemektedir. Düşük bütçeli bir film olarak *Easy Rider*'ın gösterimden elde ettiği kazanç, bu dönemde gençlerden oluşan izleyici kitlesini hedefleyen ticari yapımcılara örnek olmuştur. Ve *Two-Lane Blacktop*(Monte Hellman,1971) gibi *Easy Rider*'ın içerik özelliklerine sahip; kahramanları piyasa ekonomisinden beklentisi olmayan alt kültür dünyasındaki kişilerden oluşan, belli bir amaç için yolculuğa çıkmış, yasaların dışına çıkan ve rock'nroll'a özgü 'asi ruh'u temsil ettiği düşünülen filmler çekilmiştir. *Two-Lane Blacktop* gibi filmler bağımsız ya da yeni sinemaya içkin konuları kullanmalarına rağmen, kendisini izleyici kitlesine göre biçimlendiren ticari sinema anlayışıyla çekilmiştir. Ve bu nedenle, dönemin bağımsızlarında görülen ve

bütünlüklü bir felsefeye dayanan eleştiriden yoksundur. Özellikle alt kültürden kişilerin yolculuklarını anlatan filmler 1970 ve 1980’ler döneminde ticari sinemada sıklıkla yer almıştır ancak bu filmlerde *Greetings* ya da *A Thousand Clowns*’ta görülen flanörcü felsefe bulunmamaktadır.⁴⁴ Jim Jarmush ise bu dönemde çektiği ilk iki filmde doğrudan kentin caddelerini evi gibi hisseden, piyasa toplumsallığının telaşından uzakta kalmayı seçmiş karakterleri anlatır. *Sürekli Tatil* (1980) filminde Allie (Chris Parker), *Cennetten de Garip*’te (1984) Willie (John Lurie), Eva (Eszter Balint) ve Eddie (Richard Edson) “bina cepheleri arasında kendini evindeymiş gibi duyumsar. [Onların] gözünde emaye kaplı parlak firma tabelaları, aşağı yukarı bir burjuva salonundaki yağlıboya tablo gibi bir duvar süsüdür; duvarlar, not defterini dayadığı yazı masasıdır; gazete kulübeleri kitaplıklarıdır; cafelerin balkonları da, işini bitirdikten sonra eğilip sokağa baktığı cumbalardır” (Benjamin, 2012: 131). *Sürekli Tatil*’de Allie, New York sokaklarını dolaşırken izleyiciye aylak bir flanör imgesini gösterir. Allie, yönetmenin diğer filmlerindeki karakterlerde olduğu gibi kendi toplumunu dışardan gözlemleyen bir ‘göçmen’ bakışına sahiptir (Nelmes, 2001: 145). Bu nedenle Allie, kendini sürekli tatilde olan bir turist olarak tanımlamaktadır. Hiç bir yerde sabit olmak istemez. Allie kendini bir turist olarak tanımlasa da, bir turisti belirleyen tüketim odaklı seyahat anlayışından uzaktır. Ne harcayacak parası vardır ne de dolaştığı yerler kentin albenisini taşımaktadır. Boş inşaatlarda, kirli sokaklarda gezer ve modern steril mekanlara karşı bir ilgisi yoktur. Jarmush, karakterini zeki, yetenekli, gündelik hayatın kabul edilmiş düşüncelerini reddeden ama etrafında olup bitenlere karşı pasif biri olarak tanımlamaktadır (Hertzberg, 2001: 3-5). Kentin temiz ve aydınlık yerlerinden uzakta gezinen Allie için yaşamın anlamı sıradan birininkinden çok farklıdır. Küçük burjuva arzularından uzakta durur ve sokaklar, caddeler ona bu imkânı verir. Bir flanör olarak Allie’nin

“ne tam anlamıyla modern bir kent bireyi olduğunu ne de modern iş bölümleri içerisinde yer aldığını söyleyebiliriz. Onun mesleği gezip dolaşım gözlemlerde

⁴⁴ Karşı kültüre ait yaşam tarzının bir bileşeni olan yolda olmak ve piyasa toplumsallığının dışında yaşamakla ilgili filmler 1960 ve 1970 döneminde eski kazançlarını kaybeden yapımcılar için yeni bir izleyici kitesinden kar elde etme umudu yaratmıştır. Bu nedenle bu dönemde büyük yapımcılar tarafından bağımsız sinemada yer alan karakter ve konularla ilgili filmler çekilmiştir. MGM’in yapımcılığında *The Trip* (Roger Corman, 1967), Columbia’nın *The Love-Ins* (Arthur Dreifuss, 1967), Twentieth Century Fox’tan *Next Stop, Greenwich Village* (Paul Mazursky, 1976) bunlardan bazılarıdır.

bulunmak, yani normal yaşıyışın dışında durmaktır. Bir üretim veya disiplin aygıtına sabitlenmediğinden ötürü de, kentteki meslekleri, toplumsal tipleri birer gözlem nesnesi haline getirir” (İpek, 2012: 340).

Biraz melankolik, biraz isyankâr bir tavır içinde olan Allie için aylıklık, kendisi ve yaşam üzerine düşünme fırsatı veren ve onu sürekli yeni yolculuklara götüren bir yaşam biçimidir.

1990’lı yıllarda Amerikan Bağımsız Sineması Steven Soderbergh’in *Seks Yalanları* (Sex, Lies and Videotape) filmiyle çağdaş döneme girmiştir. Dijital video kameraların varlığı film yapım bütçelerini azalttığından yeni bir bağımsız yönetmen kuşağının ilk filmleri çekilmiştir. Bu dönemde özellikle Richard Linklater, Gus Van Sant, Todd Solondz, Larry Clark, Kevin Smith gibi bağımsız yönetmenler Amerikan Rüyasındaki kültürel değerleri sorgulamışlardır. Flanör karakterler, sorgulamanın ve başka bir kültür dünyasının temsili olmuştur. Gus Van Sant’un *Even Cowgirls Get the Blues* (1993) filmi doğrusal bir zaman kurgusuyla doğuştan farklılıkları olan Sissy’nin (Uma Thurman) yaşam biçimi haline gelen yolculuklarını anlatır. Fiziki farklılığı onu yaşadığı toplumun değerlerine yabancılaştırmıştır. Yolculuklarında toplumsal cinsiyet, ekoloji, tüketimcilik gibi konularda Amerikan geleneksel değerlerini ve bu değerlerin dışında duranların çatışmalarını anlatılır. Yolda olma durumu Sissy’nin gündelik hayatını kurma biçimi olarak minör bir kültürel söylemdir. Richard Linklater ise *Uyuşuk* (Slacker, 1991) filminde flanörlüğü aylak, sanatçı, aydın gibi toplumsal tipler üzerinden yansıtır. Uzun plan sekansları, tamamı profesyonel olmayan oyuncular, senaryonun merkezi yapısının ortadan kaldırılması, düşük bir bütçeyle çekilmesi gibi özellikler onu önemli bir bağımsız film örneği yapmaktadır. *Uyuşuk* filmi hem çekilme yöntemi, hemde farklı flanör tipleri bir araya getirmesi ve sahip olduğu ‘gezer-düşünür’ teması nedenlerinden örnek bir film olarak detaylı bir biçimde çözümlenecektir.

2.2.1.1.Örnek Film Çözümlemesi: *Uyuşuk*⁴⁵

Richard Linklater'ın *Uyuşuk* filmi bir günlük zaman aralığında farklı insanların birbirleriyle yaptıkları yirmi beş karşılaşmadan oluşmaktadır. Her bir karşılaşma teorik bir sorgulama hattında ilerlemektedir. Kimi zaman komplo teorilerinin de konu olduğu bu tartışmayı yapanların en temel özelliği kendilerini “takılmak” olarak adlandırdıkları durumun içinde tariflemeleridir. İngilizcesi “hangout” olarak kullanılan bu kelime Türkçeye “belirli yerlerde ve/veya belirli kişilerle uzun zaman geçirmek” olarak çevrilmektedir (Hangout, Tarihsiz, Cambridge Dictionary Online, <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/turkish/hang-out>, Erişim Tarihi: 18.01.2015). Fakat burada filmin anlamsal bütünlüğü düşünüldüğünde kelimeyi ‘sabit bir işte çalışmadığından gündelik hayat üzerine gözlemleri olan ve bu gözlemlerini başkalarıyla paylaşan kişilerin günlük hayatlarını geçirme durumları’ olarak almak mümkündür. Karakterlerin ‘takılmak’ olarak tarif ettikleri sosyal halleri flanörün çağdaş yaşamdaki temsilini oluşturmaktadır.

Bu kişiler, çalışma hayatının neden olduğu güdelik yaşam düzenlemelerine tabi olmadıkları için, özgün fikirler üretebilecek boş zamana sahiptir. Bu nedenle filmin ismine ait anlam, filmdeki karakterlerin fikirler konusundaki ‘üreticilikleri’ düşünüldüğünde Antik Yunancı bir ironi içermektedir. Hem flanör kavramında hem de Antik Yunan’da, boş zamana sahip olmak, gezmek ve düşünmek arasında anlamsal ilişki bulunur. Benjamin de flanör kelimesini buna benzer bir ironiyle yeniden tanımlamıştır. “Flâneur Fransızca’da ‘avare-gezinen’ anlamını taşıyan sözcük, Benjamin’de bir temel kavram niteliğindedir ve yaya dolaşırken, aynı zamanda çevre izlenimleriyle düşünce üreten kişi anlamında kullanılmıştır” (Cemal, 2012: 92). Antik Yunan’da da düşünmek, fikir üretmek ve sohbet etmek anlamlarına gelen ve İngilizce ‘school’ (Türkçesi ‘okul’) sözcüğünün kökü olan scholē kelimesi böylesi etkinlikler için kullanılmaktadır (Ken, 2014: 286). Öte yandan yine Antik Yunan’da aylıklığın sohbet etmeyi ve düşünmeyi içine alan entelektüel bir etkinlik olduğu da unutulmamalıdır (Friedell, 1999: 203). Bu açıdan film çalışmaya adanmış bir yaşamı reddeden ya da aylak kişilere yapılan olumsuz yorumların aksine, aylıklığın yaratıcı düşüncelere imkân

⁴⁵Yönetmen: Richard Linklater, Senaryo: Richard Linklater, Yapımcı: Detour Film Yapımevi, Yıl: 1991

veren potansiyelini göstermektedir. Film boyunca “en iyi eserler,en derin düşüncelerin yatağı olan en uzun tembelliklerin çocuğudur” (Dranas, 2000: 46) ifadesinde olduğu gibi, yaratıcı aylıklık fikri tüm karşılaşmaların ortak noktasını oluşturmaktadır. Filmin yönetmeni de filmdeki karakterlerin özellikle çalışma faaliyetleri tarafından ele geçirilmemiş ve kendi yaratıcı uğraşlarına zaman ayırabilen insanlar olarak gösterildiğini söylemektedir (Richard Linklater İle Söyleşi, 25.06.2012, Youtube, https://www.youtube.com/watch?v=T6t_f_aWd_4, Erişim Tarihi: 13.01.2015). Kitap okumak, sinemaya ya da tiyatroya gitmek, gitar çalmak gibi yaratıcı üretkenliğe yönelen bu karakterler A.B.D.’nin bazı şehirlerinde ‘aylaklığı’ özendirici bulunduğu için filmin yasaklanması talep edilmiştir (Richard Linklater İle Söyleşi, 25.06.2012, Youtube, https://www.youtube.com/watch?v=T6t_f_aWd_4, Erişim Tarihi: 13.01.2015).

Film, klasik öykü anlatımının dışına çıkarak her bir karşılaşmayı kendi içinde bağımsız bir öykü oluşturacak şekilde sunmaktadır. Bu nedenle bir başlangıcı ve bir sonu yoktur. Filmde karakterlerin durmaksızın yürüyüşleri ve hareketleri kesintisiz bir biçimde akmaktadır. Çerçeveye yürüyerek giren bir oyuncu bir başka oyuncuya yerini bırakıp çerçeveden çıkar. Kamera, sokaklar ve caddeler boyunca bu durmaksızın yürüyen ama bir yere yetişme telaşından uzak insanları takip etmektedir. David Le Breton’un ifadesiyle

“çağdaş dünya bağlamında yürümek bir nostalji ya da direniş biçimini akla getirebilir (...) Yaşamın bir yığın önemsiz şeyi konusunda bir temel felsefenin geliştirilmesine elverişli bir etkinliktir, gezgini bir süre kendisi, doğayla ya da başkalarıyla ilişkisi hakkında sorular somaya, beklenmedik bir yığın soru üstüne düşünmeye götürür. Aylıklık, acelesi olan insanın hüküm sürdüğü dünyada bir terslik gibi gözükür. Zamanın ve yerin tadını çıkarma olan yürüyüş bir kaçış, modernliğe bir naniktir. Çılgın yaşam ritimlerimiz içinde bir kestirme yoldur, mesafe almaya elverişli bir etkinliktir” (Le Breton, 2007: 14).

Öte yandan Rob Stone’a göre bu durmaksızın yapılan gezintiler ve bir başlangıç ve sondan oluşmayan öyküler Richard Linklater’ın sinemasını Gilles Deleuze’ün kuramına yaklaştırmaktadır (Stone, 2013: 73-88). Deleuze için hareket bölünebilir değildir. Hareket durmadan oluş halinde olan şeydir. Tıpkı *Uyuşuk* filminde olduğu gibi hareket, ‘oluş’ yönüyle kendi gerçekliğini kurmaktadır. *Uyuşuk* filminin sonuca bağlanmayan ama birbirini etkileyen karşılaşmalarında bir halden bir hale

gelmek ya da akışkanlık diyebileceğimiz bu ‘oluş’ biçimi vardır. Bu durum filmin bütününe oluşturmaktadır. Film“kendini yaratmayı hiç bırakmaz; tıpkı niteliksel bir durumun kümesini bir başkasına taşıyormuş gibi, tıpkı bu durumlardan geçen durmak bilmez, saf oluş gibi” (Deleuze, 2014: 22).Linklater’ın filmi biçimsel olarak düşünüldüğünde bir bütünlükten yoksun görünen sahne parçacıklarından oluşmaktadır. Her bir sahne bütünlüğünü kendi deviniminden almaktadır ve bu nedenle bu bütünü kendine ait parçaları yokmuş izlenimi yaratmaktadır. Oysa parçanın kendisi zaten bütün haline gelmektedir. Öte yandan bu anlatım biçimi modern hayatın bütünleyici ve tek merkezden oluşan örgütlenişini de eleştirmektedir. Bu nedenle filmin biçimi de ticari ya da endüstriyel sinemanın majör estetiği yerine minör bir estetikle oluşturulmuştur.

Yönetmen klasik sinema anlatımı olan giriş, gelişme ve sonuç duraklarından oluşan bir yapıyı tercih etmeyerek içerikte yer alan konuları ve karakterleri yaratan düşünceye sadık kalmaktadır. Filmin anlatım biçiminde olduğu gibi filmdeki karakterler de özgündür. Stone’un da ifade ettiği gibi onların aylaklıkları “tembellik değildir ama gelenekçiliğe, tüketim kültürüne ve rekabetçiliğe bir karşı çıkış olarak hayal etmeyi, yansıtmayı, birlikteliği ortaya koyar” (Stone, 2013: 75). Bu nedenle çalışma hayatının ritmine göre belirlenmiş kişiliklere sahip değildirler. Modern piyasa toplumu birbirinin benzeri olan yurttaşlar oluşturmak amacıyla okul, aile ve çalışma kurumlarını kullanmaktadır. Bu kurumlar piyasa toplumu için gerekli olan bireyleri kendi kodları yoluyla kurmaktadır. Bu açıdan çalışma dünyasına katılmamış kişiler modern piyasa toplumsallığının sahiplendiği kültürel dünyanın içinden konuşmazlar. Piyasa toplumsallığı tarafından hor görülen bu sosyal tipler, çalışma ideolojisi tarafından gündelik hayatın görmezden gelinen ayrıntılarına inerler.

Bu sosyal tiplerin ilki filmin açılış sahnesinde gösterilmektedir. Sahne taksidi yolculuk yapmakta olan bir gencin felsefi sorgulamalarını içermektedir.Karakter (yönetmenin kendisidir) yaptığı işten başka hiçbir olaya odaklanmayan taksiciye dünyayla ilgili sorularını durmaksızın anlatmaktadır. Taksicinin son derece kayıtsız durumuyla yolcunun dünyayla ilgili sorgulamalarındaki ciddiyet ve ilgi, çalışma dünyasının araç haline getirdiği bir insan ile çalışmadan kurtulmuş bir kişinin dünyayı seyre dalmadaki isteği arasındaki farkı ortaya koymaktadır. Taksici aracını dikkatli bir

şekilde sürmekle kendi görevini uygulamaktadır. Ancak en önemli insansal etkinliklerden biri olan ‘iletişim’ kurma zahmetine girmemekte ve yolcusunun anlattıklarına karşı hiçbir duyarlılık belirtisi göstermemektedir. Adorno, araçsal aklı eleştirirken “yaşamın pratik düzenleri, insana yararlı gibi görünseler de, bir kâr ekonomisinde ancak insani niteliklerin köreltilmesine hizmet edebilirler ve yaygınlaştıkça da bütün şefkatli ilişkilerin, parçalanıp kopmasına yol açarlar” demektedir (Adorno, 2007: 44). Bu açıdan düşünüldüğünde taksicinin para kazanmak için yaptığı görev onu iletişim kurma gibi insanın en temel etkinliklerinden kopartmıştır. Diğer taraftan modern dünyada çalışmanın yabancılaştırıcı etkisi çalışana bir eziyet olarak yansıdığından şoförün arabadaki kayıtsızlığı çalışma sürecindeki mutsuzluğu göstermektedir. Ancak ilerleyen sahnelerde görülecektir ki, zorunlu çalışmanın dışında kalanlar için ‘iletişim’ çok katmanlı biçimde yaşamlarında yer alır.

Yolcu, insanların yaptığı seçimlerle farklı hakikatlerin oluşmasına neden olduğundan ve seçmedikleriyle de başka gerçekliklere yol açtığından bahsetmektedir. “Yaptığın her tercih ve verdiğin her karar, yapmamayı seçtiğin şey parçalanır ve kendi gerçekliğini oluşturur”. Bu alternatif gerçeklikler teorisini Richard Linklater’ın filmlerinde alt metin olarak düşünmek gerekmektedir. Onun sineması verili modern piyasa toplumsallığının dışındaki yaşamları gösterme ve onların felsefesini izleyiciye aktarma amacını taşımaktadır. Bu nedenle sineması metinler arasılıktan beslenmektedir (Stone, 2013: 2-4). Diğer taraftan filmdeki aylak karakterlerin film boyunca şiirden, edebiyattan, bilimsel çalışmalardan beslenmesi Simmel’in “tembelliğin zirvesi estetik hazdır” (Simmel, 2000: 88) önermesini haklılaştırmaktadır. Çünkü hayatlarını çalışmaya adamayan karakterler yaşamdaki estetik ayrıntılara odaklanmak için ihtiyaç duyulan zamana sahiptirler.

Bir diğer sahnede yolcu iner ve indiği yerde bir trafik kazasına tanık olur. Trafik kazası sahnesi bizi bir başka sahneye yönlendirir. Kamera farklı bir karakteri takip ederek bir kafenin içine girer. Kafede kıyafet ve sakallarından herhangi bir kurumsal düzenlemenin içinde yer almadığını anladığımız bir grup genç, edebiyat üzerine tartışmaktadır. Bir başka masadaki karakter bir manifesto yazmaktadır ve yüksek sesle bu manifestonun dört numarasını açıklar: “Numara dört: tüm insan

çabasımdan feragat". Bu ilke, hem varoluşçu felsefeden hem de yabancılaşmış çalışmanın karşıtı olan kuramlardan beslenmektedir. Ancak biz bunu tezimiz açısından kullanacağız. "İnsan çabasımdan feragat"la başlayan manifesto dünyanın olduğundan daha kötü bir yere gitmesini savunur. Bu manifesto yıkımın kurtuluş olduğunu ve bu nedenle dünyanın bu kültürle devam etmesi için kullanılan çabaların gereksiz olduğunu savunmaktadır. Hatırlayalım Lafargue *Tembellik Hakkı* çalışmasında işçilerin çalışma istek ve çabalarını mevcut düzenin devam etmesine katkı sunması bakımından eleştirmektedir. "Kapitalist uygarlığın hüküm sürdüğü ulusların işçi sınıfları tuhaf bir deliliğin esiri olmuşlar. Kederli insanlığa yüzyıllardır işkence eden bireysel ve toplumsal sefaletler de bu deliliğin peşinden geliyor. Bu delilik, çalışma hakkıdır" (Lafargue, 2014: 9) diyerek işçilere bu sistemi devam ettiren çalışma istek ve taleplerinden uzaklaşmaları gerektiğini ifade eder. Bu açıdan manifesto mevcut düzenden radikal bir kopuşu yansıtan içeriğiyle dikkat çekmektedir. Bu arada kamera aynı kafenin içinde gezmeye devam etmektedir. Kameranın da filmdeki oyuncular gibi durmaksızın gezmesi ve bir gözlem aracına dönüşmesi de flanör imgesinin biçimsel olarak pekiştirilmesine yardım eder. Bir masada edebi tahminler yapılır ve karakterlerden biri "yaratmamak için gereken muazzam çaba hakkında kim yazdı" sorusunu diğer arkadaşlarına yöneltir. Ve devam eder "tümüyle pasif olanın saplantılı olması". Bu cümleler manifestodaki düşüncüyü sürdürmeyi edebiyat yoluyla devam ettirmektedir. Bu noktada kendisine verilen görevleri ısrarla reddeden 'Katip Bartleby'⁴⁶ karakterini anmak gerekmektedir. Herman Melville *Katip Bartleby*'i XIX. yüzyılda yayınlamıştır. Proletarya ve burjuva sınıfının keskin karşıtlıklar içinde olduğu bu dönemde Melville, Lafargue'ın politik bir yöntem olarak düşündüğü 'tembellik hakkını' Bartleby karakteri ile somutlaştırmaktadır. Bartleby, bulunduğu çalışma ofisinin tüm görevlerini yerine getirebilecek niteliklere sahipken kendinden istenilen görevleri 'yapmamayı tercih etmektedir'. Böylece XVIII. yüzyıldan bu yana bir hakikat gibi görünen işçilerin görevlerine ve patronlarına bağlılık söylemi yıkılmaktadır. Bartleby kendine yüklenen işleri 'yapmamayı tercih ederek' özgürlüğünü kazanmıştır. Bülent Diken, Katip Bartleby'inin 'yapmamayı tercih etmesi'ni politik yollarını çeşitlendirmemesi bakımından nihilizm kavramı içinden okumaktadır (Diken, 2011:

⁴⁶ Önceki bölümlerde film uyarlamasına da değinilmiştir.

164-168).Diken'e göre Bartleby'nin davranışları etkinlik ve edilginlik arasında bir yerde durmaktadır:

“hiç şüphe yok ki böyle bir hiçbir şey yapmama politikası güçlü edimler yaratabilir. Ama bunu ancak nihilizmden kurutulabilirse yapabilir. Bu yüzden, her edimin bir edilginlik biçimine, verili iktidar ilişkilerinden bir kopmaya bel bağlamak zorunda olduğu gerçeğine rağmen, etkinlikle edilginlik arasındaki ilişki sınırlandırılmalıdır” (Diken, 2011: 164)

Oysa masada sohbet eden gençlerin, sohbet etme etkinliklerinin piyasa toplumu açısından edilginlik olarak değerlendirileceği üzerinden hareketle etkinlik ve edilginlik olguları muğlaklaşmaktadır. Bu bağlamda ‘yapmamayı tercih etmek’ ve “tümüyle pasif olanın saplantılı olması” nihilizmden çok minör bir politika haline gelmektedir.

Bu kez masadan kalkan kişiyi takip eden kamera yeniden sokaktadır. *Uyuşuk* filmi yukarıda da andığımız biçimiyle yürüyüşler, telaşsız karşılaşmalar ve gözlemlerden oluşmaktadır. Karakterler XIX. yüzyılda modern kentin yarattığı sosyal tip olan ama kentin akıp giden telaşına katılmayan flanörler gibi şehri gözlemlemektedirler. Bu bağlamda karakterler şehri hızdan uzak bir biçimde gezerken modern piyasa toplumunun akıcı trafiğini reddetmektedir. Şehrin hızı, kültürün geldiği biçim bazı karakterlerde yaşadığı uygarlığa yabancılaşan bireyin komplolara dayalı düşünme biçimi olarak yansımaktadır. Bu karakterlerde Deleuze'ün belirtmiş olduğu gibi “algıların halüsinasyonu altında, hatta düşüncenin sayıklamasının altında daha derin bir şeyler vardır, bir yoğunluk duygusu, yani bir oluş, bir geçiş” (Deleuze, 2009: 30). Piyasa toplumsallığına ayak uyduran bireylerin sahip olamayacağı düşünme biçimleri bu karakterlerde yeniden yansıtılmaktadır. Bu insanların zamansal özgürlükleri onlara ayrıntılar üzerine düşünme imkânı vermektedir. Genel için safсата, boş gevezelik adı altında sohbetten sürgün edilen konular bu insanların temel meselesi haline gelmektedir. Genel için ayrıntıdan ibaret olan meselelerin minör sanat eserlerinde temel konu haline gelmesi türe özgü bir içeriktir. Dışarıdan dayatılan herhangi bir zorlamayla kesilmeyen sohbetler, yalnızca başka bir karşılaşmanın yarattığı yeni bir fikir tarafından duraklamaktadır.

Bir başka karşılaşma ile kamera bir evin salonuna geçmektedir. Salondaki üç kişiden ikisi üzerlerindeki günlük kıyafetlerle bir tür el oyunu oynamaktadırlar. Çocuksu bir neşenin göze çarptığı bu kişiler, bir yandan da arkadaşlarının Amerika Birleşik Devletlerindeki başkanlık seçimleri üzerine olan fikirlerine kulak misafiri olmaktadır. Evin duvarlarında Marx'ın posterlerinin asılması bu karakterlerin popüler siyaset alanına eleştirel bir perspektiften baktığını göstermektedir. Popüler olanın dışına çıkabilecek fikinsel zemine ulaşmak, popüler olanla sıkı bir ilişki içinde olan piyasa toplumsallığının dışına çıkmayla mümkündür. Zorunlu çalışmanın baskısından kurtulan kişiler piyasa toplumsallığına ait kültürel söylemlerin de dışına çıkmaktadır. Böylece flanörün kenti dışardan gezerken kentin değişimini fark edebilmesindeki olumlu yabancılaşma gibi, piyasa toplumunun dışında yer alan karakterler de toplumsal alanın değişimlerini ve gerçeklerini daha açık bir biçimde farkedebilirler. Ve konuşma ev arkadaşlarından birinin evi terk etmesinin fark edilmesiyle bir başka yöne geçmektedir.

Evi terk eden arkadaşlarının notları tezimiz ve film arasındaki önemli ortaklıkları göstermektedir. Numaralandırılmış kartpostalların arkasına yazılmış mesajlar bir çeşit foto-roman biçimindedir. Kartpostalların bütününden terk eden kişinin kendisi ve hayatıyla ilgili şu notlar okunmaktadır: “Juan Apagato şehirde gezinerek çok zaman harcar. Bir süre üniversiteye gitmeyi denedi ama üniversite çok fazla zaman harcadı. Bu yüzden şimdi çok fazla çalışma gerektirmeyen bir iş arıyor (...) Farklılıkların benzerliklere oranla daha az olduğunu düşünüyor. Her sabah 11 veya 12’de uyanıyor. Kapıdan bakıyor, kitap okuyor, dolaşıyor, gündüz film seansına gidiyor, radyo dinliyor. Uyumayı seviyor.” Filmdeki işsiz flanör teması bu karakterin notlarında yeniden karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda karakterin piyasa toplumsallığının beğenmediği ve piyasa toplumsallığı için üretici olmayan tüm etkinlikleri yaptığı ve bunları yapabilmek için çalışma saatlerini en aza indirecek işi aradığını öğrenmekteyiz. Veblen *Aylak Sınıfın Teorisi* kitabında burjuva sınıfını oluşturan özelliklerden birinin boş zaman mülkiyeti olduğunu söylemektedir (Veblen, 2005). Onun için ancak sınıflı toplumda üretim araçlarını elinde bulduranlar böyle bir imkâna sahiptir. O halde günlerini çalışarak geçirenlerin bir lüks olarak kabul edilen boş zaman mülkiyetine sahip olmamaları, piyasa toplumunda çalışma eleştirisinin bir

boyutunu oluşturmaktadır. Bu çerçevede karakterin boş zamanla yapabileceği tüm aktiviteler ile zamanını ve emeğini bir başkasına belli bir ücret karşılığı kiralamak arasında bir tercih yaptığını söylemek mümkündür. Karakterin sinema ve tiyatroya gidebilmeyi, kitap okuyabilmeyi ve fiziksel olarak dinlenmeyi tercih etmesi Maleviç'in "hem sanatta hem de dinlenmede özel bir çeşit tembellik gizlidir" (Maleviç, 2015: 20-21) saptamasını hatırlatmaktadır. Öte yandan insan yabancılaşmış çalışmayla ulaşamayacağı entelektüel farkındalıklara sanat ve dinlenme yoluyla ulaşmaktadır. Karakterin kendi hikâyesini anlatmak için tasarladığı foto-roman, boş zaman ve sanatsal yaratıcılık arasındaki ilişkiyi yansıtmaktadır.

Kamera yine yürüyen bir karakteri takip etmektedir. Yürümek filmdeki 'flanör aylak' karakterlerin fikirlerden fikirlere atlayışlarının bedensel bir ritmi olarak temsil edilmektedir. Çünkü telaşsız yürüyüşler şehrin akıp giden hızından belli parçalar yakalamak ve bunlar hakkında düşünmek imkânı vermektedir. James Joyce'un "Ulysses"⁴⁷ romanı da tek bir kişinin şehri yürüyerek dolaşırken oluşturduğu gözlemlerini anlatarak, sanatsal yapıtlardaki yürümek ve fikir üretmek ilişkisini örneklemektedir. David Johnson, filmin Joyce'un adı geçen romanıyla bir akrabalık ilişkisinde olduğunu ifade etmektedir (Johnson, 2012: 6). Aynı şekilde Dobbins, İrlanda edebiyatı içindeki aylak karakterleri incelediği çalışmasında, James Joyce'un eserlerinde de aylaklığın bir olgu olarak görüldüğünü ve bu nedenle anti-kapitalist bir yönü olduğunu vurgulamaktadır (Dobbins, 2010: 64).

Bu anda film bir kaç kişinin daha sohbeti üzerinden sinemaya gitmek için buluşan bir çifte geçer. Elinde çocuklardan yarı fiyatına aldığı kolayla yürümekte olan çifte bir dilenci "hey gelişmekte olan kapitalist gençlik bozuk paranız var mı?" diyerek seslenir. Çiftten kadın olan kolayı dilenciye vermeyi tercih eder. Adam ise "bu yaptığın yanlış çünkü bunlar ona yardım etmeyecek. Küçümseme ve acıma arasında bir ilişki gelişmeye neden olacak. Birine acıdığında onun potansiyellerini göremezsin. Birine yardım etmek fikri belli bir güçsüzlükten çıkıyor. Bu senin mükemmelleşmene ve gelişmene engel olmaktadır" diyerek kadının eylemini eleştirmektedir. Kadın ise

⁴⁷Modern edebiyatın en önemli örneklerinden olan *Ulysses* romanı için: Jame Joyce; *Ulysses*, Çev: Nevzat Erkmen, Yapı Kredi Yayınları, 17. Basım, 2015, İstanbul

adamın bu fikrinin özgün olmadığı kanaatindedir. Adam “en azından ben senin bağlandığın şu köle ahlakına sahip değilim” cevabıyla Nietzsche’ci bir felsefeden etkilendiğini ortaya koymaktadır. Nietzsche “kişi, acıma duyduğunda, gücünden yitirir. Acıma yoluyla, zaten acı çekmenin kendisinin yaşama getirdiği güç eksilmesi, yoğunlaşır, çeşitlenir.(...)Acıma nihilizmin pratiğidir” demektedir (Nietzsche, 2003c: 13- 14). Öte yandan ‘köle ahlakı’ kavramı Bertrand Russel’ın çalışma ideolojisi eleştirisi için kullandığı kavramlardan biridir. Russel’a göre çalışma faaliyetleri hem uygarlıkları hem de insanın kişisel gelişimini mümkün kılan boş zamanı ortadan kaldırdığı ve insanları çalışmaya bağımlı kıldığı için insanları köleleştirmektedir. Bu nedenle çalışma ahlakı “köle ahlakıdır” (Russel, 2013: 13). Çalışma ahlakından kaçınmak ve çalışma sürelerini kısaltmak özgürlük için elzemdir. Bu nedenle Russel’ın çalışma sürelerinin kısaltılmasını olanaklı yapacak önerisi, üretim ve tüketimin dengelenmesidir. Herkesin ancak tükettiği kadar çalışması fikri hem çalışma ideolojisinden kurtulmuş bir toplumu mümkün hale getirecektir hem de kişilere yeterli boş zaman bırakacaktır. Russel bu konuda,

“Çalışmanın genellikle tatsız bir şey olduğunu kabul edersek, insanın kendi ürettiğinden fazlasını tüketmesi adaletsizliktir. İnsan doğallıkla, mesela hekimlikte olduğu gibi, mal yerine hizmet sağlayabilir, ama ne olursa olsun, yediğine ve başını bir çatı altına sokmasına karşılık bir şey sağlamalıdır. Çalışmanın ancak bu kadarı bir görev sayılmalıdır; ama ancak bu kadarı” (Russel, 2013: 16).

demektedir. Filmin bir sonraki sahnesi çalışma ideolojisi eleştirisini kuramsal olarak tartışmaya devam etmektedir. Otostopla yolculuk yaptığı arabadan inen karakter anket yapmakta olan bir çiftle karşılaşır. Sorulardan ilki adamın en son yapılan genel seçimde oy kullanıp kullanmadığıyla ilgilidir. Adam “hayır, daha önemsiz işlerim var” cevabıyla işler ve uğraşlar hiyerarşisini ters yüz etmektedir. Adama sorulan ikinci sorunun cevabı tezimiz için daha da önemlidir. “Geçiminizi sağlamak için ne yapıyorsunuz?” sorusunu şu şekilde yanıtlamaktadır: “İşi mi kastediyorsun?” “geçiminizi sağlamak için yapmak zorunda olduğunuz işin canı cehenneme. Tek yaptığı bizi kullanan domuzların karınlarını doyurmak. Bana bak ben yapmıyorum. Kötü bir şekilde yaşıyor olabilirim ama en azından yaşamak için yapacak şeyim yok.” Polanyi, başta emek olmak üzere, toprak gibi temel üretim güçlerinin satılır hale gelmesinin piyasa

toplumunda olduğunu söylemektedir (Polanyi, 2013: 119- 121). Bu nedenle sadece piyasa ekonomisine dayalı bir toplumda temel gereksinimler için çalışmak bir zorunluluk haline almıştır. Karakterinverdiği yanıt temel gereksinimler için çalışmayı zorunlu hale getiren piyasa ekonomisine dayalı sınıflı toplumun tarihini yansıtmaktadır. Anketi yapanlar karakterle mülakata devam ederek “bir iş bulmanıza ne vesile olabilir” sorusunu sorarlar. Adam “gerçek çağırımı duyduğumda iş bulacağım” cevabını vermektedir. Sonra mülakatı yapanların kamerasına dönerek “işçilere sesleniyorum: ürettiğiniz her bir parça ölümünüzün bir parçası” der. Bu ifade bir kez daha Marx ve Lafargue’ı hatırlamamıza yol açmaktadır. Marx yabancılaşmış çalışma içinde insanın türsel olarak yok olduğunu yazmıştır. Lafargue ise çalışmayı üretim paradigmasına dayalı sistemin devam etmesine yol açtığı için eleştirmektedir.

Hikâye bir başka tuhaf karaktere kayar. Televizyon dolu bir oda içinde bir adam elinde kumandasıyla görünmektedir. Bu adamın sırtına açık bir televizyon bağlanmıştır. Karakter elektronik imajlarla kurulan bir gerçekliğin eleştirisini temsil etmektedir. Kendi teorisini şu şekilde açıklamaktadır: “gerçek bir görüntüden video görüntüsü çok daha gerçektir. En son dışarı çıktığımda bir adam bardan dışarı sırtında bıçakla düştü. Bu olayı geri saramam, duraklatamam ve ayrıntılarına bakamam. Kan bile gerçek kan gibi değildi. Renk tonu bile doğru değildi. Bana gerçek gibi gelmedi.” Televizyondaki işlenmiş ve kurgulanmış dünyanın gerçekliğiyle muhattap olan karakter için artık kurgulanmamış ve işlenmemiş gerçek kötü bir kopya haline gelmiştir. Bu çerçevede, çalışma ideolojisini radikal bir sistem eleştirisi üzerinden yapan Jean Baudrillard’ın “ekrana baktığımızda doğrudan sanal görüntü evrenine yerleşiyoruz. Ekrandaki görüntünün içine sanki yaşamın içine girercesine dalıyoruz. Yaşantımızı üstümüze bir tür dijital tulum gibi geçiriyoruz” (Baudrillard, 2012: 71) sözlerini anmak gerekmektedir. Gerçekliğin oluşturulmasında ve piyasa toplumsallığının yeniden üretilmesinde televizyon önemli bir kitle iletişim aracıdır. Teknolojik ortamda oluşturulan imajlar yoluyla toplumsal hayatın somut gerçekliği örtülür ve ona yön verilir. Bu noktada gerçeklik ile sanalın yer değiştirmesi piyasa ekonomisiyle ihtiyaçlara dayalı ekonominin yer değiştirmesinde görülen etkiyi yaratmaktadır. Bireyler kendilerinden başlayarak tüm toplumsal olaylara ve olgulara yabancılaşmaktadır.

Film birkaç ‘tuhaf’ karakterin yaşam ve kültür üzerine görüşlerini yansıttıktan sonra filmi çeken kameranın yolculuk yapmakta olan genç bir grubun öznel çekimlerine geçmesiyle sona yaklaşır. Anlatım biçimi, karakterler ve karakterlerin tartıştıkları meseleler egemen kitle kültür politikasına karşı minör söylemleri örnekler. Flanör karakterler Amerikan piyasa toplumsallığında Deleuze’cü bir biçimde kaçış çizgileri oluşturarak, minör politik hatlar yaratmıştır.

2.2.2. Amerikan Bağımsız Sinemasında Kariyer Sahibi Olmayı Reddedenlerin Temsili: İktisadi Aklın Çağrısına Cevap Vermeyenler

Piyasa toplumsallığının sürdürülmesi için gerekli olan üretim alanına ait düzenlemeler bireylerin bu toplumsallığa ikna edilmesiyle eş güdümlü bir biçimde gerçekleşir. İktisadi akıl bireyleri piyasa toplumsallığına ikna edebilmek için üretim paradigmasını, çalışma toplumsallığını, rekabeti, sınıf atlama mücadelesini normalleştirir ve çalışma kültürünün hiyerarşik basamaklarında tırmanma çabasını olumlar. “Çalışma dogması”nın (Akay, 2000:121) bu içeriklerini reddeden, eleştiren, çalışma ideolojisinin çağrısına cevap vermeyen kişileri ise dışlar. Amerikan Bağımsız Sinemasında kültürün bu majör ve genelleyici söylemine uymayan pek çok toplumsal tipi bulmak mümkündür. Bu nedenle Emanuel Levy Amerikan Bağımsız Sinemasını “dışarıdakilerin sineması”⁴⁸ olarak adlandırmaktadır. ‘Dışarıdakiler’ egemen kültürün dışında kalmayı tercih edenlerle, egemen kültürün içselleştirmekte zorlandığı için dışarıya ittiği cinsel, etnik, politik ve kültürel azınlığa karşılık gelmektedir.

Amerikan Bağımsız Sineması’nda azınlıklara yönelik filmler, stüdyo döneminde düşük bütçeli B filmlerini çeken bağımsız yapım şirketlerinin filmlerine kadar gider.⁴⁹ 1930’lu ve 1940’lı yıllarda bağımsız ‘azınlık filmleri’ çoğunlukla etnik ve

⁴⁸Emanuel Levy’nin Cinema Of Outsiders: The Rise Of American Independent Film adlı çalışmasına gönderme yapılmıştır. Levy bu kitabından Amerikan Bağımsız Sinemasında yer alan çeşitli azınlık grupları Bağımsız Sinemanın ideolojik ve kültürel bağlamına oturtarak inceler. New York University Press, 1999.

⁴⁹ Hollywood Stüdyo sisteminin bir parçası olan çifte bilet uygulamasında B film olarak adlandırılan ucuz bütçeli filmlerin gösterim talebini gidermek için, kısa sürede ve çoğunlukla düşük kaliteli filmler çeken bağımsız yapım şirketlerini ifade etmek amacıyla Poverty Row stüdyoları terimi kullanılmaktadır. B filmlerinin bir bölümü bu Poverty Row stüdyolarında çekilmiştir. Ve bu stüdyoların bir bölümü etnik ve dinsel gruplara yönelik düşük bütçeli filmler çekmişlerdir. Kaynak: Amerikan Bağımsız Sineması, YannisTzioumakis, Çev: Esra Özkan, Doruk Yay, 2015, sy: 97

dinsel bir kimliğe yöneliktir. “Bu filmler dil, ırk, din ve milliyet (farklı kombinasyonlarda) temelinde belirginleşen özel izleyicileri hedef almışlardır ve stüdyo-üretimi filmlerin ana akım, İngilizce konuşan izleyicilerinin ilgisini uyandıracak potansiyele yeteri kadar sahip değildirlir” (Tzioumakis, 2015: 133). Bu filmler kültürün, etnik ve cinsel kimliğin, dinin, politikanın ya da ideolojinin kitlesel olarak onaylanmış söyleminin dışında kalanlara seslendiği için bağımsız yapımlar olarak izleyicinin karşısına çıkabilirler. Ve varlıkları kendi izleyicilerine bağlıdır. Bu durum King’in de ifade ettiği biçimiyle “alternatif sosyal bakış açıları sunan bağımsız filmler, belirli sosyal gruplara dayanan uygun izleyicilerin varlığına bağımlıdır” (King, 2016: 200).

