

Madunun Kentteki Gölgesi: *Zerre*

The Shadow of the Subaltern in the City: *Zerre*

Perihan TAŞ ÖZ* 
Zehra YİĞİT** 

Öz

2000 sonrası Yeni Türkiye Sineması'nda, dönemin toplumsal heterojenliğine paralel olarak toplumsal cinsiyet, sınıf, kimlik ve mekan gibi öğeler üzerinden farklı sinemasal temsiller üretildiği görülmektedir. Bu dönem anlatılarında sıklıkla yer alan temsillerden biri de madun imgesidir. Çalışmanın amacı Yeni Türkiye Sineması'nda madunların gündelik yaşam pratiklerine, sıkıntılarına, çelişkilerine, toplumsal tahakküm ve tabiiyet ilişkilerine ve eğer varsa ürettikleri direniş yöntemlerine nasıl yer verildiğini saptamaktır. Örneklem olarak *Zerre* (Erdem Tepegöz, 2012) filmi, ana karakteri Zeynep'in madun konumunu bütünlüklü bir şekilde; mekansal, sınıfsal ve bedensel sınırlılıklar çerçevesinde ele alan bir film olması nedeniyle seçilmiştir. Çalışmanın kuramsal altyapısını, Antonio Gramsci, Ranajit Guha, Gayatri Chakravorty Spivak, Gyanendra Ranney ve Dipesh Chakrabarty gibi sosyolog ve kuramcılarının çalışmalarıyla şekillenen Maduniyet Çalışmaları teorisi oluşturmaktadır. Bu bağlamda film analiz edilirken maduniyeti çerçeveleyen toplumsal koşullar referans alınarak sosyolojik eleştiri yöntemi ile madun kavramının filmde nasıl temsil edildiği saptanmıştır. Madun imgesini öyküsünün merkezinde tutan *Zerre*, kentsel yoksulluk ve işsizlik çıkmazı içerisindeki bireylerden biri olan Zeynep'in var olma mücadelesini aktarırken, aynı zamanda maduniyetin sosyo-ekonomik şekillenişini de anlatsallaştırmıştır. Bununla birlikte, Maduniyet Çalışmaları kuramcılarının sıklıkla işaret ettiği, madun ile egemen olanın ilişkisinde cinsiyet vurgusunun önemi, çalışmanın yaptığı analizle de belirginleşmiş; madunun cinsiyetinin kadın olduğu durumlarda egemen olanın dayattığı tahakkümlerin çok daha ağır olduğu ve daha çok bedensel politikalar üzerinden kurulduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Maduniyet Çalışmaları, Madun, Yeni Türkiye Sineması, *Zerre*, Erdem Tepegöz.

* Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Kültür Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, İstanbul, Türkiye, E-posta: p.tas@iku.edu.tr, Orcid: 0000-0002-4577-7898

** Doç. Dr., Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema-TV Bölümü, Antalya, Türkiye, E-posta: zehrayigit@akdeniz.edu.tr, Orcid: 0000-0003-1869-8550

Abstract

Starting in 2000, New Turkish Cinema has given room to different representations in relation to gender, class, identity and spaces, parallel to the era's social heterogeneity. The image of the subaltern is one of the most recurring representations in these narratives. In this context, this study aims to analyze the ways in which New Turkish Cinema represents the subaltern's daily life practices, problems, contradictions, relations of oppression and subordination, and if there is any, modes of resistances. The analysis will focus on the film, *Zerre* (Erdem Tepegöz, 2012), and its protagonist Zeynep, who is positioned as the subaltern in terms of spatial, class-based, and embodied boundaries. The theoretical framework of the study will draw on the works of Antonio Gramsci, Ranajit Guha, Gayatri Chakravorty Spivak, Gyanendra Raney, Dipesh Chakrabarty, all pertinent to subaltern studies. In this context, the analysis is based on the social conditions defining subalternity. The representation of subaltern was studied by using the social criticism method. *Zerre* focuses on the image of the subaltern by narrating the story of Zeynep's struggle for survival, as an individual who is pressured by urban poverty and unemployment, while also narrativizing the socio-economic formation of subalternity. At the same time, the importance of gender in the relationship between the subaltern and those in power, as often pointed out by subaltern studies scholars, is an important aspect that is underlined in this film's analysis. Finally, it has been concluded that when the gender of the subaltern is female, the relationship of domination established by the ruling class is much more severely practiced, and particularly based on body politics.

Keywords: Subaltern Studies, Subaltern, New Turkish Cinema, *Zerre*, Erdem Tepegöz.

Giriş

Hardt ve Negri'nin (2001, s. 156) *Empire* (İmparatorluk) adlı çalışmalarında yer alan yoksul kategorisi, bugünkü anlamda madun kavramına ışık tutmaktadır. İlgili çalışmada "yoksul", ortak bir yaşam tarzı ile nitelenen tarihsel özne olarak tanımlanır. Bu tanıma göre yoksul, "*mahrum kalan, dışlanan, bastırılan, sömürülen ve gene de yaşamaya devam edendir.*" Yoksulun varlığının, sistem için gerekliliğine işaret eden Hardt ve Negri (2001, s. 157) yoksulun her yerde olmasının, sunulan, desteklenen ve pekiştirilen olduğunu belirtirler ve yoksulu "yeryüzünün tanrısı" olarak betimlerler. İlk olarak Antonio Gramsci'nin (1999, s. xiv) *Hapishane Defterleri* içerisinde sınıfsal bir çerçeveden hegemonya kavramı ile ilişkilendirerek, hegemonik-olmayan grup ya da sınıfları tanımlamak için kullandığı madun kavramı, 1960'larda Ranajit Guha tarafından, sömürge sonrası Hindistan tarih yazımında görülen milliyetçi-elit yönelimin eleştirisi için yeniden kullanılmış, 1980'lerde Madun Çalışmaları Kolektifi'nin çalışmalarıyla; toplumsal yapılanmanın hiyerarşik sıralamasında alta ve aşağıda tanımlanan her türlü sınıf, kimlik ve cinsiyeti içeren daha kapsayıcı bir bağlamda ele alınmıştır (Yetişkin, 2013, s. 2).

Madun kavramının sinema ve kültürel çalışmalar literatürüne girmesine etki eden isimlerden biri olan Gayatri Chakravorty Spivak ise bu kavramı Antonio Gramsci'den ödünç alır. Spivak (2013) *Can the Subaltern Speak?* (Madun Konuşabilir mi?) adlı çalışmasında, post-kolonyal kuram çerçevesinde Hindistan'da baskın kültür tarafından ezilen ve alta kalanlara sadece sınıfsal değil; aynı zamanda dinsel, dilsel, cinsiyet ve etnisite bağlamındaki diğer örüntüler üzerinden yaklaşarak toplum eleştirisinin önemini vurgular. Yazar bu çalışmasında aynı zamanda madunların temsiliyet sorununu dile getirmek, seslerini duyurmak üzerinden sorunsallaştırır; tek ve bütün olamayan madun

sınıfın hem egemen kültür hem de dil üzerinden baskılandığına işaret eder. Makalesinin başlığında yönelttiği soru ile de dikkat çeken Spivak (2013, s. 83) ilgili yazısında Hindistan'da en alt durumdaki sınıf olarak tanımladığı madunun, bir tarihten yoksun olduğunun altını çizer. Kirel'e (2010, s. 352) göre Spivak'ın madun kavramsallaştırması, en basit tanımı ile egemen sınıfla ilişkili olsa ve onun alanında yaşasa bile, sosyal mobilitéyle üst tabakaya ulaşamayan kişiye karşılık gelmektedir. Buna ek olarak, ironik bir bağlama ve ikili okumaya açık olan "konuşamamak" durumuna dair Spivak (2018, dk. 1:27-1:44), daha sonradan açıklama getirmiş ve madunun sesinin "*devlet yapılarıyla irtibatı kesilmiş, her türlü sosyal hareketlilikten koparılmış yurttaşın onlara bilfiil erişebilmesi için altyapının inşa edilmesinin metaforik tanımı*"na karşılık geldiğini ve madunun konuşamamasının, "*söz eylemlerinin tamamlanması için gereken altyapının bulunmaması*" olarak algılanması gerektiğini dile getirmiştir. Bu doğrultuda madun, sesi olmayan değil sessizleştirilmiş özne olarak kavranmalıdır.

