



**YENİ TÜRK SİNEMASINDA
YENİ ORTA SINIFLARIN TEMSİLİ
Doktora Tezi**

Murat ŞAHİN

Eskişehir 2020

YENİ TÜRK SİNEMASINDA YENİ ORTA SINIFLARIN TEMSİLİ

Murat ŞAHİN

DOKTORA TEZİ

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Danışman: Doç. Dr. Ufuk KÜÇÜKCAN

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Haziran 2020

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI



ÖZET

YENİ TÜRK SİNEMASINDA YENİ ORTA SINIFLARIN TEMSİLİ

Murat ŞAHİN

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Haziran 2020

Danışman: Doç. Dr. Ufuk KÜÇÜKCAN

Bu çalışmada, bireysel olduğu kadar toplumsal olanı da içinde barındıran ve bireyin tercih ve beğeni unsurlarından okunabilen habitus kavramı ışığında yeni Türk sinemasında yeni orta sınıfların temsilleri ortaya konulmuştur. Bireyselleşmenin arttığı bir dönemde birey üzerinden anlatıya önem veren yeni Türk sinemasında seküler ve muhafazakâr yeni orta sınıfların Bourdieucü anlamda tercih ve beğenileri açığa çıkarılmaya çalışılmıştır. Ayrıca 2000 sonrası Türkiye’de yaşanan siyasi, ekonomik, kültürel ve toplumsal değişim ve dönüşümün kültürel ürün olan film temsillerine nasıl yansıdığı araştırılmıştır. Türkiye örneğinde seküler ve muhafazakâr yeni orta sınıflar olarak iki gruba ayrılan toplumsal sınıfın filmlerdeki temsilleri, örnekleme dâhil edilen altı filmdeki ana karakterlerin tüketim, beğeni unsurları ile Bourdieu’nun sermaye türleri etrafında oluşturulan kodlama formu ile nitel içerik analizi yöntemiyle analiz edilmiştir. Çalışmada elde edilen bulgular neticesinde elde edilen sonuçlara göre filmlerdeki kültürel temsiller ışığında seküler ve muhafazakâr yeni orta sınıfların aralarında sermaye çeşitleri bakımından farklılıklar olmasına rağmen buluştukları ortak noktanın neoliberal değerler olduğudur. Yine Türkiye’nin toplumsal ve kültürel yapısındaki seküler ve muhafazakâr yeni orta sınıfların Türk sinemasındaki kültürel temsillere yansıdığı ve toplumsal değişimin kültürel temsillerden okunabileceği ortaya konulmuştur.

Anahtar Sözcükler: Türk Sineması, Yeni Orta Sınıflar, Temsil, Habitus, Nitel İçerik Analizi

ABSTRACT

THE REPRESENTATION OF NEW MIDDLE CLASSES IN NEW TURKISH CİNEMA

Murat ŞAHİN

Department of Cinema and Television
Anadolu University, Institute of Social Sciences, June 2020

Supervisor: Ass. Prof. Dr. Ufuk KÜÇÜKCAN

In this study, the representations of new middle classes in the new Turkish cinema is presented in the light of the habitus concept, which includes the social as well as the individual and can be read from the individual's preferences. In addition, it was investigated how political, economic, cultural and social change and transformation that took place after year 2000 in Turkey reflected on the cultural product representations. The representation of the social class in Turkey, which is divided into two groups as secular and conservative new middle classes, was analyzed by the qualitative content analysis method with the coding form created around Bourdieu's capital types, the consumption and likes of the main characters in the six films included in the sample. According to the results obtained in the study, the common point that secular and conservative new middle classes meet in the light of cultural representations in the films is neoliberal values, although there are differences in terms of capital types. In yet been put forward Turkey's secular and conservative in social and cultural structures that reflected the cultural representation in the Turkish cinema can be read from the new middle class and cultural representation of social change. Again it was revealed that the new secular and conservative middle classes in public and cultural structure of Turkey reflect to cultural performances in Turkish cinema and that the public transformation can be read through cultural performances.

Key words: Turkish Cinema, New Middle Classes, Representation, Habitus, Qualitative Content Analysis

ÖNSÖZ

Yoğun ve verimli bir sürecin ardından tamamlanan bu tezin her aşamasında kıymetli fikirleriyle bana yardımcı olan ve kendisinden çok şey öğrendiğim değerli danışman hocam Doç. Dr. Ufuk KÜÇÜKCAN'a, teşekkür ederim ve saygılarımı sunarım.