Amerikan toplumunda 1960 sonrasında politik ve kültürel söylemin dışında alternatif söylemler üreten karşı kültür gruplarından izleyicilerin varlığı, bu dönemin bağımsız sinemasına daha önceki bağımsız filmlerde görülmeyen kültürel ve düşünsel bir boyut kazandırmıştır. Örneğin 1960’lı yıllarda ırk ayrımcılığına karşı yürütülen mücadele ve ikinci dalga feminist hareketin cinsel kimliklerin tanınması yönündeki mücadelesi Amerikan Bağımsız Sinemasına doğrudan yansımıştır. *Nothing But A Man* (Michael Roemer, 1964) düşük bütçeli bir bağımsız film olarak Amerikan toplumundaki ırk ayrımcılığını işlemiştir. UCLA kampüsünde sinema eğitimi alan ilk siyahi öğrenciler daha sonra L.A. Rebellion adıyla anılacak olan siyahi yönetmenlerden oluşan bir grup kurmuştur. Ve 1970’li yıllardan itibaren *Sweet Sweetback’s Baadasssss Song* (Melvin Van Peebles, 1971) gibi ırk ayrımcılığına odaklanan Blaxploitation⁵⁰ türünde filmler çekilmiştir. Kadın yönetmenlere yönelik ticari sinemada var olan ayrımcılığa karşı 1972’de bağımsız filmler çeken kadın yönetmenleri desteklemek amacıyla Women Make Movies hareketi oluşturulmuştur (King, 2016: 223). Benzer bir biçimde egemen piyasa toplumsallığına eleştirel yaklaşan toplumsal grupların ve bireylerin varlığı da Amerikan Bağımsız Sinemasına yansımıştır. Amerikan Bağımsız Sinemasının içinde ‘başarı ve kariyer’ olgularını Hollywood sinemasından tamamen farklı bir biçimde ele alan filmler yapılmıştır.

⁵⁰Blaxploitation film, Türkçeye ‘İstismar Sineması’ olarak çevrilebilecek Exploitation film türünün altında yer alan ve siyahlara yönelik ırk ayrımcılığına merkeze koyan, genellikle düşük bütçeli ve bağımsız filmlerden oluşan film türüdür.

Julie Levinson, Amerikan ticari sinemasında ‘başarı’ olgusunun Amerikan toplumunu var eden ve toplumun bilincini doğrudan yönlendiren ‘toplumsal mit’ olarak kurulduğunu ifade eder (Levinson, 2012: 2). Bu filmlerin konusu ve karakterleri mitin oluşmasına hizmet etmektedir. Bu mite göre sıradan insan çabası, kararlılığı, mücadeleci yönüyle filmin sonunda hak ettiği yaşam biçimine ulaşır. Levinson bu mitin ‘avatarı’nın “self-mademan” yani başarıya kendi çabalarıyla ulaşan kişi olduğunu ifade etmektedir (Levinson, 2012: 11). Oysa bağımsız filmlerin bir kısmında karakterlerin başarısızlıklarıyla ve başarıya mesafeli halleriyle yer aldığı görülür. Bu durum ticari sinemada inşa edilen kahraman- başarı birlikteliğinin arkasındaki düşünce dünyasına yöneltmiş bir eleştiridir. Çünkü bu karakterler “piyasa toplumsallığında iktisadi aklın bireylere yüklediği işlevselci tutumla” (Gorz, 2007: 50-51) uyumsuzluk içindedir ve uyumsuzlukları minör bir kültür dünyasının varlığına işaret eder. ‘Self-mademan’ in tamamen zıttı olan ‘başarısız ve mesleki kariyeri olmayan’ bu toplumsal tip kariyerizmin rekabetçi doğasına ayak uyduramaz, kariyerizme içkin değerleri de reddeder. Bu karakterlerde kariyerizm karşıtlığı ‘Amerikan Rüyası’na dayalı ‘Amerikan yaşam biçimi’nin eleştirilmesi, piyasa toplumsallığında çalışmayı özendirici tüketim kültüründen uzaklaşma, yabancılaştırıcı çalışmayı reddetme, mesleki kariyer kültürüne ayak uydurmama ve çalışma dünyasının hiyerarşik basamaklarında tırmanmak yerine kendisini mutlu eden bir başka uğraşıya yönelme biçiminde aktarılmıştır.

Amerikan yaşam biçiminin bir parçası olan kariyerizm olgusuna yönelik eleştiri 1960’lı yıllarda güncel siyasetin etkisiyle yoğunlaşmış ve ‘Yeni Hollywood Sineması’nın en önemli örneği olan *Aşk Mevsimi* (Mike Nichols, 1967) gibi filmlerde geleneksel bakış açısından farklı bir biçimde işlenmiştir. ‘Amerikan Rüyası’nın sorgulandığı ve bu rüyaya olan inancın sarsıldığı 1960’lı yıllarda çekilen bu film okuldan mezun olduktan sonra Amerikan yaşam biçiminin iki durağını da reddeden karakterin hikâyesini anlatmaktadır. Bu duraklardan ilki başarılı bir iş adamı olmasıdır. Ancak karakter iş hayatına başlamak konusunda isteksizdir. Bu karakter ‘self-mademan’ imgesinin kurmaya çalıştığı kültürel dünyanın dışındaki haliyle söylem dışınının imgesidir. Ryan ve Kellner’in ifadesiyle film “Amerikan rüyasından kopuşu işler” (Ryan ve Kellner, 2016: 25). Kariyerizm ve başarı olgusunun kültürel olarak

sürdürülmesine hizmet eden ‘self-made man’ karakteri Woody Allen’ın yönettiği *Take The Money And The Run* (1969) filminde ise bir türlü başarıyı yakalayamayan ya da bu başarı mitini eleştiren karaktere dönüşmüştür. Filmin başkarakteri Virgil Starkwell (Woody Allen) her konuda başarısız, sinik ve yetersiz biridir. Virgil, Amerikan toplumunun başarı mitini alt üst eden yeteneksizliklere sahiptir. Woody Allen’ın başarılı kahramanın yapısal özelliklerini mizahi bir biçimde bozan karakterleri Fine Line Features’in⁵¹ katkısıyla yapılan *Deconstructing Harry*’de (Woody Allen, 1997) tekrar edilmiştir. Harry de (Woody Allen) Virgil gibi bir türlü başarıyı yakalayamayacaktır. Harry hem bedensel görüntüsüyle hem de kendi meslek hayatını kurgulama biçimiyle ticari sinemadaki kahramanlardan tümüyle farklıdır. Oldukça ufak bedeni, kendi yeteneğine yönelttiği kuşkusu ve karşılaştığı problemlerde yaşadığı panik ile ticari sinemanın görünür yapmaktan kaçındığı bir toplumsal tip ve onun arkasındaki kültürün olumsuz sembolüdür. Her iki filmdeki ana karakterler mesleki başarısızlıklarıyla iç içe geçmiş toplumsallaşma başarısızlığı içindedir. Yönetmen bu filmlerde başarısızlığı bir mizah konusu haline getirerek, başarı ve kariyer olgularını değersizleştirme girişiminde bulunmuştur. Kitlelere rol model oluşturan kahramanın özelliklerinden biri olan ‘başarılı olma’⁵² bu filmlerdeki karakterlerin bir niteliği değildir.

Brian De Palma’nın yönettiği *Get to Know Your Rabbit* (1972) filminde kariyerizm karşıtlığı ana öyküyü ve tüm yan öykücükleri oluşturan tema olarak ele alınmaktadır. Filmde Donald Beeman (Tom Smothers) büyük bir şirkette yönetici olarak çalışmaktadır. Ancak bir dansçı sihirbaz olarak hayatını sürdürmeye karar verir. Bu karar orta sınıf değerlere sahip eşini, şirketin bir başka yöneticisini ve ailesini paniğe sürükler. Ve Donald’ı kararından vazgeçirmek için pek çok girişimde bulunulur. Oysa Donald büyük sihirbazdan (Orson Welles) dersler almaya devam eder. Donald’ın yaşamı şirket dünyasının baskıcı ilişkilerinden uzaklaştıkça renklenir ve kendisini şirkete

⁵¹ Fine Line Fetures Jim Jarmush, Gus Van Sant gibi bağımsız yönetmenlerin film yapım ve dağıtım maliyetlerini üstlenmiş yapım şirkettir. Kaynak: Wikipedia, Fine Line Features, https://en.wikipedia.org/wiki/Fine_Line_Features, Erişim Tarihi: 2.03.2017.

⁵² Sinemada ‘kahraman’ kimliğinin üretilmesi konusundaki “modern mitoloji”k teknikler hakkında ayrıntılı bir okuma için Ömer Tecimer’in *Sinema Modern Mitoloji*, Plan B Yay.2006 kitabına bakılabilir.

bağlayan köprüleri yıkar. Şirket dünyasının bir sembolü olan gri takım elbisesini eski elbiseler satan bir dükkânda takas eder. Bütün bu değişimler yaşanırken Donald “getthemyneway of life” yani “yeni yaşam biçimimi kazanıyorum” cümlesini tekrarlar. De Palma, Donald’ın değişimini vurgulayan bu cümleyi ‘Americanway of life’la yani ‘Amerikan yaşam tarzı’yla bir kültürel karşıtlık içinde aktarır. Filmin dramatik anlatım açısından ilk çatışması Donald’ın beyaz yakalı kariyerini geliştirmeyi reddetmesiyle ve yeni yaşamında karşısına çıkan serüvenlerle kurulmuştur. İkinci çatışma ise Donald’ın iş ve kariyer bağımlısı eski yöneticisine yardım etmesidir. Donald eski yöneticisinin kendi ismini ve becerilerini kullanarak şirket kurmasına göz yummuştur. Şirket büyüdükçe Donald yeniden ofiste mutsuz bir yaşama geri dönmüştür. Ancak filmin sonunda bir sihir ile ofiste yok olur. Filmin ikinci çatışması ilk çatışmada test edilen Donald’ın yaşam tercihindeki ısrarı vurgulamaktadır: kariyer arzusunun zincirlerinden kurtulmak.

Bertrand Russel ‘görev’ kavramının sınıflı bir toplumda iktidar sahiplerinin çıkarlarının karşılanması için kullanılan ve iktidarlar tarafından üretilen bir araç olduğunu ifade etmektedir (Russel, 2013:13). Böylesi bir toplumda kariyer olgusu ‘görev’ için rıza üretimine katkı sağlamaktadır. Kariyer sahibi olmak toplumsal saygınlığın en önemli araçlarından biri olarak işaretlendiğinden, bu amaç için girişilen mücadele normalleştirilmektedir. Bu nedenle Amerikan Bağımsız Sinemasında kariyer edinmeyi reddeden karakterler bir başka kültürel söylemin varlığına gönderme yapmaktadır. Susan Siedelman’ın yönettiği düşük bütçeli bağımsız film *Smithereens*(1982)kariyerizm çağrısına cevap vermeyen karakteriyle iyi bir örnek oluşturmaktadır. Siedelman bu filmi mezuniyetinden sonra 60.000 dolarlık bir bütçe ve tamamen amatör oyuncularla çekmiştir (King, 2016:225). Film Cannes Film Festivaline kabul edilen ilk düşük bütçeli bağımsız yapımdır (King, 2016: 225). Sabit bir evi ve işi olmayan Wren’in hayattan tek beklentisi gerçek yaşamda da bir punk şarkıcısı olan Richard’la (Richard Hell) birlikte olmaktır. Wren gündelik hayatını zorlaştıran yoksulluk ve evsizlik sorununa piyasaya dâhil olarak çözüm üretmeye uğraşmaz. Piyasa toplumsallığının ona sunduğu iş, çalışma ve kariyerle ilgilenmez. Piyasa toplumsallığına ait etik değerlere inancı hiç yoktur. Arkadaşının ısrarlı ‘iş bulma’ tavsiyelerini kesinlikle

dikkate almaz. Wren, *Sürekli Tatil*'deki (Jim Jarmush, 1980) Allie gibi bir flanör ve piyasa toplumsallığının seslenişlerine aldırmayan bir toplumsal tiptir. Arendt'in insani etkinliklerin bir parçası saydığı ancak insan doğasına dışardan dayatılan iş etkinliğinden⁵³ sağlayacağı kariyer fırsatlarına değer vermez. Siedelman'ın filmi 1980 yılında Amerikan Bağımsız Sineması içinde yapılan ve aylak bir kadının hayatını anlatan tek filmidir.

1980 Yılı Amerikan Bağımsız Sinemasının verimli bir dönemidir. Jim Jarmush, Richard Linklater, Gus Van Sant ilk filmlerini bu dönemde çekmiştir. Gus Van Sant'ın ilk filmlerinde geleneksel cinsiyet söyleminin dışındaki hikâyeler anlatılırken⁵⁴, Jim Jarmush ve Richard Linklater piyasa toplumsallığının dışında kalmayı tercih eden karakterlerin gündelik hayatını işlemiştir. Richard Linklater *It's Impossible to Learn to Plow by Reading Books* (1988) filminde üniversiteden mezun olmuş bir gencin hikâyesini anlatmıştır. Filmin ana karakteri yönetmenin kendisi tarafından canlandırılmıştır. 3 Bin dolar gibi küçük bir bütçeyle⁵⁵ çekilen yapım, yönetmenin bir sonraki *Uyuşuk* (Slacker, 1991)⁵⁶ filmini biçimlendiren olguları ilk kez izleyiciye tanıtır. Hem flanörlük ve piyasa toplumsallığının dışında kalmayı tercih etme olguları hem de bu olgulardan bir biçimindeki minörlük kültürel bir söylem yaratır. Bu kültürel söylemlerden ilki filmin içeriğiyle yani öyküyle ilgilidir. Üniversiteden mezun olmuş isimsiz karakterin gelecekle ilgili tek planı vardır: film yapmak. Ailesinin iş bulması yönündeki tavsiyelerini gerçekleştirmek istememektedir. Böylece izleyiciye piyasa toplumsallığı içinde bir kaçış rotası gösterir. Kariyerizmin gerektirdiği planlı bir gelecek yerine 'nasıl gerçekleştireceğini bilmediği' bir arzunun peşinden gitmeyi seçer. Aylak gözlemci imgesiyle iç içe geçmiş karakter uzun yolculuklar yapar. Bir arkadaşı da en iyi kariyerin bu olduğunu söyleyen bir kaset yollar. Diğer, filmin biçiminden kaynaklanan kültürel söylemdir. Linklater 8 mm'lik kamerasını neredeyse hiç hareketlendirmeden,

⁵³ Bu konuda daha ayrıntılı açıklama Emeğin İktisadileşmesinin Toplumsal ve Ekonomik Nedenleri adlı bölümde yer almaktadır.

⁵⁴ Gus Van Sant'ın eşcinsel iki genç erkeğin hayatını anlattığı *Benim Güzel Idaho'm* (1991) filminde karakterlerden biri üst sınıf aileden gelmektedir. Ancak sınıfsal konumunun gerektirdiği hayat biçimi yerine aylaklıkla iç içe geçmiş bir hayatı seçer.

⁵⁵ IMDB'nin sayfasında bütçe kısmında yazan rakam tahmini olarak ifade edilmektedir. Bütçenin belirsizliği filmin uzman bir yapımcı tarafından planlanmamasının sonucudur. Bu durum ise filmi 'bağımsız' kategorisine daha da yakınlaştırmaktadır.

⁵⁶ Daha ayrıntılı bilgi için film çözümlemesine bakılabilir.

büyük oyunculuktan kaçınarak öyküsünü görselleştirir. Levy, bu filmin minimal kamera hareketleri, geleneksel öykünün eksikliği, karakterin amaçsız yolculuğu gibi nedenlerle yönetmenin tematik ve görsel ilgilerini ortaya çıkaran önemli bir yapım olduğunu söyler (Levy, 2014, *It's Impossible to Learn to Plow by Reading Books* (1988): Linklater's Modest Debut, Emanuel Levy Cinema 7/24, <http://emanuellevy.com/review/its-impossible-to-learn-to-plow-by-reading-books-1988-richard-linklaters-debut/>, Erişim Tarihi: 10.05.2016). Film *Uyuşuk*'un başarısından sonra, bu filmin içinde izleyiciye sunularak gösterim fırsatı bulmuştur.

1990'lı yıllarda Amerikan Bağımsız Sinemasında kariyerizm karşıtlığı 'çalışma ritmini yavaşlatan', 'tembellik arzusu'nun peşinden giden ve çalışmanın yabancılaştırıcı etkisini yok etmek için 'görevden kaytaran' karakterlerle yansıtılmıştır. *Bizim Kafe* (Steve Buscemi, 1996) filminde Tommy (Steve Buscemi) sadece ihtiyaç duyduğu zamanlarda iş arar ve çalışma ideolojisinin ihtiyaç duyduğu istikrarlı çalışanın dışında bir işçi imgesi oluşturur. Çalışma faaliyetlerine bir ilkel toplum üyesi gibi kendi ritmini verir ve çalışmayı servet ve kariyer edinmek için değil, yaşamındaki temel ihtiyaçları gidermek için araçsallaştırır. Bu haliyle piyasa toplumsallığı için "yararlı, çalışkan, çok yönlü kullanılabilir, yetenekli sürü insanı" (Nietzsche, 2003b: 168) değildir. Büyük bütçeli bağımsız film olan *Büyük Lebowski* (Joel Coen, Ethan Coen; 1998) ise tembellik arzusu *The Dude*'un (Jeff Bridges) karakteristik özelliği olarak vurgulanır ve hikâyenin dramatik çizgisi 'tembellik arzusundan' ayrı düşünülemez. Yönetmenliğini Wes Anderson'ın yaptığı *Çılgın Liseliler* (1998) kariyerizm olgusunu ironik bir biçimde işler. Film piyasa toplumsallığından korktuğu için mezuniyetini bilinçli bir biçimde erteleyen ve bir çeşit 'tembel öğrencilik' konusunda kariyer edinmiş karakterin yaşamını aktarır.

İdeolojiyi toplumsal yaşamda anlam, gösterge ve değerlerin üretim süreci⁵⁷ olarak düşündüğümüzde, örnek filmlerdeki karakterler kökleri Aydınlanma döneminin ilerlemeci anlayışında bulunan ve bireyi üretkenliği ile topluma bağlayan bir paradigmaya alternatif oluşturmaktadır. 1960'lı yıllardan itibaren Amerikan Bağımsız Sineması bu toplumsal tipleri görünür hale getirmiştir. Jim Jarmush ve Richard

⁵⁷ Çalışma İdeolojisine Kavramsal Bir Açıklama bölümünde ayrıntılı bir biçimde değinilmiştir.

Linklater'ın filmlerinde hem sanatsal hem de kültürel biçimde yer alan piyasa toplumsallığının dışında kalma eğilimi özellikle 2000'li yıllarda Noach Baumbach'a ait filmlerin içeriğinde de yer almaktadır. *Greenberg* (2010) ve *Frances Ha* (2012) filmleri bu eleştiriyi yansıtan filmlerdir.

2.2.2.1. Örnek Film Eleştirisi: *Bar Kelebeği*⁵⁸

Nietzsche, insanın özgürlüğünün en önemli ölçütünün kendi zamanının efendisi olmasına bağlı olduğunu, kendi zamanına söz geçiremeyenlerin hangi mesleği icra ederse etsin özgürlükten yoksun olacağını vurgulamıştır. Bu düşüncesini şöyle açıklar:“tüm insanlar, tüm zamanlarda olduğu gibi, şimdi de hala köleler ve özgürler diye ayrılırlar; çünkü gününün en az üçte ikisine kendisi için sahip olmayan, devlet adamı, tüccar, memur, bilgin, ne olursa olsun bir köledir.” (Nietzsche, 2003a:234)Piyasa toplumsallığına dayalı modernlik insanların yaşamlarını üretim-zaman ilişkisine göre düzenler⁵⁹ve insanların faaliyetlerini bu zamansal düzenleme içindeki ekonomik yararı ölçüsünce değerlendirir. Kişilerin uymakla yükümlü olduğu bu zamansal düzen, kişinin kendi kendisinin efendisi olmasına imkân vermemektedir. Önceki bölümlerden hatırlayacak olursak, Antik Yunan toplumlarında çalışma faaliyetlerine yönelik temel hor görü, başkası için çalışan insanın kendini geliştirecek boş zamana sahip olmamasından kaynaklanmaktadır. Bukowski'nin alter egosu olarak Chinaski (Mickey Rourke) karakteri de uygarlığın çalışma düzeninin belirlediği yaşam biçiminden bilinçle uzak duran, kendine ait zamanını içki içmek ve yazı yazmakla geçiren, çalışma etkinliğinden kaçan bir hayat tarzına sahiptir. Felsefi ard alanı bulunan bu yaşam tarzı kendini hiç kimsenin zamanına tabi olmamak ile gösterir. Uygarlığın iş bölümünde kendine bir yer aramamaktaki ısrarı, onun özgürlüğüne duyduğu tutku ile ilişkilidir. Piyasa toplumsallığının dışında kendine ait bir zaman diliminde yaşamaktadır.Chinaski'nin çalışmak ve kariyer edinmek gibi arzulardan uzaklaşma isteği,kendi zamanına tasarruf etme hürriyetini ortadan kaldıran bir uygarlık eleştirisidir.

⁵⁸ Yönetmen: Barbet Schroeder, Senaryo: Charles Bukowski, Yapımcı: Golan-Globus Productions Zoetrope Studios, Yıl: 1987

⁵⁹ Önceki bölümlerde sanayiye dayalı üretime geçişle birlikte doğa merkezli zaman anlayışından bir kopmayışandığı ve günlük yaşamın da üretim faaliyetlerinin zamansal ritmine göre düzenlendiği açıklanmıştır.

Bar Kelebeği filminin çekimleri sırasında Charles Bukowski hiçbir zaman 8 saatlik bir çalışma düzenini ve kendisi dışındaki bir dünya tarafından belirlenmiş bir yaşam biçimini tercih etmediğini söyler (Roger Ebert, 1987, Mickey Rourke Plays A Tough Barfly, <http://www.rogerebert.com/interviews/mickey-rourke-plays-a-tough-barfly>, Erişim Tarihi: 10.02.2017). Bukowski'ye göre ev sahibi olmak, faturaları ödemek için bütün gün çalışmak ve sonrasında televizyonun karşısında dinlenmekten daha kötüsü olamaz. Bir barda oturup içki içmek, bu popüler yaşam biçiminden uzaklaşmak için bir seçenektir. Chinaski'nin gündelik hayatı, yazarın dünyaya bakışını ve tercihlerini izleyiciye aktarır. Chinaski, Amerikan Rüyasının mezar kazıcılığını üstlenir. Başarmamak ve kariyer sahibi olmamak için istikrarlı bir biçimde orta sınıf yaşam biçiminden uzaklaşır. Martin Kornberg ve arkadaşları Bukowski'nin edebi imajı olan Chinaski için "sıradüzenin ötekisi" (Kornberger, vd, 2016:7) tanımlamasını bu nedenle kullanmaktadır.

Doğrusal bir zamanla anlatılan *Bar Kelebeği* filminin büyük bölümü Chinaski'nin yaşam alanı olan Altın Boynuz barında geçer. Bar, Chinaski'nin hem sosyalleşmesi hem de temel ihtiyacını karşılaması nedeniyle yaşamının ana mekânıdır. XVIII. yüzyıldan itibaren çalışma toplumsallığının disipline edici kültürel söylemi, aylaklık ve içki içmeyi birbiriyle eşitleyerek bu mekânları önce toplum dışı, sonra ise boş zamanın tüketim coğrafyaları olarak yeniden yorumlamıştır. Oysa İngiltere'de XVIII. Yüzyıldan önce Aziz Pazartesi isimli ritüelde, çalışma haftasının ilk günü işçiler sarhoş oluncaya kadar içki içip, çalışmanın zorluğunu daha işe başlamadan azaltmaya çalışırlardı. Ancak piyasa toplumsallığının çalışmayı ve üretimi yaşamın merkezine koymasıyla bu ritüeller yasaklanır. "Çalışanlara göre içmek bir anlık bir kaçış olmanın ötesinde (...) insanın aklını başına getiren disipline karşı da muzaffer bir itaatsizlik işareti (dir). Hapishane benzeri rejimler ve disipline sokucu iktidarla yönetilen toplumlarda, alkol ile otorite arasındaki ilişki önemli bir siyasal boyut kazanır (...) Sarhoş biri asla mükemmel bir işçi olamaz (Fleming, 2017:83). Bu nedenle bar paradoksal bir mekândır. Düzenli işçiler için bir sonraki günün çalışma saatine kadar

çalışmanın hoşnutsuzluklarından kurtuldukları bir yerdir.⁶⁰ Oysa Chinaski bu mekânı piyasa toplumsallığındaki görevlerini yerine getirmeden önceki bir ara durak olarak kullanmaz. Onun için piyasa toplumsallığı özellikle içinde yer almadığı bir ilişkiler ağıdır ve bar bu ilişkilerden kurtulduğu bir yerdir.

Çalışma ideolojisinin iktisadi aklının her bireyi çepeçevre sardığı gerçeğine karşı, kendi varoluşunun hürriyetine bağlı kişinin alaya alınmayla, kınanmayla, hor görülmeyle hatta kendisine yöneltilen nefretle baş etmeyi öğrenmesi gerekir. Bu nedenle Chinaski, köhne otel odasından her dışarı çıktığında, bir çeşit muharebeyle baş etmek durumunda kalır.

Chinaski'nin yaşama biçiminin bir tercih olduğu, onun diğer karakterlere ve olaylara verdiği tepkilerle ortaya konulur. Bu bağlamda Chinaski'nin daha filmin ilk sahnelerinde çalışma üzerine söylediklerinin yanı sıra barmen Eddy'yle (Frank Stallone) ilişkisine dair göstergeler, onun başarı ve kariyer konusundaki düşüncelerini yansıtır. Eddy, film boyunca Chinaski'yi güç-erkeklik-başarı denklemiyle aşağılar. Chinaski ise kişiliğine ve yaşamına yönelen bu tacizlere güçlü bir iradeyle karşı çıkar. Çünkü; yaşam biçimi, bilinçli bir tercihtir. Chinaski'yi canlandıran Mickey Rourke, karakterin sadece yapmayı istediklerini yaptığı için özgür olduğunu söyler (tarihsiz, Mickey Rourke Behind the Scenes Barfly, Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=bpyR18-l3t4>, Erişim Tarihi: 4.05.2017). Kendisini sürekli kavgaya tahrik eden Eddy'yle yenilmesine rağmen dövüşür. Çünkü Chinaski, dövüşün sonucuna herkesin kazanmak ve kaybetmek olarak yüklediği anlamı yüklemmez. Onun çevresindeki ilişkiler, uğraşlar ve diğer olaylar konusundaki anlamlandırma referansları iktisadi aklın dışındadır. Chinaski, kişiliğini iktisadi aklın ve çalışma ideolojisinin felsefi kaynaklarıyla kurmaz. Film boyunca çevresiyle kurduğu ilişkilerde, çalışmamayı tercih etmesinde, karşısına çıkan 'ekonomik fırsatları' reddetmesinde bu ortaya konulur. Onun için kişilik; başarı ve ilerleme olgularıyla oluşturulan bir proje değildir. Chinaski'nin dövüşte olduğu gibi toplumsal hayatın diğer alanlarındaki mücadelelerde kazanması ya da kaybetmesi onun kişiliğiyle ilgili bir özelliğini ortaya koymamaktadır. Ancak kazanmış olduğu bir dövüşün sonunda

⁶⁰ Claude Berri'nin Germinal (1993) filminde maden işçilerinin sosyalleştikleri ve çalışmanın acısını unuttukları yerdir.

kendisi üzerine yapılan bahis paralarını reddetmesiyle yaşam karşısındaki diğer tepkileri birarada düşünüldüğünde, Chinaski'nin kişiliğiyle ilgili özellikler ortaya çıkar. Çünkü film boyunca tekrarlanan göstergeler kendi bağlamları içinde bir anlam kurar. Filmin ilerleyen sahnelerinde Chinaski, iktisadi akılsallığın 'fırsat' olarak gördüğü teklifleri reddetmeye devam eder.

Barmen Eddy ile Chinaski'nin atışmaları barın müdavimlerinin sıradan eğlencesi olmuştur. Chinaski'nin 'ucuz bir serseri' olduğunu düşünen Eddy, attığı her yumruğun alkışlarla desteklendiği barın arka sokağında Chinaski'yi yener. Chinaski'nin hırpalandığı bu kavgada, uygarlığın her günkü muharebesine alışkın olduğu yüzündeki gülümsemeden anlaşılır. Chinaski, hırpalanmaya, şiddet görmeye, alaya alınmaya, kınanmaya, hor görülmeye kendi değerleri sarsıldığı zaman ancak tepki gösterir. Sıradan insanların değerlerine göre yaşamını kurmadığı için, başkalarının hor görüsünü alaya alan, güçlü bir kişilik izlenimi yaratır. Barın müdavimlerinden bir kişi, Chinaski'nin kan revan bir şekilde yerde yatması karşısında vicdanen rahatsız olur ve arkadaşına "onu bu halde yerde bırakmamalıyız" der. Bu sahne, Chinaski'nin kişiliğini anlamamız açısından bir ayrıntı daha verir. Bir diğeri Chinaski için "yardım edilmesinden hiç hoşlanmaz" der. Chinaski'nin, kimseye minnet duymayacak kadar kendi kendinin efendisi bir kişilik sahibi olduğunu daha ilk sahnelerden anlarız.

Chinaski ayakta duramayacak haldedir. Yalpalayarak yaşadığı köhne otel odasından içeri girer, yaşamını sürdürmek için gerekli kendi ifadesiyle 'yakıtını' aldığı yerdir burası. Kendiyle baş başa kaldığı, radyodan klasik müzik dinlediği, yazılar yazdığı, kendi dünyasındadır artık. Masa üzerindeki dağınık notlarına göz gezdirirken şu ifadeler ağzından dökülür: "Bazıları asla delirmez. Ne kadar korkunç bir hayat sürdürüyor olmalılar!"

Chinaski'nin yaşadığı hayat, piyasa toplumsallığına ilişkin değerlerle düşünüldüğünde, onun bir uyumsuz, deli, başarısız olduğu fikri çıkarılır. Ancak Chinaski'nin gözünde baştan aşağı saçma ve hasta olan bu uygarlığa uyum sağlamanın kendisi, hasta ve deli olmanın bir göstergesidir. Uyum göstermenin kendisini bir 'sağlık' ifadesi olarak aldığımızda Chinaski, uyum gösteremeyen bir delidir. Deleuze,

Nietzsche felsefesinde bazı durumlarda özgür tinlinin hastalığının gelecek toplumun yararına üstün bir sağlık göstergesi olduğunu vurgular. Chinaski hakkında yergici bir tutum almak yerine farklı bir perspektiften bakıldığında, onun yaşam tarzında düşünsel bir sağlık görülebilir. Deleuze, Nietzsche üzerinden bu düşüncesini şöyle açıklar: “Sağlıktan hastalığa, hastalıktan sağlığa bu hareketliliğin kendisi, sadece düşünsel bile olsa, üstün bir sağlıktır; bu yer değiştirme, yer değiştirmedeki bu hafiflik “büyük sağlık”ın göstergesidir” (Deleuze,2005:11).

Chinaski, çalışma ideolojisinin sorgusuz sualsiz kabul edilmiş olmasının bir sonucu olarak, neredeyse hayatının her anında mesleğinin ne olduğu sorusuyla karşılaşır. Uygarlığın işbölümünde kendi görevlerini yerine getirmediği gerekçesiyle her an yargılanır. Herkesin bir işinin olduğu uygarlığımızda, herhangi bir işle kişiliği bütünleşmemiş biri olarak yaşamamanın zorlukları Chinaski'nin hayatında sıkça varlık bulur. Ancak Chinaski yine de hiç sevmediği bu soruyla baş etmenin neşeli bir yolunu bulmuştur. Otel sahibi kadına cevabı ilgi çekicidir: “Bir işim var benim, senin mekânındaki hamamböceklerini öldürüyorum!”

Çalışma ideolojisi, modern bireyi, uyması gereken hiyerarşik bir yaşam biçimiyle çepeçevre sarar. Yapmak, başarmak, kazanmak; gibi olgular çalışma ideolojisinin rutininin işleyişinde bulunur. Yapmamayı tercih etmek, başarmak için çaba içine girmemek, yarışmalardan uzak durmak, kazanma arzusuna sahip olmamak, söylemsel olarak ‘uyumsuzluğun’ bir işareti kabul edilir. Chinaski, çalışma ideolojisinin yapmak, başarmak, kazanmak şeklinde inşaa ettiği yaşam biçimini içselleştirmemiş bir ‘uyumsuzdur’. Nietzsche’nin “hiçbir çağda çalışanlar, yani huzursuzlar daha fazla revaçta değildi” (Nietzsche, 2003a, 235) dediği bu uygarlıkta, huzuru yakalayabilmek için en sıradan ‘başarı’ temsillerinde bile oyuncu olmayı istemez. Oysa egemen kültürel değerleri benimsemiş Eddy’nin sözleriyle, Chinaski’nin yaşamı ‘yapamamlar yığıdır’.Eddy’le yaptığı kavgalarda yenilmesine rağmen kavgadan kaçmaması onun ‘başarı temsilleriyle’ ilgilenmediğini ortaya koyar. Yine de Chinaski, herkesin seyrine daldığı ve eğlendiği bir dövüşte, dayak yemek ya da dayat atmak umurunda olmadığı halde dövüşü kazanır. Müdavimi olduğu barda ona servis yapılmak istenmeyince kendini sokaklara atar. Barın sahibi, Chinaski’nin üzerine bahse girmesinin kazancını

olarak, Chinaski'nin payını vermek üzere ona yetişir. Chinaski, farkında olmadan 'kazanmıştır' ancak bu kazanç da umurunda değildir. Kazandığı para içinden o günkü ihtiyacı olan kadarını alır, daha fazlasını hak ettiği vurgulanınca, "ben bir serseri miyim!?" diyerek reddeder. Chinaski'nin 'düzensiz' ve barda geçen yaşamı, çalışma etiğine inanan biri için 'serseriliğin' en açık hali olabilecekken, o, piyasa ekonomisinin olmadığı toplumlardaki saygın kişilerde görülen, ekonomik beklentiler tarafından baştan çıkarılmama özelliğini izleyiciye sunar.

Kendisini daha önceden tanıyan barmenin olduğu bir bara giren Chinaski, orada kendisi gibi bir alkolikle tanışır. Hayatına Wanda'nın (Fave Danowey) girmesi ile iş bulma konusunda bir arayışa girer. İş başvurusu için gittiği büroda, kendisini tanıtmak için sorulan sorulara hep olumsuz biçimde cevap vermesi, Wanda'ya ilgisine rağmen çalışma konusunda yeterli niyete sahip olmadığını gösterir. Hobilerini, cinsiyetini, dini inancını yazması gereken satırların hepsini boş bırakmıştır. Bir iş bulmak, böylesi bir yükümlülük altına girmek için çabalayan Chinaski, bilinçaltında onu eylemsizliğe iten düşüncelerin etkisi altındadır. İster gibi görüldüğü işi, aslında istememektedir. Chinaski, onu uygarlığın iktisadi işleyişinin bir parçası kılacak planlardan, başarıya götürececek eylemlerden vazgeçmektedir. İçgüdüsel olarak, böylesi projelere olan bağlılığı bulunmamaktadır.

İş görüşmesi sonrası işe alınmaması üzerine barda Chinaski, çalışma uygarlığı hakkındaki görüşlerini şöyle belirtir: "Burası herkesin bir şeyler yapmak zorunda olduğu bir dünya!" "Birisinin herkesin bir şeyler yapması gerektiği kuralını koymuş!" "Herkes bir şey olmak zorunda!"

Bu arada Chinaski, ismini beğendiği için yazılar gönderdiği bir yayınevinin sorumlusu tarafından takip edilmektedir. Yayınevinin sorumlusu, bir gün Chinaski ile görüşmeye gelir ve Chinaski'nin yazıları karşılığında ona bir çek sunar. Yayınevi Chinaski hakkında ayrıntılı bir inceleme yapmıştır. Chinaski'nin hapse girdiği, Mahler ve Mozart dinlediği, Schopenhaur'u sevdiği gibi hakkındaki her ayrıntı öğrenilmiştir. Sorumlu kişi, ona 'serserilik yapmak' yerine yazı yazmasını, bu yeteneğini olumlu yönde kullanmasını tavsiye eder. Chinaski, üst sınıfların acılarını yazmayı tercih

etmediğini vurgular. Yayınevinin sorumlusu kadın görüşmeleri esnasında Chinaski'nin şımarık olduğunu, hala büyümemiş olduğunu belirtir. Chinaski ise, bir şey olmaya çabalamadığını söyler. Chinaski'ye hayatında hiç sahip olmadığı fırsatlar sunulur, içki, temiz ve geniş bir ev, rahat ve huzurlu bir ortam. Ondaki beklenen sadece yazmasıdır. Ona sunulan olanaklarla huzur içinde yazılarını yazması mümkündür. Oysa Chinaski'nin yorumu şöyle olur: “işe yarar bir şeyler yazabilen bir insan bunu huzur içinde yazamaz!”. Ona sunulan yaşamı, “altın telleri olan bir kafes” olarak nitelendirir. Sokaklara ait olduğunu, görkemli döşenmiş bu evde nefes alamadığını, köklerin bitkilere ait olduğunu kendisinin kökleri olmadığını anlatır. Chinaski, iktisadi akılsallığın onaylayacağı, kişinin ekonomik yararlarını öngören tüm eylemlere olduğu gibi bu teklife de red cevabını verir. O, sadece ihtiyaçlarını karşılayacak kadarının peşinden gider. Kitaplarının binlerce satılmasına araç olabilecek bir yayın eviyle anlaşmak ya da piyasa toplumsallığının kişileri kendilerine bağlayan gösterişli tüketim yapmak gibi bir amacı yoktur.

Chinaski kendisine sunulan fırsatları elinin tersiyle bir kenara iterek, varoluşunun anlamını bulduğu sokaklara ve Wanda'ya döner. Elinde ona kısa bir süre yetecek parası vardır ancak o bu parayı bir gece içinde barda etrafındaki insanlara içki ısmarlayarak tüketir. O, çalışma ideolojisinin belirlediği yaşantılardan, iktisadi aklın ürettiği planlardan, onu başarıya yönlendiren tutkularından, daha çok kazanmaya teşvik eden hırslardan uzak, yeni “kavramların yaratılışında devreye girdiği (Deeleuze ve Guattari,2013: 64) için “kavramsal kişiliktir”. İzleyici, Chinaski aracılığıyla iktisadi akıl, çalışma etiği ve başarı istenci gibi kavramlar üzerine yeniden düşünmeye teşvik edilir.

2.2.3. Amerikan Bağımsız Sinemasında Çalışma İdeolojisi ve Piyasa Ekonomisinin Olumsuz Temsili Olarak Yabancılaşma

‘Yabancılaşma’, farklı araştırma alanlarında pek çok olguyu anlamaya imkân veren bir kavramdır. İlk kez dinsel metinlerde kullanımına rastlanmaktadır. Bu metinlerde kavram, insanın kendi yaptığı eserlere ‘yaratıcı’ imgesi yüklemesi nedeniyle kendi ürününü aşkın bir figür olarak kavramasını ve bir düşünce çarpıklığını ima eder. Tasarım olanla gerçek olan yer değiştirmiştir. Tasarım gerçeklik olarak algılanmaktadır (Özbudun, vd, 2008: 14-15).

Felsefe alanında kavrama dair Hegel’in yorumu ve sonrasında kavramın Marx’ın eserlerinde yer alması ‘yabancılaşmayı’ seküler bir biçimde kullanıma sokmuştur (Ergil, 1978: 93-108). Kavram ampirik sosyolojide de kullanılırken modernleşme, kentleşme, sanayileşme ve makineleşme gibi olgular nedeniyle kişinin kendinden uzaklaşmasını, kendini küçümsemesini, toplumla ilişki içine girememesini, olay ve olguları kavrayamamasını ifade etmektedir. Ancak dinsel kullanımdaki temel düşünce sabit bir şekilde durmaktadır. Diğer bir deyişle insan kendi ‘etkinliğinden’ uzaklaşmış, dolayısıyla kendinden uzaklaşmıştır.

Marksist araştırmalarda yabancılaşma kavramı, üretim ilişkilerinden kaynaklanan bir olgu olarak çözümlenmiştir. İnsanın doğayla üretim ilişkisine girmesinin ilk nedeni kendi ihtiyaçlarıdır. Bu üretimde, daha önceki bölümlerden hatırlayacağımız gibi, kullanım amaçlı bir ‘emek’ eylemi vardır ve emek faaliyetinin sonucunda yalnızca kullanım değeri üretilir. Marx, kullanım değeri için üretilen malların insan açısından hiç bir fevkaladeliğinin olmadığı söyler (Marx, 2011: 81). Ürün, değişim değeri yani metayı olmaya başladığında artık bu basit anlamını yitirmektedir (Marx, 2011: 81). Artık ürün toplumsal ilişkileri yansıtmaktadır. Bu aşamada çalışan, emek faaliyetlerinin sonucunda ortaya çıkanı, kendi dışındaki toplumsal ilişkilerin bir ürünü olarak kavramaktadır. Burada toplumsal ilişkiyle belirtilen, farklı metaların birbirleriyle mübadelesinin gerçekleşmesini sağlamak için oluşturulan piyasa ilişkileridir. Bu piyasa ilişkilerinin temel ölçü birimi emek-zamandır.

Ancak bu ölçü sisteminin emeğin ürünüyle bir ilişkisi yoktur ve bu değerlemeyi yapan piyasa ilişkileridir.