Maduniyet kavramının dinamik ve çok boyutluluğu, Spivak'ın "Madun konuşabilir mi?" sorusu etrafında şekillenen birçok kuramsal tartışmaya zemin hazırlamıştır. Örneğin Somay (2008, s. 188), Spivak'ın sorusunu yanıtlarken, madunun konumunu ve kimliğini öne çıkarır ve madunun iki biçimde "konuşuyor görünme" ihtimalinden söz eder. Bunlardan ilki, efendinin dilini kabul etmesi, diğeri ise dilini, kabul ettiği efendinin söyleminin içine yerleştirmesi ile ilgilidir. Ancak Somay'ın vurgusu, madunun dilinden koparılmışlığına işaret ettiği için madun kendi adına, kendi dilinde konuşamayacaktır. Benzer biçimde, Maggio'nun (2007) "*Can The Subaltern Be Heard?*" (Madun duyulabilir mi?) isimli makalesi ile dile getirmiş olduğu soru, maduniyet çalışmaları kapsamında değerli bir sorudur. Maggio (2007, s. 419), ilgili çalışmasında madunun dilsizliğini değil, dile getirdiğinin dinleyene ulaşip ulaşmadığını sorunsallaştırır ve bu sorusu ile madun sınıf ile egemen sınıf arasındaki keskin sınıra dikkat çeker. Bu sınır, konuşsa bile madunun sesinin duyulmasını olanaksızlaştırmaktadır.

Spivak'ın (2013, ss. 82-83) madun özne sorunsallaştırmasında kadınlar ayrı bir önem taşır. Çünkü ona göre madunların silinen tarihi içerisinde kadınların izi iki kez yok olmakta, toplumsal cinsiyetin ideolojik inşasının uzantısı olarak kadınların gölgesi daha da karanlıkta kalmaktadır. Kirel'e (2010, ss. 350-351) göre de Spivak'ın yazısı özünde, kadınların "madun" olarak erkek egemen kültürün etkisi altında kalmalarının farkındalığı adına temellenmiş bir çalışmadır ve bu çalışmada dikkat çekilen en önemli noktalar, madun kavramının yeniden çerçeveye sorunsallaştırdığı "toplumsal cinsiyet" ve ataerkil toplumlarda sıklıkla yaşanan "toplumsal cinsiyet körlüğü" dür. Kirel (2010, s. 354), madun ve kamusal alan arasındaki ilişkiye dikkat çeker ve Spivak'ın madunun direnişinin kamusal alana ulaşamadığı yönündeki tespitini de vurgular. Bu vurgu, ataerkil kültürün kendisine yüklediği toplumsal cinsiyet rolleri gereği özel alana hapsedilen ve halihazırda kamusal alana erişim olanağı engellenmiş olan kadının, madun sınıf içerisinde kamusal alanda var olmasının erkeklere göre çok daha zor olduğuna dikkat çekmesi açısından oldukça önemlidir.

Madun sınıfın egemen olanla ilişkisi maduniyet çalışmalarının sıklıkla üzerinde durduğu konulardan biridir. Madunlar, egemen olanları ve/veya onların sahip olduğu olanakları reddedenler değil, zaten o alanın içinde hiç bulunamayanlar, başka bir deyişle "dışarıda kalanlar" dır. Yetişkin'in (2010, s. 3) yorumuyla Spivak'a göre madun "*En geniş anlamıyla, ekonomik, siyasi ve kültürel üretim ilişkilerinin içine dahil olsa dahi tekilliğini ifade edemeyen ve egemen olana tabi, alt ve aşağı konumdaki*

'başka' olandır." Ortadoğu'da maduniyet, kent ve yoksulluk üzerine çalışmaları olan Bayat (akt. Danış, 2008, para. 1) da madunun moderniteyle olan ilişkisine dair önemli bir saptamada bulunur. Ona göre kent yoksulları modern yaşamın olanaklarını reddeden bireyler değil, aksine modernitenin bedelini ödeyebilecek imkanları olmayan, bu nedenle bu olanaklardan yararlanamayan bireylerdir. Çünkü Bayat'a göre "Modernlik, pahalı bir keyfiyettir".

Maduniyet çalışmalarının bir diğer önemli vurgusu ise madunun homojen bir bütünü değil, heterojen bir yapının parçası olduğudur. Erdoğan (2019, s. 23) da *Yoksulluk Halleri* başlıklı çalışmasında "(...) Temsil edilebilecek homojen, bütünsel, özsel, asli ve tek bir 'yoksul dili' veya 'bilinci' olmadığı gibi, aynı toplumsal ilişkiler sisteminin ürettiği yoksulluğun birbirinden farklı, tekil biçimlerde yaşandığına" işaret eder. Benzer biçimde Yetişkin (2013, s. 7) de madunun, tek bir grubu imleyen, sabit ve homojen bir kimlik olarak değil; toplumsal değişimle ilişkili dinamik bir unsur olarak değerlendirilmesi gerektiğini vurgular. Aksi halde kavramın içerdiği kuramsal zenginlik, indirgemeci bir biçimde genelleştirilecektir. Sinema filmlerinde madun temsillerinin izi sürüldüğünde de Erdoğan'ın sözünü ettiği tekil odaklanmalar ve Yetişkin'in vurguladığı dinamikliğin farklı görünüşleri ile karşılaşılır.

Çalışma, yukarıda sözü edilen kuramsal çerçevenin ışığında filmlerin toplumsal bir dışavurum olduklarından hareketle Yeni Türkiye Sineması'ndaki madun temsillerine odaklanmakta ve Erdem Tepegöz'ün yönetmiş olduğu *Zerre* (2012) isimli filmi örneklem olarak ele almaktadır. Film, ana karakteri Zeynep üzerinden derinlemesine ve çok katmanlı bir madun hikayesine odaklanmaktadır. Buna ek olarak filmdeki madun temsilinin bir kadın olması, Spivak'ın görüşlerine paralel olarak, egemen olanın karşısında gölgesi daha da karanlıkta kalan bir karakter olarak Zeynep'in maduniyet halini daha da görünür kılmakta ve çalışmanın bu anlamda çift yönlü bir okuma sunmasına olanak sağlamaktadır.

Maduniyetin Mekansal Konumlanması

Türkiye'de 2000'li yıllarda, kentsel dönüşüm ve buna paralel olarak ortaya çıkan kent yoksulluğunun sosyolojik görünüşleri sinema filmlerindeki madun imgelerine kaynaklık eder. Bir bakıma bu sıkıntı ve sorunların toplumsal yaşamda ortaya çıkışıyla Yeni Türkiye Sineması'nın ortaya çıkışı ve bağımsız yönetmenlerin film üretme süreçleri aynı zamana denk gelir. Kent yoksununun dışlanmasıyla beraber yaşamının tüm alanına yayılan madun imgesi, Yeni Türkiye Sineması'nda sıklıkla bir sıkıntı ve buhran olarak yerini alır. Sinemada madun ve maduniyet imgeleri üzerine yaptıkları çalışmalarında Köse ve İpek (2016, s. 13), bu dönem sinemacılarının madunların hikayelerini "kendi hakikatlerinin lisansıyla" seslendirip, sessizliğiyle damgalanmış olan madunu konuşturmaya çalıştıklarını ifade ederler.

Yeni Türkiye Sineması döneminde üretilen birçok filmde, kentin kendileri için bir tür "dar alan"a dönüştüğü madun temsilleri çıkışsızlık, sistematik dışlanmışlık ve sessizlik örüntüleri çevresinde İstanbul merkeze alınarak inşa edilir. *Tabutta Rövaşata* (Derviş Zaim, 1996), *Hayat Var* (Reha Erdem, 2008), *Rıza* (Tayfun Pirselimoglu, 2008), *Kara Köpekler Havlarken* (Mehmet Bahadır Er & Marina Horbaç, 2010), *Zenne* (M. Caner Alper & Mehmet Binay, 2011), *Babamın Sesi* (Orhan Eskiköy, 2012), *Toz Bezi* (Ahu Öztürk, 2015) ve *Babamın Kanatları* (Kıvanç Sezer, 2016) gibi filmlerde birbirinden

farklı madun temsilleri seyirci karşısına çıkar. Bu filmlerin analizi “öteki”nin anlaşılması ve sistemin deşifre edilmesi nezdinde önem taşır. Wayne'nin (2011, s. 133) *Politik Film* isimli çalışmasında da vurguladığı gibi, sinema “öteki” olanın belleğinin yeniden görünüm kazanmasına aracılık eder ve bir “karşı strateji” olarak onu hatırlatır. Yeni Türkiye Sineması'nda maduniyet temsili olarak örneklendirilen her film, kente ve kültürel belleğe ait bütünü birer parçasını oluşturmaktadır. Yani *Zerre*'de böbreğini satmak zorunda kalan Zeynep, *Rıza*'da insan öldürmek zorunda kalan Rıza, *Tabutta Rövaşata*'da hırsızlık yapmak zorunda kalan Mahsun, *Toz Bezi*'nde küçük kızını terk etmek zorunda kalan Nesrin ve *Ağır Roman*'da suç dünyasına itilen Gülü Gülü Salih gibi karakterler bu belleğin parçası ve hatırlatıcısıdır. Bu karakterler maduniyeti çerçeveleyen kimlik, cinsiyet ve sınıf gibi sınırların onları hapsedtiği dar alanında var olmaya çalışan “ötekiler”dir. Örneğin *Tabutta Rövaşata*'nın (1996) ana karakteri Mahsun, İstanbul Rumelihisarı'nda yaşayan bir evsiz olarak, gündüzlerini oradaki bir kahvehanede geçirmekte, geceleri ise dışarıda soğukta kalmamak için bazen inşaatta, bazen kayıkhanede kalmakta; bazen de araba çalmakta ve bu arabalarda ısınmaya çalışmaktadır. Kendisine yardım eden tek kişi ise bir balıkçı teknesi sahibi Reis karakteridir. Suner'e (2006, s. 26) göre *Tabutta Rövaşata* filminde alışılmışın dışında bir İstanbul temsili ile “dışarıda kalmanın” ve “içeriye girememenin” öyküsü anlatılmakta ve ötekinin basit ama yaşamsal var olma mücadelesi aktarılmaktadır. Suner'in örneğine ek olarak *Toz Bezi* (2015) filmi de örnek verilebilir. Bu filmde de sistemin ötekileştirdiği iki gündelikçi kadının (Nesrin ve Hatun) İstanbul'da var olma mücadelesi aktarılır. Nesrin, iş bulamadığı için kızdığı kocası tarafından terkedilmiş ve kızı Asmin'le ayakta kalmaya çalışmaktadır. Evine temizliğe gittiği Aslı Hanım, kendisine sigortalı bir iş bulma sözü vermiş olsa da bu söz, boş bir vaatten öteye geçmez ve desteği sadece Hatun'dan görür. Filmin sonunda yaşadığı çıkışsızlık nedeniyle terk ettiği kızını emanet ettiği kişi de Hatun'dur. Film, bir yandan ekonomik ve kültürel olarak alt sınıftan olan ötekinin yaşadığı çıkışsızlığı anlatırken, diğer yandan ötekilerin dayanışmasını gözler önüne sererek bir yaşam mücadelesini masalsi anlatımdan uzak, tüm gerçekliğiyle sunar.

Şehrin *İtirazı* adlı kitabında Çiçekoğlu (2015, s. 72), 2000'li yıllarda üretilen filmlerde İstanbul'u, “cennet mekan” dan “dehşet mekan” a dönüşen bir hapishane olarak betimler. İstanbul'daki kentsel dönüşüm sürecinin izlerini pek çok filmde [*Tabutta Rövaşata* (Derviş Zaim, 1996), *Hayat Var* (Reha Erdem, 2008), *Şimdiki Zaman* (Belmin Söylemez, 2012), *C Blok* (Zeki Demirkubuz, 1994), *Ben O Değilim* (Tayfun Pirselimioğlu, 2013)] süren Çiçekoğlu (2015, ss. 81-82), Tayfun Pirselimioğlu'nun yönettiği *Rıza*, *Pus* ve *Saç* filmlerini örnek vererek, bu filmlerde kurulan atmosferle, şehrin hem insanları hem hayvanları kuşatan devasa bir hapishane olarak betimlendiğinin altını çizer. Şehrin çıkışsızlığı içerisinde hem ana karakterler hem de yan karakterler bu hapishaneden kaçmaya çalışsalar da hiçbir yere gidemezler. Hapishanenin içinde yaşayan karakterler ve sürüklendikleri sonlar (*Rıza* filmine adını veren Rıza karakterinin hırsızlıktan cinayet işlemeye kadar uzanan çaresizliği, *Pus* filminde mezbahada çalışan kasap Emin'in kiralık katil kimliğini umarsızca kabullenerek birini öldürüp ardından intihar etmesi ya da *Saç* filminde Hamdi'nin Meryem'e karşı olan saplantılı duyguları sonucu cinayet işlemesi) onların maduniyet hallerini netleştirir ve mekansal konumlanışlarına dikkat çeker. Örneğin *Rıza* filminde Rıza karakterinin “*Kötüyüm*” cümlesine karşın Meryem'in “*Kim iyi ki?*” sorusu ve aralarında geçen diyalog, Çiçekoğlu'na göre (2015, s. 84) “*Bu şehirde hiç kimse iyi değildir*”

yorumuna karşılık gelir ve bu diyalog Pirselimioğlu filmlerinin atmosferini özetler. Pirselimioğlu, kendisi ile yapılan bir röportajda, filmlerindeki karakterlerin yaşadığı çıkışsızlığın sınıfsal bir nitelik taşıdığını ve daha çok işçi sınıfına mensup ya da işsiz olan bu karakterlerin şehrin kaosunda var olmaya çalışan ve bir sokakta yanımızdan geçen insanlar olduğunu söyler (Yücel, 2014, s. 29).

Kimlik, bellek ve aidiyet kavramları üzerinden Yeni Türkiye Sineması'na odaklanan çalışmasında Suner (2006, ss. 223-224), 1990'ların ortalarından itibaren İstanbul'da geçen filmlerde kentin artık bir taşraya dönüştüğünü ve bu filmlerde olayların büyük bölümünün klostrofobik iç mekanlarda, taşra estetiğiyle döşenmiş yoksul apartman dairelerinde, işyerlerinde ve devlet dairelerinde geçtiğini saptar. Suner (2006, s. 236), aynı çalışmasında Derviş Zaim'in yönettiği *Tabutta Rövaşata* filmi analiz ederken, Antony Vidler'den ödünç aldığı "agorafobi" (kent anksiyetesi) kavramını geliştirerek İstanbul'u, içinde yaşayanların açık alana kapatılmış hissi yaşadıkları "agorafobik kent" olarak tanımlar. Çiçekoğlu (2015, s. 71) da benzer bir biçimde aynı filmi çözümlerken İstanbul'u bir "açıkhava hapisanesi" olarak tanımlar.