Marx'ta yabancılaşma kavramının birkaç seviyesi vardır.Bunu şu şekilde açıklar:

“1)İşçinin, kendi üzerinde egemenliği olan yabancı bir nesne olarak emek ürünüyle ilişkisi. Bu ilişki aynı zamanda duyusal dış dünyayla, düşmanca karşısına çıkan yabancı bir dünya olarak doğa nesneleriyle ilişkisidir. 2) Emeğin çalışma sürecinde üretim edimiyle ilişkisi. Bu ilişki işçinin, kendine ait olmayan dışlanmış bir etkinlik olarak kendi etkinliğiyle ilişkisidir; acı çekme olarak etkinlik, zayıflık olarak güçlülük, kısırlık olarak verimlilik, işçinin kendi fiziksel ve manevi enerjisi, kişisel hayatı ya da etkinlik dışındaki hayatıdır - kendine karşı dönmüş, kendisine ait ya da bağımlı olmayan bir etkinlik. Daha önce şey'in yabancılaşmasını görmüştük, buradaysa kendine yabancılaşmayı görüyoruz” (Marx, 2013:79).

Marx'ın 'yabancılaşma' çözümlemesi, kişinin kendisiyle ve kendisi dışındaki tüm yaşamla ilişkisindeki iletişimsizliği ortaya koyduğu için ve bunu üretim ilişkilerinin bir sonucu olarak formülleştiirdiği için bu bölüm açısından temel kavram olacaktır. Zira yaşamın bir 'üretim süreci' olarak tariflendirildiği ve bunun akılcılaştırıldığı bir çalışma toplumsallığında yabancılaşmadankaçabilmek mümkün değildir.

Amerikan Sinema tarihinde yabancılaşmanın tematik olarak işlendiği en önemli filmlerden biri önceki bölümlerde ayrıntılı bir biçimde incelenen *Asri Zamanlar*'dır (Charlie Chaplin, 1936). Chaplin bu filmde, Marx'ın kapitalist üretim sürecinin işçi üzerindeki yabancılatırıcı etkisini en somut haliyle görselleştirmiştir. 1946 yılında Frank Capra'nın yönettiği stüdyo filmi *Şahane Hayat*'ta bir iş adamının (James Stewart) çalışma hayatındaki sıkıntılar nedeniyle aile hayatına yabancılaşması anlatılır. 1960'lı yıllarda karşı kültür hareketinin etkisiyle çekilen *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969), *Beş Kolay Parça* (Bob Rafelson, 1970)gibi filmlerdeki ana karakterlerin yabancılaşmış ruh halleri, onları yeni yaşam arayışlarına yönlendirir.

Bağımsız Sinemanın çağdaş döneminin ilk filmlerinden *Seks Yalanları*'nda (Steven Soderberg, 1989) yabancılaşma olgusu cinsel arzuların baskılanmasıyla ilintili bir biçimde ele alınmıştır. Bu filmde yabancılaşma olgusunun özel hayatın bir parçası

olarak ve cinsellik çerçevesinde yansıtılması sonraki bağımsız filmlerde sıklıkla kullanılan bir tema haline gelmiştir. Örneğin Sam Mendes'in büyük bütçeli bağımsız filmi *Amerikan Güzeli* (1999) yabancılaştırma olgusunu aynı bakış açısından yansıtır. Film, özel ve toplumsal hayatı birbirine bağlayan ve çağdaş çekirdek Amerikan ailesini var eden orta sınıf burjuva değerlerinin kara bir eleştirisini gerçekleştirir. Orta yaşını biraz geçmiş Carolyn (Annette Bening) Amerikan Rüyasının en temel parçası olan emlak sektöründe çalışmaktadır. Amerikan Rüyasına uydurmaya çalıştığı aile ve meslek yaşamı gündelik hayatın sıradan gerçekleriyle çeliştiğinden depresyonun eşiğinde bir karakteri temsil eder. Carolyn'in, ısrarla Amerikan Rüyasına ait değerleri yaşamın hakikati olarak kavramasındaki yabancılaştırma durumu, eşi Lester'in (Kevin Spacey) kendisini kölece yaşamaya zorladığı için işinden istifa ettiği açıklamasıyla artar. Öte yandan filmin girişinde dış sesle yaşadığı hayatı tanımlayan babanın, ofisteki görüntüsüne yaşayan bir ölü yakıştırma yapmasının asıl nedeni çalışma ve tüketim arasında inşa edilmiş bir yaşam kültürünün neden olduğu yabancılaştırma. Babanın istifa etmesi ve çevresinde istifa eden kişilere duyduğu yoğun sempati, yabancılaştırmadan kurtulma istencini gösterir. Ancak yabancılaştırmadan kurtulma isteği cinsel haz arayışı şekline dönüşür ve saplantı haline gelir.

1990'lı yıllarda, yabancılaştırmayı üretim ve tüketim ilişkilerinin bir sonucuna bağlayan büyük bütçeli bir diğer bağımsız film *Dövüş Kulübü* filmidir. (David Fincher, 1999). Beyaz yakalı ofis çalışanı⁶¹ (Edward Norton), piyasa toplumsallığının çalışma hayatını akılcılaştırmak ve katlanabilir hale getirmek için kendisine 'haz' olarak sunduğu 'tüketim' tarafından ikna edilemeyince büyük bir yabancılaştırma yaşar. Günlerce uykusuz kaldıktan sonra, tüketim alışkanlıklarında bulamadığı insani duyguları hissetmek niyetiyle çeşitli tedavi toplantılarına katılır. Bu toplantılarla geçici bir süre oyalanmasına rağmen kendine bir yük hale gelen yaşamı karşısındaki edilgen, yabancılaştırılmış ruh halinden ancak Amerikan yaşam biçimini sembolize eden dairesinin yanması sonucu, şizofrenik ikinci bir kişilik yaratarak kurtulur. Filmde karakterin, Tyler Durden (Brad Pitt) olarak yarattığı şizofrenik kişilik, kendisini piyasa toplumsallığına oluşturulmuş kültürel baskı ağlarından koparan sembolik bir araç olarak inşa edilir. Bu

⁶¹ Film boyunca bu kişinin gerçek adı hiç kullanılmamıştır.

açından Tyler Durden, hem ana karakterin yabancılaşmasının hem de yabancılaşmadan kurtulmaya çalışmasının sembolüdür. Ana karakterin yabancılaşmaya direnen öteki benliği olarak Tyler'in ilk icraatı çalışma hayatına son vermek olur. Tyler, gündelik hayatın ayrıntılarından piyasa toplumsallığının totaliterleştirici etkisini kavradıkça, yabancılaşması toplum düşmanlığına evrilir. Tyler'daki şiddet yönelimini yabancılaşmasının farkında olan bir bilincin, kendini yabancılaştıran olgular karşısındaki 'ilkel' tepkisi olarak değerlendirmek mümkündür. Filmin sonunda ana karakter kendi öteki benliğiyle de baş edemez ve intihar eder.

Büyük bütçeli bağımsız filmlerde yabancılaşma olgusu çoğu zaman zihinsel uyumsuzluklar ya da depresif ruh halleri gibi yollar ile anlatılır. Hem *AmerikanGüzeli* hem de *Dövüş Klübü* filmlerinde yabancılaşmanın farkında olan karakterlerin filmin sonunda intiharı seçmesi yabancılaşmayla ilgili negatif bir yorumdur. Bu filmlerdeki yabancılaşmış karakterler görkemli bir çöküş içinde anlatıldığı için Holm "bağımsız sinemanın sunabileceği genişlik ve yaratıcı özgürlük olmaksızın Destansı Yabancılaşma⁶² gibi bir türün yükselişi hayal bile edilemez" (Holm, 2011:37) demektedir.

Amerikan Rüyasının çöküşünü anlatan önemli bağımsız filmlerden biri *Bir Rüya İçin Ağıt*'ta (Darren Aronofsky, 2000) yabancılaşma, 'bağımlılık' olgusuyla birarada ele alınmıştır. Filmin isminin de ima ettiği gibi, Amerikan Rüyası bizzat kendini var eden başarı, üretim, orta sınıf mülkiyet tutkusu gibi olgular tarafından yok olmuştur. Piyasa toplumsallığına içkin bu olguların içselleştirilmesi için hazlar kışkırtıldığında hayatın çarpık kavrayışı 'bağımlıkları' tetiklemiştir. Filmin eroin bağımlısı karakterleri ve kendini televizyon programlarının parçası gibi gören televizyon bağımlısı Sara (Ellen Burstyn) yabancılaşmayı somutlaştırmaktadır. 2006 yılında çekilen *Küçük Günışığım*'da (Jonathan Dayton, Valerie Faris) Dwayne (Paul Dano) yabancılaşmayı aşabilmek için çevresiyle iletişimini kapatmıştır. Konuşmayı redderek kendisini gündelik hayattan soyutlamaya çalışır. Dwayne'nin odasının duvarlarındaki Nietzsche'ye ait posterler, Dwayne'nin yaşadığı uygarlığa karşı hissettiği yabancılaşma duygusunun felsefi zeminine dair imalarda bulunur. Dwayne'nin dayısı da

⁶² Büyük harfler yazarın kendisine aittir.

'başarısızlıkları' nedeniyle intihar girişiminde bulunmuş ve bu nedenle bir süre akıl hastanesinde yattıktan sonra ablasının yanına taşınmıştır. Bu filmde de yaşadığı toplumsallığın değerlerine uyum sağlayamadığı için yabancılaşan karakterler depresif bir ruh haliyle gösterilmiştir.

Özgürlük Yolu (Sean Penn, 2007) filminde de hukuk fakültesini bitirdikten sonra ailesinin hukuk kariyeri beklentisini yerine getirmeyen Chris (Emile Hirsch) filmin sonunda ölür. Chris piyasa toplumsallığınca makbul sayılan tüm mülkiyet ilişkilerini reddederek doğada yaşamayı seçmiş ve ölmüştür. Adı geçen filmlerde yabancılaşmaya neden olan toplumsal olgulara odaklanılmıştır. Ancak karakterlerin yabancılaşmayı aşma sürecinde yaşadığı ruh hallerinin temsili toplum kaynaklı bu olguyu bireysel bir alana indirir. Bu nedenle yabancılaşmayı aşma mücadelesinde karakterler çoğunlukla başarısız olur. Öte yandan yabancılaşma olgusu filmlerin içeriksel bir özelliği olarak ele alınmış, filmin anlatı biçiminde yabancılaştırıcı yöntemler kullanılmamıştır.

Noach Baumbach'ın *Greenberg* (2010) filminde, Roger (Ben Stiller) başarı ve kariyer hırsı gibi piyasa toplumsallığınca onaylanan değerlerle uyum göstermediği için yaşadığı toplumsal ilişkilere yabancılaştırılmıştır. Bu filmde yabancılaşma, karakterin kendine ve yaşadığı toplumsallığa yabancılaşmasından ziyade, toplumun kendisine yönelttiği 'uyumsuz' tanısından doğan ve karakteri 'ötekileştiren' bir olgu olarak ele alınmıştır.

Todd Solondz'un 1998 yılında çektiği *Mutluluk* filminde, adları geçen diğer filmlerde olduğu gibi yabancılaşma olgusunun Amerikan Rüyası'nın yapısal öğelerinin bir sonucu olduğu önermesi bulunur. Amerikan orta sınıf ailesinin mutluluğu elde etmek için feda etmek zournda kaldığı insani değerlerin 'yabancılaşma'yı kaçınılmaz hale getirdiği düşüncesine ait ayrıntılı çözümleme bir sonraki bölümde yapılacaktır.

2.2.3.1.Örnek Film Çözümlemesi: *Mutluluk*⁶³

Andre Gorz kapitalizmin durmaksızın büyümeye zorunlu bir ekonomik sistem olduğunu ve bunun toplumun farklı düzeylerinde ortaya çıktığını söyler. Bu tür bir ekonomik sistemde büyüme niceliksel görünümü olan ancak niteliksel değerleri de yansıtan bir olgudur. Diğer bir deyişle büyüme ve ilerleme sonuçları açısından niceliksel bir artışı ifade ettiği için “iyi” kabul edilir. Oysa böylesi bir düşünce bireylerin arzularında, isteklerinde de büyümenin kısıktırılmasına; tatminin asla giderilmemesine (Gorz, 2007: 153) neden olur. Toplumsal düzeyde kârın büyümesi için tüketimin artması, tüketimin artması için arzuların kısıktırılması, çalışmaya dayalı bir toplumsallığın akılcı hale getirilmesi gerekir. Todd Solondz’un *Mutluluk* (1998) filmi, Amerikan Rüyasının da bir parçası sayılabilecek büyüme olgusunun bireylerde yarattığı yabancılaşmayı, arzuların kısıktırılması ve tatminsizlik çerçevesinde anlatır.

Film; anne, baba ve üç yetişkin kız çocuğundan oluşan Jordan ailesinin gündelik ilişkilerine odaklanır. Aile, ana akım Amerikan filmlerinin önemli bir anlatı odağıdır. Aynı zamanda aile, en küçük toplumsal grup olarak, kültürel ve ideolojik beklentilerin yeşerebileceği ilişkiler coğrafyasıdır. Bu nedenle kültürel, toplumsal ve siyasal beklentiler açısından egemen değerlerin devam ettirilmesinde aileye dair anlatıların oluşturulması gerekmektedir. Ana akım Amerikan filmlerinde de aile anlatıları çoğunlukla egemen değerleri yeniden kuracak bir biçimde düzenlenir. Toplumsal cinsiyet rolleri, iş bölümü ve Amerikan Rüyasına içkin kariyer ve başarı merkezli yaşam biçimi anlatılar içinde yeniden kurulur. Bu aile, orta sınıf yaşamın imkânlarına sahip bir biçimde çoğu zaman büyük bir evde yaşar ve beyaz yakalı bir işte çalışan baba tarafından ihtiyaçları giderilir. Ailenin en büyük amacı bu orta sınıf ‘mutluluk’ halinin korunması ve sürdürülmesidir. Ailenin bu ‘mutluluk’ halini bozan tehditlere karşı verilen mücadele filmin konusunu oluşturur. Farklı film türleri aile mutluluğunun ve güvenliğinin tehdit altında olduğu anlatıları kullanmıştır. Oysa bağımsız filmlerde bu örnek aile çoğunlukla yıkılır. *Amerikan Güzeli*, *Masumiyetin İntiharı* (Sofia Coppola, 1999), *Hayallerin Peşinde* (Sam Mendes, 2008) gibi çağdaş büyük bütçeli bağımsız filmlerde ‘mutluluk’ ve ‘aile’ olgusu yukarıda belirtildiği gibi

⁶³ Yönetmen: Todd Solondz, Senaryo: Todd Solondz, Yapımcı: Good Machine, Killer Films, Yıl: 1998

kışkırtılmış arzular nedeniyle yıkılma aşamasına gelir. *Mutluluk* filminde de aile, ana akımda kurulan anlatıların tamamen tersi bir biçimde temsil edilir. Amerikan Rüyasını koruması ve devam ettirmesi gereken aile birliği dışardan görünen mutluluğuna rağmen çökmüş, yabancılaşmış ve yozlaşmıştır.

Film, Jordan ailesinin en küçük kızı Joy'un (Jane Adams) romantik bir yemek masasında Andy'le (Jon Lovitz) ilişkisini sonlandırdığı sahneyle açılır. Sahnede yer alan mekân, ışık ve diğer plastik malzemelerin kullanımının gösterdiği romantizme karşılık, sahnenin içeriği iki kişi arasındaki yabancılaşmaya odaklanır. Biçim ve içeriğin zıtlığı hem yönetmenin özgün sinema dilini ortaya koyar hem de filmin felsefi önermesini dile getirir. Bu önerme, Amerikan yaşamının ve toplumunun 'mükemmeli' yansıtan imaj kimliğine rağmen, bu imajın dayattığı davranış kalıpları nedeniyle çöktüğüdür. Çünkü Andy, Joy tarafından şişman, esmer ve başarısız görüldüğü için terkedildiğini dillendirir. Mizansen, izleyicinin Andy'yle duygudaşlık kurmasına ve terkedilmesine neden olan mikro ırkçılığı eleştirmesine yol açar gibi görünür. Ancak Andy, XIX. yüzyıldan kalma koleksiyon değerindeki bir kül tablasını kendisini terk ettiği için Joy'a vermeyeceğini ifade ettiğinde, Andy'nin de Joy kadar yabancılaştığı anlaşılır. Çalışma ideolojisinin önemli bir bileşeni olan iktisadi akılsallık açısından Andy'nin davranışı oldukça makuldür. İktisadi akıl her şeyi metalaştırıp, ölçülebilir bir faydaya indirdiğinden sevgi ilişkileri de dönüşüme uğrayarak, kişisel fayda açısından değerlendirilecektir. Bu akla uygun bir biçimde Joy'un Andy'ye verecek sevgisi yoksa Andy'nin de Joy'a verecek hediyesi yoktur. Bu ilk sahne Joy ve Andy arasındaki yabancılaşmış ilişkiyi gösterir ve Joy'un aracılığı ile izleyiciyi Jordan ailesindeki diğer yabancılaşmış ilişkilere yönlendirir.

Filmin ilerleyen sahnelerinde Joy'un ailesiyle birlikte yaşadığı, telefonla pazarlama şirketinde çalıştığı ve istikrarlı bir ilişkisi olmadığı için ailesi tarafından 'başarısız' görüldüğü aktarılır. Ablası Trish (Cynthia Stevenson) Joy'a kariyer sahibi olması, kendi evine taşınması ve bir yuva kurması konusunda tavsiyelerde bulunduğu, hem piyasa toplumsallığı hem de çalışma ideolojisine içkin değerleri mutluluğun tek yöntemi olarak benimsediği anlaşılır. Trish, kardeşinin Amerikan Rüyasının ideal yaşam reçetesini iyi kullanamadığından şikâyet eder. Kardeşi hakkında

kaygılanmasının nedenini Joy'un kariyer sahibi olmamasıyla ilişkilendirir. Kariyer sahibi olmak mutluluğun en önemli nedeni gibidir. Kardeşine “bir şekilde hep başarısızlığa mahkûm gibi görünüyordun. Bu da bizleri korkutuyordu” der. Oysa ağlama krizine tutulan Joy, mutsuzluğunu aşırı çalışmaya bağlar. Joy ve Trish arasındaki bu sahne, Joy'un ağlama krizinden ‘mutlu’ olduğu açıklamasına ani geçişi ile biter. Bu sahneyi oluşturan tüm diyaloglar ‘başarıyı’ mutluluğun ilk nedeni olarak kabul eden bir kültürel koşullanmayı aktarır. Franco Berardi mutluluk düşüncesinin de bir fabrika üretimine benzetildiğini ifade eder ve devam eder:

“Mutluluk bilimsel değil, ideolojik bir meseledir. Mevzuya böyle yaklaşmak gerekir. Kamusal söylemde dahi mutluluk üzerine bilimsel olarak temellendirilmiş, tutarlı bir söylem bulamayız; gördüğümüz tek şey mutluluk fikri üzerine inşa edilmiş iletişim akışlarıdır. Tutarlılıktan yoksun, gerekçelendirilemeyen, ama yine de son derece etkili olmuş parçalı ve muhayyel davetlerin ortalığı kapladığına tanık oluyoruz. 1990’larda üretim süreci gayrimaddi bir hal alırken, hâkim retorik mutluluk üzerine yoğunlaşmıştı: Mutlu olmak sadece mümkün değil, aynı zamanda zorunludur. Bu amaca ulaşmak içinse belli kuralları ve davranış biçimlerini izlememiz gerekir” (Berardi, 2012: 86).

Joy karakterini, piyasa toplumsallığının gereklerini yerine getiremediği için kültürel olarak ‘başarısız’ kabul edilmiş bir toplumsal tip olarak düşünmek mümkündür. Bu toplumsal tip, mutlu olmak konusundaki ideolojik saplantılı yapı nedeniyle kendi hayatına yabancılaştırılmış ve sonuç olarak daha da mutsuzlaştırılmıştır. Joy da ailesinin benimsediği ‘ideal yaşam’ standartlarına sahip olmadığı için, kendi hayatı konusunda ‘başarısız’ olduğu düşüncesine yönlendirilmiş ve hayatına yabancılaşmıştır. Bu nedenle filmin ilerleyen sahnelerinde yaşamında ‘eksik’ görülen bölümleri tamamlamaya çalışır. Ancak ‘mutlu’ olmak için denediği bütün girişimler daha büyük mutsuzluklara yol açar. Öte yandan Trish’in ‘ideal’ yaşamının da görüldüğü gibi olmadığı ilerleyen sahnelerde orta çıkacaktır. Her ne kadar Trish kendisini Joy’a göre evliliği, çocukları, kocası ve büyük evi nedeniyle ‘başarılı’ olarak görse de kocası Bill’le (Dylan Baker) yaşadığı cinsel sorunlar, filmin sonunda büyük bir yabancılaşmayı ortaya koyacaktır.

Mutluluk filminde kişilerin yabancılaşmış ruh halleri çoğunlukla cinsellik ve arzu çerçevesinde ortaya konulmuştur. Yabancılaşmanın, cinsel haz açlığı şeklinde

gösterilmesini, toplumsal düzenin yurttaşlarını toplumsal yapıya katılmaya ikna etmek için, tatmin edilmeyen arzu ve hazları kullanmasıyla açıklamak mümkündür. Öte yandan piyasa toplumsallığının totaliterleştirici yapısı, bireylerin kendi yabancı doğalarını dinlemeye fırsat vermez ancak bu doğayı manipüle eder ve yine piyasa açısından kullanışlı hale getirir. Bireyler doğalarından kaynaklanan zorunlu ihtiyaçların kısıktırılması ve yönlendirilmesi sonucu kendi cinselliklerine de yabancılaşır. Bu bağlamda cinsellik de ‘şeyler’ dünyasına indirilmiş ve üretkenlik ve yararlılık söylemi tarafından biyoiktidarın bir parçası haline gelmiştir. Öte yandan “arzunun peşini bırakmadığı iç tepilere sahip olan vücuda semiyürjik ve yapısal özellikler kazandırılmış, çıplaklık numarası çeken işlemsel cinsellik” (Baudrillard, 2011: 210) kültürel anlamda gündelik hayatın bir parçası haline gelmiştir. Kişileri sıkıca saran bu haz ve cinselliğe dair söylemler, tutkuları yönlendiren biyopolitika aslında libidinal bir ekonomik düzeni⁶⁴ kurmaktadır. Emeğin, ekonomi politik açıdan çalışmayla aynı anlama gelmesinin bireyleri baskı altına almasında olduğu gibi, piyasa toplumsallığı cinselliği de arzu ve yararlılık bağlamında kullanarak baskı altına almış ve yabancılaşmış emek gibi yabancılaşmış cinsellik ortaya çıkmıştır. *Mutluluk*’ta Billy, Allen (Philip Seymour Hoffman) ve Helen (Lara Flynn Boyle) karakterlerini bu bakış açısıyla çözümlenmek mümkündür.

Trish’le evli ve üç çocuk babası olan Billy’nin yaşamı görünürde ideale uygundur. Oysa terapist olan Billy, Allen’ın komşusu Helen’e olan cinsel tutkusunun tedavisinde üstlendiği hekimlik rolüne rağmen, kendi yabancılaşmış cinselliğinin baskısı altındadır. Kendi terapistiyle yaptığı görüşmelerde, eşcinsellerden başlayarak pek çok insanı tüfekle öldürdüğü rüyasından bahseder. Rüyaların, baskılanmış arzu ve korkuların açığa çıktığı bilinç dışı bir düşünce coğrafyası olduğu düşünüldüğünde, Billy’nin topluma yöneltmiş bir öfkesinin olduğu söylenilebilir. İlerleyen sahnelerde Billy’nin küçük erkek çocuklara cinsel ilgi duyduğu ve sonunda da kendi oğlunun arkadaşlarına cinsel istismarda bulunduğu gösterilir. Filmde, kısıktırılmış ve bastırılmış arzuların insan doğasındaki en ileri yabancılaşmış biçimi olarak pedofili olgusu çarpıcı bir biçimde ele alınmıştır. Allen’da ise bu yabancılaşma, kadınlara

⁶⁴ Baudrillard *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm* kitabında libidinal ekonomiyle ilgili ayrıntılı açıklamalarda bulunur.

telefonla cinsel içerikli tacizler yapmasıyla dışa vurulur. Komşusu Helen'e yaptığı taciz de ise beklemediği bir tepkiyle karşılaşır. Bir yazar olan Helen için yaratıcılığı tetikleyen olgu, cinsel tacizlerin neden olduğu acılardır. Helen'in yaratıcı olamamasını böyle bir travma eksikliğine bağlaması yabancılaşmış bir düşünce biçimidir. Bu bakış açısına göre Allen'in tacizleri ona bu açıdan 'yaratıcı' olma imkânı verecektir. Bütün bu karakterlerin yabancılaşması, arzu ve cinselliği de denetleyen piyasa toplumsallığına ait değerler sisteminden ayrı düşünülemez. Çünkü Frédéric Lordon'un belirttiği gibi "kapitalizm, bütün bu arzular arasında, öncelikle paradan yola çıkar" (Lordon, 2013: 26). Hayatın çalışmaya adanması için, 'para' en güçlü arzu nesnesi olarak dayatıldığında ve bu arzu nesnesiyle yapılabileceklerde bir doyuma ulaşıldığında, arzu ve tatminlerin çekişmeli doğasına dayalı kültürel güdümler, başka arzular ve tatminler aramayı doğurur. Bu ise hayatın her alanında bir yabancılaşmaya neden olur.

Mutluluk filminde kişinin hem kendi doğasına hem de çevresindeki ilişkilere yabancılaşmasının sonuçlarından biri de yalnızlıktır. Yalnızlık olgusu iki şekilde gösterilmiştir. İlki Allen, Helen, Joy ve Andy gibi kentte çalışma ilişkilerinden kurulu bir hayatın içinde tek başına yaşamak biçimindedir. Bu biçim yalnızlık, toplumsal yapının doğurduğu bir yalnızlıktır. Piyasa toplumu insanları sadece "birbirinin yerine geçebilir bir iş gücü olmaya indirgediğinde" (Gorz,2007: 35) kişilerin birbiriyle ve dünyayla kurduğu ilişki de aynı şekilde gelişir ve insani iletişim ortadan kalkar. Kişiler 'üreticiler' ve 'tüketiciler' olarak piyasa toplumsallığının kendilerine yüklediği görevlerine yerine getiren otomatlara dönüşür.⁶⁵

İkinci biçim yalnızlaşma ise Jordan ailesinin ilişkilerinde görülür. Ailenin ebeveynleri kırk yıllık evlilikten sonra ayrılmaya karar verdiğinde, annenin (Louise Lasser) ilk tepkisi bir güzellik merkezine gidip estetik yaptırmak olur. Baba (Ben Gazzara) ise kendine yeni uğraşlar arar. Bu arada başka kadınlarla cinsel ilişki denemelerinde 'hiçbir şey hissedemediği'ni ifade eder. Dağılan ve mutsuz bireylerden oluşan aile, filmin son sahnesinde birarada görülür. Trish'in mükemmel görünen evliliği

⁶⁵ Dünya Sinemasında Fritz Lang'ın *Metropolis*(1927) filmi, insanların sadece üretim aracına dönüşmesi fikrini distopik bir biçimde ele alan en iyi örneklerden biridir.

bitmiş, Joy ve anne ise eş arayışında Helen'in yardımına ihtiyaç duymaktadır. Bu sahne aile üyeleri arasında biyolojik bağlılığın dışında insani iletişimin yok denecek kadar az olduğunu gösterir. Ailenin kadın üyelerinin Helen'den kendileri için uygun eş bulma talepleri, insani duyguların 'doyurulması gereken bir ihtiyaca' indirgendiği bir yabancılaşmayı aktarır. İhtiyaçlar söylemi çoğunlukla kamusal alanda, çalışmayı akılcılaştırmak için kullanılmaktadır. Bununla birlikte ihtiyaçlar, piyasa toplumsallığında sınırları belli olmayan arzu dünyasına evrildiğinde, özel alanla ilgili insani ihtiyaçlar da 'şeyler' dünyasındaki ihtiyaçlar gibi algılanır. Bu açıdan aile içindeki kadınların eş bulma arzusu 'şeyler' dünyasındaki ihtiyaçlardan biri gibi düşünülmüştür. Film aile bireylerinin birarada gösterildiği bu sahneyle biter.

2.3.Bölüm Değerlendirmesi

Amerikan Bağımsız Sineması, Hollywood Sineması'ndan farklı öyküler, karakterler ve temalar kurmasıyla Ana Akım Sinemadan kaçış rotaları çizmiştir. Özellikle Hollywood stüdyo sisteminin egemenliğinin değişmeye başladığı 1950'li yılların hemen ertesinde, eleştirel düşüncelere yer veren filmler üretmeye başlamıştır. II. Dünya savaşının yol açtığı toplumsal travmalar, bu savaşın sonrasında modernliğin büyük anlatılarının sorgulandığı ve yeni değerlerin oluşturulmaya çalışıldığı düşünsel zemini hazırlamıştır. Bu düşünsel zemin, Amerikan Bağımsız Sinemasının anlatsal özelliklerine de yansımıştır. Stüdyo sisteminin tüm veçhelerinde var olan iktisadi işleyişin dışına çıkmayı arzulayan yeni bir yönelim doğmuştur.

Çalışma ideolojisinin belirleniminden kaçma isteği, iktisadi aklın egemen olduğu Hollywood sinemasına yönelik eleştirinin de bir parçasıdır. Hollywood stüdyo sisteminin eleştirisi, Amerikan Bağımsız Sinemasının ortaya çıkışını belirlemiştir. Mevcutstüdyo işleyişine verimlilik, kârlılık açısından dâhil olma ihtimali olmayan eserlerin stüdyo sisteminden dışlanmış oluşu, sinema endüstrisinden uzakta düşünsel gelişimleri etkilemiştir.

1920'lerden 1950'lere kadar hızla gelişen sinema endüstrisi, yüksek kâr getiren bir iş olarak görülmesi sebebiyle, müteşebbislerin ilgisini çekmiştir. Sinema endüstrisinin gözbebeği olan Hollywood'un önem kazanması, müteşebbislerin

sinemasal üretim için bütün olanakları aynı yerde bulma isteğinin ardındaki iktisadi düşüncenin bir sonucudur. Hollywood seri üretim yapan bir fabrika olarak tasarlanmıştır. Birbirlerinden farklı yanları olmasına rağmen üretim biçimi standartlaştırılmış bu fabrikada, Amerikan Rüyasının bir parçası olan düşler imal edilmiştir.

Film yapım süreçlerindedaha fazla kâr elde etmek amacıyla rasyonel olarak tasarlandığı bu endüstride, çalışma ideolojisinin bir parçası olan iktisadi aklın egemenliği görülmektedir. Yıldız oyuncular, daha önceden kâr getirmiş standartlaşmış konular, film yapımının ardındaki zihinsel yapıyı ortaya koymaktadır. Ancak Hollywood sinema endüstrisinin gelişimini hazırlayan bu iktisadi mantık, aynı zamanda endüstrinin etkisinin azalmasına da neden olmuştur. Bağımsız Sinema düşüncesinin entelektüel izlerine bu dönemde rastlanmaktadır.

Hollywood sinemasının dışında ulusal sinemaların gelişmeye başlaması, televizyona olan ilginin artışı gibi nedenlerle birlikte stüdyo sisteminin etkisinin azalması, bağımsız yapımların gelişmesinin önünü açmıştır. Endüstriyel sinemanın zaafı ile Amerikan Bağımsız sinemasının yenilikçi üslubu karşılıklı olarak iki sinemasal eğilimi belirlemiştir. Amerikan Bağımsız sinemasını değerlendirirken farklı dönemselleştirmeler yapılabilmesine rağmen, 1960 sonrası ortaya çıkan sinemasal yönelim, felsefi ve toplumsal sorgulamaların yarattığı dönüşümü ortaya çıkarmıştır. Endüstriyel sinemanın tüm yaratım sürecini biçimlendiren standartlaşma olgusunu aşmaya çalışan bu yeni yönelim, sanatsal sıradanlaşmayı da aşmaya çabalamıştır.

Shadows, Ten Thousand Clowns, I Call First, Take Money and Run, Pull My Daisy gibi filmler, endüstriyel sinemadan felsefi olarak uzaklaşmanın izlerini bulabileceğimiz eserlerdir. Anti-kahramanların, tembellerin, aylakların, çalışma etkinliğinden kaçanların, hippilerin hikâyeleri bağımsız sinema ile yeni varoluş olanağı bulmuştur. Bu filmlerdeki karakterler çoğunlukla kendilerini baskı altında tutan iktisadi ilişkilerin içinde olmamayı tercih etmişlerdir. İdeal, başarılı, beyaz yakalı kahramanın seçkin ama sınırlı dünyası yerine; bu kahramanların dünyasında inceliklerin, estetik hazların, dünyayı tanıma arzusunun özgürleştirici etkisi egemendir.

“Amerikan Bağımsız Sinemasında Çalışma İdeolojisi Ve Piyasa Ekonomisi Eleştirisinin Politik Ve Kültürel Kökleri” adlı bölümde, Amerikan bağımsız sinemasını da etkileyen alternatif sosyal, politik ve düşünsel bakış açısı vurgulanmıştır. Amerikan Rüyasını oluşturan değerlerin sorgulanmasının, çalışma dogması tarafından dayatılan iktisadi aklın da içerisinde olduğu kültürel anlayışların eleştirilmesinin, 1960’lar sonrası ‘karşı-kültür’ hareketinin özellikleriyle ilişkisi açıklanmıştır. Bu bölüm iktisadi aklın dışına çıkmanın, yaratıcı aylıklığın, macera isteğinin yeni değerler haline geldiği bu dönemi açıklayarak, ilerleyen bölümlerde bu kültürel yapının filmlerdeki etkisini incelemiştir.

“Amerikan Bağımsız Sinemasında Çalışma İdeolojisi Ve Piyasa Ekonomisinin Eleştirisi Olarak Minör Politikalar” başlıklı bölümde, Deleuze ve Guattari’nin ortaya koyduğu ‘minör’ kavramı ufuk açıcı olmuştur. İlerleme, ekonomizm, rasyonelleşme ve çalışma kavramlarının toplumun genel kurucu ilkesi olması ‘minör’ bağlamında eleştirilmiştir. Genelleştirici iktisadi söylemler tarafından biçimlenmeyi istemeyenlerin, çalışkanlık ve başarı ideallerine bağlanmayanların, rekabetten uzak durmanın, göçebe duygulara yakın olmanın minör olan ile bağıntısı kurulmuştur. Filmlerdeki karakterlerin genel ve kapsayıcı çalışma söylemini aşındıran dünyası aydınlatılmaya çalışılmıştır.

“Minör Bir Politika Olarak Flanörlük” adlı bölümde, Walter Benjamin’den hareketle filmlerdeki flanör karakterler çalışma ideolojisiyle ilişkisi açısından değerlendirilmiştir. Piyasa toplumsallığına yabancılaşmış bu yeni sosyal tip, endüstriye dayalı modern kentin işleyişinde iktisadi bir rol üstlenmeyi reddetmiştir. Jack London’ın Hobo öykülerinden, Jack Kerouac’un Yolda romanından, *Little Fugitive*, *Shadows* filmlerden yola çıkarak flanör imgesinin değişik izlerine ulaşılmıştır. *Greetings*, *Easy Rider*, *Sürekli Tatil*, *Cennetten de Garip*, *Uyuşuk* adlı filmler üzerinden Amerikan bağımsız sinemasında flanör imgesinin farklı halleri aktarılmaya çalışılmıştır. *Uyuşuk* filminin ayrıntılı çözümlemesiyle minör politikalar ve flanörlük arasındaki ilişki, Linklater’ın sinemasal üslubundaki uyum ile birlikte değerlendirilmiştir.

“Amerikan Bağımsız Sinemasında Kariyer Sahibi Olmayı Reddedenlerin Temsili: İktisadi Aklın Çağrısına Cevap Vermeyenler” başlıklı bölümde, çalışma

ideolojisinin egemen kültürel değerlerini reddeden; çalışma toplumsallığının olumladığı sosyal rolleri benimsemeyenlerin incelemesi yapılmıştır. Amerikan Rüyasının olumladığı başarı hikâyelerinde baş rolü oynamak istemeyen karakterler *Aşk Mevsimi*, *Take The Money and The Run*, *Deconstructing Harry*, *Get To Know Your Rabbit*, *Smithereens*, *Sürekli Tatil* filmlerinde çalışma ideolojisi çerçevesinde incelenmiştir. *Bar Kelebeği* filminin ayrıntılı çözümlemesinde başarı miti ve kariyer edinme arzusuyla ilgili egemen değerleri reddeden, böylece bu olgularla ilgili yeni bir söylem inşasının göstergesi olan film karakterinin ayrıntılı bir çözümlemesi yapılmıştır.

“Amerikan Bağımsız Sinemasında Çalışma İdeolojisi Ve Piyasa Ekonomisinin Olumsuz Temsili Olarak Yabancılaşma” adlı bölümde, yabancılaşma ve çalışma ideolojisi arasındaki yapısal ilişki vurgulanmıştır. *Asri Zamanlar*, *Easy Rider*, *Beş Kolay Parça*, *Amerikan Güzel*, *Dövüş Kulübü*, *Bir Rüya İçin Ağıt*, *Küçük Gün Işığım*, *Özgürlük Yolu*, *Greenberg*, *Mutluluk* filmleri üzerinden yabancılaşma olgusunun değişik veçheleri çözümlenmiştir. İktisadi aklın egemenliğindeki piyasa toplumunda, ‘yabancılaşma’nın beyaz yakalı çalışanlardan ev kadınlarına kadar toplumun bütün öznelerini etkileyen bir olgu olduğu görülmüştür. *Mutluluk*, Amerikan toplumunun farklı sosyal konumlarında yer alan kişilerin yabancılaşmış ruh hallerini, Amerikan Rüyasının çökmesi düşüncesiyle birlikte gösteren bir film evreni kurmuştur.

3. BÖLÜM
AMERİKAN ANA AKIM SİNEMASINDA ÇALIŞMA
İDEOLOJİSİNİN TEMSİLLERİ

3. BÖLÜM: AMERİKAN ANA AKIM SİNEMASINDA ÇALIŞMA İDEOLOJİSİNİN TEMSİLLERİ

3.1.Amerikan Ana Akım Sinemasında Çalışma İdeolojisinin Farklı Temsilleri

Amerikan Ana Akım Sineması⁶⁶ kendi endüstriyel sürekliliğini koruyacak estetik, kültürel ve ideolojik yaklaşımları film yapımının ilkesel yöntemleri olarak uygulamıştır. Bu sinema sadece stüdyo sistemi döneminde değil, 1950'lerden günümüze kadar geçen tarihsel süreçte endüstrinin varlığını koruyabilmek için farklı stratejilerden yararlanmıştır.⁶⁷ Örneğin finansal krizdeki pek çok stüdyo 1960'lı yıllarda çoğunluğunu gençlerin oluşturduğu karşı kültür hareketinin güncelliğini kullanan filmler çekmiştir. Bu dönemde MGM stüdyoları *Wild in The Streets* (BarryShear, 1968) filmiyle dönemin ifade özgürlüğü ve insan hakları mücadelesini liberal⁶⁸ eğilimlere uygun bir biçimde aktarmıştır. Hollywood'un en büyük tekeli yapımcılarından Paramount, *Head* (BobRafelson, 1968) adlı filmin yapımı için kendi stüdyolarını kiralamıştır. Film estetik açıdan deneysel bir tarza sahiptir. Bu örnek şirketlerin kendilerini finanse etmek için uyguladığı yöntemleri göstermesi açısından önemlidir. Stüdyoların içerik, biçim ve anlatsal olarak krize girdiği bu dönemde varolma stratejileri yalnızca film içeriklerinde güncel konuların kullanılması ya da stüdyoların kiralanması değildir. Bu dönemde John Huston, John Ford gibi yönetmenlerin filmlerine stüdyolar daha az müdahale etmiştir. Çünkü klasik stüdyo dönemindeki yapım yöntemleriyle çekilen filmler seyircide bir doygunluk yaratmıştır ve yenilikçi yaklaşımlar bir zorunluluk olmuştur.⁶⁹ Bununla birlikte film yapımının maliyetlerini düşürmek için Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde filmler çekilmiştir.1990'lı yıllarda ise Bağımsız Sinemanın kurgu, çekim ölçekleri ve diğer görsel tasarım öğeleriyle birlikte konuları, ana akım sinemada kullanılarak popülerleştirilmiştir. Tüm bu örnekler kültür endüstrisinin önemli bir parçası olarak Amerikan Ana Akım Sinemasının piyasanın gerekliliklerinden ayrı düşmeyeceğini

⁶⁶Burada Amerikan Ana Akım Sinemasıyla ima edilen, estetik ve kültürel olarak ana akım yaklaşımları takip eden, film üretimini kültür endüstrisinin önemli bir bileşeni olarak değerlendirme eğiliminde olan sinema anlayışıdır.

⁶⁷ Bir önceki bölümde stüdyo döneminin ve onun eleştirisi ve karşıtı olarak Amerikan Yeni ve Bağımsız Sinemasının detaylı bir incelemesi yapılmıştır.

⁶⁸ Liberal ifadesi bu bölüm boyunca serbest piyasa ekonomisini ve onun belirlenimindeki kültürel dünyayı anlatmaktadır.

⁶⁹ Bir önceki bölümde stüdyo yapım yöntemleriyle ilgili detaylı bir inceleme yer almaktadır.

göstermesi açısından önemlidir. Piyasanın oluşturduğu tekel sinema endüstrisini de yönlendirerek filmlerin teknik ve içeriğe ait öğelerini şekillendirmektedir. Bu açıdan Amerikan Ana Akım Sinemasında çalışma ideolojisine ait kültürel söylemler, 1960'lı yılların Amerikan Bağımsız Sinemasındaki kadar net bir niteliğe sahip olmamıştır. Amerikan Ana Akım Sineması toplumun kültürel ve ekonomik yapısıyla doğrudan ilişki içinde olduğundan çalışma etiği, kariyerizm, mesleki başarı arzusu, Amerikan Rüyası, iktisadi akıl, üretim paradigması gibi konuları farklı dönemlerde farklı temsillerle izleyiciye sunmuştur.

XX. Yüzyılın ilk yarısındaki Amerikan ana akım filmlerinde çalışma ve iktisadi hayatın konu edilmesinde sosyal demokratik yaklaşımlar egemendir (Bodnar, 2003: XVIV).⁷⁰Öte yandan tekelci ekonominin Amerikan sinemasının ilk yıllarında film yapım şirketlerinde yarattığı sıkıntılar nedeniyle bu dönemdeki filmlerde tekelci kapitalizme yönelik bir eleştiri de bulunmaktadır (Bodnar, 2003: XVIV-XX).⁷¹Bodnar, 1940'lardan sonra Amerikan kültür ürünlerinin içeriğinde sosyal demokrasi yerine ahlaki göreceliğin yer alması ve sosyal bağlamdan kopmuş bireyciliğin öne çıkarılması şeklinde bir değişim yaşandığını ifade eder (Bodnar, 2003: XX-XXIV). Bu değişim, filmlerdeki anlamsal kodların da liberal ekonomik bir yaklaşımla düzenlenmesine neden olmuştur. Ve filmlerde gündelik hayatın bir parçası olarak çalışma yaşamıyla ilgili çalışma etiği, kariyerizm gibi konuların temsilinde bu yaklaşım görünür hale gelmiştir. Michael Ryan ve Douglas Kellner'e göre ise; ana akım filmlerde 1940 ve 1960 arasında muhafazakâr ideolojiler baskındır (Ryan ve Kellner, 2016: 19). Her iki görüşten 1940

⁷⁰ Bu filmlere örnek olarak: KingVidor'un 1934 yılında çektiği *Günlük Ekmeğimiz* (Our Daily Bread). Film Amerika'da büyük ekonomik kriz dönemindeki bir grup işçinin yaşam mücadelesine odaklanmaktadır. Arnheim'in da belirttiği gibi, film, basit ve sıradan yaşamın kaygılarını büyük bir içtenlikle aktarmayı başarmıştır. Detaylı bilgi için Rudolf Arnheim'in *Film Essays and Criticism*(trans. Brenda Benthien),The University of Wisconsin Press, 1997. Sims ailesi günlük işlerde çalışarak yaşamını sürdürmektedir. Ev kiralarını ödeyemez durumdayken amcalarından yardım isterler. Ancak ekonomik kriz amcalarını da kötü duruma sürüklemiştir. Amcaları bunun yerine aileye kendisinin kullanmadığı bir toprağı verir. Her ne kadar aile çiftçilikten anlamasa da başka çareleri olmadığı için kabul eder. Fakat toprakla uğraşırken kendileri gibi yoksul çiftçilerden oluşan bir komün kurmaya karar verirler. Film, ekonomik bunalıma karşı birlikteliği ve dayanışmayı ön plana çıkarmaktadır. Sol eğilimlerinden dolayı Los Angels Times gazetesi filmin reklamını yayınlamayı kabul etmemiştir. Bu konuda Haas, Chirsitensen ve Ark. *Projecting Politics Political Messages in American Films*, Routledge, 2015. Bir önceki bölümlerde değinilen *Native Land* (LeoHurwitz, Paul Strand,1942), *Black Fury*'yi (Michael Curtiz, 1935).

⁷¹ John Ford'un *Tütün Yolu* (1941), *Vadim O Kadar Yeşildi Ki* (1941), *Gazap Üzümleri* (1940) filmleri örnektir.

sonrası ana akım filmlerde, muhafazakâr liberal yaklaşımın egemen olduğu görüşünü çıkarmak mümkündür. Bu nedenle, ana akım filmlerde çalışma ideolojisi ve sınıfsal kimliklerin temsil edilmesinde de bu muhafazakâr liberal yaklaşım hâkimdir. Öte yandan yine Peter Biskind'den aktaran Ryan ve Kellner “dönemin birçok filminde, hatta ayan beyan ‘muhafazakâr’ olanlar da bile, başat mit ve değerlerin sorgulandığı” (Aktaran: Ryan ve Kellner,2016: 20) bilgisini verir. Diğer bir deyişle ana akım filmlerin bir kısmı aynı anda birbirinden farklı görüşleri içerebilir. Herhangi bir Amerikan ana akım filmi, çalışma ideolojisine ait kültürel kodları yeniden üretip, çalışma yoluyla sınıfsal kimliklerin değiştirebileceği mesajını verirken aynı zamanda çalışma hırısının toplumsal değerleri aşındırdığı mesajını da içerebilir. Bu durum, ana akım sinemanın endüstriyel ve toplumsal bağlarıyla ilgili bir sonuçtur. Dolayısıyla Amerikan Ana Akım Sinemasında çalışma ideolojisinin, piyasa toplumsallığının ve toplumsal sınıfların temsil edilmesiyle ilgili yapılacak araştırmada da aynı yaklaşım benimsenmelidir. Çalışma ideolojisiyle ilgili göstergeler çözümlenirken, Amerikan Ana Akım filmlerinde aynı anda var olan bu farklılıkların ortaya çıkarılması sağlanmalıdır. Örneğin *Yurttaş Kane* (OrsonWelles, 1941) bu yaklaşımı temsil eden önemli bir örnektir.

Yurttaş Kane kendisine kalan mirasla çeşitli iş teşebbüslerine atılan ve Amerikan medyasının liberal dengelerini anlatan kurmaca biyografik bir filmidir. Filmde kendine kalan miras nedeniyle bir bankanın koruyuculuğunda yetişen Charles Foster Kane'in (OrsonWelles) yetişkinliğiyle birlikte mirasını daha da büyütmek için medya sektörüne atılması ve hedefi için çalışması anlatılmaktadır. Kane, kendisine kalan mirasla yetinmeyip müteşebbis bilinciyle davrandığı için hem teknik hem de öyküye içkin kodlar aracılığı ile övülür. İş dünyasındaki başarılarını anlatan hızlı ve bağlantılı kurgu, çalışma yaşamındaki hızı ima ederek olumlar.Öte yandan liberal bir toplumda medya ve politika gibi yapısal kurumların piyasa ekonomisi tarafından yönlendirilmesiyle ilgili bir eleştiri sunar. Bir yandan da izleyicinin dikkatini, bir ‘yurttaş’ olarak Kane'in hedef ve hırsları nedeniyle durmadan çalışması sonucunda yaşadığı psikolojik yalnızlığa çeker. *Yurttaş Kane* filmine hâkim olan bu muhafazakâr liberal yaklaşım, Amerikan ana akım sinemasında tekrarlanacak bir yaklaşımdır.

1940-1960 arasında çekilen filmlerde, çalışma ideolojisi açısından liberalizm ve muhafazakârlık arasında dengeli bir yapı kurulmuştur. Örneğin; 1945 tarihli *Ömre Bedel Kadın* (Michael Curtiz, 1945) filmi çalışma yoluyla toplumsal hayattaki kadın erkek eşitsizliğinin giderileceği mesajıyla, çalışma ahlakına iktisadi ve kültürel açıdan liberal bir düşünceyle yaklaşmıştır. Kocasından terk edilen Mildred Pierce (John Crawford) çalışkanlığıyla maddi problemlerini çözüp sınıfsal konumunu yükseltirken, erkek egemen kültürle mücadele etmek zorunda kalır. Ancak başarılı yükselişi kızı ve sevgilisi tarafından ekonomik olarak sömürülmesine neden olur ve aile ilişkileri çöker. Filmde, çalışma ilişkilerinin toplumsal hayatta cinsiyet eşitliğinin önünü açtığına ve aile ilişkilerinde problemlere neden olduğuna dair göstergeler aynı anda yer alır.

Rihtimler Üzerinde (Elia Kazan, 1954) filmi de, çalışma ideolojisini muhafazakâr liberal bir bakışla yansıtmaya bakımından iyi bir örnektir. Film, yoksul liman işçilerinin emek mücadelesini olumsuzluklar gibi görünürken sendikal kurumları olumsuzlar. Filmde, bir işçinin kahramansı hikâyesi anlatılır. Terry Malloy'un (Marlon Brando) işçilere 'yarardan çok zarar veren işveren yanlısı sendikaya' ve illegal işlere bulaşmış Johnny Friendly'e (Lee J. Cobb) karşı yürüttüğü mücadele yüceltilir. Filmin ana çatışmasındaki sendikayı olumsuzlayan muhafazakâr yaklaşım, derinlerde yer alan yoksulluk ve sınıfsal mücadeleyi gizler. Ahlaken iyi işveren için çalışmanın önemine vurgu yapılarak, problemler bireysellik çerçevesinde ele alınır. Terry'nin çalışkanlığı ve sendikayla mücadelesi takdir edilir. Roland Barthes film için şu yorumu yapmıştır:

"Kazan'ın filminin aldatma gücünü açıkça ortaya koymak için, filmin "roller"ini nesnel bir biçimde betimlemek yeter: proletarya burada pekâlâ gördükleri, ama sarsma gücünü gösteremedikleri bir tutsaklık altında iki büküm olmuş bir gevşek insanlar topluluğundan oluşur; devlet (kapitalist devlet) saltık Adalet'le karışmıştır, suç ve sömürü karşısında başvurulabilecek tek kapıdır: işçi devlete, devletin polisine ve soruşturma kurullarına ulaşabilirse, kurtuldu demektir (...) Ayrıca, bütün bu adalet ve bilinç kaşınması sonunda çabucak yatıştır, iyilik verici bir düzenin büyük dengesine ulaşır, işçiler çalışır, patronlar kollarını kavuşturur, papazlar da hem onları, hem bunları doğru işlevlerinde kutsar" (Barthes, *Rihtimler Üzerinde*, Sanatlog, <http://www.sanatlog.com/sanat/roland-barthes-rihtimler-uzerinde/>, Erişim Tarihi:01.02.2016).

1960'lı yıllarda ise Amerikan toplumunda yaşanan kültürel ve politik değişimler, Amerikan Yeni ve Bağımsız sinemasındaki filmlere yansıdığından, bu

dönemde liberal kapitalist kültürün olumsuz eleştirisini yapan filmlerin sayısı artmıştır.⁷² Çalışma etiği, kariyerizm, iktisadi akıl, üretim paradigması ve sınıfsal eşitsizliklerin ardında yatan piyasa ekonomisine ait ilkeler çözümlenmiştir. Ancak Ryan ve Kellner'in belirttiği gibi; Amerikan toplumu 1970'li yılların başında yeniden kültürel olarak muhafazakârlaşmaya başlamış (Ryan ve Kellner,2016: 67), ekonomide liberal politikalar uygulanmıştır. Zaten Bodnar'a göre liberal ekonomi Amerikan kültürüne neredeyse onun doğasının bir parçasıymışçasına yerleşmiştir (Hartz'dan aktaran Bodnar, 2003: 220).1970'li yılların bazı ana akım filmlerinde, 60'lı yıllarda ortaya çıkan piyasa ekonomisine yönelik eleştirel söylem muhafazakârlaştırılmış biçimiyle yeniden ele alınır. Çalışma etiğinin yüceltildiği, sendikal mücadeleyi olumsuzlayan ancak piyasa ekonomisinin yarattığı toplumsal kültürün dayanışmayı ortadan kaldırdığı düşüncesinin ima edildiği filmler çekilmiştir. Bu konuda *Hırs* (Paul Newman,1970) filmini örnek göstermek mümkündür. Henry (Henry Fonda) ve ailesi kereste işiyle yaşamlarını kazanmaktadır. Bölgede başlayan greve katılmayı reddederek iş sözleşmelerini yerine getirmek isterler. Ailenin içmeyi seven ve kaba oğlu Hank (Paul Newman) grev yapanlara karşı sert tutum almaktadır. Onun bu tutumu özellikle baba karakterinde sembolleşen muhafazakâr sağ ideolojiyi yansıtmaktadır. Baba gibi Hank de sosyalistlerden nefret etmektedir. Öte yandan ailenin diğer üyesi Leeland (Michael Sarrazin) işçi hareketine ve greve sempatiyle yaklaşmaktadır. Hank, muhafazakâr ve feodal ideolojiyi temsil ederken Leeland, sol politik görüşü temsil etmektedir. Hank'ın isteği babasının yücelttiği çalışma ahlakını sürdürmektir. Bölgedeki diğer çalışanlar grev yaparken Stamper ailesinin greve katılmayı reddetmesi komşularıyla ilişkilerinin gerginleşmesine neden olmaktadır. Öte yandan film, geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretilmesi ve baba erkil aile yapısının sürdürülmesi mesajını vermektedir. Buna rağmen film, Stamper ailesinin sonunu içinde bulunduğu toplumdan dışlanmış ve kendi muhafazakâr, bireyci değerleri yüzünden çökmüş olarak yansıtmaktadır. İdeolojik ve politik olarak karşıt anlamları bir arada kullanan film, kapitalist çalışma ilişkilerinde bazı insani ahlak kurallarına uyulmasının toplumsal dayanışmayı mümkün hale getireceğini ifade etmektedir. Film bunun için sendikal

⁷² Bir önceki bölümde konuyla ilgili daha detaylı bilgi verilmiştir.

kurumlara ihtiyaç olmadığını ima ederken her koşulda çalışmanın önemine vurgu yapmaktadır.

1970'lerdeki Amerikan ana akım filmlerinden bazıları iş dünyasındaki kadın temsillerinde de muhafazakâr liberal yaklaşıma sahiptir. Örnek olarak, feminizmin sistemle eleştirel ilişkisinden bilinçli bir biçimde kaçınarak, kadınların toplumsal hayatta kariyer edinmesini liberal bir yaklaşımla destekleyen *First Monday in October* (Ronald Neame, 1981) filmini gösterebiliriz. Bununla birlikte, toplumsal cinsiyet konusunda daha geleneksel yaklaşımdaki filmlerde kadının başarı hikâyesi, ev içi ve kamusal alan arasındaki seçime göre ortaya konulur. Öykü, kadın kahramanın ev içindeki rolüyle kamusal alandaki iş kadını kimliği arasında doğan çatışmaya dayandırılır. Bu nedenle, bu filmlerde, çalışma ideolojisine ait kültürel söylem kadının 'geleneksel roller'i nedeniyle işlevsizleştirilir. Kadına ev içinde ve kamusal alanda denge kurması gerektiği tavsiye edilir. Piyasa toplumsallığında rekabetçi çalışma erkeklere daha uygun kabul edildiğinden kadının çalışma toplumsallığındaki rolü daha çok ev idaresi alanında konumlandırılır. 2008 Yılında çekilen *Kadınlar* (Diane English) filminde kendisini aldatan kocasından intikam almak isterken iş hayatına katılan ama filmin sonunda aile ve kariyer arasındaki dengeyi yakaladığı için başarılı gösterilen Mary'nin (Meg Ryan) hikâyesi anlatılır. Mary'nin en yakın iki arkadaşından birinin işkolik olduğu için samimi ilişkiler kuramayan bir iş kadını diğerinin ise birden fazla çocuğa sahip ev hanımı olması da kadın izleyiciye tavsiye edilen denge mesajını daha da somutlaştırmaktadır. Ancak *Şeytan Marka Giyer* (David Frankel, 2006) ve *Stajyer* (Nancy Meyers, 2015) filmlerinde kadının çalışma hırsı desteklenir. Başarılı kadın imgesi yaratılırken ev içi alandaki mutluluğun mesleki başarıya bağlı olduğu ima edildiğinden, çalışma ideolojisine ait kültürel söylemler yeniden üretilir.

Ana akım Amerikan Sinemasının en önemli özelliği liberalizmin ekonomik ve kültürel yapısını toplumsal bağlamdan kopartarak kişisel öyküler içine yerleştirmesidir (Ryan ve Kellner, 2016: 163-179). Bu nedenle, bu sinema, sınıfsal farklılıkları da çalışma ideolojisi bağlamında inşa eder. Yoksulluk ya da zenginlik kişinin ait olduğu

sınıfsal kimlikten değil, kişinin çalışma ahlakından doğar. Zaten Amerikan Rüyası⁷³ da bu düşünce üzerine kurulmuştur. Amerika’da insanlar hangi sınıfsal kimlikte dünyaya gelirse gelsin yeterince çalıştığı sürece istediği yaşam biçimine ulaşabilir düşüncesidir bu. Amerikan Sinemasının ilk sesli filmi *Jazz Şarkıcısı*’dan (Alan Crosland, 1927), *Steve Jobs*’a (Dany Boyle, 2015) ya da 2016 yapımı *The Founder* (John Lee Hancock) filmine kadar, çalışma ideolojisini destekleyen bu liberal yaklaşım pek çok kez kullanılmıştır. Bu filmlerin konusu, kurmaca ve gerçek öykülerin oluşturduğu biyografik başarı mitlerine dayanır. Tek bir kişinin hayatına odaklanan bu filmler Hollywood ana akım filmlerinin anlatım yöntemine de uyumludur. Kahraman, alt sınıftan gelir ancak Amerikan rüyasından aldığı umutla karşısına çıkan tüm engelleri yıkar ve sonunda istediklerine ulaşır.⁷⁴

1977 Tarihli *Cumartesi Gecesi Ateşi* (John Badham) gibi filmlerde alt sınıftan gelenlerin daha iyi bir yaşama sahip olma isteği film türlerine özgü kodların içine yerleştirilmiştir. Film, kolektif bir sınıf bilinci telkin etmek yerine kapitalist sisteme dair umutları vurgulamaktadır. Bu filmde “ ‘özgürlük’, ‘başarı’, ‘kariyer’ ve benzeri metaforlarla ilişkili burjuva idealleştirilmesi” (Ryan ve Kellner, 2016: 172) yapılır. Filmin ana kahramanı Tony (John Travolta) alt sınıf yaşamından dans etme yeteneğini azimli bir çalışmayla geliştirerek kurtulabileceğini düşünen biridir. Tony’nin yaşadığı mekânlardaki kirlilik ve yıpranma alt sınıf yaşam biçimiyle ilişkilendirilerek, kahramanın sınıf atlama arzusunu akılcılaştırmaktadır. Ve Tony’nin yoksulluktan kurtulmak için seçtiği kariyerist arzu haklılaştırılır. Tony “kapitalizmi ayakta tutan, doğal yetenek ve girişimci mücadeleye dayalı bireyci ideolojinin doğrulanışıdır” (Ryan ve Kellner, 2016: 174).

Amerikan ana akım filmlerinde özellikle 1950’lerden sonra baskın bir eğilim olmaya başlayan muhafazakâr liberalizm, piyasa ekonomisinin kültür dünyasına mesafeli bir biçimde yaklaşmıştır. 1970 sonrası Amerikan kapitalizmi geleneksel üretime ve sömürgeye dayalı konumundan finansal kapitalizme geçmiştir. Noam Chomsky’nin de belirttiği gibi (*Amerikan Rüyasına Ağıt*, DVD, 2015) finansal

⁷³ Bir önceki bölümde ayrıntılı olarak incelenmiştir.

⁷⁴ Biyografik başarı mitlerini anlatan filmlere ayrı bir bölüm açılıp incelenecektir.

kapitalizm daha sert ekonomik programa sahiptir. Finans kapitalizmine özgü bu anlayış 1970 sonrasındaki finans ve banka filmlerinde yansıtılmıştır. Piyasa toplumsallığının en önemli kurumları *Wall Street* (Oliver Stone, 1987), *Barbarians at The Gate* (Glenn Jordan, 1993), *Boiler Room* (Ben Younger, 2000), *Para Avcısı* (Martin Socorses, 2013) gibi örnek filmlerle muhafazakârlığın değerleriyle eleştirilmiş ve piyasa toplumsallığının insan arzularını ele geçirmesinin neden olduğu olumsuzluklar gösterilmiştir.⁷⁵ Kariyer edinme isteği olumlanırken, bu isteğin saplantılı bir tutkuya dönüşüp insani değerlerin önüne geçmesinin tehlikesine vurgu yapılmıştır. Çünkü “ rekabet halindeki bireylerden oluşan serbest bir Pazar üzerine kurulu Amerikan ekonomik sistemi kendi yarattığı sorunlara karşı inandırıcı çözümler olarak yalnızca muhafazakâr ideal ve yöntemlerin ortaya sürülmesine izin verir” (Ryan ve Kellner, 2016:310). Yine de 2000 sonrasının Amerikan ana akım filmlerinde Avrupa Sanat Sinemasının, auteur yönetmenlerin ve Bağımsız Sinemanın etkisi, çalışma ideolojisiyle ilgili temsillerde daha açık bir kültürel söylemin yer almasına neden olmuştur.

3.2.Amerikan Ana Akım Sinemasında Çalışma İdeolojisi ve Piyasa Ekonomisinin Akılcılaştırılması Açısından Kişisel Başarı Hikâyeleri

“Hükmedilenlerin, hükmedenlerce dayatılan ahlakı onlardan fazla ciddiye alması gibi, günümüzün aldatılan kitleleri de başarı mitine gerçekten başarılı olmuş kişilerden çok daha fazla kapılırlar” (Adorno, 2013:64).

Kişisel başarı hikâyeleri çalışma ideolojisine ait temel kültürel söylemlerden biridir. Başarı ve sınıf atlama öyküleri çalışma üzerine kurulan bir yaşamı akılcılaştırır ve kişiye piyasa toplumsallığı içinde kahramansı bir kimlik kazandırır. Bu hikâyeler izleyiciye piyasa toplumsallığına güvenmesini, yeterli sabır ve çalışma ile piyasa toplumsallığının ona vadettiği yaşam koşullarına ulaşacağı mesajını iletir. Sınıfsal konumun kişinin çalışma etiğiyle ilişkilendirilmesi yoksulluk ve zenginlik gibi sınıfsal kimliklerin doğallaştırılmasına yol açar ve piyasa toplumsallığına ait yapısal problemleri gizler. Böylece yoksulluk kişinin kendi kişisel niteliklerine bağlanır.

⁷⁵ Finansal kapitalizmin piyasa toplumsallığı içindeki yerini gösteren ana akım filmlere ayrı bir bölümde incelenecektir.

Amerikan Ana Akım Sinemasında kişisel başarı hikâyeleri ‘Amerikan Rüyasını ve Yaşam Tarzını’⁷⁶ somutlaştırma ve ‘Amerikan Rüyası ve Yaşam Tarzının’ devam etmesi için gerekli toplumsal rızayı oluşturma işlevlerini yerine getirmektedir. Ana akım filmlerde tek bir kişinin tüm olumsuz koşulları gayretli bir çalışma ve inanç ile kendisi ya da bağlı olduğu toplumsallık lehine değiştirmesi hikâyenin dramatik seyrini oluşturur ve ana karakterin kahramansı özelliklerini ortaya çıkarır. Kahramanın fedakâr, cesur, azimli ve rekabetçi nitelikleri (Tecimer, 2006: 124) kişiyi başarıya ulaştıran özelliklerle aynıdır. Kişisel başarı hikâyeleri biopiclerin⁷⁷ en temel konularından biridir. Abel Gance’ın *Napolyon’u* (1927), D.W. Griffith’in *Abraham Lincoln’u* (1930) sinema tarihinin erken dönem biyografilerindedir ve filmler bu kişilerin başarılarının destanlaşmasına katkıda bulunmuştur.

Amerikan ana akım filmlerinde çalışma ideolojisinin kültürel söylemi olarak başarı hikâyeleri Amerikan Rüyası ve Yaşam tarzına uyumlu olmak koşuluyla farklı şekillerde temsil edilir. Örneğin Thomas Edison’un hayatını anlatan *Young Tom Edison* (Norman Taurog, 1940) bir dâhinin çocukluk başarılarına odaklanırken, Arthur Penn’in *Karanlığın İçinden* (1962) filmi kör ve sağır bir çocuğa iletişim kurmasını öğreten bir eğitimcinin azmini anlatmaktadır. Ya da 2008 tarihli Gus Van Sant’ın *Milk* filminde eşcinsel bir politikacının Kaliforniya’da politik bir kariyer edinmek için inançlı çabası işlenmiştir. Her üç filmde öyküler farklı olsa da ana karakterlerin başından geçenler bu karakterlerin başarılarını, azimlerini ortaya çıkarmak üzerine kurulmuştur. Ve her üç filmde de başarı ve Amerikalı olmak arasında bir bağın olduğu ima edilmiştir.

Levinson, Amerikan ulus mitinin ayrılmaz bir parçası olan sınır koruyucu self-mademan’in,⁷⁸ kişisel başarı öykülerinin kahramanı olarak modern yaşamın ihtiyaçlarına göre dönüşüme uğradığını ifade eder (Slotkin’den akataran Levinson, 2012: 11). Buradan da anlaşılacağı gibi ana akım filmlerdeki başarı öyküleri Amerikan toplumunda kültürel ve ekonomik dönüşümlerin ortaya çıkardığı ihtiyaçlarla uyumludur. Örneğin Stanley Kubrick’in tarihin ilk sınıf mücadelesinden birini

⁷⁶ Bir önceki bölümde ayrıntılandırılmıştır.

⁷⁷Biopic, biography ve picture kelimelerinin birleşmesinden oluşturulmuştur ve kişisel yaşam öykülerini anlatan film türüdür.

⁷⁸Yoksul ve avantajlı olmayan koşullarda doğup başarılı olmuş kişileri ima etmektedir.

gerçekleştiren Spartaküs'ün hayatını anlatan filmi (*Spartaküs*,1960) Amerika'da sınıflara dayalı toplumsal hareketlerin belirginleştiği 1960'lı yıllarda çekilmiştir. Spartaküs'ün (Kirk Douglas) dövüştürülmek için satın alınmış kölelerden bir ordu kurarak iktidarla mücadele etmesi ve ordusu için kendini feda etmesi kahraman işçi imgesini yineler. O, hedefi uğruna ölmeyi göze alacak biri olarak çalışma ideolojisinin yeniden üretiminde sıkça başvurulan zorluklar karşısında yılmayan, hedefe odaklı kahramandır. Çalışma ideolojisinin eleştirisini yapan, çoğu zaman bir kahraman olamayacak kadar hedef ve amaçlara ulaşma hırsından yoksun anti-kahramanlar ile Hollywood'un kahramanları arasında zıtlık vardır. Ana akım filmlerdeki karakterlerin kahramana dönüşümü hikâyenin sonunda karakterin başarıya ulaşmasıyla ya da başarıya ulaşamasa bile amacı için destanlaşan bir mücadeleyi göze almasıyla gerçekleşir. Spartaküs amacına ulaşamasa da azim, inanç ve cesaretiyle kahramana dönüşen biridir.

Spartaküs'de öykünün geçmiş bir dönemde farklı bir coğrafyada geçmesi bu mücadeleye masalsi bir yan verir. Filmin sınıf mücadelesi teması ilerleyen sahnelerde iyi kötü karşıtlığına yaslanan dramatik anlatımla iyi ve kötü yöneticilerin varlığına vurgu yapar. Kölelik açık bir biçimde eleştirilmesine rağmen, köleliği yaratan koşullarla ilgili bir imada bulunulmaması Hollywood'un ideolojik eğilimlerine ters düşmemektedir. *Spartaküs* filmi insanlık dışı bir olgu olarak çalışmaya mahkûm edilmiş kölelerin kendi yurtlarına varma azimlerini gösterirken, köleliğin yapısal nedenlerine dair hiçbir imada bulunmaz. Film Spartaküs'ün karizmatik liderliğinin yarattığı etkinin dışına çıkmaz.

Biyografiler dramatik anlatımları ve konusunu gerçeklikten almaları nedeniyle seyircide kurmaca ve gerçeklik arasında konumlandıkları bir izleme deneyimine yol açarlar. Perdede anlatılanlar gerçekliğe dayandığı için seyircinin de başına gelebilecek ihtimallerdir. Bu nedenle başarı biyografileri izleyiciyi kendi hayatlarının başarı hikâyelerini oluşturmaları için teşvik eder. Amerikan Ana Akım Sinemasında kurmaca başarı biyografileri de vardır ve diğerleriyle aynı işlevi yerine getirirler. Örneğin *Yurttaş Kane* (Orson Welles, 1941) ve *The Spirit of Standford* (Charles Barton, 1942) farklı alanlarda başarılı olmuş kurmaca kişilerin hikâyelerini anlatan filmlerdir. İlki kendisine kalan mirasla medya patronu haline gelmiş bir kişinin başarı hikâyesidir. Diğerisi ise bir

üniversitede Amerikan futbolu oynayan öğrencilerin spor ve eğitim alanındaki başarı öyküsüdür. Her iki filmde de Amerikalı olmayla ilgili ortak bir vurgu yapılmıştır. Levinson'ın da belirttiği gibi Amerika'nın ulus miti Amerikan yurttaşını da girişimciliği, çalışma ahlakı ve başarı özellikleriyle kodlar ve bir Amerikalı miti yaratır (Levinson, 2012. 177). Bu söylem yine bir kurmaca biyografi olan *Forrest Gump* (Robert Zemeckis,1994) filminde zihinsel geriliğin bile başarıya engel olamayacağı mesajıyla birlikte tekrar edilir. Forrest Gump (Tom Hanks)zihinsel olarak diğer insanlardan daha geridir ve bacaklarında da engeller vardır. Ancak bu durum Forrest'ın madalya sahibi bir asker ve ödüllü bir maratoncu olmasını engellemez. Forrest azim, inanç ve talihin buluşmasıyla ortaya çıkan Amerikan Rüyasının somut bir örneği haline gelir. Bütün olumsuz koşullara rağmen inancın ve çalışmanın başarıyı sağlayacağına olan vurgu benzer bir biçimde *Benjamin Button'un Tuhaf Hikâyesi* (David Fincher, 2008) filminde tekrar edilmiştir. İnsanlardan farklı bir biçimde ihtiyar olarak dünyaya gelen ve siyahi bir hizmetçi tarafından yetiştirilen Benjamin'in (Brad Pitt) hikâyesi tüm koşullar altında başarıya ulaşılabilceği mesajını yineler. Deleuze'un de dediği gibi Amerikan sinemasının “bir yeniden yükselme hikâyesi ortaya koyacak hâlihazırda seviye kaybına uğramış olan karakterleri sunmayı tercih ettiği doğrudur” (Deleuze, 2014: 191). Bu bilinçli bir tercihtir. Çünkü kahramanın başlangıçtaki zor koşullara rağmen arzu ettiği yaşam seviyesine ulaşması ana akım sinemanın anlatım diline ve mevcut toplumsal yapıya uygundur.

Amerikan Ana Akım Sineması, Amerikan Rüyasının bir parçası olarak gördüğü tüm başarı hikâyelerini mevcut rüyanın söylemine uyumlu olduğu sürece açık bir şekilde benimsemiş ve filmlerinde de yer vermiştir. Tüm başarı hikâyelerinin içinde çalışma ideolojisi ve piyasa toplumsallığı açısından en etkili olanlar ekonomik sınıfın en alt basamağından gelerek en üst basamağına yükselmiş kişilerin hikâyeleridir. Bu hikâyeler ana akım filmlerinin en büyük izleyici kitlesi olarak alt gelir grubundaki kişilere Amerikan yurttaşlığının iktisadi boyutunu gösterir ve izleyicileri bu başarı hikâyelerine ortak eder. Bu hikâyelerde hangi sektörde olursa olsun çalışma faaliyetleri yoluyla karakterlerin sınıfsal konumunda ilerleme yaşadığı gösterilir. Sınıf atlama temelli bu başarı hikâyelerinde çalışma ideolojisine ait pek çok kültürel söylem yeniden

üretir ve olumlanır. Karakterler başta en yakın çevrelerinde olmak üzere toplumsal kimliklerini bu başarılarıyla kazanırlar. Kişisel saygınlıkları ve aile mutlulukları da bu başarı öykülerine bağlanır.

Martin Scorsese'nin 1980 tarihli *Kızgın Boğa*⁷⁹ filmi çalışma ideolojisinin yeniden üretilmesine neden olan kültürel kodlarla bir boksörün başarı hikâyesini anlatmaktadır. Filmde başarıya ve başarısızlığa neden olan olgular olaylar dizilişinin temel ve yan anlamları yoluyla aktarılır. Jake La Motta (Robert De Niro) Amerika'da alt sınıf bir göçmendir. Abisinin aracılığı ile kendisinde potansiyel olarak bulunan gücü çalışma ile yönlendirerek boks kariyeri yapar. Film Jack'in kazanma hırsının onun yaşamına etkisini gösterecek bir biçimde kurulmuştur. La Motta ringdeki başarısını olumsuz etkileyecek tüm faaliyetlerden kendini uzak tutar. Çalışma ideolojisi açısından La Motta'nın hikâyesi, piyasa toplumsallığında sosyal statü kazanmak ve toplum tarafından onaylanmak için başarının önemini vurgular. Cinsel bir tutkuyla bağlandığı kadın tarafından görünür hale gelmesi için kazandığı para ve elde ettiği toplumsal başarı önemlidir. Kazandığı her maçtan sonra yeni mülkler elde ederek sınıfsal konumunu yükseltir ve âşık olduğu kadınla ilişkisini sağlamlaştırır. Yönetmen, La Motta'nın 1942'den 1946'ya kadar çalışma yoluyla elde ettiği orta sınıf yaşam biçimini her maçtan sonra satın aldığı mülkleri gösteren sahnelerle anlatmıştır. Ardı ardına verilen bu sahneler ödüllendirilmiş bir çalışma azmini gösterir. Kariyer hayatı boyunca La Motta endüstrileşmiş sporun içinde kendisi için belirlenen role kesinlikle karşı çıkmaz. Filmin ilerleyen sahnelerinde unvan maçında oynayabilmek için kendi rakibine bilerek yenilmesi bunun en tipik göstergesidir. Maçtan sonra ağlaması box endüstrisinde unvan maçına çıkabilmek için kendi onuruna bilerek leke sürdürdüğünün öz eleştirisini gösterse de film boyunca endüstriyel sporun ondan istediği tüm görevleri yerine getirir. Bu öz eleştirinin ardından La Motta'nın Dünya Orta Siklet şampiyonu olması, büyük başarılar için psikolojik ve fiziksel kayıpların olabileceği akılcılaştırmasını inşa eder. Piyasa toplumsallığının başarıya yüklediği sembolik değeri ortaya çıkarıp, çalışmanın tüm zorlayıcı unsurlarını doğallaştıran bir sahnedir bu.

⁷⁹ Film 2016 yılında Martin Guigui tarafından *Bronx Boğası* (The Bronx Bull) ismiyle yeniden çekilmiştir.

Filmin sonunda La Motta çalışma hayatının ona kazandırdıklarından memnuniyetini dile getirir. Kendine ait gece kulübünün sahnesinde önemli olanın ring değil oyunun kendisi olduğunu söyler. Bu sahnede ‘oyun’ kelimesi, yönetmenin kurduğu dünya açısından La Motta’nın yaşama stratejilerini ima etmektedir. La Motta yaşamını sürdürebilmek için yeni kariyerinin sorumluluklarına da uyum sağlamış görünür. Filmin sonunda La Motta’nın kariyerinin kişiliğindeki sorunlu yanlar yüzünden düşüşe geçmesi, çağdaş toplumda çalışmanın sadece üretim faaliyetleriyle sınırlandırılmadığını hatırlatır. Çalışma ideolojisi, piyasa toplumsallığı içindeki tüm ilişkilerde kendini yeniden ürettiğinden ve “sosyallığımız artık üretim sürecinin bir parçası haline gediğinden” (Fleming, 2017, 50) La Motta’nın kişiliği bu ilişkilerin sürdürülmesini engelleyerek başarısının önüne geçmiştir. Filmin dramatik olaylar zinciri La Motta’yı önce başarıya sonra da başarısızlığa iten kişilik özelliklerini bir arada verir. Bu sayede çalışma ideolojisi açısından kişilerde onaylanan ve onaylanmayan nitelikler yeniden üretilmiş olur.

Ryan ve Kellner 1980’li yıllarda Amerikan ekonomi politikasındaki muhafazakârlaşmanın “rekabetçi bireyciliğe dayalı değerleri” (Ryan ve Kellner: 2016: 122) savunan Western kahramanlarının doğmasına neden olduğunu ifade eder.⁸⁰Western kahramanındaki dönüşüm Amerikan ulus mitindeki yurttaşlığın evrimini somutlaştırır. Çünkü Westernler tür olarak Amerikan ulus mitini üreten ve yurttaşlara Amerikalı olmak bilincini kazandıran görsel hikâyeler olarak doğmuştur. Artık yurttaşlardan liberal ekonomik değerlere uyum sağlaması istenir. Ve sınıf atlama, zengin olma gibi olgular Amerikan yurttaşlığının en önemli niteliklerinden biri haline alır. Taşradan kente ve alt sınıftan üst sınıfa geçişi bir ilerleme olarak kodlayan Herbert Ross’un *The Secret Of My Success* (1987) filmi bu yaklaşım üzerine kurulmuştur. Filmde Kansas’taki taşra hayatından New York’a zengin olmak hayaliyle giden Brantley’in (Michael J.Fox) bu hayale kavuşması anlatılır.

⁸⁰Ryan ve Kellner *Red River* (Howard Hawks, Arthur Rosson, 1948), *Vadiler Aslanı* (George Stevens, 1953) filmlerini örnek gösterir. Ancak *Uygunsuzlar* (John Huston, 1961) filmi bu dönüşümü gösteren en iyi örnektir.

Brantley ailesine Amerikan Rüyasını gerçekleştirmek istediğini söyler ve onları elde edeceği kariyer, kazanacağı mülklerle ikna ederek New York'a gelir. Brantley'in gözünden New York gökdelenleri ve bu gökdelenlere hızlıca koşan takım elbiseli iş insanlarıyla bir vaat olarak izleyiciye yansıtılır.⁸¹ Filmin ilerleyen sahnelerinde Brantley'i hayal kırıklığına uğratan birçok deneyim gösterilir. Ancak bu olumsuzluklar Brantley'in ısrarcı ve azimli kişiliğini vurgulamak için oluşturulmuş sahnelerdir. Brantley amcasının şirketinde gündüzleri posta servisinde çalışırken geceleri şirket yönetimiyle ilgili araştırmalar yapar. Ve bir süre sonra şirketteki bir boşluktan yararlanarak çalışma saatlerinin bir bölümünü yönetim katındaki iş adamı gibi geçirir. Filmde izleyiciye sunulan mutluluk reçetesinin içeriğini kariyer, zenginlik ve güzel bir eş oluşturmaktadır. Brantley'in yasal bir biçimde olmasa da New York manzaralı bir ofise, bir sekretere ve güzel bir kadınla ilişkiye sahip olmasıyla elde ettiği yaşama sevinci bunu somutlaştırmaktadır. Filmin sonunda ise Brantley'in beyaz yakalı kariyerinin şirketin genel müdürü olarak gerçeklik kazandığını ve sahip olduğu jete binerek ailesini ziyarete gittiğini görürüz. Film sınıf atlamayla ilgili pek çok davranış biçimini bir yöntem olarak akılcılaştırır. Brantley'in zorlu koşullarla baş edebilme becerisi kadar onun kariyer gelişimine yardım edecek gayri ahlaki ilişkilere girmesi filmin sonunda elde ettiği zenginlik ve başarı nedeniyle olumludur.

Adorno "kültür endüstrisinin her dışavurumu, kaçınılmaz olarak, insanları bütünü onları dönüştürdüğü biçimde yeniden üretir" (Adorno, 2013: 56) demektedir. Piyasa ekonomisinin gündelik hayatın her alanını kendi amaçlarına uygun olarak dönüşüme uğratması, ana akım filmlerde çalışma ideolojisine içkin değerlerin de buna uygun biçimde yeniden üretilmesine neden olmaktadır. Sınıf atlamaya dayalı başarı öyküleri izleyicide yaşadığı toplumsallığın yapısal uygulamaları için rıza yaratır. Bir ömrün en uzun bölümünün çalışma ilişkileri tarafından çevrenmesine psikolojik bir neden oluşturur. Çağdaş siyasal sistemlerin hepsi çalışmaya dayalı toplumsallığı akılcılaştıracak ve bu yapıya rıza gösterecek kültürel ürünler üretmiştir. Ancak bazı

⁸¹ Piyasa toplumsallığını ve çalışma ideolojisini eleştiren Charlie Chaplin'e ait *Modern Zamanlar* (1936) ya da Fred Coe'ye ait *A Thousand Clowns* (1965) filmlerinde ise şehirde çalışmaya giden işçilerin görüntüsü olumsuz çağrışımlarla verilir ve izleyici bu duruma eleştirel bir düşünce geliştirmesi için teşvik edilir. Adı geçen filmlerle ilgili analizler önceki bölümlerde yer almaktadır.

dönemlerde toplumsal yaşayış biçimini yönlendirecek olgular daha çok öne çıkarılmıştır. Chris Jordan'a göre Ronald Reagan döneminde⁸² devlet idaresinde şirket yönetimi anlayışı egemen olmuştur (Jordan, 2003: 4) Reagan, Soğuk Savaştanolumsuz biçimde etkilenen ekonomik yatırımcılığı yeniden canlandırmak için şirketlerin yararına pek çok yasal düzenlemenin önünü açmıştır. Vergiler düşürülmüş ve liberal piyasa ekonomisinin gelişimi desteklenmiştir. Bireycilik, ekonomik teşebbüsü sağladığı sürece teşvik edilmiştir. Ayn Rand, 1940'lı yıllardakiana akım filmlerde kapitalist değerlerinin inşa edilmesiyle ilgili görüşlerini sunarken benzer biçimde filmlerde bireycilik ve başarı arasında bir ilişki kurulması gerektiğini vurgular: “Unutmayın ki Amerika öncülerin, mucitlerin olduğu yaratıcı, yenilikçi ülkedir. Bütün büyük düşünürlerin, sanatçıların, bilim insanlarının yalnız tek, bağımsız erkekler olduğunu ve başarının yeni yönlerini keşfettiğini unutmayın. Amerika insanın haysiyetine ve kendine saygısına dayanıyor. Şahsi başarı hissi olmadan, saygınlık ve öz saygı imkânsızdır. Başarıya itiraz ederseniz, insanlık onurunu ortadan kaldırırsınız. Amerika kendi kendini var eden adamın ülkesidir. Ekranda bunu söyleyin” (Matt Novak, 2016, Ayn Rand Wrote a Guide for Hollywood on How to Make Pro-Capitalist Movies, <https://paleofuture.gizmodo.com/ayn-rand-wrote-a-guide-for-hollywood-on-how-to-make-pro-1776242190>, Erişim Tarihi: 10.06.2017). Ayn Rand'ın filmlerin yapımıyla ilgili bu ideolojik tavsiyesi Reagan'ın ekonomi politikasıyla örtüşmüştür. Bu dönemdeki filmlerde farklı türler aracılığı ile dengeli bir müteşebbis ruh öne çıkarılmıştır.