Daha önce de değinildiği gibi, maduniyet çalışmalarının temel savlarından biri de madunun homojen bir bütünü değil, heterojen bir yapının parçası olduğudur. İstanbul kenti, toplumsal, sınıfsal, mekansal ayrışma ve çatışmayı barındıran kendine özgü heterojen yapısıyla Yeni Türkiye Sineması'nda madun imgesinin görsel ve mekansal odağı olmaya devam etmektedir.

Şölene Dahil Olamamak: Maduniyet Kavramı Üzerinden Zerre Filminin Analizi

Nurdan Gürbilek (2008, s. 24), *Mağdurun Dili* adlı kitabında, dışlanmanın hırpalayıcılığını en iyi anlatan cümlelerden biri olarak Dostoyevski'nin *Budala* isimli eserindeki ana karakterin şu cümlesini örnek verir: "*Madem bu uçsuz bucaksız şölede bir ben fazlalığım, bu güzel doğanızdan bana nel... Bu nasıl bir şölen sofrası... Bu nasıl bir yüce bayram ki çocukluğumdan beri el edildiği halde sofrada bir türlü yer alamadım*".

Zerre (2012) filmiyle Tepegöz, tıpkı Dostoyevski'nin kahramanı gibi "şölenin bir parçası olamayan" Türkiye'deki madunlardan birinin hikayesini perdeye taşır. Tepegöz, anlatının ana karakteri Zeynep özelinde, içinde bulunduğu ve yaşama tutunduğu dar alanda çoğu kez yok sayılan, "aşağı" ve "öteki" olarak kabul edilen; özetle "zerre" kadar değerinin olmadığı bir dünyada ayakta kalmaya çalışan bir madunun var olma sorunsalını seyirci karşısına çıkarır. Filmde engelli kızı ve yaşlı annesiyle birlikte İstanbul'da Tarlabası'nda oldukça kötü koşullarda yaşayan, ailenin tek çalışanı olarak evi geçindirmek zorunda kalan ancak anlatı boyunca işsiz ve evsiz kalma tehlikesi karşısında ayakta kalmaya çalışan Zeynep'in hikayesi yalın bir öykü etrafında aktarılır.

Filmde hem anlatısal hem de söylemsel öğelerle madun imgesi çerçevelenir. Filmin başlangıcında görülen havada uçan toz zerreciklerinin – daha sonra birkaç kez daha gösterilir – havada asılı kalmışlığı, sınıfsal bir tutunamama halinin aktarımı gibidir. Kendisi ile yapılan bir röportajda mikroyu ve makroyu aynı skalada ve hatta aynı düzlemde göstermeyi amaç edindiğini belirten Tepegöz, küçük bir toz zerresi gibi görünen Zeynep'in varlığının, kamera yaklaştıkça aslında nasıl "büyük" bir hayat ve dram barındırdığını aktarmak istediğini belirtir (Yüksel, 2014, para.15). Yönetmen, bir belgeselci gibi gerçeğin izini sürerek, görünmeyen bir gözlemci olarak kamerasını konumlandırır.

Bu nesnel konum, seyirciye Zeynep'in gözünden görünen bir dünyayı anlatmak yerine, Zeynep'in o dünyadaki yerini sorgulatar ve izleyiciyi bu hikayeye tanık olmaya çağırır.

Zeynep'in filmde ilk görüldüğü kare yemek kuyruğunda tabldotunu alırken olur. Karnını doyurmak ve ayakta kalmak dışında çok da beklentisi olmayan madun bir kadın olarak Zeynep'in varlığının ve emeğinin yok sayılması, filmin daha ilk sahnesinde gösterilir. Yemek molasında oturduğu masadaki birkaç kadının işyerindeki fazla mesaiden ve maaşlarını alamamaktan şikâyet etmeleri ve birlikte haklarını aramaları gerektiğine dair yaptıkları sohbete, benzer koşullarda aynı çaresizliğin içinde olmasına rağmen, Zeynep dahil olmaz. Spivak'ın madunun konuşmadığı yönündeki saptamasını akıllara getiren sahnede Zeynep'in, hakkını savunmadığı, konuşmadığı ve hatta "duymadığı" görülür. Burada Maggio'nun (2007) "*Madun duyulabilir mi?*" sorusunu hatırlatmakta fayda vardır. Maggio'nun sorusuna Zeynep karakteri özelinde yanıt aranıldığında, bir madun olarak Zeynep'in aslında konuşmaktan aciz olmadığı, ancak dile getirdiğinin dinleyen nezdinde karşılığı olmadığı için konuşmadığı söylenebilir.

Yemek molasından hemen sonra ustabaşları gelir ve az evvelki konuşma sırasında masada bulunan – Zeynep de dahil – tüm kadınları tek tek seçip, işten kovarlar. Bu durum Gramsci'nin (1992) maduniyet, iktidar ve direniş pratiklerine dair şu tespitini hatırlatır: "*Madun gruplar (subaltern groups), her zaman yönetici grupların aktivitelere tabiidir, ayaklanıp başkaldırdıkları zamanlar bile: bir tek kalıcı zafer onların tabiiyetlerini yıkar ve bu kalıcı zafer çabucak olmaz*" (s. 55). Zeynep kendisini yaka paça sürükleyen ustabaşlarına karşı tezgahına yapışarak direnir. "*Yok alakam benim*" (Zerre, 2012, 03:16.) diyerek derdini anlatmaya çalışsa da bu direnişi işe yaramaz, sesi duyulmaz. Maduniyet, kapitalizm ve kadın emeği odağından filme bakıldığında bu sahnenin ayrı bir önemi bulunmaktadır. Mies, Thomsen ve Werlhof (2008) tarafından yazılan *Son Sömürge: Kadınlar* isimli kitap, sırtını ataerkil düzene yaslayarak kendini yeniden üreten kapitalist üretim sürecinin, kadını ve kadın emeğini sınıflandırdığı yeri sorgulayan, diğer yandan kadın emeğini görünmez kılan ekonomi politik düzenlemeleri geniş bir çerçevede eleştiren önemli bir çalışmadır. Kitabın bu makale açısından önem taşıyan en temel tespitlerinden biri kadın emeği sömürsününün kapitalist ilişkiler ağı içerisinde salt emek sömürsünden daha fazlasını içeriyor olmasıdır. Niteliğini değiştirdiği emeği kendisine tabi kılan kapitalist düzende, kadınları tipik ev kadını olarak tanımlayan bu sistem, emek kavramını artı-değer üretmek amacıyla sadece erkeklerin üretken çalışmasına karşılık olarak kullanır. Dolayısıyla kadınların ev içi ya da ev dışı emeği kolaylıkla yok sayılabilir ki tam da bu nedenle kadınlar "son sömürge" olarak adlandırılırlar (Mies, 2008, s. 104). Bu da kapitalist sistem içerisinde kadın emeğinin sömürsününün, sıkı bir tahakküm altında emeği yok sayma şeklinde gerçekleştiğini gösterir ki, ilgili sahnede Zeynep'in ve diğer kadınların başına gelen de budur. Çalıştığı yerden kovulmaları o kadar ağır ve "sıradan" bir zorbalıkla gerçekleşir ki, bu sahne kadın emeğinin görünümünün silikliğini bir kez daha hatırlatır. Buna karşın Zeynep'in dikiş makinasına yapışarak gösterdiği direnç, madun imgesinin var olma mücadelesinin "dar alanı"nın temsil eden önemli bir sahnedir. Ancak Zeynep'in bu mücadelesi de madun kimliğine paralel biçimde yok sayılır ve kolayca dışarıda bırakılır.