Trading Places (John Landis, 1983) gibi bazı filmlerde ise Amerikan ekonomi politığındeki değerleri sarsmadığı sürece Amerikan Rüyasının herkese açık olduğu ve küçük desteklerle herkesin başarılı olabileceğine dair mesaj iletilir. Film iki iş adamının, biri Afro-Amerikan bir evsiz (Eddie Murphy) ve diğeri beyaz üst sınıf yönetici (Dan Aykroyd) olan kişiler hakkındaki iddiasına dayanır. Bu iddia sosyal ve ekonomik sınıfın başarılı olmayı ne ölçüde etkilediği üzerinedir. Klasik anlatı biçimi ve doğrusal zamanla ilerleyen filmde beyaz üst düzey yöneticinin tüm avantajlı koşulları elinden alınır. Afro-Amerikalıya ise üst sınıf yaşam koşulları sağlanır. Filmin ilerleyen sahnelerinde evsiz kişinin şirkette doğru kararlar alabilen bir yöneticiye dönüştüğü ve evsizleri, aylakları

⁸² A.B.D.'de 1981-1989 yılları arasında 2 seçim döneminde başkan olarak görev yapmıştır. Politik kariyerinden önce Hollywood'da aktör olarak çalışmıştır.

aşağıladığı görülür. Beyaz yakalı yönetici ise eski koşullarına sahip olabilmek için tüm gücünü kullanır. Filmin sonunda yönetici ve evsiz hayalini kurdukları zenginliğe kavuşmuş olarak gösterilir. Afro-Amerikalının yeni sınıfsal konumundan memnun bir biçimde gösterilmesi, Amerikan Rüyasına ulaşabilmek için herkese bir şans verilmesi mesajını tekrarlar.

1990'lı yıllardan sonra Amerikan Ana Akım Sineması hem konu hem de biçimsel açıdan yenilik arayışına başlamış, yüksek ve düşük bütçeli bağımsız filmler çekilmiştir. Hem ana akım hem de bağımsız filmlerde Amerikan yaşam biçimi ve Amerikan Rüyası eleştirisine daha fazla yer verildiği için, başarı hikâyeleri de sorgulanmıştır. Piyasa toplumsallığı ve ekonomisi açısından 'başarı'lı olamayanların hikâyeleri de filmleştirilmiştir. Tim Burton'ın *Ed Wood* (1994) filmi, Hollywood film üretim sisteminde tutunamayan yönetmen ve oyuncuların gerçek hikâyesinden esinlenmiştir.

Levinson'ın aktardığı gibi Amerikan toplumunda başarılı olmak hem tarihsel kökleri olan hem de Püriten ahlaka doğrudan bağlı bir olgudur (Levinson, 2012: 12-13). Başarı odaklı filmler Amerikan yurttaşlığının ve Amerikalılık bilincinin bir ifadesidir. Öte yandan bu filmler piyasa toplumsallığının yeniden üretilmesini akılçılaştırır. Bu nedenle başarı hikâyeleri Amerikan ulus mitinin bir parçası olarak ana akım filmlerde her zaman yer almıştır. Başarı hikâyeleri liberal piyasa toplumsallığının bir niteliği olan sınıfsal kimlikleri, toplumsal statülerin en tepesinde eşitler. En alt sınıftan yurttaşa zengin ve başarılı olma potansiyelini işaret eder. Ya da *Jobs* (Joshua Michael Stern, 2013) filminde görüldüğü gibi kariyer kültürüne ait göstergeleri reddeden eski bir hippinin olağan dışı başarı hikâyesine dikkat çeker. *Umudunu Kaybetme* (Gabriele Muccino, 2006) gibi filmlerde ise hem sınıfsal hem de etnik kimliği nedeniyle toplumda dezavantajlı durumda olan yurttaşlara piyasa toplumsallığı için umut takviyesi yapılır. Ayrıntılı çözümlemesi yapılacak olan film, çalışma ideolojisi ve başarı söylemi arasındaki doğrudan ilişkiye dayanarak oluşturulmuştur.

3.2.1. Örnek Film Çözümlemesi: *Umudunu Kaybetme*⁸³

“Her şeyin iyi olacağı inancının yerine çalışma getirildi”(Adorno ve Horkheimer,2013:14).

Gerçek bir hikâyeden esinlenen film, isminin de imâ ettiği gibi, izleyicilere piyasa toplumsallığından ve kapitalist ekonomiden beklentilerini kaybetmeme düşüncesini iletir. Filmin konusu ve olaylar zinciri umut olgusunu, Amerikan Rüyasının iktisadi söylemine eklenerek inşa eder. Aynı zamanda, yoksulluk ve zenginlik gibi ekonomik kategorileri de çalışma etiğine bağlı toplumsal bir durum olarak temsil eder. Bu açıdan film, Amerikan Rüyası ve çalışma ideolojisine içkin ‘başarı’, çalışma etiği, piyasa toplumsallığına güven gibi olguları, egemen düşünce sistemine uygun olarak yeniden üretir.

Film, sabahın erken saatlerinde, güneşin tüm şehri henüz aydınlatmadığı, doğanın uyanmadığı bir zamanda Chris’in (Will Smith) oğlu Christopher’i (Jaden Smith)okula gitmek için uyandırdığı sahne ile açılır. Mizansen, Christopher’ın uykusundan zorlukla kalkmasını ve sabahın ilk dakikalarında bile kaçılmayan yükümlülükler dünyasını anlatır. Piyasa toplumsallığının bireyleri XVIII.yüzyıldan bu yana kendilerinden beklenen görevleri yerine getirmek için zamansal düzenlemeye uymak zorunda bırakılmıştır.Varlığı sorgulanamaz bir hakikat haline getirilmiş zamansal düzenleme, yediden yetmiş her yurttaşın uymak zorunda olduğu bir işleyiş sahiptir. Bu nedenle Chris de babası gibi yarı karanlık bir saatte kalkmak ve görevini yerine getirmek zorundadır.

Sabahın ilk saatlerinde kamusal alanın gösterildiği tanıtım planlarında gökdelenler, köprüler, tarihi binalar, binaların arasında sallanan Amerikan bayrağı, işe koşuşturan insanlar yer alır. Birden fazla çekimin yanyana gelmesinden oluşturulmuş görsel kompozisyon, bir önceki sahneyle birlikte düşünüldüğünde özel hayat ve kamusal hayatın ortak bir temel ilke üzerine kurulduğu imgesini yaratır. Bu ilke, Amerikan toplumunda herkesin yerine getirmekle yükümlü olduğu bir görevinin olduğu ve bunun ulus kimliğinin önemli bir parçası olduğudur. Amerikan Rüyasını

⁸³ Yönetmen: Gabriele Muccino, Senaryo: Steve Conrad, Yapımcı:Columbia Pictures Corporation, Relativity Media, Overbrook Entertainment, Escape Artists; Yıl:2006

içselleştirerek, piyasa toplumsallığının vaatlerinden bir gün yararlanacaklarını düşünen insanlar işlerine yetişebilmek için büyük bir telaş içinde gösterilir. Bu telaşın arasında kaldırımda yatmakta olan ve hiçbir yurttaşın ilgi göstermediği evsizedir. Evsizedir görüntünün yer alması önemlidir. Piyasa toplumsallığına özgü bir tip olarak düşünebileceğimiz ‘evsizedir’, bu ekonomik düzenin ‘çalışmayı’ haklılaştırmak için sıklıkla başvurduğu ‘yoksulluk’ söyleminin en belirgin temsilidir. Filmde anlatılan Chris’in ‘başarı’ hikâyesi düşünüldüğünde, ‘evsizedir’in bu ekonomik sistemdeki durumu kendisinin yeterince çalışmamasından kaynaklanır. Méda’ya başvurursak “iktisat, bireyleri ve görüngüleri kendi tarihlerinden ve kendi toplumsal bağlamlarından koparır, sonra da onların ilişkilerinin doğal olduğuna inanmış gibi yapar” (Méda, 2012: 228). Bu açıdan ‘evsizedir’ kendi ‘başarısızlığının’ sonucunu yaşamaktadır. Yetişkinlerin işe, çocukların kreşe yetişmek zorunda olduğu zamansal düzen, dükkânların kepenklerinin açılmasıyla, ticari araçların seyirlerine başlamalarıyla herkesin tam zamanında uymakla yükümlü olduğu, üstü örtük bir işleyişi anlatır.

Buarada Chris de diğer yurttaşlar gibi kendi işini yapmaya başlar. Tıbbi malzeme satan Chris, gittiği doktorlar tarafından reddedilir. Sabahın ilk saatlerinde çocuğunu uyandırmasıyla başlayan mesaisinde Chris zorluklarla karşılaşmaya devam eder. Bu sahneler Chris’in fedakâr, çalışkan ve herşeye rağmen şikâyet etmeyen bir kişiliğe sahip olduğunu aktarır. Filmin sonunda Chris’in başarıyı yakalaması da bu özelliklerine bağlanır. Böylece izleyici açısından, başarılı olan kişilerle ilgili kişilik söylemi kurulur. Öte yandan filmin ilk sahnelerinde Chris eşi tarafından fatura ödemelerini yapamadığı, satışlarını gerçekleştiremediği için ‘başarısızlıkla’ suçlanır. Kathi Weeks, toplumsal cinsiyet açısından da çalışma toplumlarının öznel ürettiğini ve bunun ideolojik bir kurgu olduğunu söyler. Bu düşüncesini şu şekilde açıklar:

“Çalışma sadece ekonomik mallar ve hizmetler üretmez, toplumsal ve politiközneler de üretir. Başka bir deyişle, ücret ilişkisi sadece gelir ve sermaye yaratmaz, disipline edilmiş bireyler, idare edilebilir özneler, saygıdeğervatandaşlar ve sorumlu aile üyeleri de yaratır (...)Çalışma bir öznellikler yelpazesine özellikle önemli bir sesleniş alanı kurar” (Weeks, 2014: 21).

Bu bakımdan Chris de, eşi Linda'nın (Thandie Newton) kendisine yönelttiği yeterince 'başarılı' olamadığı konusundaki baskısını özümser görünür. Linda'ya durmaksızın daha çok para kazanacağına dair yaptığı açıklamalar da içinde bulunduğu durumu çalışma ideolojisine içkin bir söylemle değerlendirdiği anlaşılır. Marx'ın yabancılaşma olgusuyla ilgili "üç uğrak, üretici güç, toplumsal durum ve bilinç, birbirleriyle çelişkiye düşebilirler ve düşmek zorundadırlar" (Marx ve Engels, 1987: 53) açıklaması düşünüldüğünde, Chris çalışma ideolojisi açısından değerlendirildiğinde çelişkileri göremeyecek bir yabancılaşma içindedir. Bu nedenle hem ailesi hem de kendisi için makbul görülen 'başarı' ve 'kariyer' merdivenlerini çıkmak için bütün gücüyle çalışır.

Evin sıkıntılı ekonomik durumunu yansıtan sahnelerin birinde, açık televizyondan ulusal borçlanma ve devlet bütçesini aktaran bir yayın yapılmaktadır. Bu televizyon yayınındaki bilgilerin varlığı tesadüfi değildir kuşkusuz. İzleyiciye, Chris'in yoksulluğunun ard alanının ekonomik bir kriz olarak düşünülmesi gerektiği bilgisine de verir. Özel alana ait ekonomi ile ulusal ekonominin birbirine bağlı olduğu düşüncesini pekiştiren bu anlatım, Amerikan Rüyasının her yurttaşın ortak çalışkanlığı, fedakârlığı ile ilişkili olduğu düşüncesine eklenir.

Chris'in tüm çalışkanlığı ve sistemle gösterdiği uyuma rağmen ekonomik olarak ailesine yeterli olamaması, önce karısının kendisini terketmesine sonra evinden atılmasına yol açar. Ancak Chris'in Amerikan Rüyasındaki 'başarı' mitini yeniden üretmesine neden olan öyküsü de zaten bu olumsuzluklar üzerinden somutlaşacaktır. Chris, tüm olumsuz koşullara rağmen 'umudunu kaybetmez'. Tam da bu arada Amerika'nın 'fırsatlar ülkesi' imajının tazelendiği bir sahne kurulur. Chris borsanın önünde, lüks bir arabadan inmekte olan bir borsacıyla karşılaşır. Borsacıya hayranlıkla incelediği bu arabaya 'nasıl' sahip olduğunu sorduğunda, aldığı cevap ile Chris'e fırsat kapısı açılır. Herkese fırsat eşitliği sunduğunu iddia eden bir toplumsal yapıda, başarının ve başarısızlığın, kişinin kendi yetenekleriyle ilgili olduğu düşüncesi alt mesajda aktarılır. Uygarlığın başarı mitinde size uygun bir yer bulamadıysanız, size sunulan fırsatları değerlendiremediyseniz, bunun kişisel yeteneklerinizle ilgisi vardır düşüncesi filmin başlarından beri üstü örtük bir biçimde işlemektedir. Öte yandan bu

sahne Chris'in dış ses ile kendi hayatının dönüm noktasını borsa binasından çıkan insanların mutluluğuna imrendiği an olarak tanımlaması, sadece Chris için değil izleyici için de semboliktir. Piyasa toplumsallığının merkez kurumunun borsalar olduğu düşünüldüğünde, Chris'in borsa binasına mutluluğun temsili olarak bakması, eski güvenilirliğini kaybetmiş bir ekonomik sisteme güven tazeletmenin bir biçimi olarak düşünülebilir. Bu sahne, borsa binasının yüksek merdivenlerinde hareket eden insanların olduğu anlatımla gösterilir. Yüksek merdivenler ile başarının merdivenlerine tırmanma arzusu aynı anlatımda sembolik olarak birleşir.

İlerleyen sahnelerde Chris değişik biçimlerde karşısına çıkan engelleri, tepkileri aşarak, yılmadan mücadele ettiğini göstererek, azmin, hırsın üzerine temellenmiş bir uygarlığın işleyişini olumlamaktadır. Borsacı olmak için elinden gelen bütün azmi gösterdiği sahnelerde dış ses ile borsanın yirmi kişiyi eğitime aldığı, bu eğitimden sonra ise bir kişinin işe alındığı bilgisi verilir. Başarısının destansı bir biçim alması için daha fazla engeli aşması gerekecektir.

Amerikan Rüyasının üzerine inşa olduğu değerlerden olan hız, rekabet ve çalışkanlık borsa binasından içeriye girildiği daha ilk dakikadan kendini belli eder. Her çalışanın bir telaş içinde koşuşturduğu binada, paranın niteliği de olan akışkanlık insan ilişkilerine sirayet etmiştir. Para hızla yer değiştiriyorsa, paranın yönünü belirleyenler de hızla hareket etmelidir. Kimsenin kimseye ayıracak vaktinin olmadığı bu ilişkiler içerisinde borsa çalışanları kendi başarı hikâyelerini yazmak için bitmeyen rekabet içinde kendi varlıklarını gerçekleştirmeye çalışmaktadır. Chris kendi varlığının göz ucuyla dahi görülemediği ilişkiler içerisinde, borsa binasının ilişkisel devinimini bir an olsun durdurma şansı olmaksızın, özgeçmişini insan kaynakları yöneticisinin eline tutuşturur. Yok sayılmanın en ağır biçimlerinin bulunduğu plazalarda, kişisel imajını tamamlayan unsurlara, tüketim nesnelere sahip olmayan Chris, kendi özgeçmişinin kimsenin ilgisini çekmeyeceği kanısına varır. Yine de yılmaz.

Chris, borsacı olma programına seçildikten sonra da pek çok problemle uğraşır. Yoksulluğuna rağmen asla umudunu ve azmini yitirmediğini anlatmak için tek bir ayakkabıyla işe gittiğini gösteren sahne dikkat çekicidir. Ayakkabısının diğer tekini

kaybeden Chris, bu duruma aldırmaksızın sonucu belirsiz olan eğitim programına geri döner. Filmin sonunda Chris, yirmi kişilik eğitim programını başarıyla tamamlayarak borsacı olmayı ‘hak etmiştir’. Filmdeki sahnelerin çoğunluğu Chris’in çalışkanlığını ve azmini fırsatları doğru değerlendirmesiyle birleştirerek ‘başarı’yı kendi çabasına bağlar.Öte yandan Chris’i yoksulluktan iş sahibi borsacıya yükseldiğini gösteren olaylar zinciriyle Amerikan Rüyasının temellendiği başarı mitini ve Amerika’nın fırsatlar ülkesi olduğu inancını pekiştirir.

3.3.Amerikan Ana Akım Sinemasında Finans Kapitalizmini Anlatan Filmlerde Piyasa Ekonomisinin Çatışmalı Temsilleri

Piyasa ekonomisinin ileri bir aşamasını ifade eden finans kapitalizminde (Fleming, 2017: 16) bankalar ve yatırım şirketleri piyasaları yönlendiren temel kurumlardır. Amerikan Ana Akım sinemasında 1980’li yıllardan itibaren finansal kapitalizmin en önemli kurumları olan banka ve yatırım şirketleri ile ilgili film sayısında artış yaşanmıştır.⁸⁴ Bu durumu önceki bölümde değinildiği gibi 1970’li yıllardan sonra Amerikan ekonomisinin finansal kapitalizme geçmesiyle açıklamak mümkündür.

Ana Akım Sinemada finansal kurumlara ait temsillerde hem/ hem de yaklaşımı egemendir. 1930’dan 1980’e kadar Hollywood filmlerini inceleyen Robert B. Ray’den aktaran Levinson da benzer biçimde ana akım filmlerde hem/ hem de yaklaşımının ya/ ya da yaklaşımına baskın olduğunu ifade eder (Levinson, 2012: 8). Bankalar ya da yatırım şirketlerini temsil eden filmlerde de hem bu kurumların işleyişindeki insanlık dışı rekabet ve çalışanların biyo-proletaryaya dönüştürülmesi eleştirilir hem de bu kurumların olmadığı bir toplumsal ve ekonomik yaşamın olamayacağı düşüncesi iletilir. Ryan ve Kellner’in ifadesiyle “muhafazakâr filmler liberal modernliğe yönelik korkuları ortaya koyarken solcu filmler eleştirel çerçeve içinde hareket ederken bile muhafazakârlığın ekonomik alandaki olağanüstü gücünü teslim eder (...)Kapitalist sivil alan kapitalist işleyiş ilkelerine uymak zorundadır, çünkü ekonomi de içinde olmak

⁸⁴ IMDb’de Movies About Finance (Banks, Stock Market, and Wall Street) başlığı altında listelenen filmler dikkate alınmıştır. IMDb <http://www.imdb.com/list/ls076122542/> Erişim Tarihi: 10.07.2017

üzere toplumun bütününün bu ilkeler uyarınca işlediği iddiasına kaynaklık eden demokratik yanılısama bu yolla beslenir (Ryan ve Kellner, 2016: 358-359). Bu nedenle eleştirel filmler de bile filmlerin sonunda kurumların işleyişinde görev alan kişilere dair ahlaki eleştiri, kurumların eleştirisinin önüne geçer. Bu kurumların toplum yapısı içindeki işlevleri politik ötesi bir konuma yerleştirilir. Böylece piyasa toplumsallığının XVIII. yüzyıldan bu yana inşa ettiği kültürel söylem yeniden üretilmiş olur.

Oliver Stone tarafından çekilen *Borsa* (1987) ise finansal kapitalizmi konu edinen filmler arasında bir istisnadır. Çünkü filmde hem/ hem de yaklaşımının çatışmalı iki görüşü içeren netlikten uzak konumu yerine üretim kapitalizminden yana, çalışma faaliyetleri konusunda kökleri Ortaçağ'ın Hıristiyanlık anlayışında bulunan bir görüş benimsenmiştir.

Film, erken Ortaçağ sürecinde Hıristiyanlığın para kazanmak konusundaki dinsel görüşünü yansıtır ve muhafazakâr bir yaklaşımla izleyicinin dikkatini finansal kapitalizm ile üretim kapitalizmi arasındaki farka çeker. Ortaçağın erken dönemlerinde bir işin kabul görmesi için Hıristiyanlıkta yasak edilen yedi günahın hiçbirini içermiyor olması gerekmektedir. Bu nedenle kişisel kâr amacıyla yapılan meslekler hoş karşılanmamaktadır (Mèda, 52-57). Ancak piyasa toplumuna özgü olan ve paranın ticaretini yapan borsa şirketleri bu dinsel tutumun tamamen aksi bir yaklaşımla hareket eder. Kişisel kâr hırsı insanların yaşamını kötü etkileyecek kararların alınmasına neden olur. Borsalar, üretim paradigmasının en soyut tepe noktasında, iktisadi dünyada araçlar ve amaçların tamamen yer değiştirdiğinin en önemli kanıtıdır. Borsa şirketleri hisselerin değerini arttırmak için fiili yaşamı etkileyecek “işten çıkarmalar, doğal çevrenin yağmalanması, gayrimenkul piyasasında son derece değişken balonların yaratılması” (Fleming, 2017: 16) gibi durumlardan kaçınmamaktadır. *Borsa*, finansal sisteme ait tüm bu özellikleri yansıtarak bu sistemin eleştirisini yapmaktadır. Filmdeki ana karakterlerin her biri iktisadi bir bakış açısını temsil eder ve onların film içindeki davranışları temsil ettikleri iktisadi yaklaşımı ahlaki olarak onaylar ya da dışlar.

Filmde, üretim modeline dayalı ekonomiyi destekleyen yaklaşım uçak sanayisinde çalışan mavi yakalı baba (Martin Sheen), finansal kapitalizm ise yatırım

şirketi sahibi Gekko (Michael Douglas) tarafından temsil edilir. Zenginlik ve iktidar hayalleri kuran oğul (Charlie Sheen) izleyiciye iki ekonomik görüş arasında hangisinin daha ahlaklı olduğunu gösterecek aracı olarak konumlandırılmıştır. Oğul Bud, piyasanın en önemli kişilerinden biri olan Gekko için yatırım danışmanı olmak ister. Bu pozisyon ona daha fazla para ve güç getirecektir. Bud'ın konumundan aktarılan hikâye ilk sahnelerde izleyiciyi Bud'la özdeşleştirir. Bud, Gekko'ya babasının çalıştığı şirketle ilgili bilgi vererek kârlı bir yatırım yapmasına neden olur. İlerleyen sahnelerde Bud'ın, Gekko'yla birlikte çalışarak zenginleştiği gösterilir. Filmin çatışma noktası Gekko'nun Bud'ın babasının çalıştığı yeri satmak istemesiyle kurulur. Gekko, borsa ve diğer finans şirketlerinin iş ahlakının somutlaştırıldığı bir figürdür. Finans şirketleri gibi yaptığı bütün davranışları “iktisadi akılsallık”lığın (Gorz, 2007:138-139) egemenliğinde gerçekleştirir. Diğer bir deyişle birincil ihtiyaçlarının giderilmesi için çalışmamaktadır. Ekonomi faaliyetleriyle ilişkisi kişisel yarar ilkesinin belirlenimindedir. Ve bunu ancak piyasalar gibi soyut ekonomi dünyası içinde uygulayabilir. Bud, babasının büyük değer verdiği şirketi Gekko'dan geri almak için bir başka iş adamıyla anlaşır ve babasının şirketini satılmaktan kurtarır. Filmin sonunda Bud, babasının şirketini ve tüm mavi yakalı çalışanları kurtarmak için kendini feda eden bir kahramana dönüşür. Bud'ın babası tarafından mahkemeye götürülürken “kolay para peşinde koşmayı bırakıp, başkaları için alıp satmak yerine yaratabilirsin” mesajı, izleyiciye çalışma ve para kazanmak konusundaki kaynağını Hristiyanlıktan alan geleneksel görüşü hatırlatır.

Filmin 2010 yılında çekilen ikinci bölümü *Borsa:Para Asla Uyumaz* (Oliver Stone) aynı bakış açısını sürdürür. Bu bölümde insan ihtiyaçlarından ve gereksinimlerinden bağımsızlaşan piyasa ekonomisine dair düşünceler Gekko'nun bir konferansta izleyicilere söyledikleriyle dile getirilir. Hırs olgusunun toplumsal dünyaya etkisini olumsuzlayan konuşmasını Gekko şu sözlerle bitirir: “geçen sene Amerikan şirket kârlarının toplamının yüzde kırkı finansal hizmetlerden sağlanmış. Ne üretimden ne de Amerikan halkının ihtiyaçlarıyla biraz da olsa ilgisi olan bir şeyden. Siz oradakiler hepimiz çıldırdınız mı?” Filmde, finansal kapitalizm toplumsal alandaki olumsuz

sonuçlarına yapılan vurgu, 2008 yılında Amerikan borsasında yaşanan krizin⁸⁵ yarattığı korkuyla da ilgilidir. Her iki filmde de karakterler aracılığıyla iletilen mesaj ekonomiyi insan ihtiyaçlarından kopartan piyasa ekonomisinin toplumsal hayatı tehdit ettiği dir.

Finans kapitalizmiyle ilgili filmler, çalışma ideolojisiyle ilgili önemli bir olguyu görmemize imkân verir. Finans şirketlerinde çalışan kişiler *Borsa*, *Borsa: Para Asla Uyumaz*, *Boiler Room* (Ben Younger, 2000), *Oyunun Sonu* (J.C. Chandor, 2011), *Too Big To Fail* (Curtis Hanson, 2011), *Para Avcısı* (Martin Scorsese, 2013), *Büyük Açık* (Adam McKay, 2015) filmlerinde ‘iş’in kendisine dönüşmüş karakterlerdir. Biyo-proletarya (Fleming, 2017: 67) olarak da adlandırabileceğimiz bu karakterler ileri piyasa toplumsallığına özgü bir çalışma düzenini temsil ederler. Bu kişiler üretim kapitalizmindeki yasal çalışma saatlerinin dışında, 7/24 piyasa hareketlerini takip eder görünürler. Çalışma ve çalışma dışı hayatlarını birbirinden ayıran sınırlar kalkmıştır. Hiç durmadan işleyen piyasayı takip edebilmek için işin kendisi haline gelmişlerdir. Bedenleri ve zihinleri esnek çalışma adı altında, işverenlerinin taleplerini yerine getirmeye her daim hazır görünmektedir. Ancak filmlerde karakterlerin biyo-proletaryaya dönüşmesi ve beyaz-yakalı çalışma ritmine ait bir eleştiri bulunmamaktadır. Bu filmlerde eleştiri *Borsa* film serisinde olduğu gibi para kazanma tutkusunun ahlaki niteliğine dönüktür.

2013 yılında çekilen *Bailout: The Age of Greed* (Uwe Boll) ise eleştirisini Amerikan piyasalarının denetlediği tüm toplumsal kurumlara yöneltir. Film, XVIII. Yüzyıldan bu yana toplumun bütün kurumlarını dönüştüren piyasaların gündelik hayata etkisini 2008 krizine dayanarak aktarır. Bir güvenlik şirketinde çalışan Jim (Dominic Purcell) tüm yatırımlarını 2008’de yaşanan finansal krizde kaybeder. Krediyle aldığı evinden çıkarılır, yatırım şirketleri bütün parasını yok eder. Özel sigortanın tedavisini karşılamadığı eşi yaşananlara dayanamaz ve intihar eder. Jim’in işine son verilmesiyle

⁸⁵ 2007’de A.B.D’nde emlak piyasasında başlayarak tüm piyasaları etkileyen ve 2008 ekonomik krizi olarak bilinen A.B.D.tarihindeki en büyük ekonomik krizlerden biridir. Devlet finans şirketlerinin iflasını önlemek için kurtarma paketleri uygulamıştır. Detaylı bilgi için, Fevzi Öztürk, Mortgage Krizi: Nedenleri, Etkileri ve Sonuçları, 2008, Dünya Bülteni <http://www.dunyabulteni.net/index.php?aType=haber&ArticleID=35395>, Erişim Tarihi: 15.06.2017.

olumsuz gelişmeler sürer. Aksiyon-suç türü olan filmde Jim'i çevreleyen tüm kurumların piyasaların işleyişine terkedildiği gösterilir. Piyasaların bütün denetimlere kapalı müdahalesiz yapısı (Polanyi, 2000: 83) Jim'in yaşamını alt üst etmiştir. Jim böyle bir sistemde hukukun da çöktüğünü fark eder ve öç almaya karar verir. 2008'de A.B.D.'nde emlak piyasalarındaki hukuksuzluğun neden olduğu yıkım bireysel bir öç alma hikâyesine dönüştürülür.⁸⁶ Jim, Wall Street'teki önemli bir yatırım şirketine silahlı saldırıda bulunur. Jim'in saldırıdan sonra öç almanın rahatlığı ile halkın içine karışması, hukukun görevini gerçekleştirmediği bir toplumda adaletin hukuk dışı yöntemlere devredilmesini normalleştirir. Öte yandan Jim, Hollywood filmlerindeki yeni erkek kahraman imgesindeki özellikleri yansıtmaktadır. Ryan ve Kellner bu kahramanın kamusal iktidarın karşısında konumlandırıldığını belirtir (Ryan ve Kellner: 2016:335). Ryan ve Kellner kamusal otoritelerin karşısında konumlandırılan bu kahramanın eril bireyciliği temsil etmesinin nedenini şu şekilde açıklamaktadır: “haksız temellere dayanan gayri şahsi devlet otoritesinin alt edilmesi ancak erkek bireyin sunabileceği daha hakiki, daha haklı ve otantik bir liderliğe gerek duyulmasına neden olur. Birey bunları sağlayabilir çünkü liberal bürokratik kurumlar ya yetersizdir ya da yoldan çıkmıştır” (Ryan ve Kellner, 2016: 335) . Film, para mücadelesine ve hukuk dışı davranışlara yaptığı gönderme ile herkesin gücü yettiğinde kendi hakkını alabildiği bir piyasa toplumsallığı betimler.

2008 kriziyle ilgili *Oyunun Sonu, Too Big To Fail, Bailout: The Age of Greed* filmlerinde özellikle finansal kapitalizme yönelik kuşkular dile getirilmiştir. Her üç filmde de krizin bedelinin sıradan halka ödetilmesi üzerinde durulmuştur. Bu filmlerde sıklıkla değişen kamera açıları, kısa çekimlere dayalı hızlı kurgu, krizin gerçekliğine vurgu yapan arşiv görüntüleri krizin neden olduğu paniği anlatmak için seçilmiş biçimsel araçlardır. Öte yandan filmlere konu edilen hikâyelerin mekânları gökdelenler, çalışma ofisleri ve iş zamanı boyunca kazanılan paranın hızlı tüketimine vurgu yapan gece kulüpleridir. *Oyunun Sonu* ve *Too Big To Fail* filmlerinde izleyici, oyuncularla birlikte çalışma ofislerinin karmaşasından kurtulamaz. Öte yandan bu filmlerdeki çalışma ilişkileri rekabetçi ve eril değerlerle temsil edilmiştir. Çalışanların ilişkilerini

⁸⁶ Filmin isminin Türkçe karşılığı öç alma duygusunu ifade edecek biçimde oluşturulmuştur: Kurtarma: Öfke Çağı

yönlendiren iktisadi akıl rekabeti normalleştirir. *Oyunun Sonu* filminde işten çıkarılanların ardından kısa bir konuşma yapan müdürün sözleri bu iktisadi aklın doğasını ortaya koyar: “Yüzde seksen gitti. Onlar başarılıydı ama siz daha başarılısınız. Hepiniz bir sebep için buradasınız. Bu sizin fırsatınız. Gidenler sizin fırsatınız.” Andre Gorz’un kavramsallaştırdığı iktisadi akıl, işten çıkarılanların bir başkasının fırsatı olarak görülmesinde olduğu gibi her eylemin kişisel ve ölçülebilir bir faydalılık açısından hesaplanmasıdır (Gorz, 2007). İktisadi akılsallık piyasaların çalışma faaliyetlerine yön vermeye başladığı XVIII. yüzyıldan itibaren toplumun gündelik hayatını şekillendirmiştir. Finansal kapitalizmi anlatan filmlerdeki karakterlerin eylemleri çoğunlukla bu iktisadi akıl tarafından şekillenir. *Oyunun Sonu* filminde finansal krizle henüz yüzleşmeyen sıradan insanları gösteren çalışana arkadaşı şu yanıtı verir: “beni ilgilendirmiyor. Çok para kazanıyorum. Günün sonunda biri kaybeder biri kazanır.” İktisadi akılsallık her şeyi normalleştirir.

Ryan ve Kellner, Amerikan halkındaki devlet kurumlarına ve sisteme olan güven yitimini temsilen 1980’li yıllarda bir çok kriz filmi yapıldığını ifade eder (Ryan ve Kellner, 2016:84). Finansal kapitalizme inancın sarsılmasına yol açan 2008 krizini anlatan filmleri, bu türün içinde değerlendirmek mümkündür. Bu filmler bir krize odaklanır ve izleyicinin krizin nedenleri hakkında bakış açısı geliştirmelerine yardımcı olur. Filmlerde paniğin asıl nedeni finansal krizin Amerikan kapitalizmini yıkacağı düşüncesidir. *Büyük Açık* (Adam Mckay, 2015) filminde olduğu gibi bu filmler Amerikan kapitalizminin yıkılmasını uygarlığın çöküşü olarak tarif eder. Bu temsiliyet, çalışma ideolojisinin XVIII. yüzyıldan bu yana kurduğu ve piyasa ekonomisini akılcılaştıran en önemli kültürel söylemlerinden biridir. Aynı zamanda Amerikan kültüründeki yapısal değerlerin politikadan önce geldiği yanılması (Ryan ve Kellner, 2016: 334) kodlar. Buna göre Amerikan kapitalizmi toplumsal yapıların kurucu niteliğidir ve onun yıkılması toplumun yıkılmasına da neden olacaktır. Kapitalizmin çökme ihtimalinin Amerikan toplumunun başına gelebilecek en büyük iç tehdit olduğu ima edilir. Böylece krizin nedeniyle ilgili olarak finans kapitalizminden çok bu kurumların içindeki insanlar gösterilir.

Finans kapitalizmiyle ilgili filmlerde, piyasa toplumsallığının akılcılaştırılmasını sağlayan iktisat ideolojisinin söylemlerine de yer verilmiştir. İktisat ideolojisi, çalışma ideolojisinin çalışmayla ilgili kurduğu başarı, kariyer, mutluluk söylemini üretir. Bununla birlikte “insanı çıkarını azamileştirmeye çalışan, münferit yaratıklar” olarak tarif eder (İnsel, 2012: 87). Bu bağlamda rekabete dayalı piyasa toplumunda, iktisadi akılsallığı rehber edinerek çıkarlarını en yüksek seviyede sağlamaya çalışan insanları normalleştirir. Finans kapitalizmiyle ilgili adı geçen bütün filmlerde, borsacılar, bankacılar ve yatırımcıların temsilinde iktisat ideolojisine ait bu özellikler kaynak alınmıştır.

Finans kapitalizmi filmleri piyasa toplumsallığındaki çelişkileri de gösteren içeriklere sahip olmasına rağmen, temelde piyasa toplumsallığını yeniden üretecek kültürel kodlarla kurulur. Görevlerini kötü yapan borsacılar, bankacılar ve diğer uzmanlar paranın baştan çıkardığı kişiler olarak gösterilir. Ancak filmlere göre tüm olumsuz yönlerine rağmen liberal piyasalar Amerikalı olmanın bir niteliğidir.

3.3.1. Örnek Film Çözümlemesi: *Too Big To Fail*⁸⁷

Piyasa toplumsallığında “ekonomik faaliyetin tamamı, toplumsal müdahaleden bağımsız, denetime tabi olmayan piyasalar tarafından gerçekleştirili(r)” (Buğra, 2005: 16). Bu durum soyut ekonomik modeller üzerine kurulu piyasaları toplumun tüm kurumlarını yönlendiren bir güç haline getirir. Modellerde ve finansal senaryolarda çıkan hatalar ve çarpıtmalar ise, piyasa toplumsallığında büyük bir karmaşaya yol açar. Bu nedenle piyasa toplumsallığının en ileri aşamalarından biri olan finans kapitalizminin anlatılan filmlerde, piyasalarla gündelik yaşam arasındaki ilişki hassas bir noktada tarif edilir. *Too Big To Fail* filmi de 2008 yılında A.B.D.’de başlayan ve Avrupa, Asya piyasalarına yayılan finansal krize odaklanmaktadır. Filmin konusu krizin gündelik hayatta yol açacağı karmaşanın önüne geçilmesidir. Olaylar zinciri bu konu etrafında gelişir. Konuyu ve öyküyü birbirine bağlayan ana düşünce ise liberal piyasaların A.B.D. kimliğinin özü olduğudur.

⁸⁷ Yönetmen: Curtis Hanson, Senaryo: Peter Gould, Andrew Ross Sorkin, Yapımcı: Deuce Three Productions, HBO Films, Home Box Office (HBO), Spring Creek Productions, Yıl: 2011

2008 Yılında A.B.D.'de emlak piyasalarındaki soyut modellerin çökmesi, büyük yatırım bankalarının ve finans şirketlerinin iflasına neden olmuştur. Filmkriz öncesindeki ekonomik gelişmeleri anlatan gerçek arşiv görüntüleriyle açılır. Ronald Reagan, Bill Clinton, George W. Bush ve Barack Obama'nın başkanlıkları dönemindeki finansal kararları tarihsel bir sıra ile gösterilir. Arşiv görüntüleri, filmin girişine belgesel estetiğinin özelliklerini vermiştir. Öte yandan izleyici, krizin belli bir anına odaklanan filmde, krize neden olan ekonomik geçmiş konusunda bilgilendirilmiştir. A.B.D başkanlarının kararları ile kriz arasında bir bağ kurulmuştur. Bill Clinton'a ait iki arşiv görüntüsünden birinde kendisinin "çağdışı duvarları yıkıp bankalara yeni yetkiler veriyoruz" dediği, diğerinde ise bu kararın haber programında "bankalara eşi benzeri görülmeyen küresel büyüklükte kuruluşlar açılmasına onay veren yasa onaylandı" şeklinde sunulduğu görülmektedir. Aynı arşiv görüntülerinde George W. Bush'un 2008 krizine neden olan emlak kredileriyle ilgili olarak şu açıklaması gösterilmiştir: "Amerikan rüyasına inanıyorum, ev sahibi olmak bu rüyanın bir parçası. Amerikan halkının ev sahibi olması için uğraşyoruz. İnanıyorum ki bu proje Amerikan halkının ruhuna değil cüzdanına da iyi gelecek". Daha önceki bölümlerde belirtildiği gibi Amerikan Rüyası söylemi çalışma ideolojisinin yeniden üretilmesine aracı olmaktadır. Bush'un sözleri 2008 krizinin nedenlerinden birini Amerikan Rüyası söyleminin içindeki tüketim idealiyle ilişkilendirir.

Too Big To Fail filmi belgesel görüntülerden oluşan giriş bölümünün ardından bu krizin en önemli taraflarından biri olan Lehmann Brothers'ın Ceo'sunun yaptığı bir telefon görüşmesiyle devam eder. Şirketin Ceo'su Maliye Bakanından dünyanın en zengin kişilerinden Warren Buffet'in kendilerine yardım etmesi için taraf olmasını ister. Ancak Maliye Bakanı liberal sistemle uyuşmayan devlet müdahaleciliğini kabul etmez. Bu sahne liberalizme ait tarihsel bir çelişkiyi göstermektedir. Polanyi'nin de belirttiği gibi piyasaların müdahalesiz işlemesi gerektiği ön kabulüne rağmen "sistem içinde kârlar garantiye alınmış değildir" (Polanyi, 2013: 83). Bu nedenle piyasaların kâr oranlarının düşmesini engellemek için tarihte de görüldüğü gibi zaman zaman devlet müdahalesine ihtiyaç duyulmuştur (Polanyi, 2013: 317). Bu çelişkiye rağmen filmde A.B.D. ekonomisini temsil eden (William Hurt)dönemin Hazine Bakanı da dâhil tüm

liberal yatırımcılar için siyasal bir otoritenin piyasalara müdahale etmesi bir ‘felaket’ olarak gösterilmiştir. Liberal piyasaların denetimsizliği için verilen mücadele ulusal bir mücadele olarak kurulmuştur. Bu ulusal mücadelenin çatışmalı da olsa müttefikleri finans şirketleri ve devlettir. Filmin sonuna kadar gergin ilişkiler içinde olan müttefikler, filmin bütününe hâkim olan bir söylem inşa ederler. Bu söylem liberalizmin Amerikalı olmanın bir niteliği olduğudur. Krizin devlet müdahalesini kaçınılmaz hale getirdiği bir noktada bürokratlar bankacılara “hepiniz vatansever bir işe girişen büyük Amerikalılarınsınız” der.

Too Big To Fail finans filmlerinin çoğunda olduğu gibi oyuncularını piyasaların klostrofobik coğrafyasına mahkûm eder. Dolaylı bir biçimde liberal piyasa ekonomisinin seçeneksiz yegâne ekonomik sistem olduğu söylemine uygun olarak ‘dışarı yok’ anlamı inşa edilir. Piyasa toplumsallığının en önemli öznelere; bankacılar, yatırım şirketlerinin yöneticileri, sistemin bekçisi rolündeki bürokratlar gökdelenlerin ve çalışma ofislerinin dışında görünmezler. Öte yandan karakterlerin onları hiç durmadan ‘çalışma’ya yönlendiren mekânlarla tanımlanıyor olması diğer finans filmlerinde olduğu gibi biyo-proletarya olgusunu düşündürür. Çalışanların iş dünyasına ait çalışma ilkeleri ve ilişkileri doğalarının bir parçası haline gelmiştir ki Fleming’in açıkladığı biçimde çalışanlar “ben-iş” (Fleming, 2017:47) özdeşliği içindedir. Diğer bir ifadeyle eğer bir biyo-proletaryaysanız “siz artık işinizsinizdir, yedi gün yirmidört saat” (Fleming, 2017: 73). Finans kapitalizmini anlatan diğer filmlerde olduğu gibi *Too Big To Fail*’de çalışanların tüm yaşamı işleri tarafından ele geçirilmiştir. Mesai saatleri dışındaki zamanı da çalışma mekânlarında geçirirler. Filmin tamamında özel alanında gösterilen tek karakter Hazine Bakanındır ve o da durmaksızın telefon görüşmeleri ile çalışma mesaisine evde devam eder.

Filmde sıradan gündelik hayatla piyasa ekonomisinin dünyası dil düzleminde birbirinden ayrılmıştır. Diğer finans filmlerindeki teknokratik dil *Too Big To Fail*’e de egemendir. Sadece finans dünyasındakilerin bilebileceği kavram ve terimler diyalogların içine yerleştirilmiştir. Teknokratik dil, ideolojinin bir pratiğidir.

Eagleton'ın ideolojiyle ilgili açıklamalarından bir bölüm hatırlarsak⁸⁸ ideoloji “toplumsal yaşamda anlam, gösterge ve değerlerin üretim süreci” (Eagleton, 2005:18) dir. Bütün finans kapitalizmiyle ilgili filmlerde olduğu gibi bu filmde de teknokratik dilin kullanımı izleyiciye, ‘piyasaları’ büyük uzmanlık gerektiren ve toplumun vazgeçmesinin mümkün olmadığı bir olgu olarak gösterir. Filmin diegetik evrenindeki karakterler de teknokratik dilin anlaşılmaçılığının farkındadırlar. Krizin duyurulmasında seviye seviye sadeleştirilmiş bir dilin kullanılmasını gösteren sahneyi bu bağlamda yorumlamak yanlış olmayacaktır. Açıklama dilinin halka uygun hale getirilmesindeki çaba, finans sektöründe bu dile hâkim olanlarla halkı birbirinden ayırır. Bu bağlamda Ahmet İnsel'in iktisat ideolojisi yorumu daha açıklayıcı olacaktır. İnsel, konumuz açısından piyasa toplumsallığı ve çalışma ideolojisini de içine alan iktisat ideolojisinin, iktisadın kendini nesnel bir bilim olarak kurmasını sağladığını ifade eder. İktisat soyut modellere dayalı işleyişine rağmen kendini diğer pozitif bilimler gibi kurar (İnsel, 2012: 14). Bu nedenle diğer doğa bilimlerinde olduğu gibi kendi terminolojisini oluşturur. Filmdeki ilgili sahnelerde yer alan teknokratik dil XVIII. yüzyıldan itibaren gelişen iktisat ideolojisine ait söylemin yeniden üretilmesine katkı sunar. Piyasa toplumsallığının olmadığı toplumlarda görülmeyen ekonomi ve gündelik yaşam arasındaki sınır dil düzeyinde ideolojik bir biçimde sürdürülür.

Too Big To Fail'e egemen olan liberal piyasaların vazgeçilmez olduğu söylemine rağmen, bazı sahneler piyasaların akıldışılığını ortaya koyan eleştirel bir içeriğe sahiptir. Bu durum Amerikan ana akım filmlerindeki anlatı oluşturma tekniklerinden biridir. Özellikle dram türündeki filmlerde inandırıcılığın sağlanması için gerçekliğin bir parçasının kullanılması kaçınılmazdır. Böylece filmdeki söylemin güvenilirliği konusundaki şüpheler giderilmiş olur. Filmde krizin çözümünü arayan Maliye Bakanı'na satılmayan konutların yakılmasının tavsiye edilmesi piyasa ekonomisiyle ilgili bir gerçekliği ortaya çıkarır. Tavsiyedeki akıldışılık, piyasa ekonomisini insan ihtiyaçlarından kopmuş bir ekonomik sistem olarak ifşa eder. Ancak bu gerçekliği filmin bütününe egemen olan iktisat ideolojisinin sürdürülmesi için kullanır.

⁸⁸ Birinci bölümde ayrıntılarıyla ele alınmıştır.

Finans kapitalizmini anlatan filmlerde, bankacılar ve yatırım şirketlerinin çalışanları piyasa ekonomisini yeniden üreten ahlaki akılcılaştırmayla temsil edilmiştir. İlkece denetlenmemesi gereken piyasalar da olduğu gibi çalışanların dünyayla ilişkileri de ahlaki baskıdan kendilerini kurtaracak akılcılaştırmalara sahiptir. *Büyük Açık, Bailout: The Age of Greed, Oyunun Sonu* filmlerinde çalışanlar toplumu, piyasalar gibi denetimden yoksun rekabet dünyası olarak algılar. *Too Big To Fail*'de de önemli bankaların yöneticileri donmuş kareye eklenmiş bir dış ses tarafından “savaşçı, zeki, tehlikeli, bencil, pragmatist” şeklinde tanıtılmaktadır. Filmin ilerleyen sahnelerinde yöneticilerin kişiliklerindeki aklın öncülüğündeki ‘rekabetçi doğa’ vurgulanacaktır. Toplumu rekabetin egemen olduğu bir savaş alanı olarak betimlemenin ardında, piyasa toplumsallığının gelişimine göre yeniden tanımlanan akıl kavramı bulunmaktadır.

Antik Yunan’da akıl ‘kendini bilmenin’ bir kılavuzudur ancak ‘kendini bilmek’ bütün evrendeki dengeyi anlamak ve insanın bu dengeyle uyumunu ortaya koymaktır. Ancak aydınlanmacı akıl bu dengenin yerine insanı merkeze koyan, daha da çok burjuva bireyi merkeze koyan bir akıl anlayışı getirmiştir. Burjuva teorisyenleri aklın bu faydacı yönünün meşruiyeti için insan doğasına bazı nitelikler yüklemişlerdir. Sahlins, Antik Yunan’dan Ortaçağ’ın cennetten kovulmuş insanına ve oradan da XX.yüzyılın kapitalist bireyine ‘insan’ söyleminin tarihsel kurgusuna değindiği eserinde, Hobbes gibi bazı karamsar Aydınlanmacıların insanın “genetik kötü” (Sahlins, 2012) olduğu fikrinde ısrar ederken sadece iktidarı meşrulaştırmadıklarını, insanların birbirleriyle girdiği mücadeleyi de normalleştirdiklerini ifade etmektedir. Bu fikir piyasa toplumsallığında ilerlemenin bir unsuru olarak görülecektir. İnsan kendi arzuları için başkalarıyla mücadeleye girecek ve bu da insanın ilerlemesine yol açacaktır. Bu mücadele insan aklının kılavuzluğunda gerçekleşecektir. Bu “öznel akıl”(Horkheimer, 2005: 55) toplumu yönlendirmeye başladığında “ülkelerin benimsenebilirliği, eylem ve inançlarımızın ölçütleri, ahlak ve siyasetin temel ilkeleri ve bütün önemli kararlarımız, aklın dışındaki etmenlere bağlı duruma gelir” (Horkheimer, 2005: 58). Böyle bir toplumda düşüncelerimizin kendi içindeki tutarlılığını belirleyen olgu ekonomik yarar ilkesidir. Kişinin eylemlerini sürekli olarak kendine getireceği maddi yararlılık düşüncesiyle hesaplaması, kişinin yaşamını ve dünyayla kurduğu ilişkiyi daimi bir

stratejiye göre uygulamasını, kişiyi kimi zaman örtük kimi zaman ise açıktan bir rekabete sürüklemektedir.

Daha önce de belirtildiği gibi Ryan ve Kellner Ana akım Amerikan filmlerinde kültürel söylemlerin politik ötesi bir biçimde kurulduğunu ifade etmiştir (Ryan ve Kellner, 2016: 334). *Too Big To Fail* filminde de liberal piyasa ekonomisi politik ötesi bir olgu olarak temsil edilmiştir. Tekrar edilen Amerikalılık ve liberalizm özdeşliğinin yanı sıra Hazine Bakanının eşine “eğer piyasalar düzelmezse birkaç saat içinde her şey biter” açıklamasını bu bağlamda yorumlamak mümkündür. Film liberal piyasaları toplumun varlığını mümkün kılan a priori bir olgu olarak temsil ettiğinden, piyasaların çökmesini de toplumun çökmesi olarak tarif eder. Üstelik gerçek hayatta piyasalar ve toplum arasındaki yapay ancak hassas ilişkiyi de ima eder.

3.4. Amerikan Ana Akım Sinemasında Piyasa Toplumsallığı ve Çalışma İdeolojisine Eleştirel Yaklaşan Filmler

Amerikan Ana Akım Sinemasındaki tüm eğilimleri belirleyen stüdyoların “yapımcılar, yönetmenler, oyuncular, yazarlar ve teknisyenlerden oluşan kendi üretim havuzuna sahip, kendine yeten bir film yapım fabrikası” (Kolker, 1999: 20) olduğu önceki bölümlerde belirtilmiştir. 1950’lere kadar bu stüdyolarda, piyasa toplumsallığının kültürel değerlerinin eleştirisi özellikle komedi türündeki filmlerde yer almıştır (Levinson, 2012: 144). Tramp karakteriyle Charlie Chaplin kısa Keystone komedilerinden *Making a Living*⁸⁹ (Henry Lehrman, 1914), *Her Friend and Bandit* (Mack Senett, 1914) ve uzun *Asri Zamanlar*’a (Charlie Chaplin, 1936) piyasa toplumsallığının kültürel yapısına ayak uydurmayı reddeden ‘serseri’⁹⁰ imgesini somutlaştırmıştır. Öte yandan King Vidor’un 1928 tarihli *Halk* filminde başarı idealleri, gündelik hayatın ekonomik gerçekleri ve işi arasında kalan John’un (James Murray) hikâyesiyle eleştirel bir biçimde aktarılır. Amerikan Bağımsızlık Bildirisinin

⁸⁹ Tramp tiplemesinin kaba şeklinin ilk ortaya çıktığı filmi olarak geçmektedir. Kaynak: Charlie Chaplin, <https://www.charliechaplin.com/en/films/keystones>, Erişim Tarihi: 25.09.2017

⁹⁰ Tramp’ın Türkçe karşılığı ‘serseri’ dir. Kaynak: Tramp, https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce-t%C3%BCrk%C3%A7e/tramp_1, Erişim Tarihi: 25.09.2017

okunmasından 124 yıl sonra dünyaya geldiğini anlatan bir sahneyle açılan filmde, John ailesi tarafından ‘büyük biri’ olacağı telkiniyle yetiştirilir. Amerikan başkanlarının aldığı eğitime benzer bir eğitim aldığı özellikle vurgulanır. Ancak ilerleyen sahnelerde John başarı ideallerine ve fırsatlara çok az yerin olduğu bir toplumsal düzenle karşılaşır.

1950’li yıllardan sonra stüdyo sisteminde çözümler yaşanır. Yapımcı yönetmenler büyük bütçeler kullanarak seyircinin ilgisini yeniden uyandırmaya çabalar. Yeni Amerikan Sinema Hareketi⁹¹ gibi oluşumlar, endüstriyel ve sanatsal olarak stüdyo sisteminden kopuşun ihtiyacını temsil ederler. Bu dönemde daha önceki bölümlerde açıklandığı gibi Amerikan Sinemasında toplumsal hareketlilikten bağımsız değerlendirilemeyecek değişimlerin yaşanması mevcut kültüre eleştirel yaklaşan filmlerin çekilmesine fırsat vermiştir. Stüdyoların ekonomik nedenlerle uzak durduğu konular ele alınmıştır. Öte yandan Paramount Kararından sonra çoğunlukla filmlerdeki cinsellik, uyuşturucu ve din söylemlerinden etleyen Hays yasalarının uygulanması da gevşemiştir. Böylece Amerikan ana akım filmlerde de bağımsız filmlerde görülebilecek mevcut politik, kültürel yaşama muhalif ve bu yaşamı eleştiren görüşler temsil edilmeye başlanmıştır. Bu açıdan Amerikan Ana Akım Sinemasını dönüştüren, bu sinemaya estetik ve düşünsel yeni hatlar çizen Yeni Hollywood Sinemasındaki filmler ya da diğer adlarıyla Yeni Amerikan Sineması, Amerikan Sinema Rönesansındaki filmler konumuz açısından önemlidir.

8 Aralık 1967 tarihli *Time* dergisinde *Bonnie ve Clyde* (Arthur Penn, 1967) filminden bir fotoğraf karesinin altına şu yazılmıştır: “yeni sinema: şiddet, sex, sanat” (Karmer, 2011: 1). Filmin analizinin yapıldığı iç sayfalarda ise “yeni stil” (Karmer, 2011: 1) ifadesi, geleneksel Hollywood biçiminden uzaklaşan bir sinema anlayışı için kullanılmıştır. Endüstriye ait ekonomik durgunluk, toplumun kültürel yapısında yaşanan değişiklikler ve Amerikan Sinemasında yenilik isteyen yönetmenler bu sinema anlayışının doğmasına neden olmuştur.⁹² 1960’ların sonlarında Hollywood yapımcıları

⁹¹ Önceki bölümlerde ayrıntılandırılmıştır.

⁹² İkinci bölümde Hollywood’u film yapımında yenilikçi olmaya yönelten nedenlerin ticari ve kültürel boyutu ayrıntılı bir biçimde ele alınmıştır.

yılda iki yüz milyon dolardan daha fazla para kaybetmeye (Bordwell ve Thompson, 2011:478) başlayınca genç fikirlere sahip yönetmenlerin filmlerini yapmak bir seçenek olarak kabul edilmiştir. Bunların içinden Dennis Hopper, Arthur Penn, Hal Ashby, Bob Rafelson gibi yönetmenlerin filmleri dönemin karşı kültürel kodlarını da içerdiğinden ticari gelişme yaşamak isteyen şirketlerin yapım desteğini kazanmıştır. Bu yönüyle Yeni Hollywood Sinemasını 1960'ların Amerikan Bağımsız Sinemasından ayırmak gerekmektedir. Çünkü John Cassavetes (*Shadows*,1959; *Faces*, 1968) Jim McBride (*David Holzman's Diary*, 1967), Herschell Gordon Lewis (*Blood Feast*, 1963),Adolfas Mekas (*Hallelujah the Hills*, 1963), John Korty (*Crazy Quilt*, 1965), Robert Frank, Alfred Leslie (*Pull My Daisy*, 1959) gibi bağımsız yönetmenler filmlerinin çekimini kendilerinin temin ettiği düşük bütçelerle tamamlamışlardır. Her ne kadar Woody Allen, Martin Scorsese, Biran De Palma gibi Yeni Hollywood'un yönetmenlerinin ilk filmleri bağımsız olsa da, bu yönetmenler ilerleyen zamanlarda çoğunlukla hem ticari açıdan hem de hikâye anlatımının belirli yönleri açısından geleneksel Hollywood'la ilişki içinde olmuştur.

David Bordwell ve Kristin Thompson'ın tespitiyle Yeni Hollywood, geleneksel Hollywood'a dayanmaktadır (Bordwell ve Thompson, 2011: 478). Kolker ise Yeni Hollywood yönetmenlerini filmlerle ilgili gelenek ve biçimle hesaplama isteğinde olan, Amerikan film yapım yönteminin ideolojik boyutunu anlamaya çalışan kişiler olarak betimler (Kolker, 1999: 27).Yine de bu yönetmenlerin Hollywood'a dayalı ilişkilerine vurgu yapar (Kolker, 1999: 27). Bütün bunlara rağmen Yeni Hollywood yönetmenleridaha önce işlenmeyen konular üzerine filmler çekmesi, bağımsız filmlerde görülebilecek karakterleri yaratması gibi nedenlerle Hollywood'un içinden kaçış çizgileri yaratır. 'Kaçış çizgisi' kavramı Gilles Deleuze'un belirttiği biçimde yeni düşünsel oluşumlara imkan yaratan "yersizyurdsuzlaşmak" (Deleuze, 1990:59) ve "izden çıkmak" (Deleuze, 1990:64) olarak düşünülmelidir. Aynı zamanda Felix Guattari de kavramı iktidara ait söylemlerin en küçük ayrıntılarda üretildiği dilin içinden çatlaklar yaratmak olarak anlamlandırır (Guattari, 2013:14). Bu filmler Hollywood'un yerleşik değerlerinden çıkarak eleştirel söylem için yeni imkânlar yaratır. Bu açıdan Ryan ve Kellner'in Yeni Hollywood hakkında aktardıkları daha açıklayıcıdır:

“1960’ların son yıllarında birçok Hollywood filmi, yurttaşlık hakları, yoksulluk, feminizm ve militarizm gibi konular etrafında hareketlenen ve hızla tırmanmakta olan toplumsal akımların etkisinde kalarak, Amerikan kurum ve değerlerine eleştirel yaklaşımlar getirmiştir. Bu filmler, ABD toplumunun başat mit ve ideallerinden giderek yabancılaşmayı yeniden kodladı. Bu dönemde sinema hem bir toplumsal eleştiri aracı olarak hem de yeğlenen alternatif değer ve kurumları sunma aracı olarak kullanılmıştır” (Ryan ve Kellner: 2016: 41).

Bu yönetmenlerin filmleri ekonomik beklentileri göz ardı etmeden çekilmiş olmasına rağmen, izleyiciyi kültür endüstrisinin göstermekten kaçındığı olgular üzerine düşünmeye davet eder. Amerikan Sinemasının çağdaş dönemini de etkileyecek konuların büyük ve geniş bir dağıtım ağıyla pek çok gösterim salonunda izlenmesine neden olurlar. Endüstri içindeki ekonomik işlevlerine rağmen bu filmlerin içeriğindeki eleştirel söylemler kültürel bir seçenek oluşturur. Örneğin Hal Ashby’nin ilk filmi *Landlord*(1970) burjuva bir aileden gelen Elgar’ın (Beau Bridges) Afro-Amerikalı alt sınıf göçmenlerin mahallesine taşınmasını anlatır. Elgar ailesinin diğer üyeleri gibi üst sınıf yaşam ideallerine sahip değildir. Ailesinin kendisinden beklediği yaşam biçiminden, beyaz yakalı bir çalışan olma düşüncesinden nefret eder. Bir bakıma *Aşk Mevsimi*(Mike Nocholson, 1967) filmindeki ‘Amerikan Rüyasından kopuş’ temasını tekrar eder. Elgar, filmin sonuna kadar sabit bir işte çalışmaz ve Amerikan Rüyasının telkin ettiği değerlerden uzak durmayı tercih eder. Hal Ashby’nin diğer filmi *Harold and Maudy*’de burjuva yaşamının baskıcı değerlerinden kaçmaya çalışanve bunu intihar takıntısına dönüştüren yirmi yaşındaki Harold’un (Bud Cort) yetmişli yaşlardaki hippie ruhlu Maudy’e (Ruth Gordon) âşık olması işlenir. Harold’ın kendini anlamaktan uzak burjuva ailesine ve yaşamına yabancılaşması,piyasa değerlerine yabancılaşmasının sembolik bir temsilidir.Maudy ise Harold’ın temsil ettiği sisteme yabancılaşmış Amerikalılar için alternatif bir yaşamın rehberi olarak konumlandırılır. Harold’un yabancılaşması Maudy’nin de yardımıyla olumlu bir dönüşüme uğrar.

Easy Rider (Dennis Hopper, 1969) Hal Ashby’nin filmlerinden önemli farklılıklarına rağmen, karakterleri ve Amerikan toplumuna yönelik eleştirel gözlemi nedeniyle belli bir seviyeye kadar anaakım söylemin dışına çıkar. Önceki bölümlerde de

adı geçen ve Yeni Hollwood Sinemasının ilk örneklerinden olan film, Kellner ve Ryan'a göre kapitalist piyasa toplumsallığının yarattığı yabancılaşmayı anlatma niyetine rağmen, anlamsal bir bulanıklığa sahiptir (Ryan ve Kellner, 2016:51). Piyasa toplumsallığının geliştiği ve ilişkilerin içine sızdığı kentin sosyalliğinden kurtulmak için 'doğa' bir seçenek oluşturur. Ancak serbest piyasaya dayalı Amerikan kapitalizmini eleştirmek için sağlam bir kültürel ve politik söyleme sahip olamamıştır.

1960'larda ve 1970'lerde anaakımın içinden gelişen Yeni Hollywood Sinemasında, egemen toplumsal kültüre yabancılaşmayı ifade eden filmler yoldan çıkma metaforlarıyla yüklüdür (Ryan ve Kellner, 2016: 51). Karakterler egemen kültürel yapının konformist tekdüzeliğine çeşitli biçimlerde karşı koyar. Ancak bu filmlerin ortak noktası filmsel anlamı oluşturan bileşenlerden biri olarak karakterlerin çalışma toplumsallığına direnişleridir. Bu karakterler "bir eksikliğe, normal yaşamın içerdiği yoksulluğa dikkat çekerler" (Ryan ve Kellner, 2016: 51). Yoksulluk yaşamsal kaynakların eksikliğinden ileri gelmez. Amerikan yaşam biçimindeki mülkiyet merkezli değerlerin yol açtığı psikolojik yabancılaşmayı ima eder. Bu nedenle bu yaşamdan uzaklaşma arzusu ifade edilir. Bob Rafelson'un yönettiği *Beş Kolay Parça* (1970) filminde Robert (Jack Nicholson) üst sınıf ailesini terkederek bir işçi olarak yaşamını sürdüren biridir. Babasının hastalığı nedeniyle ailesinin yanına geri döner ve ilişkilerini düzeltmeye çabalar. Ancak hem alt sınıf işçi yaşamına hem de burjuva yaşamının değerlerine uyum sağlayamaz ve filmin sonunda izleyicinin neresi olduğunu bilmediği bir yolculuğa çıkar. Filmde Robert'in yabancılaşmasının politik, psikolojik ya da kültürel nedenleri üzerinde durulmamasına rağmen, yerleşiklik becerisine ve itaatine sahip olmayan bir karakterin öyküsü anlatılır. Çoğunlukla ana akım filmlerde filmin sonuna bırakılan ana mesaja uygun olarak, bu filmin sonunda da Robert'in yolculuğunu gösteren sahne, Yeni Hollywood filmlerinde tekrar edilen iç güdüsel 'özgürlük' arayışını vurgulaması bakımından mevcut kültürden kopuşu temsil eder. İtalyan yönetmen Michelangelo Antonioni'nin MGM için çektiği *Zabriskie Point* (1970) filmi de Amerikan siyasi ve kültürel dünyasının değerlerinden kaçışı anlatmaktadır. İki hippie kökenli gencin genel planlarla çekilen çöl yolculukları ve cinsel deneyimleri 'özgürlüğe kaçış' vurgusunu bastırılmamış hazlara geri dönüş olarak işlemiştir.

1980, 1990 ve 2000’li yıllar boyunca Thompson ve Borwell’in aktardığı gibi 60 ve 70’lerin mirasını sahiplenen ve bir yandan bağımsız sinemayla içiçe geçen bir Hollywood Sineması mevcuttu (Thompson ve Bordwell, 2012:477-482). Bu dönemde bağımsız sinemayla sınırları keskin bir biçimde ayrılmayan ana akım filmlerde Amerikan yaşam biçiminden yabancılaşmış, çalışma ideolojisinin taleplerini yerine getirmek istemeyen, piyasa toplumsallığının süregiden tekrarından yorulmuş karakterler görünür olmuştur. Örneğin 1993 yılında çekilen *Bugün Aslında Dünyada* (Harold Ramis) bir hava durumu sunucusu olan Phil’in (Bill Murray) iş nedeniyle gittiği bir kasabada durmaksızın aynı günü yaşamasını aktarır. Phil’in hiç durmadan aynı günü yaşaması çalışma ideolojisinin biçimlendirdiği gündelik hayatı anlatması açısından mükemmel bir benzetmedir. Phil her ne kadar bireysel ‘yaratıcı’lığın da içinde olduğu bir işte çalışsa da modern çalışmayla ilgili önemli bir kavrama göndermede bulunan bir deneyim yaşar. Phil, Marx’ın *1844 El Yazmaları* kitabında anlattığı gibi çalışma süreci nedeniyle hem kendi yaptığı işe ve bu nedenle kendine hem de tüm dünyaya yabancılaşmıştır. Marx üretim ilişkilerinden doğan yabancılaşma kavramsallaştırmasını yeniden hatırlarsak:

“İşçinin, kendi üzerinde egemenliği olan yabancı bir nesne olarak emek ürünüyle ilişkisi. Bu ilişki aynı zamanda duyuşal dış dünyayla, düşmanca karşısına çıkan yabancı bir dünya olarak doğa nesnelileriyle ilişkisidir. 2) Emeğin çalışma sürecinde üretim edimiyle ilişkisi. Bu ilişki işçinin, kendine ait olmayan dışlanmış bir etkinlik olarak kendi etkinliğiyle ilişkisidir; acı çekme olarak etkinlik, zayıflık olarak güçlülük, kısırlık olarak verimlilik, işçinin kendi fiziksel ve manevi enerjisi, kişisel hayatı ya da etkinlik dışındaki hayatıdır - kendine karşı dönmüş, kendisine ait ya da bağımlı olmayan bir etkinlik. Daha önce şey’in yabancılaşmasını görmüştük, buradaysa kendine yabancılaşmayı görüyoruz” (Marx, 2013:79).

İstemediği bir çalışmanın tutsaklığı altında olan Phil, günleri birbirinin aynı olan bitimsiz bir ‘şimdi’ olarak yaşar. Ancak bu durumu hiç bitmeyen bir özgür zamana dönüştürdüğünde kendini enetelektüel olarak geliştirecek ve yaşadığı ‘şimdi’ mutluluk olarak ona dönecektir. Film bu nedenle bir seviyeye kadar sembolik bir biçimde kapitalist çalışma dünyasıyla, çalışmanın baskısından kurtulmuş bir dünyayı karşılaştırarak anlatır. Önceki bölümlerde adı geçen *Gerçekler Acıdır* (Ben Stiller, 1994) filminde de başarıyı idealleştirmekten kaçan Troy’un (Ethan Hawke) keni karakterinden

bütünüyle farklı ve sinema alanında kariyer edinmek isteyen kız arkadaşını dönüştürmesi anlatılır.

Hem ana akım filmlerde hem de ana akıma alternatif filmlerde, filmin temel söyleminin görüldüğü yer filmin sonudur. Ana akım Hollywood filmlerinde olaylar zincirinin gelişme bölümünde kurulan eleştirel söylem filmin sonunda genelde egemen kültürel söylemi olumlayacak bir biçimde oluşturulur. Bu nedenle örneğin finansal kapitalizmi anlatan filmlerde filmin gelişme bölümünde yer alan bütün eleştirel söylemlere rağmen, filmlerin sonlarında finansal kapitalizmin toplumsal a priori olarak kurulduğunu görmüştük. ‘Hangi’ filmlerin piyasa toplumsallığına eleştirel yaklaştığını belirlerken de aynı bakış açısı geçerlidir. Bu bağlamda 1990 ve 2000’li yıllarda piyasa toplumsallığına alternatif ya da eleştirel bir bakış açısının işlendiği düşünülen filmler, sonlarındaki söylem nedeniyle egemen kültürü yeniden üretme işlevi görmüşlerdir. Örneğin *Kumsal* (Danny Boyle, 2000) filminin ilk yarısı tropik bir adada piyasa toplumsallığının dışındaki bir komünü ‘cennet’ imgesiyle oluşturduktan sonra, ikinci yarıda komünü cinnet mekânı olarak dönüştürür. Filmin ilk yarısında piyasa ekonomisinin olmadığı toplumlara özgü bir biçimde emek faaliyetleri ve oyunun iç içe geçtiği, doğal liderlik dışında her hangi liderlik kurumunun olmadığı bir topluluk betimlenir. Oysa izleyici ikinci yarıda modern kent yaşamının ‘güvenilirliği’ hakkında psikolojik olarak güdümlenir. Benzer biçimde beyaz yakalı bir çiftin orta sınıf yaşam standartlarını nefret içinde terkederek hippie komününe katılmasını işleyen *Wanderlust* (David Wain, 2012) filminin sonunda komün hazcı sapkınlarla dolu bir yer olarak gösterilmiştir. Ve piyasa toplumsallığının idealize ettiği orta sınıf yaşam aile değerlerinin sürdürülmesi için tek seçenek olarak ima edilmiştir. Buna karşın özellikle fantastik ve bilimkurgu filmler *Gizemli Şehir* (Alex Proyas, 1998), *Matrix* (Lana, Lilly Wachowski, 1999), *Yüzüklerin Efendisi Yüzük Kardeşliği* (Peter Jackson, 2001) ve *For Vanda*’da (James McTeigue, 2005) görüldüğü gibi piyasaların belirlenimindeki toplumsal kültür alegorik bir şekilde temsil edilmiş ve eleştirilmiştir. Fleming’in ifade ettiği gibi çalışma ideolojisi bir çalışma gezegeni inşaa ettiğinde “dışarı[sının] yok” (Fleming, 2017: 67) olduğu bir kültürel toplum ortaya çıkar. Biyopolitik düzlemde sıradan görünen her eylem ve ilişkiye sızan genel paradigma totaliterleştirilmiş bir

toplumu ortaya çıkarır. Adı geçen filmlerde de simgesel düzlemde mevcut kültürel totaliterleşmenin eleştirisi yapılmıştır. Fleming aynı zamanda Vincenzo Natali'nin *Küp* (1997) filmini çıkışın mümkün olmadığı neo liberal çalışma ideolojisini anlatan bir örnek olarak verir (Fleming, 2017: 69).

Buadrillard, XVIII. yüzyıldan sonra toplumun her yerine yayılan ve çalışma ideolojisinin de bileşeni kabul edebileceğimiz “üretken Eros” tan (Baudrillard, 1998: 13) bahseder. Çağdaş toplumsallığın bütün politik biçimlerine ve tüm gündelik yaşam pratiklerine yayılan üretim aşkı,yaptığı işe dönüşen beyaz yakalı iş adamı modelini olumlar. Oysa bu olumlama çalışma ideolojisinin kültürel söylemidir. Yaşamın çalışmayla aynı anlama geldiğini ima eden kültürel söylemin karşısında bir düşünceyle çekilen *Oyun* (David Fincher, 1997) filmi bu açıdan önemlidir. Kariyerist ve iş kolik Nicholas Van Orton'un (Michael Douglas) kişiliği ve sosyal ilişkileri iş yaşamı tarafından‘ele geçirilmiştir’. İş dünyasından oluşan tek boyutlu yaşamındaki yoksunluklarıdâhil olduğu bir oyunla farkeder. Filmin ismi hem olaylar zincirini harekete geçiren film dünyasındaki somut bir durumu hem de çalışma olgusunun karşıtı olarak ‘oyun’ kavramını imler.

Amerikan ana akım filmlerde sıra düzenin dışına çıkma, geleneksel değerleri yersiz yurtsuzlaştırma çoğunlukla Hollywood film yapım ilkeleri içinde eritilir. Ancak Mike Judge'ın *Ofis Çılgınlığı*'nda (1999) olduğu gibi çok ender olarak filmin sonundaki mesaj da dâhil egemen kültürel değerlere yönelik eleştirinin olduğu filmler çekilmiştir. Aşağıda filmin ayrıntılı bir çözümlemesi yapılacaktır.

3.4.1. Örnek Film Çözümlemesi: *Ofis Çılgınlığı*⁹³

Ofis Çılgınlığı(1999) yapımcılığını Hollywood'un en köklü stüdyolarından Twenty Century Fox'un üstlendiği bir film olarak, çalışma ideolojisi söylemini Amerikan Ana Akım Sinemasında yersiz-yurtsuzlaştıran nadir örneklerden biridir. Bir kavram olarak yerlileştirmek ve yersizleştirmek düşünceyi oluşturan kültürel, tarihsel, sosyolojik ve ekonomik düzlemler boyunca hareket etmek olarak düşünülmelidir. Gilles

⁹³ Yönetmen: Mike Judge, Senaryo: Mike Judge, Yapımcı: Twentieth Century Fox, Yıl:1999

Deleuze ve Felix Guattari kavramı ilk kez Anti –Ödipus çalışmasında kullanmıştır (Zourabichvili, 2011: 169). Deleuze’un felsefeye kazandırdığı kavramları açıklayan Zourabichvili’ye göre “yer-yurdun değeri varoluşsaldır (...)yer-yurt tüm öznel özdeşleşmeyi oluşturan mülkiyet, sahiplenme ve dolayısıyla mesafe ilişkileri tarif eder” (Zourabichvili, 2011:171-172). Bu bağlamda yersizleşmek, bu olguların neden olduğu kültürel bağlardan kurtulmak ve yeni değerler kurmak için yeniden yurtlanmaktır. Yersizleşmek yine Deleuze ve Guattari’nin kavramlarının izinden gidildiğinde ‘kaçış çizgisi’ çizmek ve egemen olana ihanet etmektir (Deleuze ve Parnet, 1990:64). Bu ihanet “geleceğini güvence altına almak isteyen bir düzen insanının hilesi gibi değil, ama ne geçmişi ne de geleceği olan basit bir adamın hile yapması gibidir. Bizi tutmak isteyen, toprağın yerleşik güçleri ve sabit güçler aldatılır” (Deleuze ve Parnet, 1990:64).Peter (Ron Livingston)*Ofis Çılgınlığı* filminde Amerikan Rüyası ve yaşam biçimince de desteklenen piyasa toplumsallığına ait ‘başarı’, ‘çalışkanlık’, ‘kariyer sahibi olma’ gibi kültürel güçlere ihanet eder ve söylem dışına doğru bir kaçış rotası çizer. Peter’in beyaz yakalı iş dünyasıyla kurduğu çatışmalı ilişki ve bu ilişkinin onu dönüştürmesini ‘yersizleşme’, ‘kaçış çizgisi çizme’ ve yeniden ‘yurtlanma’ kavramlarıyla açıklamak mümkündür.

Filmin başlangıcında Peter’in beyaz yakalı çalışma dünyasına ait ilişkiler içinde ‘yurtlandığı’ ancak işine duyduğu nefret yüzünden kendine yeni bir yaşama kültürü arayışında olduğu görülür. Initech adlı şirkette çalışan Peter’in arayışı onu yasadışı planlar yapmaya yönlendirir. İşten çıkarılacak arkadaşlarıyla birlikte şirketin parasını kendi hesaplarına geçirir.Ancak acemiliği ve ahlaki öz eleştirisi onu yaptığı yanlışları telafi etmeye zorladığında, şansının da yardımıyla bu yasadışı eylemdeki sorumluluğu yok olur.Çünkü sürekli aşağılanmaya maruz kalan takıntılı bir iş arkadaşı ofisi ateşe vermiş ve bu arada Peter’in hırsızlığının kanıtları da ortadan yok olmuştur. Filmin sonunda Peter mavi yakalı ama mutlu bir çalışan olarak yeni ‘yurtluğunda’ görülür.

Ofis Çılgınlığı Wollen'ın ana akım ticari sinemanın “yedi günahı” olarak tanımladığı⁹⁴ anlatım stratejilerinin birçoğuna uygun olarak çekilmiştir. Filmdeki olaylar Peter'in bakış açısından doğrusal bir zaman kurgusuyla ve yabancılaştırıcı hiçbir teknik, anlatı ögesi kullanılmadan aktarılmıştır. Ana akım filmlerde illüzyon etkisi yaratan ve izlenen filmin ideolojik eğilimlerini gizleyen bu anlatı biçimi, *Ofis Çılgınlığı*'nda izleyiciyi Peter'in işine duyduğu nefrete ortak eden bir psikolojik teşvike dönmüştür. Filmin sonu, konu ve olaylar zinciri ilişkisi, diyaloglar ve oyunculuklar çalışma ideolojisince olumlanan çalışkanlık, başarı, sınıf atlama gibi kültürel yapıları yerinden etmektedir.

Filmin ilk sahnesi Peter ve arkadaşlarının ağır ilerleyen trafik karmaşası içinde işe yolculuklarını gösterir. Korna sesleri, ağır ilerleyen trafik ve özellikle Peter'in yüzüne yapılan yakın planlar, mesai saatinden önce başlayan ve piyasaların biçimlendirdiği bir çalışma toplumsallığındaki gündelik yaşamın ritmini gösterir. İlk bölümden hatırlayacak olursak, gündelik hayatın üretim ritmine uygun olarak düzenlenmesi zamansal bir düzenlemeyi de zorunlu hale getirmiştir. XIX. Yüzyılda doğrusal zamanın zorla kabul ettirilmesindeki temel amaç üretimin bir düzene oturtulmasıdır ve işçileri fabrikaları taşıyacak ulaşım araçlarındaki zamansal düzenlemede aynı amacı taşımaktadır (Ginsborg, 2010: 98). Filmin yoğun bir trafik mizansenini içeren ilk sahnesi ve trafiğin içinde sınırlı bir biçimde gösterilen oyuncular, XIX. yüzyılda kesinleşen piyasa toplumsallığının ritmine uymakla yükümlü olan işçilerin mutsuzluğunun göstergesidir. Çalışma ideolojisi tarafından biçimlendirilmiş bir toplumun günlük yaşam eleştirisini yapan sinema tarihindeki önemli filmlerde, işlerine giden işçiler benzer bir mutsuzluk içinde gösterilmiştir.⁹⁵Trafik sahnesi, işe geç kaldığı için kovulacağı kaygısı içinde otobüs bekleyen Milton'a (Stephen Root) kesme yaptığında,işin çalışanlar üzerinde yarattığı bir başka olumsuz imge daha gösterilir. Weeks'in de işaret ettiği gibi modern dünyada “genelde bizi çalışmaya zorlayan polis ya da şiddet tehdidi değildir; daha çok, çalışmanın çoğumuz için temel ihtiyaçlarımızı

⁹⁴ “Bir Fabrika Örneği Olarak Hollywood Stüdyo Sistemi ve Stüdyo Sistemi Eleştirisinin Amerikan Bağımsız Sinemasının Oluşumundaki Etkisi” adlı bölümde değinilmiştir.

⁹⁵ Fritz Lang'ın *Metropolis*(1927) ve Charlie Chaplin'in *Asri Zamanlar* (1939) filmlerinde çalışmaya giden işçiler mutsuz gösterilmiştir.

karşılatabilecek yegâne yol olmasını garanti eden bir toplumsal sistemdir (Weeks, 2014: 19). Dolayısıyla, böyle bir toplumsal sistemde çalışanların algıladığı en büyük tehlike işten çıkarılma ihtimalidir.⁹⁶ İşten çıkarılma sadece yoksulluk gibi somut bir probleme değil aynı zamanda yurttaşlığın çalışma ve üretimle kurulduğu bir toplumda toplumsal 'küçümseme'ye de neden olur. Film süresince Milton'un ofiste her türlü aşağılamaya muhatap olması, işten çıkarılmasıyla da pekiştirilecek ve Milton'un şirketi yakmasına sebep olacaktır.

Filmin ilk sahnelerinde işin çalışanlar üzerinde yarattığı psikolojik etkiye ait olumsuz göstergeler Peter'in mesaisine başlamasıyla devam eder. Özellikle, ofis sekreterinin telefonları hiç durmadan aynı cümlelerle cevaplamasındaki mekanikleşme, izleyiciyi Peter'in çalışma konusundaki isteksizliğine ortak edecek bir sahnedir. Hatırlayacak olursak, Marx açısından işçinin kendini üretimi gerçekleştirmek için makinenin ritmine göre ayarlaması onun kişiliğini yok eden bir süreç olarak geri dönmekteydi (Marx, 2011:44). Piyasa toplumsallığı tarafından biçimlendirilen çalışma faaliyetlerine ilk eleştirilerden birini gerçekleştiren Lafargue da, iş makinelerinin gelişmesiyle çalışanın insani olarak çöküşünün birbiriyle paralel olduğunu vurgulamıştır (Lafargue, 2014:34). Sekreterin üretim aracı sayılabilecek telefon aygıtı tarafından aramalara aynı ritm ve sözcüklerle cevap veren bir robota dönüşümü, Sanayi Devriminden günümüze üretim makineleri ve çalışan arasındaki gerilimli ilişkiyi akla getirir. Peter'in sekretere bakışını gösteren orta plan çekimler ve sekreterin sözlerinin duyulmasına imkân veren bir ses perspektifinin yaratılması, yönetmen tarafından izleyicinin dikkatini bu mekanikleşmeye yönelten bilinçli bir teknik seçimdir.

Bir filmde anlamların inşa edilmesinin yöntemlerinden biri tekrar edilen göstergelerdir. Bu bağlamda hiç kimsenin komutunu kabul etmeyen fotokopi makinesi ya da işlemleri zamanında yapmayan bilgisayarlar karşısında çalışanların gerilimini gösteren sahneler izleyicinin, çalışan ve üretim aracı arasında olumsuz bir imge kurmasına yol açmaktadır. İlerleyen sahnelerde çalışanların kendilerini biçimlendiren makinelere karşı öfkelerini belirtmek için, herkesin işini zorlaştıran fotokopi makinesinin

⁹⁶ Avrupa sinemasında piyasa toplumsallığı içinde işten çıkarılma tehditinin yol açtığı psikolojik baskı Costa Gavras'a ait *Ölümcül Çözüm* (2005) filminde başarılı bir biçimde aktarılmıştır.

beyzbol sopalarıyla parçalanması gösterilmiştir. Çalışma faaliyetlerinin toprağından kopartılan köylüyü fabrikadaki makinelerle uyumlu hale getirmesindeki baskıcı ve zorlayıcı süreçte, yeni işçilerin bu düzene tepkilerinden biri makineleri kırmak omuştu. *Ofis Çılgınlığı*'nda Peter ve arkadaşlarının çalışma sürecinde kendilerini zorlayan makineleri parçalaması, XIX. yüzyılın başlarında İngiltere'de 'makine kırıcılar' olarak adlandırılan Ludistler'in (Linebaugh, 2012:13) yaptığı gibi çalışma biçimine duyulan öfkenin çağdaş yorumu olarak düşünülebilir.