Atölyeden kovulduktan sonra arkasından gıcırtyla kapanan demir kapının hapishane çağrışımı, Zeynep'in kapının dışında, açık havada ne yapacağını bilemez tavrı, içine düştüğü boşlukla desteklenir.¹ Kentin kaosunda kaybolan kadını takip eden kamera, tüm gerçekliğiyle onun dışarıda bırakılma halini betimler. Erdoğan (2000, s. 4), madun sınıfın mevcut düzen karşısında “ne boyun eğen ne başkaldıran” bir konumda olduğunu belirtir ve madunun her dışlandığında içine düştüğü boşluk için Spivak'tan yola çıkarak, eşik tanımını yapar. Madunun eşikte durduğu sürece “özne-olmayan özne” olduğunu ve “konum olmayan bir konum”u işgal ettiğini aktarır. Filmin bu sekansı, Zeynep'in bir madun temsili olarak, öznesi olamadığı bir hayatın içindeki savruluşunu özetler. Kökenini tasavvuf inancından alan zerre kelimesi, her bir insanın katrede bir zerre olduğunu ve herkesin eşit olması gerektiğini hatırlatırken; film anlatısı bunu kapitalizmin acımasızlığı bağlamında, sınıf dışı kaldığı anda zerre kadar değer taşımayan Zeynep üzerinden, bir sistem eleştirisi olarak sunar.

Burada değinilmesi gereken önemli bir husus, Erdoğan'ın (2000, s. 4) da tanımladığı gibi, madunun başkaldıramadığı koşullar karşısında aslında tam anlamıyla boyun eğmeyişidir. Rıza ve direniş kavramları, madun sınıfta hem zıtlık hem de iç içe geçmişlik olarak farklı bir bağlamda varlık gösterirler. Zeynep nezdinde bu durum iki biçimde gösterilir. İlki onu acımasızca sömüren ve istediği zaman yok sayıp, dışarıda bırakan kapitalist üretim ilişkileri iken diğeri sisteme rağmen hayatta kalmak ve ailesine bakmak için gösterdiği dirençtir. Bu nedenle şartların bütün acımasızlığına rağmen, Zeynep yine de kabul eder, bir anlamda direnebilmek için rıza gösterir. Yönetmen kendisiyle yapılan röportajda Zeynep'i yaşamaya ve var olmaya olan inancı sayesinde yılmayan ve burnu kanayarak isyan eden bedenine rağmen, mücadelesinden vazgeçmeyen bir karakter olarak tasvir etmeye çalıştığını belirtir. Tepegöz, Zeynep'in direniş ve boyun eğme pratiği arasındaki konumunu aynı röportajında şöyle aktarır: “*İsyan etmemesinin sebebi de aslında yaşamak. Çünkü yaşamak ve ayakta kalmak bence en büyük isyan, en büyük meydan okuma.*” (Acar, 2014, para. 9).

Madunun Mekansal Sınır(lılık)ları

İşten kovulmasının ardından evine giden Zeynep'in Tarlabası'nda oturduğu anlaşılır. Küçük ve oldukça kötü koşullara sahip bir evdir burası. Tarlabası'nın mekansal dinamiği, kendine has ekonomik, sosyolojik ve ideolojik özellikleri barındıran bir yapıdır. Kentsel yoksulluğa odaklanan “*Yoksulun Evi*” isimli çalışmasında Ocak (2019, ss. 140-145), yoksulluğun kente özgü hallerini kente yerleşme süreci üzerinden tartışmaya açarken, kentle olan uzaklık ilişkisine dayalı üç tür yoksul mahalle tipolojisi tanımlar. Bunlardan ilki, kentin yerleşik alanlarının dışında kalan yerlerin taşıdığı fiziki uzaklıktır. İkincisi zaman içerisinde kentin gelişme alanının dışında kalan mekanların taşıdığı uzaklık olup üçüncüsü ise kentin merkezine olan fiziksel yakınlığına rağmen kültürel ve sosyal olarak mesafe taşıyan mekanların sahip olduğu uzaklık biçimidir. Buralarda eski görkemli yaşamların yerini, içi boşaltılan ve çökme tehlikesi yaşayan binalara yerleşen yoksulların zorlu yaşamı almıştır artık. Ocak (2019) bu mekanlar için “çöküntü alanı” (s. 144) tanımını kullanır. Burada yaşayan yoksulların, kent merkezine olan fiziki yakınlıklarına rağmen, bu merkezle olan ilişkileri neredeyse yok gibidir.

1 Bu noktada çalışma içerisinde daha önce de değinilen, Suner'in (2006, s. 236) “agorafonik kent” ve Çiçekoğlu'nun (2015, s. 71) “açık hava hapishanesi” benzetmelerini hatırlamakta fayda var.

Bir çöküntü mekanı olarak Tarlabası'nı örnek veren Ocak, merkezde yaşayanların, kent yoksullarına karşı hem mesafeli hem de temkinli oluşlarının altını çizer.

Zerre filminde ana karakter Zeynep'in yaşadığı mekan olarak Tarlabası film boyunca yoksulluk ve tekinsizliğin mekanı olarak resmedilir ve buradaki yoksulluk, kişisel bir deneyim olmaktan öte bir nevi "mekansal kader" olarak sunulur. Tekinsizlik ise dışlanmış bir sınıfın yaşamak için başvurduğu var olma stratejisi ile ilişkilendirilir. Zeynep'in yolu, film boyunca kentin sınıfsal olarak daha üst konumunda olan mekanlarından geçmez. Tarlabası, kentsel dönüşüm etkileri ile kentsel yoksulluk görünümünü en fazla barındıran semtlerden biridir. Ayata'ya (2005, s. 37) göre bir kentte yaşayanlar arasındaki sınıfsal ve kültürel farklar, o kentin yerel muhitlerinde sosyal ve mekansal olarak farklı bir görünüm arz eder ve bu aynı zamanda bölünmenin ta kendisidir. Kentsel dönüşüm ile vaat edilen yeniden yapılanma, sınıflararası yaşam kalitesi arasındaki farkı ve Ayata'nın sözünü ettiği bölünmeyi belirgin kılmış, çelişkileri daha da arttırmıştır. Harvey (2013, s. 58), kentsel dönüşüm evrelerinin çoğunca sınıfsal bir boyut taşıdığını söyler ve süreçten ilk ve en fazla etkilenenlerin yoksullar, yoksunlar ve siyasi iktidarın marjinalleştirdiği kesimler olduğunu belirtir ve bu durumun yaratacağı etkiyi "*Eskinin yıkıntıları üzerinde yeni bir kentsel dünya kurmak için şiddet gereklidir*" cümlesiyle özetler. Bu dönemde çekilen birçok sinema filminde [*Annemin Şarkısı* (Erol Mintaş, 2014), *Ağır Roman* (Mustafa Altıoklar, 1997), *11'e 10 Kala* (Pelin Esmer, 2009) ve *Şimdiki Zaman* (Belmin Söylemez, 2012)] Tarlabası'nın bu yönü ile filmin mekansal anlatısında büyük yer kapladığı görülür. Tepegöz de kendisi ile yapılan röportajda filmin mekan tasarımında, filme ait mekanların (ev, fabrika, atölye) çoğunun, gerçek mekanlar üzerinde ciddi bir değişiklik yapılmadan kullanıldığını, sokakta görülen mahallelinin gerçekten orada yaşayanlar insanlar, fabrikada çalışanların da o fabrikanın işçileri olduğunu dile getirir (Yüksel, 2014, para. 33). Özetle filmsel gerçeklik, büyük ölçüde mekanın geçişiyle şekil almıştır.