Ofis mesaisinin ilk sahnelerinde Peter'ın bakış açısıyla izleyiciye aktarılan ve çalışma ortamıyla ilgili kurulmuş tüm olumsuz imgeler Peter'in ofisten 'kaçma' isteğini tetikler. Kahve molası için gittikleri kafede iş arkadaşlarına ofisteki işine duyduğu öfkeyi dile getirir. Bu sahne ana akım filmlerde rastlanmayacak bir biçimde, çalışma ideolojisinin 'tartışma' dışı bıraktığı çalışma toplumsallığıyla ilgili eleştirileri gösterir. Fleming'in de belirttiği gibi modern toplumsallık içinde gündelik yaşam biçimine yöneltilmiş her eleştiri doğrudan ya da dolaylı bir biçimde çalışma ideolojisinin eleştirisine dokunmaktadır ve çalışmayı reddetmek yaşama dair paradigmaları reddetmek olarak düşünülmektedir (Fleming, 2017:12). Peter, konuşmasında 'çalışma'ya dair bütün ahlaki ve ekonomik yargıları eleştirir. Peter'in toplumun kültürel paradigmasını eleştirmesi, onu 'uyumsuzlaştırdığından', sonraki sahnelerde bir iş terapistine götürüldüğü gösterilir. Foucault, her dönemin düşünsel sistemini belirleyen iktidarın, toplumu oluşturan bireyleri bu düşünceye uyumu bakımından farklı biçimlerde işaretlediğini ifade eder. Buna göre, çalışma ideolojisinin kültür ve zor yoluyla bireyleri biçimlendirdiği XVIII. yüzyıldan itibaren 'uyumsuz' olarak ilk işaretlenenler, çalışmaya direnenlerdir ve 'tedavi edilmesi' gereken ilk toplumsal tipler de 'aylaklar' olmuştur. Foucault bunu şu şekilde ifade eder:

"Kapatma ona bizim yüklediğimiz veya en azından onda var olduğunu kabul etmekten tat aldığımız tıbbi anlama sahip olmadan önce, tedavinin tamamen dışındaki bir kaygı nedeniyle talep edilmiştir. Onu gerekli kılan bir istihdam zorunluluğu olmuştur" (Foucault, 2006a: 112).

Foucault'yu yorumladığımızda kapatma ve tedavi etme kurumu olarak akıl hastahaneleri, 'hastalık'söylemiinşaa ederek istihdama dayalı bir toplumun kurulmasına yol açan ideolojiye kültürel olarak aracı olmuştur. Bu bağlamda ilk 'uyumsuz'lar

aylaklardır. Ancak yönetmen filmde psikiyatrinin bu tarihsel rolünü farklı bir biçimde ele almıştır. Peter, uyum sağlamak için götürüldüğü terapideki hipnozdan uyanamaz. Bu nedenle terapi, Peter'inkültür tarafından biçimlenmiş süper ego'nun baskısından kurtulmasına yol açar ve onu özgürleştirir. Aynı zamanda bu olay, filmdeki olaylar zincirinin gelişimine yön verecek motivasyon noktasıdır. Peter'in süper egodan kurtulması, çalışmaya dair kültürel tüm söylemlerden tamamen kurtulması olduğundan, hipnoz ofisteki yaşamını tamamen değiştirmiştir.

Peter, şirketin bir çalışan olarak ondan beklediği hiçbir görevi yerine getirmez. Çalışma saatlerine uymaz, ofise terlik ve şortla gider, amirlerinin isteklerini geri çevirir ve çalışma bölmesini pencereden gelen ışığı görebilmek için yıkar. Çalışma ritmine uyum sağlamak yerine, piyasa öncesi toplumlarda olduğu gibi çalışmayı kendi yaşam ritmine uydurur. Ofisi denetleyenlerin ilgisini çeken bu çalışma düzeni, 'çalışma'nın 'esnekleştirilmesi' olarak değerlendirilip olumlanır. Her ne kadar Peter, işini kendi yaşam ritmine uydurması bakımından esnekleştirse de, günümüzde, insan kaynakları tarafından inşa edilen 'esnek çalışma', çalışmanın tüm yaşamı kaplamasının ve biçimlendirmesinin bir ifadesidir aslında. Çağdaş dünyada esnekleştirilmiş çalışma söylemi, biyoproleterleşmenin hızını arttırmıştır. Fleming, şirketlerin yönetsel stratejilerinin 1990'lardan sonra değiştiğini, çalışanın her kurala itaate zorlandığı modelin çalışma verimini düşürmesi ve çalışana işinden soğutması nedeniyle yerine esnek bir düzenin getirildiğini söyler (Fleming, 2017:137-143). Ancak bu esnekleştirme çalışana günün her saatini işine bağlayarak, çalışanın tüm kültürel dünyasını işiyle doldurmak gibi bir sonuç yaratmıştır. Bu bağlamda filmdeki insan kaynaklarının çalışanlar ve Peter'le yaptığı görüşmelerden oluşan sahneler, çalışma ritmindeki dönüşümlerin ve beklentilerin nedenlerini görmeye olanak vermektedir. Çalışma ideolojisinin tarihi göz önünde tutulduğunda çalışma süreciyle ilişkili her dönüşüm ve yeniliğin çalışanlardan çok, piyasanın taleplerinin sonucu olduğunu söylemek mümkündür. Peter'in çalışma ritminin denetmen tarafından olumlu görülmesinin nedeni bu 'esnek' çalışma ritminin 'üretkenliğini' olumlu yönde etkileyebileceği düşüncesidir.

Ofis Çılgınlığı'nda anlatı öğelerinden karakterler ve olaylar, çalışma yaşamından duyulan nefreti ve bunun nedenlerini gösterecek biçimde kurularak

anlatının içeriğini oluşturmuştur. Peter'in çalışma dünyasına duyduğu nefreti, film evreninde onun kararlarına ve başına gelen olaylara yön vermiştir. Benzer biçimde ofis çalışanlarından Tom'un (Richard Riehle) da başına gelenler ve verdiği kararlar piyasa toplumsallığında çalışan ve işi arasındaki çatışmalı ilişkiyi gösterecek biçimde kurulmuştur. Tom, işinden nefret etmesine rağmen denetmenler tarafından işten çıkarılacağı düşüncesinin neden olduğu panik halini aynı anda yaşar. Tom'un bu ikircikli ruh hali modern çalışanların sıklıkla içine düştükleri bir ruh halidir. Weeks'in de belirttiği gibi modern toplumlar çalışmayı öylesine 'doğal'laştırmışlardır ki (Weeks: 2014:19), çalışma ve temel ihtiyaçların giderilmesi arasındaki ilişkiyi de bu bakış açısı dışında değerlendiremezler. Oysa çalışmaksızın temel ihtiyaçların karşılanamayacağına dayalı iddia piyasa ekonomisinin söylemlerinden biridir ve piyasa ekonomisinin olmadığı toplumlarda böyle bir iddia yoktur. Tom'un temsil ettiği gibi çağdaş dünyada çalışanlar 'yoksulluk' korkusuyla, çalışmaya duyulan nefret arasında kaldıklarında ne kadar kötü olursa olsun çalışmayı tercih etmeye zorlanırlar. Ancak ilerleyen sahnelerde Tom işten çıkarılır. İşten çıkarıldığı için intihar teşebbüsünde bulunduğu anda kaza geçirir ve bu nedenle yüklü bir tazminat alır. Vücudunun her yerinde ciddi yaralar bulunmasına rağmen Tom arkadaşlarına bir daha çalışmak zorunda kalmayacağı için hayatının en güzel günlerini yaşadığını söyler.

Filmde, çalışma ilişkilerinin çalışanların ruh dünyalarında yarattığı olumsuz etkilere ait göstergelerden bir diğeri Milton ve amirlerinin ilişkisidir. Filmin başından itibaren Milton'ın yer aldığı bütün sahnelerde amiri tarafından aşağılandığı gösterilir. Bu sahneler filmin sonunda Milton'ın ofiste yangın çıkarma biçimindeki tepkisini gerekçelendirmektedir. Yönetmen, Peter ve Tom gibi, Milton'ın da film evrenindeki iş ilişkilerine tepkisini çalışma ahlakının bakış açısıyla anlatmak yerine, çalışanların bakış açısından anlatmayı tercih ederek egemen çalışma söyleminin dışına çıkmıştır. Joanna'nın (Jennifer Aniston) çalıştığı iş yerinde amiri tarafından iş yerinin rozetlerini takmaya zorlanmasına "biliyor musun Naziler de Yahudilere rozet taktırırdı" cevabı da piyasa toplumsallığında çalışmanın totaliter ve baskıcı yönüne dair tarihsel bir gerçeği

yansıtmaktadır. Karakterin ‘çalışma kampı’ biçiminde ortaya çıkan⁹⁷ cezalandırma ve ötekileştirme sistemini hatırlatması, çalışma ideolojisinin çalışmayla ilgili olumlu söylemlerini kesintiye uğratmaktadır.

Gorz, modern çalışma ilişkisindeki yabancılaştırıcı unsurların azaltılması için bazı fikirler sunar. İşin çalışanlar tarafından belirlenen bir hedefle “özgürce” örgütlenmesi ve kişiyi geliştirmesi (Gorz, 2007: 104) gibi fikirlerdir bunlar. *Ofis Çılgınlığı* filminin sonunda Peter, Amerikan Rüyasının olumladığı kariyerist hırsın ve hiyerarşinin daha az görüldüğü mavi yakalı bir konumda, çalışma ritmini kendisinin belirlediği bir işte mutlu görünür. Çalışma, toplumsal kurumlar yoluyla maddi ve psikolojik olarak piyasa gereklerince yönlendirilmediği sürece çalışanın nefret ettiği bir etkinlik olmaktan çıkar. Bu bağlamda filmin sonu çalışma ideolojisi eleştirisindeki önermeyle tutarlıdır. Çalışma ideolojisi eleştirisi, çalışmanın piyasalarca akılcılaştırılmış biçimine yöneliktir ve bu çalışma biçimini reddeder.

3.5. Bölüm Değerlendirmesi

Amerikan Ana Akım Sineması egemen değerlerin sürdürülmesinde çoğunlukla kültürel bir rol üstlenmiştir. Endüstriyel bir iş alanı olması, egemen değerlerle çatışmasını engelleyecek bir öz denetim oluşturmaya yol açmıştır. Bu nedenle çoğunlukla çalışma ideolojisine uyumlu kültürel söylemler kurmuştur. Ancak toplumsal tarihin belli dönemlerinde Amerikan Rüyasına duyulan güvenin sarsılmasının yarattığı etkiden de ticari bir kazanç yaratmak istemesi, bu dönemlerde çalışma ideolojisiyle ilgili değerlerin yüzeysel eleştirisinin yer aldığı filmler çekilmesini sağlamıştır.

1940’lardan önce Amerikan Ana Akım Sinemasında, çalışma ideolojisiyle ilgili ‘para kazanma hırsı’, ‘mülkiyet tutkusu’ gibi olguların temsili, kapitalist ekonominin ahlaki olarak denetlenmesi gerektiği şeklindeki bir toplumsal görüşü yansıtmaktadır. Filmlerdeki kültürel söylemin inşasında liberal muhafazakâr bir yaklaşımın etkisi görülmektedir. Ancak II. Dünya Savaşından sonra daha bireyci liberal değerlerin vurgusu öne çıkmaya başlamıştır. 1960’lı dönemlerde ise ‘karşı kültür

⁹⁷ S.S.C.B.’de mualiflerin cezalandırıldığı Gulag’lar ve Hitler rejiminin kapısında “Çalışmak Özgürleştirir” tabelasının asıldığı Auschwitz-Birkenau çalışma kampı.

hareketi'nin etkisiyle çalışma ideolojisi ve piyasa toplumsallığıyla ilgili toplumsal muhalefetin varlığı, ana akım filmlerde buna uygun temsillerin yer almasına yol açmıştır.

Ana akım filmlerde çalışma ideolojisi ve piyasa toplumsallığına ait olgular, özellikle iki anlatı içeriğinde belirgindir. Bunlardan ilki 'başarı hikâyeleridir'. Başarı hikâyeleri çoğunlukla sınıf atlayan 'self-made man' imgesine dayandırılmıştır. Toplumsal mitlerden biri olan self made man, makbul yurttaşa ait bir model sunmuştur. Amerikan Rüyasının gerçekleşmesi, bu self made man'in karşısına çıkan fırsatları çalışma hırsıyla birleştirmesinin sonucudur. Filmlerde de benzer imgeler kurulmuştur. Dezavantajlı kişilerin 'başarı merdivelerini' tırmandığını anlatan hikâyeler sıklıkla kullanılmıştır. Toplumsal cinsiyet ya da etnik farklılıklar 'başarı hikâyelerinde' ortadan kaldırılmıştır. Amerika'nın 'fırsatlar ülkesi' olduğu şeklindeki kendi için kurduğu kültürel söylem 'başarı hikâyeleri'yle pekiştirilmiştir.

İkinci anlatı liberal ekonominin finansal kurumlarıyla ilgilidir. Ana Akım Sinemada bu filmler, ortak uyaşmlara sahip 'tür'sel eğilimler göstermiştir. İncelenen bütün filmlerde finans şirketlerinde çalışanların belirli bir çalışma saatine sahip olmadığı, parayı çok hızlı kazanıp çok hızlı harcadıkları, lüks tüketim araçlarına düşkünlüğü, bencil, öz eleştiriden arınmış bir rekabet anlayışında oldukları vurgulanmıştır. Bütün filmlerin anlatı coğrafyası iş mekânlarıdır ve filmdeki sahnelerin büyük çoğunluğu bu mekânlarda çekilmiştir. Çalışma yaşamı ve özel yaşam arasındaki sınırın ortadan kalktığı bir meslek algısı yaratılmıştır. Bu açıdan *Büyük Açık*, *Bailout: The Age of Greed*, *Oyunun Sonu* filmlerinde mekânlarla, karakterlerle ve çalışma yaşamıyla ilgili göstergeler benzer bir söylem oluşturacak şekilde düzenlenmiştir.

Bu filmlerde finans kuruluşlarının neden olduğu ekonomik krizler kişilerden kaynaklanan problemler olarak gösterilmiştir. Bu açıdan filmlerin çoğunda 'finans kapitalizmi', politika ve kültür ötesi bir kurum olarak temsil edilerek, piyasa toplumsallığı ve çalışma ideolojisiyle ilgili olgular akılcılaştırılmıştır.

Ana Akım Sinema gerek ticari gerek toplumsal-kültürel nedenlerle kimi filmlerde çalışma ideolojisiyle ilgili egemen söylemleri kesintiye uğratan anlatılar

kurmuştur. Bu filmlerde karakterler Amerikan Rüyasına, yaşam biçimine ve diğer kültürel söylemlere yabancılaşmıştır. Yabancılaşma, mevcut toplumsal ve kültürel yaşamdan kopma arzusuna yol açmıştır. Geleneksel çalışma etiği üzerine inşa edilen yaşam biçimine dayalı temsiller ve iktisadi fırsatçılık yerine daha özgürlükçü ve yaratıcı fırsatlara imkân veren yaşam arayışına dayalı temsiller görülmüştür. *Harold and Maudy*, *Beş Kolay Parça*, *Easy Rider*, *Aşk Mevsimi* filmlerinde bu yaklaşımın izleri görülmüştür. *Bugün Aslında Düdü* filminde ise üretim sürecinin neden olduğu yabancılaşma mizahi bir biçimde anlatılmıştır.

Ana Akım Sinemadaki egemen çalışma söyleminden ‘kaçış’, *Ofis Çılgınlı* filminde Deleuze ve Guattari’nin ‘yersizleştirmek-yurtsuzlaştırmak’ kavramsallaştırmasından ilhamla çözümlenmiştir. Film anlatısına ait tüm öğeler, modern çalışma ilişkilerine duyulan nefreti yansıtacak biçimde kurulmuştur.

Bu bölüm Amerikan ana akım filmlerinde çalışma ideolojisi ve piyasa ekonomisiyle ilgili kurulan söylemlerin, çoğunlukla ‘kişiselleştirilmiş’ bir yaklaşımdayandırıldığını ortaya çıkarmıştır. Hem egemen söylemi sürdüren hem de egemen söylemi kesintiye uğratan filmlerin çoğu, olguları toplumsal yapıyla açıklamak yerine kişisel tercihler ve eylemlerle açıklamıştır.

SONUÇ

Emek, insanın doğumuyla birlikte sahip olduğu bir güçtür. Bu güç sayesinde yaşamını kurar ve sürdürür. Buna emeğin doğal durumu demek mümkündür. Emeğin kendinde taşıdığı bu değer piyasa toplumsallığında değişime uğrar. Yaşamın kurucu ögesi olan bu güç sermayenin, servetin ya da ilerlemenin temel ögesi haline gelir. Böylece emek doğal durumundan koparak yabancılaşmış bir çalışma halini alır. İster kapitalist ister sosyalist ekonomiye dayalı toplumlar olsun bütün modern siyasal sistemler, çalışma faaliyetlerini toplum hayatının temel kurucu ögesi olarak kabul eder. Ve bu düşünceye uygun söylemler üretir. Çalışma ve üretimin toplumun farklı alanlarında söylemler üretmesi ve tarihselliğinden kopartılarak yaşamın ‘hakikat’i olarak sunulması, çalışmayı gereksinimlerin giderildiği faaliyetler olmaktan çıkartarak, toplumsal hayatı düzenleyen ideolojik ve kültürel bir sistem haline getirmektedir.

Bugün bütün modern toplumları etkileyen çalışma ideolojisi, piyasa ekonomisi tarafından tarih içinde oluşturulmuş bir söylemler bütünüdür. Kıtalar arası sömürgeleştirme politikaları sonucu taşınabilir değerlerin artması, kent pazarlarında paranın yaygınlaşması ve feodalizmin son dönemlerinde topraksızlaşan köylülerin kentte ücretli çalışana dönüşmesi sonucunda kâra dayalı üretim başlamıştır. Bu dönemde Protestan hareketi çalışma ve ibadeti birleştiren bir görüşü savunmuştur. Kâr elde etme ve servet sahibi olmak konusundaki Hıristiyan inancının geleneksel yaklaşımı gittikçe değişmeye başlamıştır. Dönemin filozofları ve din adamları iktisat üzerine düşüncelerini kişilerin davranışlarını biçimlendirecek bir biçimde ele almıştır. Dönemin en önemli düşünürleri çalışma ve üretim merkezli toplum modelini savunmuşlardır. Diderot ve Jean Jacques Rousseau için çalışma merkezli bir yaşam uygarlığın bir göstergesi kabul edilmiştir. Çalışma faaliyetleri yalnızca ekonominin değil yurttaş kimliğinin de bir parçası olarak düşünülmüştür. Mülksüzlerin, serserilerin, mahkûmların ve delilerin istenilen yurttaş dönüştürülmesi için çalıştırılmaları görüşü kabul edilmiştir. Emeğin ücretlendirilmesi en önemli politik konulardan biri haline almıştır. Mülksüzlerin daha çok çalıştırılması için ücretler düşürülmüştür. İşçiler, özgür ve ücretli olarak fiilen piyasa ekonomisine ve çalışmaya daha önceki siyasal ve ekonomik sistemlerde görülmeyen bir biçimde bağlı hale getirilmiştir. Ekonomi politik kavramı bu

dönemin ürünüdür ve emeğin geçirdiği değişimin ve dönemin politikasında sahip olduğu vaz geçilmez yerin bir yansımasıdır.

Çalışmanın modern toplumları biçimlendiren bir ideoloji olduğu ve filmlerin farklı bakış açılarında bu ideolojiyle ilgili kültürel söylemler kurduğu Amerikan Bağımsız ve Ana Akım Sineması kapsamında gösterilmiştir. Çalışma ideolojisiyle ilgili filmlerde iki yaklaşım olduğu görülmüştür. İlki çalışma ideolojisindeki ‘çalışma etiği’, ‘başarı’, ‘kariyer arzusu’, ‘iktisadi akıl’ gibi kavramları olumlayan söyleme sahip yaklaşımdır. Bu yaklaşım egemen ideolojiyle uyumlu ilişkilerinden ötürü çoğunlukla ana akım filmlerde temsil edilmiştir. Amerikan Sineması’nın başlangıcından bu yana ticari bir teşebbüs olarak gelişmesinde ve Amerikan ulus kimliğinin bir parçası olan ‘Amerikan Rüyası’nda, çalışma ideolojisini oluşturan öğelerin benzerliği görülmüştür. Hollywood stüdyo sistemi, modern çalışma sistemini yansıtan ‘fabrika’ modeliyle film çekmiştir. Dolayısıyla ana akım filmlerin yapım modelini belirleyen ilkenin modern çalışma düzeni olduğu söylenebilir. Uzmanlaşma, iş bölümü, belli zamanda belli miktarda filmin çekilmesi gibi uygulamaların nedeni piyasa ekonomisindeki diğer endüstriler gibi en büyük kâra ulaşma isteğidir. Öte yandan bu modelin sanatsal ve söylemsel olarak ortaya çıkardığı tek biçimlilik 1960’lı yıllarda eleştirilmiştir.

Ana akım filmlerde yeniden üretilen çalışma ideolojisi ve piyasa toplumsallığına ilişkin egemen değerler, 1960’lı yıllarda üretilen çeşitli filmlerde eleştirel bir bakış açısıyla ele alınmıştır. Bağımsız filmlerde ve Yeni Hollywood filmlerinde ‘başarı miti’, ‘bireysel mülkiyet arzusu’, ‘çalışma etiği’ olguları yerine ‘göçebelik’, ‘yaratıcı aylaklık’, ‘kolektif yaşam’, ‘doğa ve insanla uyumlu üretim’ şeklinde temsil edilen değerlerden oluşan söylemler kurulmuştur. Bu filmler, çalışma ideolojisini egemen değerlerden farklı bir söylemle kuran ikinci yaklaşımı temsil eder. Eleştirel olguların görünürleştirilmesi, çalışma ideolojisi ve piyasa toplumsallığıyla uyumlu egemen kültürel kodların tek ve ‘seçeneksiz’ olmadığı fikrinin oluşması için önemlidir. Bu filmlerin bazılarında çalışma faaliyetleri ve ilişkilerine yalnızca gereksinimleri doğrultusunda anlam yükleyen karakterler, anlatı dünyasının merkezinde yer almıştır. Ancak karakterlerin çalışmaya bu yaklaşımları, egemen kültürel söylemde olduğu gibi film evreninde onları ‘işe yaramaz’, ‘tembel’, ‘başarısız’ olarak

kurmamıştır. Aksine filmlerdeki karakterlerin yalnızca gereksinimleri doğrultusunda çalışmaları kendi zamanlarına sahip olmaları açısından özgürleşmelerine neden olmuş; bu nedenle sanat, felsefe ve diğer yaratıcı faaliyetleri sürdürmelerini sağlamıştır. Bu filmlerde, mutluluk kavramı piyasa ekonomisinin üretim ve tüketim ilişkilerinden bağımsız olarak tarif edilmiş, çalışmayı yaşamın merkezine yerleştiren ideolojik söylemi akılcılaştıran ekonomik vaatler yerine, kişinin düşünsel yetilerinin gelişmesine olanak sağlayan boş zamanın varlığı mutluluğun kaynağı olarak kurulmuştur.

Çalışma ideolojisiyle ilgili kültürel söylemler ana akım filmlerde çoğunlukla yeniden üretilmiş ve bir kısım filmde ise bu kültürel söylemler kesintiye uğramıştır. Her ne kadar filmlerin sonuç bölümü çalışma ideolojisiyle ilgili egemen değerlerin sürdürülmesine katkı sunan bir mesajla bitse de, bazı filmlerin içinde çalışma ideolojisine içkin değerlerin eleştirisi de yer almıştır. Özellikle Amerika'daki ekonomik krizlerin finans şirketlerinin işleyişi üzerinden anlatıldığı filmlerde bu yaklaşımın etkisi görülmüştür. Amerikan finans şirketlerindeki uygulamaları anlatan filmler, borsacıları bencil, açgözlü, mülkiyet hırsına sahip kişiler olarak temsil etmiştir. Bu filmlerde iş ve özel yaşam arasındaki sınırın ortadan kalktığını, yaşamın çalışma ve işin belirleniminde olduğunu aktaran göstergeler kullanılmıştır. Çalışma ideolojisiince olumlanan rekabet olgusunun insanlar arasındaki ilişkileri yok ettiği, kişileri yalnızlaştırdığı düşüncesi iletilmiştir. Ancak özellikle ana akım filmlerde filmin ana düşüncesinin filmin sonunda verilmesine dayalı anlatım yöntemi açısından, bu filmlerin sonunda piyasa ekonomisinin Amerikan toplumunun en önemli kurumu olduğu düşüncesi kurulmuştur. Piyasalar tarih ötesi kurumlar şeklinde temsil edilmiştir.

Çalışma ideolojisi açısından, alt sınıftan üst sınıflara doğru yükselmeyi anlatan 'başarı hikayeleri' önemli bir kültürel söylemdir. Amerikan ana akım filmleri, Amerikan Rüyasıyla uyumlu olması koşuluyla başarı anlatıları oluşturmaya eğilimlidir. Amerikan tarihindeki politik özneler, müteşebbislere ve çalışkanlığı sonucu sınıf atlayan kişilere dayalı öyküler izleyiciye bir model oluşturmaktadır. Filmlerin sonunda ekonomik sistemin gerekliliklerini yerine getiren çalışkan, azimli, rekabetçi ve müteşebbis ruhlu kişiler isteklerine ulaşmıştır. Bu filmler toplumsal ve özel hayatta kimlik inşasını, çalışma ideolojisinin değerlerine uyumlu bir biçimde kurmuştur. İyi bir yurttaş ve aile

üyesi olmanın niteliklerini çalışkan ve başarılı olmayla ilişkilendirmiştir. Öte yandan ana akım filmler içerisinde Amerikan Rüyası ve yaşam biçiminin çöküşünü anlatan hikâyeler az sayıda da olsa yer bulmuştur. Bu filmlerde çalışma ve tüketimle ilişkilendirilerek kurulan Amerikan yaşam biçiminden yabancılaştıran kişilerin anlatıları öne çıkmaktadır. Amerikan Rüyasının somutlaşmış hali olan Amerikan yaşam biçimi, çalışma ideolojisine ait kültürel değerlerle uyumlu olduğundan, bu filmler egemen çalışma ideolojisi söylemini kesintiye uğratmaktadır.

Amerikan Sinemasında çalışma ideolojisiyle ilgili farklı söylemler kuran filmler, örnek analizlerle değerlendirildiğinde aşağıdaki bilgilere ulaşılmıştır:

Film İsmi		Filmde Çalışma İdeolojisi ve Piyasa Toplumsallığıyla İlgili Temsil Edilen Kavramlar
Amerikan Bağımsız Sineması	<i>Uyuşuk</i>	Flanörlük, Göçebelik, Yaratıcı Aylaklık, İktisadi Aklın Eleştirisi, Piyasa Ekonomisinin Eleştirisi, Rekabetçi Düşüncenin Eleştirisi, Bohemlik.
	<i>Bar Kelebeği</i>	Kariyerizm Karşıtlığı, İktisadi Aklın Eleştirisi, Piyasa Ekonomisinin Eleştirisi, Piyasa Toplumsallığının Eleştirisi, Başarı Mitinin Sorgulanması, Bohemlik, Yaratıcı Aylaklık.
	<i>Mutluluk</i>	Yabancılaştırma, Yalnızlık, Amerikan Rüyasının Çöküşü, İktisadi Mutluluk Algısının Çöküşü, Şeyleşme.
Amerikan Ana Akım Sineması	<i>Umudunu Kaybetme</i>	Sınıf Atlama, Başarı Arzusu, Çalışma Hırsları ve Etiği, Fırsatları Değerlendirme, Amerikan Rüyasına Güven.
	<i>Too Big To Fail</i>	Finans Kapitalizmi, Para Kazanma Tutkusunu, Amerikan Rüyası, Mülk Edinme Arzusu.
	<i>Ofis Çılgınlığı</i>	Çalışmadan Kaçma, Ofis Bürokrasisi, Hiyerarşi, Kovulma Korkusu, Özgür Çalışma Arzusu.

Hem bağımsız hem de ana akım filmlerdeki göstergelerin düzenlenişinin, çalışma ve piyasa toplumsallığıyla ilgili kültürel bir algı yarattığı görülmüştür. Tema, merkez ve yan öyküler, karakterlerin film evrenindeki hedefleri ve amaçları izleyiciye çalışmayla ilgili bazı değerler sunmuştur. Film evrenindeki karakterin çalışma ilişkilerinde ve piyasa toplumsallığında konumlandığı yer bir model oluşturmuştur. Filmlerin sonunda çalışma ideolojisi açısından bazı değerler akılcılaştırılmış, bazı değerler kesintiye uğratılmıştır. Böylece, filmlerin çalışma ideolojisiyle ilgili kültürel söylemlerin sürdürülmesinde, kurulmasında ve aşındırılmasında diğer toplumsal ve kültürel araçlar gibi bir rol üstlendiği ortaya çıkarılmıştır.



KAYNAKÇA

KİTAPLAR

- ABİSEL, Nilgün (Tarihsiz). *Popüler Sinema ve Türler*, İstanbul: Alan Yay.
- ADANIR, Oğuz (2004). *Kapitalizm Öncesi Evrensel Kültür /Zihniyetten Günümüze Osmanlı Ve Ötekiler*, İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.
- ADORNO, W. Theodor (2007). *Minima Moralia Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar*, çev. Orhan Koçak, Ahmet Doğukan, İstanbul: Metis Yay.
- ADORNO, W, Theodor (2013). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*, çev. Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen, İstanbul: İletişim Yay.
- ADORNO, W. Theodor- HORKHEIMER, Max (2013). *Teori ve Pratik Üzerine*, çev. Orhan Kılıç, İstanbul: Metis Yay.
- AĞAOĞULLARI, Mehmet Ali- TÜRK, Duygu- YALÇINKAYA, Ayhan- YILMAZ, Zafer- ZABCI, Filiz (2013). *Sokrates'ten Jakobenlere Batı'da Siyasal Düşünceler*, İstanbul: İletişim Yay.
- AKAY, Ali (2000). *Minör Politika*, İstanbul: Bağlam Yay.
- APPLEBAUM, Herbert (1992). *The Concept of Work Ancient, Medieval and Modern*, Albany: State University of New York Press.
- ARENDT, Hannah (2006). *İnsanlık Durumu*, çev. Bahadır Sina Şener, İstanbul: İletişim Yay.
- ARISTOTELES (1990). *Politika*, çev. Mete Tunçay, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- AUGUSTUNUS (2010). *İtiraflar*, çev. Çiğdem Dürüşken, İstanbul: KabalcıYay.
- ARSLAN, Aburrahman (1999). Mayıs 1968 Bir Muhteva Meselesi, *Birikim Dergisi*, Sayı:121, Mayıs. 85-96.

BACON, Francis (2005). *Yeni Atlantis*, çev. Cenk Saraçoğlu, İstanbul: Bordo Siyah Klasik Yay.

BAUDRILLARD, Jean (1998). *Üretimin Aynası Ya da Tarihi Materyalist Eleştiri Yanılsaması*, çev. Oğuz Adanır, İzmir: Dokuz Eylül Yay.

BAUDRILLARD, Jean (2011). *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*, çev. Oğuz Adanır, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yay.

BAUDRILLARD, Jean (2012). *Şeytana Satılan Ruh Ya da Kötülüğün Egemenliği*, çev. Oğuz Adanır, Ankara: Doğu Batı Yay.

BEAUD, Michel (2013). *Kapitalizmin Tarihi*, çev. Fikret Başkaya, Ankara: Dost Yay.

BERARDI, Franco (2012). *Gelecekte Sonra*, çev. Osman Şişman, Sinema Özer, İstanbul: Otonom Yay.

BERLANT, Lauren (2007). "Nearly Utopian, Nearly Normal: Post-Fordist Affect in La Promesse and Rosetta", *Public Culture*, 19/2, ss.273-301.

BENJAMİN, Walter (2012). *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yay.

BLOCH, March (2007). *Feodal Toplum*, çev. Melek Fırat, Kırmızı Yay.

BODNAR, John (2003). *Blue Collar Hollywood Liberalism, Democracy and Working People in American Film*, Baltimor and London: The John Hopkins University Press.

BONJOUR, Guy Planty ve ark (2002). *Hegel ve Aydınlanma Yüzyılı*, çev. Hüsen Portakal, İstanbul: Cem Yay.

BOOKER, M. Keith (1999). *Film and the American Left: A Research Guide*, Westport, Connecticut, London: Greenwood Press.

BORDWELL David- STAIGER Janet- THOMPSON Kristin (1988). *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, London: Routledge.

- BORGES,J.L. (1991). *Bartleby*, çev. Münir H. Göle, İstanbul: İletişim Yay.
- BRAUDEL, Fernand(2001). *Uygarlıkların Grameri*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul: İmge Yay.
- BRAUDEL, Fernand (2004). *Maddi Uygarlık Gündelik Hayatın Yapıları*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: İmge Yay.
- BUĞRA, Ayşe (2005). *İktisatçılar ve İnsanlar Bir Yöntem Çalışması*, İstanbul: İletişim Yay.
- BUHR, M.- SCHROEDER, W.- BARCK, K. (2006). *Aydınlanma Felsefesi*, çev. Veysel Atayman, İstanbul: Yeni Hayat Kütüphanesi Yay.
- CANETTI, Elias (1998). *Kitle ve İktidar*, Çev. Gülşat Aygen, İstanbul: Ayrıntı Yay.
- CEMAL, Ahmet (2012). *Pasajlar*, İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- CLASTRES, Pierre (1992). *Vahşi Savaşçının Mutsuzluğu, Siyasal Antropoloji Araştırmaları*, çev. Alev Türker, Mehmet Sert, İstanbul: Ayrıntı Yay.
- CLASTRES, Pierre (2011). *Devlete Karşı Toplum*, çev. Mehmet Sert, Nedim Demirtaş, İstanbul: Ayrıntı Yay.
- COLEBROOK, Claire (2013). *Gilles Deleuze*, çev. Cem Soydemir, Ankara: Doğu Batı Yay.
- ÇETİN, Derya (2014). “Fordizm Perspektifinden Hollywood Stüdyo Sistemi”, *Atatürk İletişim Dergisi*, Sayı:6, ss.203-213.
- DE CERTEAU, Michel (2009). *Gündelik Hayatın Keşfi –I*,çev. Lale Arslan Özcan, Ankara: Dost Kitabevi Yay.
- DELEUZE, Gilles- PARNET, Claire (1990). *Diyaloglar*, çev: Ali Akay, Ankara: Bağlam Yay.

DELEUZE, Gilles (2005). *Nietzsche*, çev. İlke Karadağ, İstanbul:Otonom Yay.

DELEUZE, Gilles (2008). *Spinoza Üzerine On Bir Ders*, çev. Ulus Baker, İstanbul: Kabalcı Yay.

DELEUZE, Gilles (2009). *İki Delilik Rejimi Metinler ve Söyleşiler 1975-1995*, çev. Mahir Ender Keskin, İstanbul: Bağlam Yay.

DELEUZE, Gilles (2014). *Sinema I Hareket İmge*, çev. Soner Özdemir, İstanbul: Norgunk Yay.

DELEUZE, Gilles- GUATTARI, Félix (2008). *Kafka Minör Bir Edebiyat İçin*, çev.Özgür Uçkan-Işık Ergüden, İstanbul: YKY.

DELEUZE, Gilles- GUATTARI, Félix (2013). *Felsefe Nedir*, çev. Turhan Ilgaz, İstanbul: YKY.

DİKEN, Bülent (2011). *Nihilizm*, çev. Aylin Onacak, İstanbul:Ayrıntı Yay.

DOBBINS, Gregory (2010). *Lazy Idle Schemers, Irish Modernism and The Cultural Politics of Idleness*, Dublin 2: FieldDay Publications.

DONKIN, Richard (2010). *History of Work*, London: Palgrave McMillan.

DRANAS, Ahmet Muhip (2000). *Toplu Yazılar*, İstanbul: Yapı Kredi Yay.

EAGLETON, Terry (2005). *İdeoloji*, çev. Muttalip Özcan,İstanbul: Ayrıntı Yay.

ELIAS, Norbert (2009). *Uygarlık Süreci Cilt II*, çev. Erol Özbek, İstanbul: İletişim Yay.

ERDOĞAN, Necmi (2016). “Garibanların Dünyası Türkiye’de Yoksulların Kültürel Temsilleri Üzerine İlk Notlar”, *Yoksulluk Halleri Türkiye’de Kent Yoksulluğunun Toplumsal Görünümleri* (ed: Necmi Erdoğan),İstanbul: İletişim Yay, ss: 32.

ERGİL, Doğu (1978). “Yabancılaşma Kuramına İlk Katkılar”, *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*,Yıl1978, Cilt 33 Sayı 3, ss. 93-108.

FINEBERG, Jonathan (2014). *1940'tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri*, çev. Göral Erinç Yılmaz, İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

FINLEY, Moses (2003). *Antik ve Modern Demokrasi*, çev. Deniz Türker, Ankara: Ayraç Yay.

FLACELIÉRE, Robert (2002). *Daily Life In Greece At The Time Of Pericles*, tra. Peter Green, London: Phoenix Press.

FLEMING, Peter (2017). *Çalışmanın Mitolojisi*, çev. Ebru Kılıç, İstanbul: Koç Üniversitesi Yay.

FLOM, Eric (1997). *Chaplin in the Sound Era: An Analysis of the Seven Talkies*, Jefferson, North Carolina, London: McFarland&Company.

FORMAINI, Robert(2001). "Free Markets on Film: Hollywood and Capitalism", *The Journal Of Private Enterprise*, Spring Volume 16, Number 2, 48-55.

FOUCAULT, Michel (2006a). *Akıl ve Akıl Bozukluğu Klasik Çağda Deliliğin Tarihi*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: İmge Kitabevi Yay.

FOUCAULT, Michel (2006b). *Kelimeler ve Şeyler*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: İmge Kitabevi Yay.

FREEMAN, Charles (2000). *The Greek Achievement, The Foundation Of The Western World*, London: Penguin Books.

FREEMAN, Charles (2005). *Mısır, Yunan Ve Roma Antik Akdeniz İmparatorlukları*, çev. Suat Kemal Angı, Ankara: Dost Kitabevi Yay.

FRIEDEL, Egon (1999). *Antik Yunan'ın Kültür Tarihi*, çev. Necati Alça, Ankara: Dost Kitabevi Yay.

FROMM, Erich (1992). *Marx'ın İnsan Anlayışı*, çev. Kaan H. Ökten, İstanbul: Arıtan Yay.

GALBRAITH, John Kenneth (2004). *İktisat Tarihi: Geleceğin Aynası Olarak Bugün*, çev. Müfit Günay, Ankara: Dost Kitabevi Yay.

GINSBORG, Paul (2010). *Gündelik Hayat Politikaları*, çev. Muhsin Önal Mengüşoğlu, İstanbul: Açılım Yay.

GLOTZ, Gustave (1987). *Ancient Greece at Work An Economic History of Greece From The Homeric Period to The Roman Conquest*, Hildesheim, Zürich, New York: Georg OlmsVerlag.

GORZ, André (2007). *İktisadi Aklın Eleştirisi Çalışmanın Dönüşümleri/ Anlam Arayışı*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı Yay.

GORZ, André (2011). *Maddesiz, Bilgi, Değer ve Sermaye*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı Yay.

GUATTARI, Felix (2013). *Kaçış Çizgileri*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Otonom Yay.

GÜRKAN, Hasan (2015). *Karşı Sinema*, İstanbul: Es Yay.

HERTZBERG, Ludvig (2001). *Jim Jarmusch: Interviews*, U.S.A: University Press Of Mississippi.

HERZBERG, Frederick- MAUSNER, Bernard-SNYDERMAN, Bloch Barbara (2010). *The Motivation to Work*, New Brunswick, London: Transaction Publishers.

HESİODOS (2014). *İşler ve Günler Tanrıların Doğuşu*, çev. Furkan Akderin, İstanbul: Say Yay.

HOBBS, Thomas (2013). *Leviathan veya Bir Din ve Dünya Devletinin İçeriği, Biçimi ve Kudreti*, çev. Semih Lim, İstanbul: Yapı Kredi Yay.

HOBSBAWM, Eric (2013). *Sanayi Ve İmparatorluk*, çev. Abdullah Ersoy, Ankara: Dost Kitabevi Yay.

HOLM, D.K. (2011). *Bağımsız Sinema*, çev. Barış Baysal, İstanbul: Kalkedon Yay.

- HORKHEIMER, Max (2005). *Akıl Tutulması*, çev. Orhan Koçak, İstanbul: Metis Yay.
- HUBERMAN, Leo (2013). *Feodal Toplumdan Yirminci Yüzyıla*, çev. Murat Belge, İstanbul: İletişim Yay.
- HUIZINGA, Johan (1997). *Ortaçağ'ın Günbatımı*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: İmge Kitabevi Yay.
- HYDE, Lewis (2008). *Armağan Sanatsal Yaratıcılık Dünyayı Nasıl Değiştirir?*, çev. Emine Ayhan, İstanbul: Metis Yay.
- ILLICH, Ivan (2010). *İşsizlik Hakkı*, çev. Deniz Keskin, İstanbul: Yeni İnsan Yay.
- İNSEL, Ahmet (2012). *İktisat İdeolojisinin Eleştirisi*, İstanbul: Birikim Yay.
- İPEK, Özgür (2012). “Amerikan Bağımsız Sinema Geleneğinde Flanörün Ayak İzleri”, *Flanör Düşünce*(der.Hüseyin Köse), İstanbul: Ayrıntı Yay, ss.339-360.
- JORDAN, Chris (2003). *Movies And Reagan Presidency: Success and Ethics*, Westport, Connecticut, London: Praeger.
- JOHNSON, David T. (2012). *Richard Linklater Contemporary Film Directors*, Urbana, Chicago, Springfield: University of Illinois Press.
- JUN, Nathan (2016). *Foucault ve Deleuze Ekseninde Anarşist Bir Film Teorisi*, çev. Deniz Kurt, İstanbul: 6:45 Yay.
- KELLNER, Douglas (2013). *Sinema Savaşları Bush –Cheney Döneminde Hollywood Sineması ve Siyaset*, çev. Gürol Koca, İstanbul: Metis Yay.
- KEN, Roberts (2014). “Sociology of Leisure and The Wars of The Lifestyle Gurus”, *Idleness, Indolence, and Leisure in English Literature* (ed.Monika Fludernik, Miriam Nandi), England, New York: Palgrave Macmillan, ss. 286.
- KING, Geoff(2016). *American Independent Cinema*, London, NewYork: I.B. Tauris Kindle Edition.