Film boyunca aktarılan Zeynep'in hikayesinin arka fonunda tüm karmaşasıyla Tarlabası gösterilirken, mekanın aidiyetsizliği karakterin kaybolmuşluğunu daha da pekiştirir. Zeynep birçoğu terk edilmiş olan yıkık binalar arasında var olmaya çalışır, yaşadığı evin kirasını ödeyemez, bu nedenle sürekli ev sahibinin baskısı, tehditleri ve zorbalıkları ile karşı karşıya kalır. Kentsel dönüşüm nedeniyle binalar art arda yıkıldığından kendisine yeni bir ev bulmak isteyen Zeynep'in bu arzusu gerçekleşmez. Filmin bir sahnesinde belediye yıkımları nedeniyle mahallede kimsenin kalmadığı dile getirilir. Tıpkı yaşadığı yerdeki boşaltılmış binaların ayakta kalmaya çalışmasına benzer biçimde, bu binalar arasında yaşamaya çalışan Zeynep'in hem sınıfsal hem de mekansal çıkmazı filme yansır.

Madunun kendine ait alanı yoktur ve mekansal sınır(lılık)ları sermaye tarafından şekillendirilir. Madunun kendine ait sandığı alan ile egemen olana ait alan arasındaki sınır kolayca ihlal edilebilir, böylece madun daha mülksüz, daha aidiyetsiz, yersiz yurtsuz olur. Spivak'ın (2010) da belirttiği gibi "*Yeni madun, ayrı bir kentsel alanda, sınıfları yalnızca bir araç olarak oluşturan küresel sermaye mantığı tarafından üretilmektedir*" (s. 59). Zeynep'in ev alanının sınırları da sık sık ev sahibi tarafından ihlal edilir. Kirasını ödeyememesi bu ihlali ev sahibi açısından meşru kılan başka bir maduniyet halidir. Tıpkı madunun toplumsal yaşamda kendisini temsil edememesi gibi, yaşadığı mekan da madunu temsil edemez, çünkü kendini ait hissetmez. Bu da çalışma içerisinde daha önce de değinildiği gibi, Spivak'a göre madunun "konum olmayan bir konumu işgal ettiği" görüşünü doğrular.

Madunun Kuşatılan Bedeni

Foucault'nun özne ve iktidar sorunsallaştırmasında, iktidar bir kurum, yapı ya da belirli kişilerin sahip olduğu bir güç olarak değil, toplumdaki karmaşık bir stratejik durum olarak addedilir. Foucault (2007, s. 72) iktidarı bir ağ gibi niteler ve her yerde olduğunu belirtir. İktidarın her yerdeliği ise her şeyi kapsadığından değil her yerden geldiği ile ilgilidir. Foucault'ya göre (2007, s. 73) iktidarı tahakkümden ayıran en önemli nitelik, iktidarın olduğu yerde direnmenin ya da direnmenin olanaklarının var oluşudur. Madun sınıf bu direnişi gösteremese de bu olanağı daima taşır ve pasif bir biçimde direnmenin yollarını arar. Zeynep de film boyunca bu direnişi gösterir.

İktidar kavramı Foucault'nun sözünü ettiği anlamda, toplumsal olanın içerisinde yer alan öznenin tüm karmaşık ilişkiler ağındaki konumu üzerinden ele alındığında; Zeynep'in bedeninin iktidar tarafından kuşatıldığı iddia edilebilir. Filmin anlatısında bu iktidarın çeşitli görünümüne yer verilir. İlki Zeynep'in bedenini ucuz iş gücü olarak gören ve kadın emeğini çok daha kolay sömürebilen kapitalist sistemdir. Zeynep film boyunca sürekli geçici işlerde çalışır. Filmin başında çalıştığı tekstil atölyesinden yaka paça kovulmasının ardından hemen yeni bir iş arar, farklı farklı birçok işe başvurur ancak olumlu yanıt alamaz. Buna rağmen yine de "gününi kurtaracak" işleri de takip eder. Örneğin yaptığı kuru lavanta bohçalarını cami önünde satar. Bu tam da De Certeau'nun (2008) *Gündelik Hayatın Keşfi-I* başlıklı çalışmasında madunun ayakta kalmasının yolu olarak tanımladığı, "taktik"lerden birisidir. Bir türlü tutunamayan, ama diğer yandan asla düşmeyen Zeynep, bu yönü ile ayakta kalmanın yollarını sonuna kadar zorlar.

Zeynep'in bedeninin kuşatılmışlığının ikinci görünümü, cinsel sömürü karşısındaki direnişi ile izleyiciye aktarılır. Zeynep, yakın arkadaşı Ayşe'nin yönlendirmesi ile Edirne'de bir tekstil atölyesinde güvencesiz ve kayıt dışı bir başka deyişle merdiven altı bir atölyede iş bulur. Zeynep, düzenli bir haftalık gelir karşılığında oldukça kötü koşullarda çalışmaya ve geceleri pis, farelerle dolu bir yatakhane uyumaya rıza gösterir. Ancak bir gece uykusundan uyandırılan Zeynep, "bu da iş" denilerek ustabaşları ile çalışan kadınların içki içtikleri bir sofraya davet edilir. Zeynep, kendisinden beklenenin sadece fabrikada çalışmak olmadığını anladığında sofradan kalkıp gitmek ister. Zeynep'in ağır çalışma koşulları altında kırılğan hale getirilmeye çalışılan bedenine bu kez cinsel tahakküm uygulanmaya çalışılır. Oradaki erkeklerden birinin zorla yakınlık kurma dayatmasından o anlık kurtulsa da uzun süre orada çalışamayacağını anlar ve İstanbul'a geri döner.

Zeynep'in en büyük hayali belediyede kadrolu bir işe girmektir. Zeynep, bu işi kendisi ve ailesi için bir nevi "güvence" olarak görmekte ve kentteki kaybolmuşluğunda bu umuda tutunarak yol bulacağına inanmaktadır. Arkadaşı Ayşe ona bu konuda yardımcı olacaktır ancak bu işe girmesi için de bir yerlere, birilerine para verilmesi gerekmektedir. Zeynep bu çıkmazdan kurtulmak için bedeni üzerinden bu kez çok daha farklı bir sömürüyle karşı karşıya kalır. Filmin başından beri kendisini tehdit eden ev sahibinin, organ mafyası ile bağlantılı olduğu, Zeynep'in böbreğini satması için baskı yaptığı filmin sonunda anlaşılır. Eğer Zeynep, böbreğini satmayı kabul ederse, kira borcu silinecek, üzerine bir miktar para da alabilecektir. Bu parayı da belediyede işe girebilmek için kullanabilecektir. Zeynep böbreğini satmamak için filmin başından beri direnir. Edirne'de çalışırken evde olmadığı sırada, ev sahibi evine gelir ve sağlık kontrolü bahanesi ile evdekileri kandırarak kızından kan alır.

Bu Zeynep için artık direnemeyeceği son tehdit olur. Ev sahibine hesap sormaya gider ve yaptıkları konuşma sonunda, kendi çıkışsızlığı ile bir kez daha yüzleşir, böbreğini satmayı kabul eder. Filmin sonunda Zeynep kan ve doku testlerini yaptırır ve ev sahibinden aldığı para ile evine ilk defa et alır. Zeynep'in evinde et pişebilmesinin ön koşulu, metaforik bir biçimde Zeynep'in bedeninden eksilecek bir parçaya bağlanarak çaresizliği daha da hissettirilir. Erdoğan'ın (2019) da belirttiği gibi madunun yoksulluğu "*bedenine kazınmış ve bedeninde cisimleşmiştir*" (s. 61).

Anlatı içerisinde bir madun temsili olarak Zeynep'in direniş ve boyun eğme arasındaki gerilimi de en çok bedeni üzerinden hissettirilir. Film boyunca dört kere kanayan Zeynep'in burnu da bunun simgesel bir anlatımı olur. Bu kanamaların her biri bir yandan karakterin kendini en çıkışsız hissettiği anlara (işten kovulduğu, tacize uğradığı) karşılık gelirken, diğer yandan bedeninin sisteme olan isyanı olarak yorumlanabilir. Bu sahnelerin tümünde, Zeynep kanayan burnuna rağmen, duraksamadan, hiçbir şey yokmuş gibi davranır. Daha önce de değinildiği gibi, madun konumuna paralel olarak direnme ve boyun eğme arasındaki sınırdaki yine de çalışmaya ve mücadele etmeye devam eder. Yeni Türkiye Sineması'ndaki filmlerin çoğunluğunun daha önce dillendirilmemiş pek çok toplumsal sorunu konu edinirken; tartıştığı, sorguladığı ve eleştirdiği hususlarda karşıt bir strateji üretme hususunda eksik kaldığı görülür. "*Film söylemi, sosyal söylemlerin şifrelenmesidir*" (Ryan, 2015, ss. 82-83). Bu anlamda *Zerre* filmi, madunun durumunu tartışırken aslında onun çıkışsızlığının altını madunun "bedenini satması" dışında başka şansının olmayışı ile bir kez daha çizer. Zeynep'in bedeninin pozisyonu, bedenini çalıştığı fabrikada erkek ustabaşlarına ya da erkek olan ev sahibine sunması arasındaki ahlaki referansın temel alınması dışında değişmez. Filmi aracılığı ile sistemin Zeynep'e tek yol sunduğunu söyleyen yönetmen, Zeynep üzerinden karşıt bir söylem önermediği gibi bir çıkış yolu da göstermez. Yönetmen Zeynep'i tam da bu sınırdaki, sisteme itaat ederek direnme noktasında resmeder. Bireyin en temel hakkı olan bedensel bütünlüğe dahi sahip olamayan Zeynep, bir şölenin parçası olamadığı gibi filmsel anlatıda gitgide "eksilmiş olarak" yaşamına devam eder. Bedensel bütünlüğü bozulan ve bu travmanın acısını yaşamaya dahi hakkı olmayan Zeynep'in, eksikleri ile yaşama karşı daha fazla direnmesini beklemek bu anlamda problemlili bir bakış açısıdır. Bu noktada Ryan'ın (2015) saptamaları önem kazanır:

İdeolojiyi direnişi besleyen bir tahakkümün uygulanması olarak düşünmektense, onu 'direnişe' bir tepki olarak tanımlamak daha doğru olur. Çünkü direniş güç grupları devrim potansiyeline ve kuvvete yönelir ki bu da direniş dendiğinde yanlışlıkla ikincil ya da karşılık veren bir konumun akla gelmesine neden olur. Herhangi bir 'direncin' bulunmadığı yerde veya mevcut düzene karşı bir yapısal tehdit olmadığı yerde ideolojik egemenlik söz konusu olamaz. İdeoloji bu anlamda zoraki bir kapanıştır, sonsuza kadar açık çatışma olasılığında uyumun empoze edilmesidir; fakat güce duyulan bu ihtiyaç ve dayatmanın kendisi ideolojinin reddetmeyi umduğu şeyi kanıtlar; o da farklılığın ilkselliği, düzeni önceleyen ve belirleyen ideolojik düzenin bozulmasının yapısal olasılığıdır (s. 89).

Ryan'ın (2015, s. 89) da vurguladığı gibi, ideoloji zaten direnişten beslenir. Burada önemli nokta, direniş gösterenlerin, sistemi yerleşik bir tutarlılık ve uyumu bozacak şekilde (yapısal olarak ve kalıcı bir biçimde) tehdit etmeleridir. Aksi hali ile gerekli olmayacaktır. Filmin sonunda Zeynep, çalışmaktan yorgun düşen bedeniyle evinde televizyon izlerken gösterilir. Yine burnu kanar, tepki

vermez, mutfağa gidip temizler. Şehrin içerisinde bir yerlerde uzak bir planda patlayan havai fişekleri gösterilirken, gölgesi daha da karanlıkta kalan Zeynep, ertesi gün yine işe gidecek, var olma mücadelesini sürdürecektir.

Sonuç

Gaston Bachelard (1996), mekan ve bellek kavramlarının birlikteliğini ve taşıdığı varoluşsal poetikliğini incelediği *Mekanın Poetikası* isimli çalışmasında, korunaklı ve huzurlu yuvaların dışında kendilerine yer bulma ve yine de aidiyetini huzurla anlamlandırma çabasında olanlara ithafen “*gölge de bir barınaktır*” der (s. 151). Bu çalışma, merkezine aldığı Zerre filminden yola çıkarak, Yeni Türkiye Sineması’nda kentin ve yoksulluğun gölgesinde barınmaya ve var olmaya çalışan madun imgesini Zeynep karakteri üzerinden çözümlemektedir. Yeni Türkiye Sineması’nda anlatının mekansal merkezinde yer alan İstanbul, geçirdiği kentsel dönüşümle birlikte yoksulluk ve işsizliğin, aidiyet, kimlik, yersiz/yurtsuzluk gibi sorunların simgesine dönüşür. Bu dönem filmlerinin çoğu bu tekensiz ve kasvetli ortamı anlatsal fonuna dahil eder ve karakterler – bu sözü edilen çıkışsızlıkta – kendilerine yer bulmaya çalışırlar. Başka bir okuma ile de bu madun karakterler aracılığıyla İstanbul’un bastırılan yanları açığa çıkar; madunun suskunluğu, parçalanmış bir kentin yırtıcı sesine alan açar.

Çalışma, maduniyet okulunun temel saptamalarından yola çıkarak oluşturduğu kuramsal altyapı doğrultusunda maduniyetin toplumsal ve kültürel şekillenişini ele alırken, madun imgesinin direniş ve boyun eğme gerilimi arasında sıkışan varlığının sınırlarına odaklanmaktadır. Zerre filmi özelinde seyirci karşısına çıkan Zeynep karakterinin mekansal, sınıfsal ve bedensel sınırlarla örülen mevcut konumuyla, kadın kimliği bir araya geldiğinde kapitalist sistem ve ataerkinin onu çok daha fazla sömürmeye çalıştığı saptanmaktadır. Filmin anlatsal yapılandırmasında madunun egemen olan ile içinde bulunduğu çatışma, erkek-kadın, işveren-işçi, ev sahibi-kiracı gibi iktidar ilişkileri üzerinden de vurgulanmaktadır. Filmel anlatıda Zeynep’in, işçi olarak kapitalizmin emek sömürüsüne maruz kalmasının yanı sıra “son sömürge” olarak kadın işçi olmanın zorluğunu da yaşadığı ve emek gücünün iki kez sömürüldüğü görülmektedir. Zeynep, kiracı olarak sadece evden atılma korkusu yaşamamakta, aynı zamanda ev sahibinin ona böbreğini satmasını dayatarak bedeni üzerinden elde edeceği çıkara karşı da direnmektedir. Kendisi gibi zor koşullarda çalışan ve ona destek olmaya çalışan Remzi dışında tüm erkekler, Zeynep’in karşısına ataerkinin zorbalığıyla çıkmakta ve onu cinsel sömürü nesnesi olarak görmektedirler. Filmde iktidarın çeşitli görünümüne tek bir karakterin maruz kaldığı dayatmalar olarak yer verilmesi, maduniyetin heterojenliğini vurgulayan etkili bir anlatsal aktarımdır. Film, Spivak’ın madun tanımına karşılık gelecek şekilde, devlet yapılarıyla irtibatı kesilmiş, her türlü sosyal hareketlilikten koparılmış, kentin ve egemen sınıfın refahının arka bahçesinde öteki olarak konumlandırılmış, var olma mücadelesi sürdüren Zeynep’in konuşamamasını kent, yoksulluk, iktidar ve toplumsal cinsiyet örüntüleri üzerinden sorunsallaştırmaktadır.