KOKONİS, Michalis (2009). Hollywood's Major Crisis and the American Film "Renaissance". A Certain Tendency of Hollywood Cinema, 1930-1980, <http://www.enl.auth.gr/gramma/gramma08/kokonis.pdf>[06,05,2017]

KOLKER, Robert Phillip (1999). *Yalnızlık Sineması*, çev. Ertan Yılmaz, Ankara: Öteki Yay.

KOLKER, Robert (2011). *Film, Biçim ve Kültür*, çev. Fırat Ertınaz, Ali Güney, Zeynep Özen ve ark.), Ankara: De Ki Yay.

KORNBERGER, Martin-RHODES, Carl-BOS, Rene Ten (2016). *Gilles Deleuze ve Amerikan Edebiyatı*, çev. Erden Kosova, İstanbul: Altı Kırk Beş Yay.

KRAMER, Peter (2011). *The New Hollywood From Bonnie And Clyde To Star Wars*, London: Wallflowerspress.

LAFARGUE, Paul (2014). *Tembellik Hakkı*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Kırmızı Kedi Yay.

LEFEBVRE, Henri (2013). *Gündelik Hayatın Eleştirisi I*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Sel Yay.

LE BRETON, David (2007). *Yürümeye Övgü*, çev. İsmail Yerguz, İstanbul: Sel Yay.

LEVINSON, Julie (2012). *The American Success Myth on Film*, New York, Hampshire: Palgrave Macmillan.

LEVY, Emanuel (1999). *Cinema of Outsiders The Rise Of American Independent Film*, New York-London: New York University Press.

LINEBAUGH, Peter (2012). *Makine Kırıcılık*, çev. Deniz Esen, İstanbul: Otonom Yay.

LIS, Catharina(2009). "Perception of Work in Classical Antiquity: A Polyphonic Heritage", *The Idea Of Work In Europe From Antiquity To Modern Times* (ed. Catharina Lis, Josef Ehmer), Farnham Surrey, Burlington: Ashgate Publishing Limited, ss.34.

LOCKE, John (2004). *Hükümet Üzerine İkinci İnceleme Sivil Yönetimin Gerçek Kökeni, Boyutu ve Amacı Üzerine Bir Deneme*, çev. Fahri Bakırcı, Ankara: Babil Yay.

LORDON, Frederic (2013). *Kapitalizm, Arzu ve Kölelik*, çev. Akın Terzi, İstanbul: Metis Yay.

MCDONALD, Paul (2000). *The Star System: Hollywood's Production of Popular Identities*, London, New York: Wallflower.

MALEVIÇ, Kazimir (2015). *İnsanın Esas Gerçekliği: Tembellik*, çev. Ender Keskin, İstanbul: Sel Yay.

MALINOWSKI, Bronislaw (2000). *Büyü, Bilim Ve Din*, çev. Saadet Özkal, İstanbul: Kabalcı Yay.

MANSEL, Arif Müfid (1999). *Ege ve Yunan Tarihi*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay.

MARDİN, Şerif (2003). *İdeoloji*, İstanbul: İletişim Yay.

MARX, Karl (2003). *Felsefe Yazıları*, çev. Ahmet Fethi, İstanbul: Hil Yay.

MARX, Karl (2004). *Ekonomi Yazıları*, çev. Ahmet Fethi, İstanbul: Hil Yay.

MARX, Karl (2011). *Kapital Birinci Cilt*, çev. Alaattin Bilgi, Ankara: Sol Yay.

MARX, Karl (2013). *1844 Elyazmaları*, çev. Murat Belge, İstanbul: Birikim Yay.

MARX, Karl- ENGELS, Friderich (1987). *Alman İdeolojisi [Feuerbach]*, çev. Sevim Belli, Ankara: Sol Yay.

MARX, Karl- ENGELS, Friedrich (2009). *Kapitalizm Öncesi Ekonomi Biçimleri*, çev. Mihri Belli, Ankara: Sol Yay.

MARX, Karl- ENGELS, Friedrich (2014). *Komünist Manifesto*, çev. Levent Kavas, İstanbul: İthaki Yay.

MAUSS, Marcel (2011). *Sosyoloji ve Antropoloji*, çev. Özcan Doğan, Ankara: Doğu Batı Yay.

MCDONALD, Paul (2000). *The Star System Hollywood Production Of Popular Identities*, London: Wallflower Press.

MEDA, Dominique (2012). *Emek, Kaybolma Yolunda Bir Değer Mi*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: İletişim Yay.

MILLER, Timothy (2003). *The Hippies And American Values*, Knoxville: The University of Tennessee Press.

MONACO, James (2013). *Bir Film Nasıl Okunur*, çev. Ertan Yılmaz, İstanbul: Oğlak Yay.

NEALE, Steve (2012). *The Classical Hollywood Reader*, London- New York: Routledge.

NELMES, Jill (2001). *An Introductionto Film Studies*, London, New York: Routledge.

NESTINGEN, Andrew (2013). *The Cinema of AkiKaurismaki: Contrarian Stories*, New York: WallflowerPress.

NIETZSCHE, F.W. (2003a). *İnsanca Pek İnsanca*, çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: İthaki Yay.

NIETZSCHE, F. W. (2003b). *İyinin Ve Kötünün Ötesinde*, çev. Ahmet İnam, İstanbul: Say Yay.

NIETZSCHE, F. W.(2003c). *Deccal*, çev. Oruç Aruoba, İstanbul: İthaki Yay.

NIETZSCHE, F. W. (2014). *Gezgin ve Gölgesi İnsanca Pek İnsanca 2*, çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: İş Bankası Yay.

ÖZBUDUN, Sibel- MARKUS,George- DEMİRER,Temel (2008). *Yabancılaşma Ve...*, Ankara: Ütopya Yay.

- PLATON (2003). *Devlet*, çev.Sabahattin Eyüboğlu-M.AliCimcöz, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.
- POLANYI, Karl (2013). *Büyük Dönüşüm Çağımızın Siyasal ve Ekonomik Kökenleri*, çev. Ayşe Buğra, İstanbul: Birikim.
- ROUSSEAU, J.J. (2008).*Siyasal Fragmanlar, Ekonomi Politik Üzerine Söylev*, çev. İsmail Yerguz,İstanbul: Say Yay.
- ROUSSEAU, J.J. (2013a). *Toplum Sözleşmesi*, çev. Vedat Günyol, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.
- ROUSSEAU, J.J.(2013b). *Émile ya da Eğitim Üzerine*, çev. Yaşar Avunç,İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.
- ROTHA, Paul (2000). *Belgesel Sinema*, çev. İbrahim Şener, İstanbul: İzdüşüm Yay.
- RUSSEL, Bertrand (2013).*Aylaklığa Övgü*, çev.Mete Ergin, İstanbul: Cem Yay.
- RYAN, Michael- KELLNER, Douglas (2010).*Politik Kamera Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*, çev. Elif Özsayar, İstanbul: Ayrıntı Yay.
- SAHLINS, Marshall (2010). *Taş Devri Ekonomisi*, çev. Taylan Doğan, Şirin Özgün, İstanbul: Bgst Yay.
- SAHLINS, Marshall (2012).*Batı'nın İnsan Doğası Yanılsaması*, çev. Emine Ayhan, Zeynep Demirsü,İstanbul: Bgst Yay.
- SCHATZ, Thomas (1996).*The Genius Of The System Hollywood Filmmaking in The Studio Area*, New York: Metropolitan Books.
- SENETT, Richard (2014). *Karakter Aşınması Yeni Kapitalizmde İşin Kişilik Üzerindeki Etkileri*,çev. Barış Yıldırı, İstanbul: Ayrıntı Yay.
- SIMMEL, Georg (2000). *Öncesizliğin ve Sonrasızlığın Işığında An Resimleri Felsefi Minyatürler*, çev. Alican Taşpınar, Ankara: Dost Yay.

SMITH, Adam (2014).*Milletlerin Zenginliği*, çev. Haldun Derin, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.

SMITH, Preserved (2001).*Rönesans ve Reform Çağı Bir Sosyal Arka Plan Çalışması*, çev. Serpil Çağlayan, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.

SOMBART, Werner (2011).*Burjuva Modern Ekonomi Dönemine Ait İnsanın Ahlaki ve Entelektüel Tarihine Katkı*, çev.Oğuz Adanır, Ankara: Doğu Batı Yay.

STONE, Rob (2013). *The Cinema Of Richard Linklater: Walk, Don't Run*, London, New York: A Wallflower Press, Columbia University Press.

SUTTON, Damian- JONES, David Martin (2016). *Deleuze*, çev. Murat Özbek, Yetkin Başkavak, İstanbul: Kolektif Kitap.

TANİLLİ, Server (2005). *Uygarlık Tarihi*, İstanbul: Adam Yay..

TECİMER, Ömer (2006). *Sinema Modern Mitoloji*, İstanbul: Plan B Yay.

TEKSOY, Rekin (2014). *Sinema Tarihi Cilt 1*, İstanbul: Oğlak Yay.

THOBURN, Nicholas (2009). *Deleuze, Marx ve Politika*, çev. Ali Utku, Mukadder Erkan, İstanbul: Otonom Yay.

THOMSON, George (1991).*Eski Yunan Toplumu Üzerine İncelemeler Tarihöncesi Ege II*, çev. Celal Üster, İstanbul: Payel Yay.

THOMSON, George (1997). *Eski Yunan Toplumu Üzerine İncelemeler İlk Filozoflar*, çev. Mehmet H.Doğan, İstanbul: Payel Yay.

TOGLİATTİ, Palmiro (1978). *Faşizm Üzerine Dersler*,çev: Hüseyin Aykol, Ankara: Ser Yay.

TZIOUMAKIS, Yannis (2015). *Amerikan Bağımsız Sineması*, çev. Esra Özkan, İstanbul: Doruk Yay.

VEBLEN, Thorstein (2005). *Aylak Sınıfın Teorisi*, çev. Zeynep Gültekin, Cumhuriyet Atay, İstanbul: Babil Yay.

VERNANT, Jean Pierre (2002). *Yunan Düşüncesinin Kaynakları*, çev. Hüsen Portakal, İstanbul: Cem Yay.

WALLERSTEIN, Immanuel (2012). *Tarihsel Kapitalizm*, çev. Necmiye Alpay, İstanbul: Metis Yay.

WATT, Ian (2014). *Modern Bireyciliğin Mitleri*, çev. Mehmet Doğan, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yay.

WEBER, Max (2013). *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu*, çev. Gökhan Rızaoğlu, İstanbul: Oda Yay.

WEEKS, Kathi (2014). *Çalışma Sorunu; Feminizm, Marksizm, Çalışma Karşıtı Politika ve Çalışma Sonrası Tahayyüller*, çev. Tamer Tosun, İstanbul: Ayrıntı Yay.

WOOD, Ellen Meiksins (2003). *Kapitalizmin Kökeni Geniş Bir Bakış*, çev. A. Cevdet Taşkın, Ankara: Epos Yay.

YILMAZ, Ertan (2008). *68 ve Sinema*, Ankara: Hayalet Kitaplığı.

ZANIELLO, Tom (1999). "Films Of And For A Working-Class World", *Theaching Working Class* (ed. Sherry Lee Linkon), Amherst: The University Massachusetts Press, ss.191-203.

ZERZAN, John (2000). *Gelecekteki İlkel*, çev. Cemal Atila, İstanbul: Kaos Yay.

ZOURABİCHVİLİ, François (2011). *Deleuze Sözlüğü*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Say Yay.

İNTERNET KAYNAKLARI

AMERICAN DREAM (Tarihsiz). *Wikipedia*,
https://en.wikipedia.org/wiki/American_Dream [17.11.2016].

ARTUN, Ali (tarihsiz). Odtü'de 1968 Ve Sanat,

<http://www.aliartun.com/content/detail/117> [11.11.2016].

BARTHES, Roland (2012). Rihtimler Üzerinde, *Sanatlog*,

<http://www.sanatlog.com/sanat/roland-barthes-rihtimler-uzerinde/> [01.02.2016].

BEAT MOVEMENT (1998). *Encyclopaedia Britannica*,

<https://global.britannica.com/art/Beat-movement> [16.11.2016].

DRABELLE, Dennis (1997). *A.B.D'nin*

Portresi, http://usa.usembassy.de/etexts/turkish/abd_portresi [12.09.2016].

EBERT, Roger(1987). *Mickey Rourke Plays A Tough Barfly*,

<http://www.rogerebert.com/interviews/mickey-rourke-plays-a-tough-barfly>,

[10.02.2017].

HANG OUT (tarihsiz). *Cambridge Dictionary Online*,

<http://dictionary.cambridge.org/dictionary/turkish/hang-out> [18.01.2015].

HOUSE ON UN-AMERICAN COMITTEE (2009). *Encyclopaedia Brittannica*,

<https://global.britannica.com/topic/House-Un-American-Activities-Committee>

[11.11.2016].

LEVY, Emanuel (2014). It's Impossible to Learn to Plow by Reading Books (1988):

Linklater's Modest Debut, *Emanul Levy Cinema*

7/24, <http://emanullevy.com/review/its-impossible-to-learn-to-plow-by-reading-books-1988-richard-linklaters-debut/> [10.05.2016].

MANDEVILLE, Bernard (2011). *Arılar Meseli veya Şahsi Kusurlar İçtimai Faydalar*,

çev.N.Ekrem Düzen, <https://yelkoyalayan.files.wordpress.com/2011/02/arilar-meseli-the-fable-of-the-bees.pdf>. [11.06.2015].

MEKAS, Jonas (Tarihsiz). *A Brief History*, [http://film-makerscoop.com/brief-](http://film-makerscoop.com/brief-history/)

[history/](http://film-makerscoop.com/brief-history/)[20.08.2016].

MICKEY ROURKE (Tarihsiz). Behind the Scenes Barfly, *Youtube*,
<https://www.youtube.com/watch?v=bpyR18-l3t4> [4.05.2017].

MUNUS (Tarihsiz). *Latin Dictionary*, <http://www.latin-dictionary.org/munus>
 [22.06.2016].

NOVAK, Matt (2016). *Ayn Rand Wrote a Guide for Hollywood on How to Make Pro-Capitalist Movies*, <https://paleofuture.gizmodo.com/ayn-rand-wrote-a-guide-for-hollywood-on-how-to-make-pro-1776242190>[10.06.2017].

OFFICIUM (Tarihsiz). *Wikipedia*, <https://tr.wikipedia.org/wiki/Officium> [22.06.2016].

ORHAN, Kâmil (2010). “Modern Zamanlar Filmi ve Dönemsel Bir Çalışma İlişkileri Yorumlaması”, *Çalışma ve Toplum Dergisi*, 2010/1, ss. 133-152,
<http://calismatoplum.org/sayi24/orhan.pdf>[16.02.2016].

ORTNER, Sherry B (2012). “Against Hollywood: American Independent Film as a Critical Cultural Movement”, *Journal of Ethnographic Theory*, 2012/2.2, ss.1-21,
<http://dx.doi.org/10.14318/hau2.2.002> [5.09.2016].

PAVLUS (Tarihsiz). Selanikliler’e İkinci Mektup, *Kutsal Kitaplar ve Sahifeler*,
<http://kutsalkitaplarvesahifeler.wordpress.com/incil/pavlusun-mektuplari/selaniklilere-ikinci-mektup/> [27.08.2014].

PONOS (Tarihsiz). *Wikipedia*, <https://en.wikipedia.org/wiki/Ponos> [22.06.2016].

PROFESSIO (Tarihsiz). *Latin Dictionary*, <http://www.latin-dictionary.org/professio>
 [22.06.2016].

RICHARD LİNKLATER İLE SÖYLEŞİ, 25.06.2012, *Youtube*,
https://www.youtube.com/watch?v=T6t_f_aWd_4 [13.01.2015].

TEMBEL, *TDK*,
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5a576f994d11c2.97248719[24.08.2015].

THE DIGGERS MYSTIQUE, *International Times Archive*, 26.02.1967,
http://www.internationaltimes.it/archive/index.php?item=IT_1967-02-13_B-IT-Volume-1_Iss-8_011 [12.10.2016].

TOPRAK, Zafer (2006). 20. Yüzyılda 1960'lar Gerçekten Çok Önemli Bir Kırılma Noktası” *Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı 2006*,
http://www.mafm.boun.edu.tr/files/171_Zafer_Toprak.pdf [05.11.2016].

XENOPHONE (2016). *Oeconomicus [The Economist]A Treatise on the Science of the Household in the form of a Dialogue* (translate. H. G. Dakyns), The University of Adelaide, Library eBooks@Adelaide, South Australia,[https://ebooks.adelaide.edu.au/x/xenophon/x5oe/August 25, 2015 at 14:15](https://ebooks.adelaide.edu.au/x/xenophon/x5oe/August_25_2015_at_14:15) [02.04.2016].

TEZLER

DEREK, Silver Jonathan (2007). *Hollywood Dominance of The Movie Industry: How Did It Arise and How Has It Been Mainted*, Queensland University of Technology, Department of Advertising, Marketing and Public Relations, Australia.

GÜRBÜZ, Ali (2015). *Post-Modern Eleştiri ve Zeki Demirkubuz Filmlerinde Minör Politika*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. Dr. Huriye Kuruoğlu, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Sinema Ana Bilim Dalı, İzmir.

DVD

Amerikan Rüyasına Ağıt(2015). Yönetmen: Peter D. Hutchison, Kelly Nyks, Jared P. Scott

EKLER: FİLM LİSTESİ

A Thousand Clowns (1965)

Yönetmen: FredCoe Yapım: Harrell, A.B.D.

Abraham Lincoln (1930)

Yönetmen: D.W. Griffith, Yapım: D.W. Griffith Productions, FeatureProductions, A.B.D.

Amerikalılar (1992)

Yönetmen: James Foley, Yapım: New LineCinema, ZupnikCinemaGroup II, A.B.D.

Amerikan Güzeli (1999)

Yönetmen: Sam Mendes Yapım: DreamWorks, Jinks/CohenCompany, A.B.D.

Ask Mevsimi (1967)

Yönetmen: Mike Nichols Yapım: Lawrence Turman, A.B.D.

Asri Zamanlar (1936)

Yönetmen: Charles Chaplin Yapım: Charles Chaplin Productions, A.B.D

Bailout: The Age of Greed (2013)

Yönetmen: UweBoll, Yapım: LynnPeakProductions, Studio West Productions, A.B.D., Kanada

Bar Kelebegi (1987)

Yönetmen: BarbetSchroeder Yapım: Golan-GlobusProductions, ZoetropeStudios, A.B.D.

Barbarians at theGate (1993)

Yönetmen: Glenn Jordan Yapım: HBO Films, Columbia PicturesTelevision, RastarPictures, A.B.D.

BartlebyTheScrivener (1969)

Yönetmen: LarryYust Yapım: EncyclopaediaBrittanicaEducational Corporation, LarryYust, CliftonFadiman, A.B.D.

Benjamin Button'ın Tuhaf Hikayesi (2008)

Yönetmen: David Fincher Yapım: Warner Bros.,ParamountPictures, Kennedy/Marshall Company, A.B.D.

Beş Kolay Parça (1970)

Yönetmen: BobRafelson Yapım: BBS Productions, Columbia Pictures Corporation, FiveEasyPiecesProductions , vd. A.B.D.

Bir Rüya İçin Ağıt (2000)

Yönetmen: DarrenAronofsky Yapım: ArtisanEntertainment , ThousandWords , SiblingProductions A.B.D.

Black Fury (1935)

Yönetmen: Michael Curtiz Yapım: First NationalPictures, A.B.D.

Blood Feast (1963)

Yönetmen: Herschell Gordon Lewis, Yapım: Friedman-LewisProductions, A.B.D.

Bohem Hayatı (La Vie de Bohème) (1992)

Yönetmen: AkiKaurismäki Yapım: Sputnik, PyramideProductionsFilms A2, vd., Finlandiya, Fransa, İsveç, Almanya

BoilerRoom (2000)

Yönetmen: Ben YoungerYapım: New LineCinema, Team Todd, A.B.D.

Bonnie ve Clyde (1967)

Yönetmen: Arthur Penn, Yapım: Warner Brothers/Seven Arts,Tatira-HillerProductions, A.B.D.

Borsa: Para Asla Uyumaz (2010)

Yönetmen: Oliver Stone, Yapım: Twentieth Century Fox,Edward R. Pressman Film, Dune Entertainment, vd. A.B.D.

BoduSauvéDesEaux(1932)

Yönetmen: Jean Renoir Yapım: LesÉtablissementsJacquesHaik, CréditCinématographiqueFrançais (CCF), Fransa

Bugün Aslında Düdü (1993)

Yönetmen: HaroldRamis Yapım: Columbia Pictures Corporation, A.B.D.

Büyük Açık (2015)

Yönetmen: Adam McKay, Yapım: Plan B Entertainment, Regency Enterprises, A.B.D.

Büyük Lebowski (1998)

Yönetmen: Joel Coen, Ethan Coen Yapım: Polygram Filmed Entertainment, Working Title Films, A.B.D., İngiltere

Caz Şarkıcısı (1927)

Yönetmen: Alan Crosland Yapım: Warner Bros., A.B.D.

Cennetten de Garip (1984)

Yönetmen: Jim Jarmusch Yapım: Cinesthesia Productions, Grokemberger Film Produktion, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), A.B.D.

Cumartesi Gecesi Atesi (1977)

Yönetmen: John Badham, Yapım: Robert Stigwood Organization (RSO), A.B.D.

Çılgın Liseliler (1998)

Yönetmen: Wes Anderson Yapım: American Empirical Pictures, Touchstone Pictures, A.B.D.

David Holzman's Diary (1967)

Yönetmen: Jim McBride, Yapım: Bilinmiyor, A.B.D.

Deconstructing Harry (1997)

Yönetmen: Woody Allen Yapım: Sweetland Films, Jean Doumanian Productions, A.B.D.

Demir Adam (1981)

Yönetmen: Andrzej Wajda Yapım: Film Polski, Zespół Filmowy "X", Polonya

Dezertir (1933)

Yönetmen: Vsevolod Pudovkin Yapım: Mezhrabpomfilm, Rusya

Dövüş Kulübü (1999)

Yönetmen: David Fincher Yapım: Fox 2000 Pictures, Regency Enterprises, Linson Films, A.B.D., Almanya

EasyRider (1969)

Yönetmen: DennisHopper Yapım: PandoCompanyInc. , RaybertProductions, A.B.D.

EdWood (1994)

Yönetmen: Tim Burton, Yapım: TouchstonePictures, A.B.D

EvenCowgirlsGettheBlues (1993)

Yönetmen: Gus Van Sant Yapım: New LineCinema, FourthVision, A.B.D.

First Monday in October (1981)

Yönetmen: Ronald Neame Yapım: ParamountPictures, A.B.D.

ForrestGump (1994)

Yönetmen: Robert Zemeckis, Yapım: ParamountPictures, A.B.D.

Frances Ha (2012)

Yönetmen: NoahBaumbach Yapım: PineDistrictPictures, RT Features (presents), ScottRudinProductions, A.B.D., Brezilya

Gazap Üzümleri (1940)

Yönetmen: John Ford Yapım: Twentieth Century Fox, A.B.D.

GeceyarısıKovboyu (1969)

Yönetmen: John Schlesinger Yapım: JeromeHellmanProductions (A JeromeHellman=John SchlesingerProduction), Florin Productions, A.B.D.

Gerçekler Acıtır (1994)

Yönetmen: Ben Stiller Yapım: Jersey Films, Universal Pictures, A.B.D

GettoKnowYourRabbit (1972)

Yönetmen: Brian De Palma Yapım: Acrobatic Motion Works West, Warner Bros, A.B.D.

Gizemli Şehir (1998)

Yönetmen: AlexProyas, Yapım: MysteryClockCinema, New LineCinema, A.B.D., Avustralya

Greenberg (2010)

Yönetmen: NoahBaumbach Yapım: ScottRudinProductions , TwinsFinancing, A.B.D.

Greetings (1968)

Yönetmen: Brian De Palma Yapım: West EndFilms, A.B.D.

Grev (1925)

Yönetmen: Sergei M. Eisenstein Yapım: Goskino, Proletkult, Rusya

Halk (1928)

Yönetmen: KingVidor, Yapım: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), A.B.D

Hallelujah I'm a Bum (1933)

Yönetmen: LewisMilestone Yapım: LewisMilestoneProductions (FeatureProductions için), A.B.D.

HallelujahtheHills (1963)

Yönetmen: AdolfasMekas, Yapım: Vermont, A.B.D.

Happiness (1998)

Yönetmen: ToddSolondz Yapım: Good Machine, Killer Films, A.B.D.

Harold ve Maude (1971)

Yönetmen: Hal Ashby, Yapım:MildredLewisandColinHigginsProductions, ParamountPictures, A.B.D

Head (1968)

Yönetmen: BobRafelson Yapım: RaybertProductions, A.B.D.

Her FriendtheBandit (1914)

Yönetmen: Her FriendtheBandit (1914), Yapım: Keystone Film Company, A.B.D.

Hirs (1970)

Yönetmen: Paul NewmanYapım: Universal Pictures, Newman-ForemanCompany, A.B.D.

Hoffa (1992)

Yönetmen: Danny DeVito Yapım: Twentieth Century Fox , JerseyFilms, A.B.D.

Hürriyete Can Feda (1931)

Yönetmen: RenéClair Yapım: FilmsSonoresTobis, A.B.D.

I Call First (1967)

Yönetmen: Martin Scorsese Yapım: TrimodFilms, A.B.D.

It's Impossible toLearntoPlowby Reading Books (1988)

Yönetmen: Richard Linklater Yapım: DetourFilmproduction, A.B.D.

Jobs (2013)

Yönetmen: Joshua Michael Stern, Yapım: Open Road Films, Five Star Institute,IF Entertainment, vd, AB.D. İsviçre

Kadınlar (2008)

Yönetmen: Diane English Yapım: Picturehouse , ScionFilms, Inferno Distribution, A.B.D.

Karanlığın İçinden (1962)

Yönetmen: Arthur Penn, Yapım: PlayfilmProductions, A.B.D.

Kızgın Boğa (1980)

Yönetmen: Martin Scorsese, Yapım: Chartoff-WinklerProductions, A.B.D.

KuhleWampe (1932)

Yönetmen: SlatanDudow Yapım: Prometheus-Film-VerleihundVertriebs-GmbH ,Praesens-Film

Kumsal (2000)

Yönetmen: Danny Boyle, Yapım: FigmentFilms, A.B.D.,İngiltere

Küçük Gün Işığım (2006)

Yönetmen: JonathanDayton, ValerieFaris Yapım: FoxSearchlightPictures , BigBeachFilms , Bona Fide Productions, vd.,A.B.D.

Küp (1997)

Yönetmen: Vincenzo Natali, Yapım: Cube Libre, Feature Film Project, TheHaroldGreenbergFund, vd, Kanada

LittleFugitive (1953) Yönetmen: Ray Ashley, Morris Engel, Ruth Orkin Yapım: LittleFugitiveProductionCompany, A.B.D.

Making a Living (1914)

Yönetmen: Henry Lehrman, Yapım: Keystone Film Company, A.B.D.

Matrix (1999)

Yönetmen: : Lana Wachowski (as The Wachowski Brothers), Lilly Wachowski (as The Wachowski Brothers) Yapım: Warner Bros., Village Roadshow Pictures, Groucho II Film Partnership, vd, A.B.D

Mermer Adam (1977) Yönetmen: Andrzej Wajda Yapım: Film Polski Film Agency Zespół Filmowy "X", Polonya

Milk (2008)

Yönetmen: Gus Van Sant, Yapım: Focus Features, Axon Films, Groundswell Productions, vd., A.B.D.

Napolyon (1927)

Yönetmen: Abel Gance, Yapım: Ciné France, Films Abel Gance, Isepa-Wengeroff Film GmbH, vd., Fransa

Native Land (1942)

Yönetmen: Leo Hurwitz, Paul Strand Yapımcı: Frontier Films, A.B.D.

Norma Rae (1979)

Yönetmen: Martin Ritt Yapımcı: Twentieth Century Fox, A.B.D.

Nothing But a Man (1964)

Yönetmen: Michael Roemer Yapımcı: DuArt Film and Video, Nothing But a Man Company, A.B.D.

Ofis Çılgınlığı (1999)

Yönetmen: Mike Judge, Yapım: Twentieth Century Fox, Cubicle Inc., A.B.D.

Oyun (1997)

Yönetmen: David Fincher, Yapım: PolygramFilmed Entertainment, Propaganda Films, A&B Producoes, vd, A.B.D.

Oyunun Sonu (2011)

Yönetmen: J.C. Chandor, Yapım: BeforeTheDoorPictures, BenaroyaPictures, Washington SquareFilms, A.B.D.

Ömre Bedel Kadın (1945)

Yönetmen: Michael Curtiz Yapım: Warner Bros.,A.B.D.

Özgürlük Yolu (2007)

Yönetmen: SeanPenn Yapımcı: ParamountVantageArtLinsonProductions, Intothe Wild, A.B.D.

Para Avcisi (2013)

Yönetmen: Martin Scorsese, Yapım: Red Granite Pictures , AppianWay, SikeliaProductions, A.B.D.

Para Beraber Gitmez (1938)

Yönetmen: Frank Capra Yapım: Columbia Pictures Corporation, A.B.D.

PotemkinZırhlısı (1925)

Yönetmen: Sergei M. Eisenstein Yapım: Goskino, Mosfilm, Sovyetler Birliği

Pull My Daisy (1959)

Yönetmen: Robert Frank, AlfredLeslieYapımcı: Bilinmiyor, A.B.D.

Rıhtımlar Üstünde (1954)

Yönetmen: Elia Kazan Yapımcı: Columbia PicturesCorporation , HorizonPictures, A.B.D.

Rosetta (1999)

Yönetmen: Jean-Pierre Dardenne, LucDardenne Yapımcı: ARP Sélection, Canal+, CentreNational de la Cinématographie (CNC), vd., Fransa, Belçika

Sahane Hayat (1946)

Yönetmen: Frank Capra Yapımcı: LibertyFilms (II), A.B.D.

Scarecrow (1973)

Yönetmen: JerrySchatzberg Yapımcı: Warner Bros.,A.B.D.

Seks Yalanları (1989)

Yönetmen: Steven Soderbergh Yapımcı: Outlaw Productions (I), Virgin, A.B.D.

SeytanMarka Giyer (2006)

Yönetmen: David FrankelFox 2000 Pictures, Dune Entertainment, MajorStudioPartners, vd, A.B.D, Fransa

Shadows (1959)

Yönetmen: John Cassavetes Yapım: Lion International, A.B.D

Silkwood (1983)

Yönetmen: Mike NicholsYapım: ABC Motion Pictures, A. B.D.

Smithereens (1982)

Yönetmen: Susan Seidelman Yapım: DomesticProductions, A.B.D.

Spartaküs (1960)

Yönetmen: StanleyKubrick, Yapım: BrynaProductions, A.B.D.

St. Petersburg'un Sonu (1927)

Yönetmen: VsevolodPudovkin Yapım: Mezhrabpom-Rus, Sovyetler Birliği

Stajyer (2015)

Yönetmen: Nancy Meyers Yapım: WaverlyFilms, A.B.D.

Steve Jobs (2015)

Yönetmen: Danny Boyle Yapım: Production Companies, Universal Pictures, Legendary Entertainment , Scott Rudin Productions, A.B.D.İngiltere

SweetSweetback'sBaadasssssSong (1971)

Yönetmen: Melvin Van Peebles Yapım: Yeah, A.B.D

Take the Money and Run (1969)

Yönetmen: Woody Allen Yapım: Palomar Pictures International, Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions, vd, A.B.D.

The Covered Wagon (1923)

Yönetmen: James Cruze Yapım: Paramount Pictures, A.B.D.

The Crazy-Quilt (1966)

Yönetmen: John Korty Yapım: Farallon, A.B.D.

The Founder (2016)

Yönetmen: John Lee Hancock Yapım: Film Nation Entertainment , The Weinstein Company, Faliero House Productions, A.B.D.

The Landlord (1970)

Yönetmen: Hal Ashby, Yapım: Cartier Productions, Mirisch Corporation, A.B.D.

The New Disciple (1921)

Yönetmen: Oliver L. Sellers Yapım: Federation Film Corporation, A.B.D.

The Proud Valley (1940)

Yönetmen: Pen Tennyson Yapım: CAPAD, Ealing Studios, A.B.D

The Secret of My Success (1987)

Yönetmen: Herbert Ross, Yapım: Rastar Pictures, Universal Pictures, A.B.D.

The Spirit of Stanford (1942)

Yönetmen: Charles Barton, Yapım: Columbia Pictures Corporation, A.B.D.

The Subterraneans (1960)

Yönetmen: Ranald MacDougall Yapım: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), A.B.D.

The Trip (1967)

Yönetmen: RogerCorman Yapım: American International Pictures (AIP), A.B.D.

TooBigto Fail (2011)

Yönetmen: CurtisHanson, Yapım: Deuce Three Productions, HBO Films, Home Box Office (HBO), A.B.D.

TradingPlaces (1983)

Yönetmen: John Landis, Yapım: CinemaGroupVentures, ParamountPictures, A.B.D.

Tutunamayanlar (2005)

Yönetmen: DagurKári Yapım: Nimbus Film Productions,ZentropaEntertainments , ZikZakKvikmyndir, vd, Danimarka, İzlanda

Two-LaneBlacktop (1971)

Yönetmen: Monte Hellman Yapım: Michael Laughlin Enterprises, Universal Pictures, A.B.D.

Umudunu Kaybetme (2006)

Yönetmen: GabrieleMuccino, Yapım: Columbia Pictures Corporation, Relativity Media, Overbrook Entertainment, vd, A.B.D

Uyusuk (1991)

Yönetmen: Richard Linklater Yapım: DetourFilmproduction, A.B.D.

V - V forVendetta (2005)

Yönetmen: James McTeigue, Yapım: Warner Bros., Virtual Studios, Silver Pictures, vd, A.B.D., İngiltere, Almanya

Wall Street (1987)

Yönetmen: Oliver Stone Yapım: Twentieth Century Fox , American EntertainmentPartners L.P.,AmercentFilms, A.B.D

Wanderlust (2012)

Yönetmen: David Wain, Yapım: A Hot Dog, ApatowProductions, Relativity Media, A.B.D.

Wild Angels (1966)

Yönetmen: RogerCorman Yapım: American International Pictures (AIP), A.B.D.

Wild Boys of the Road (1933)

Yönetmen: William A. Wellman Yapım: First NationalPictures, A.B.D.

Wild in the Streets (1968)

Yönetmen: BarryShear Yapım: American International Pictures (AIP), A.B.D.

Yedinci Kita (1989)

Yönetmen: Michael Haneke Yapım: Wega Film, Avusturya

Yeryüzü (Earth)(1930)

Yönetmen: AleksandrDovzhenko Yapım: VUFKU, Sovyetler Birliği

YoungTom Edison (1940)

Yönetmen: Norman Taurog, Yapım: Metro-Goldwyn-Mayer, AB.D.

YurttaşKane (1941)

Yönetmen: OrsonWelles Yapım: RKO RadioPictures , MercuryProductions, A.B.D.

Yüzüklerin Efendisi: Yüzük Kardesligi (2001)

Yönetmen: Peter Jackson Yapım: New LineCinema, WingNutFilms,
TheSaulZaentzCompany, A.B.D., Yeni Zelanda

Zabriskie Point (1970)

Yönetmen: MichelangeloAntonioni, Yapım: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), A.B.D.,
İtalya

400 Darbe (1959)

Yönetmen: François Truffaut Yapım: LesFilmsduCarrosse, SédifProductions Fransa

ÖZGEÇMİŞ:

Doğum Yılı/Yeri: 01.03.1981/ İzmir

Eğitim: İzmir, Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü, Lisans, 2008

İzmir, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans,2011

Mesleki Deneyim: Gaziantep Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema Televizyon Bölümü, Öğretim Görevlisi (2013-devam)

Akademik Çalışmaları:

Uluslararası bilimsel toplantılarda sunulan bildiriler	
Yıl	İçerik
2017	European Conference on Science, Art & Culture Ecsac'17, Prag Kentsel Evrim Örneği Olarak DistopikFilmlerde Kent Tasarımı: Metropolis Ve Azınlık Raporu
2017	Canterbury Chris Church University Exploitation Cinema in The 21st Century Symposium, U.K. Turkish Style Exploitation Cinema: Arabesque Movies
2014	Dergi / Kitap Adı: I.Uluslararası Erkekler ve Erkeklikler Sempozyumu Yazarlar: Özge Nilay Erbalaban Gürbüz Türkiye Sinemasının Çocuk Askerleri
2014	Gaziantep Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Desen Çalıştayı Sinemanın Arkasındaki Desen: Storyboard, Akira Kurosawa Storyboardları
2013	Dergi / Kitap Adı: II. Uluslararası İletişim Öğrencileri Sempozyumu Yazarlar: Özge Nilay Erbalaban Gürbüz Yeni Türkiye Sinemasında Kitle İletişim Aracı Olarak Televizyonun Temsili

Ulusal hakemli dergilerde yayımlanan makaleler	
Yıl	İçerik
2017	<p>Dergi / Kitap Adı: Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi Sayı/Baskı: Cilt 10/Sayı 3, Aralık 2017 Yazarlar: Özge Nilay Erbalaban Gürbüz Kentsel Evrim Örneği Olarak Distopik Filmlerde Kent Tasarımı: <i>Metropolis Ve Azınlık Raporu</i></p>
2016	<p>Dergi / Kitap Adı: Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi Sayı/Baskı: Aralık 2016 Yazarlar: Özge Nilay Erbalaban Gürbüz <i>Korkuyorum Anne</i> Filminde Hegemonik Erkekliğin Yapı Sökümü</p>
2016	<p>Dergi/KitapAdı: SineFilozofi Sayı/Baskı: Cilt 1 Sayı 1 Eylül 2016 Yazarlar: Özge Nilay Erbalaban Gürbüz İşçi Sınıfı Cennete Gider Filminde Çalışma İdeolojisinin Eleştirisi Olarak 'Yabancılaşma' Ve 'Şeyleşmenin' Temsili</p>
2015	<p>Dergi / Kitap Adı: Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi Sayı/Baskı: Cilt 8 Sayı 4 Yazarlar: Özge Nilay Erbalaban Gürbüz Yeni (Bağımsız) Türk Sinemasında Kitle İletişim Aracı Olarak Televizyonun Temsili</p>
2014	<p>Dergi / Kitap Adı: Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi Sayı/Baskı: Cilt 2 Sayı 4 Yazarlar: Ozge Nilay Erbalaban Gürbüz Modern Sinemanın Erken Tarihi ve Modern Sinema Örneği Olarak Jean Luc Godard Sineması</p>
2013	<p>Dergi / Kitap Adı: Sinecine Sinema Araştırmaları Dergisi Sayı/Baskı: 4/1</p>

	Yazarlar: Özge Nilay Erbalaban Gürbüz Yeraltı'nı Nietzsche'den Okumak(değini)
--	---

Diğer Yayınlar, Sunumlar ve Görevler	
2017	Sıradan /Mühim Şeyler Karma Fotoğraf Sergisi, Gaziantep Üniversitesi Cenani Konağı
2017	Yön Öğretim Elemanları Karma Sergisi, Gaziantep Üniversitesi Cenani Konağı
2017	Gaziantep Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Akademik Teşvik Komisyon Üyesi
2016	Dergi / Kitap Adı: Düşünbil Felsefe Dergisi Sayı/ Baskı: 54- Temmuz-Ağustos 2016 F.W. Nietzsche'de Ahlak Agnes Heller, Ross Pool ve Gilles Deleuze Yorumuyla
2016	Gaziantep Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema TV. Bölümü Yönetmen Aida Begiç söyleşisinde çevirmenlik
2016	Uluslararası Zeugma Film Festivali Gaziantep Üniv. Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema Tv. Bölümü Sorumluluğu
2013-2014	Gaziantep Üniversitesi Sinema Topluluğu Akademik Danışmanlığı
2013	Dergi / Kitap Adı: Hayal Perdesi Sayı/Baskı: Web Yazarlar: Özge Nilay Erbalaban Gürbüz Oryantalizmin Kıyısındaki Kamera
2013	Dergi / Kitap Adı: Sanatlog Sayı/Baskı: Web

	<p>Yazarlar: Özge Nilay Erbalaban Gürbüz</p> <p>Türlerin Buluştuğu Coğrafya: <i>Günah Şehri</i>, Film Analizi</p>
2013	<p>Dergi / Kitap Adı: Film Arası Dergisi</p> <p>Sayı/Baskı: 33</p> <p>Yazarlar: Özge Nilay Erbalaban Gürbüz</p> <p>Bağımsız Türkiye Sinemasında Ahlak Sorunsalı</p>
2013	<p>Dergi / Kitap Adı: Hayal Perdesi</p> <p>Yazarlar: Özge Nilay Erbalaban Gürbüz</p> <p>Küresel Kapitalizmde Bir Zerre, <i>Zerre</i> Filminin Çözümlemesi.</p>
2013	<p>Dergi / Kitap Adı: Sanatlog</p> <p>Sayı/Baskı: Web</p> <p>Yazarlar: Özge Nilay Erbalaban Gürbüz</p> <p>Bir Asırlık Hikaye Marcel Fabre Ve Öncü Sinema</p>