Son olarak, tüm bu değerlendirmeler sonucunda ortaya çıkan şu ontolojik soruyu dile getirmek önem taşımaktadır: İktidar bir yandan madunu yok saymaya, onu kentin dışında (içinde ama dışında) konumlandırmaya devam edip, diğer yandan madunun iş gücünden elde ettiği kolay kar nedeniyle onu daima elinin altında, kontrolünde tutmaya çalışırken madun nerede konumlanacaktır? Hem

madunun içinde olduğu hegemonik ilişkilerin hem de direniş yollarının heterojenliğine işaret eden bu durum, madun lehine bir yöne evrilebilir mi? Erdem Tepegöz, kendisiyle yapılan bir röportajda madun sınıfın bilinçlendirilmesinin kaçınılmaz olduğunu şöyle ifade etmektedir: “*Bence her isyan kendi içinde belirli bir bilgi seviyesi ve entelektüel düzeyi barındırır. Siz eğer neye isyan edeceğinizi veya neyin karşısında olmanız gerektiğini veya sizin yaşamınızın alternatifini bilmiyor olursanız isyan edeceğiniz bir durum da olmaz*” (Acar, 2014, para. 9). Ancak maduniyet okulu çalışmalarının temel savı, madunun bu bilinçlenmeyi sağlayacak olanaklardan da yoksun olduğunu vurguladığı için, yönetmenin bu cümlesi aktarılan temel çelişkiye yanıt olamamaktadır. Diğer yandan, Köse ve İpek (2016) göre madunlar, onları “kendi hakikatının lisanıyla” seyirci karşısına çıkaran her yönetmenin filmiyle daha da fazla görünür ve işitilir olacaklardır: “*Sanki tam o sırada yeni bir gerçeklik katmanı açılıyor algının önünde ve bireysel duyumsamayı kolektif bir vicdana dönüştürüyor*” (s. 13). Yazarların bu cümlede de vurguladıkları gibi, konuşamayan-konuşsa bile işitilemeyen – madun sınıf, filmler aracılığıyla seyirci karşısına her çıktıklarında onlar adına kurulacak yeni bir dilden söz etmek mümkün olacaktır. *Zerre* ve benzeri filmler, anlatılarında bu soruyu can alıcı bir şekilde dile getirmeye devam ettikleri müddetçe, madunun gölgesi daha da görünüm kazanacak ve onu karanlıkta bırakan hegemonik ilişkileri sorgulamak, madun sınıfı bu sorgulama sürecinin öznesi haline getirmek mümkün olabilecektir.

Kaynakça

- Acar, B. (2014). *Erdem Tepegöz ile röportaj*. 19.02.2020 tarihinde <http://filmhafizasi.com/erdem-tepegoz-ile-roportaj/> adresinden edinilmiştir.
- Ayata, S. (2005). Yeni orta sınıf ve uydu kent yaşamı. D. Kandiyoti & A. Saktanber (Ed.), *Kültür fragmanları: Türkiye’de gündelik hayat* (ss. 37-56). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bachelard, G. (1996). *Mekannın poetikası* (A. Derman, Çev.). İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Çiçekoğlu, F. (2015). *Şehrin itirazı*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Danış, D. (2008). *Asef Bayat ile söyleşi: Kent, modernite ve yoksulluk*. 22.03.2020 tarihinde <https://birikimdergisi.com/guncel/253/asef-bayat-ile-soylesi-kent-modernite-ve-yoksulluk> adresinden edinilmiştir.
- De Certeau, M. (2008). *Gündelik hayatın keşfi-I* (L. A. Özcan, Çev.). Ankara: Dost Yayınları.
- Erdoğan, N. (2019). Yoksulları dinlemek. N. Erdoğan (Ed.), *Yoksulluk halleri* (ss.13-26). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Erdoğan, N. (2000). Devleti ‘idare etmek’: Maduniyet ve düzenbazlık. *Toplum ve Bilim*, 83, 8-30.
- Foucault, M. (2007). *Cinselliğin tarihi* (H. U. Tanrıöver, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gramsci A. (1992). *Selection from the prison notebooks of Antonio Gramsci*. Q. Hoare & G. N.Smith (Ed. ve çev.), London: Lawrence and Wishart.
- Gürbilek, N. (2008). *Mağdurun dili*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Hardt, M. & Negri, A. (2001). *Empire*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Harvey, D. (2013). *Asi şehirler: şehir hakkında kentsel devrime doğru* (A. D. Temiz, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kırel, S. (2010). *Kültürel çalışmalar ve sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Köse, H. & İpek, Ö. (2016). *Gözdeki kıymık*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Maggio, J. (2007). Can the subaltern be heard? : Political theory, translation, representation, Gayatri Chakravorty Spivak. *Alternatives: Global, Local, Political*, 32(4). 419-443.

- Mies, M. & Bennholdt-Thomsen, V. & Werlhof, C. (2008). *Son sömürge: Kadınlar* (Y. Temurtürkan, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ocak, E. (2019). Yoksulun evi. N. Erdoğan (Ed.), *Yoksulluk halleri: Türkiye’de kent yoksulluğunun toplumsal görünüşleri* (ss. 133-175). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Öztürk, A. (Yönetmen). (2015). *Toz Bezi* [Film]. Red Film; Roni Film.
- Ryan, M. (2015). Sinema politikaları: söylem, psikanaliz, ideoloji (H. Erkılıç, Çev.). *Sinecine*, 6(2), 77-90.
- Somay, B. (2008). *Çokbilmiş özne*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Spivak, G. C. (2018). *Gayatri Spivak, “madun seslerden” bahsediyor*. 18.05.2020 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=ncdAlxjFUM> adresinden edinilmiştir.
- Spivak, G. C. (2013). Can the subaltern speak? In P. Williams & L. Chrisman (Ed.), *Colonial discourse and post-colonial theory* (ss. 66-111). New York: Routledge.
- Spivak, G. C. (2010). Yeni madun: Ses-siz mülakat (E. Yetişkin, Çev.). *Toplumbilim*, 25, 55-65.
- Suner, A. (2006). *Hayalet ev, yeni Türk sinemasında aidiyet, kimlik ve bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Tepegöz, E. (Yönetmen). (2012). *Zerre* [Film]. Pinema.
- Wayne, M. (2011). *Politik film: Üçüncü sinema’nın diyalektiği* (E. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Yordam.
- Yetişkin, E. (2013). *Postkolonyal düşünce ve kadın çalışmalarından neler öğrenebiliriz?*. 20.04.2020 tarihinde <http://www.ebruyetiskin.com/postkolonyal-dusunce-ve-madun-calismalarindan-neler-ogrenebiliriz/> adresinden edinilmiştir.
- Yetişkin, E. (2010). Tarde’nin toplum yaklaşımı açısından kamuoyu ve maduniyet. *İletişim Kuram ve Araştırmaları Dergisi*, 31, 1-28.
- Yücel, F. (2014). Her şey başa döner. Tayfun Pirselimoglu’yla söyleşi. *Altyazı*, 142, 24-29.
- Yüksel, A. H. (2014). *Zerre içinde çok büyük bir bütünlük saklıyor*. 24.04.2020 tarihinde <https://www.hayalperdesi.net/soylesi/75-zerre-icinde-cok-buyuk-bir-butunluk-sakliyor.aspx> adresinden edinilmiştir.
- Zaim, D. (Yönetmen). (1996). *Tabutta Rövaşata* [Film]. İ.F.R.