Tez izleme komitesinde bulunan ve tezin ilerlemesinde engin fikirlerinden istifade ettiğim değerli hocam Prof. Dr. Serap SUĞUR'a teşekkür ederim ve saygılarımı sunarım.

Fikirleriyle aydınlatan ve her zaman bana yardımcı olan, tez izleme komitesinde bulunan değerli hocam Prof. Dr. N. Aysun AKINCI YÜKSEL'e teşekkür ederim ve saygılarımı sunarım.

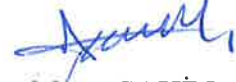
Tez savunma jürimde yer alarak katkı sunan ve çalışmaya değer katan Prof. Dr. Senem A. DURUEL ERKİLİÇ hocaya ve Doç. Dr. Ali KARADOĞAN hocaya teşekkür ederim ve saygılarımı sunarım.

Beni her zaman destekleyen sevgili eşim Nurgül'e teşekkür ederim. Yaşama sevincim kızlarım Bahar ve Zeynep iyi ki varsınız. Son olarak, desteklerini benden hiçbir zaman esirgemeyen kıymetli anneme ve babama en kalbi şükranlarımı sunarım...

11/06/2020

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.



Murat ŞAHİN

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
TABLolar DİZİNİ	x
GÖRSELLER DİZİNİ	xi
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ	xiv
1. GİRİŞ	1
1.1. Problem	1
1.2. Amaç	10
1.3. Önem	11
1.4. Varsayımlar	12
1.5. Sınırlılıklar	12
2. ALANYAZIN	13
2.1. Sınıf ve Orta Sınıflar	13
2.2. Pierre Bourdieu Sosyolojisi	15
2.3. Kimlik, Tüketim ve Yaşam Tarzı	25
2.4. Yeni Orta Sınıflar	30
2.5. Türkiye’de Yeni Orta Sınıflar	32
2.5.1. Türkiye’de seküler yeni orta sınıf	44
2.5.2. Türkiye’de muhafazakâr yeni orta sınıf	51
2.6. Sinema ve Sınıf Temsili	61
2.6.1. Sinema ve temsil	61
2.6.2. Sinemada sınıf temsilleri	64
2.7. Türk Sinemasında Orta Sınıfların Temsili	67
2.7.1. Başlangıcından 1950 yılına Türk sinemasında orta sınıfların temsili	68
2.7.2. 1950 yılından 1980’e Türk sinemasında orta sınıfların temsili	69

	<u>Sayfa</u>
2.7.3. 1980 yılından 2000'e Türk sinemasında orta sınıfların temsili ..	75
3. YÖNTEM	82
3.1. Araştırma Modeli	82
3.2. Evren ve Örneklem	83
3.3. Verilerin Toplanması	95
4. BULGULAR VE YORUM	101
4.1. Takva Filminin Analizi	101
4.1.1. Mekân analizi	101
4.1.2. Yaşam tarzları ve tüketim örüntüleri analizi	104
4.1.3. Ekonomik sermaye analizi	109
4.1.4. Kültürel sermaye analizi	110
4.1.5. Sosyal sermaye analizi	110
4.2. Büşra Filminin Analizi	112
4.2.1. Mekân analizi	112
4.2.2. Yaşam tarzları ve tüketim örüntüleri analizi	114
4.2.3. Ekonomik sermaye analizi	124
4.2.4. Kültürel sermaye analizi	125
4.2.5. Sosyal sermaye analizi	128
4.3. Çoğunluk Filminin Analizi	130
4.3.1. Mekân analizi	130
4.3.2. Yaşam tarzları ve tüketim örüntüleri analizi	134
4.3.3. Ekonomik sermaye analizi	139
4.3.4. Kültürel sermaye analizi	139
4.3.5. Sosyal sermaye analizi	141
4.4. Aşk Tesadüfleri Sever Filminin Analizi	142
4.4.1. Mekân analizi	143
4.4.2. Yaşam tarzları ve tüketim örüntüleri analizi	146
4.4.3. Ekonomik sermaye analizi	150
4.4.4. Kültürel sermaye analizi	151
4.4.5. Sosyal sermaye analizi	153
4.5. Rüzgârda Salman Nilüfer Filminin Analizi	154
4.5.1. Mekân analizi	154

	<u>Sayfa</u>
4.5.2. Yaşam tarzları ve tüketim örüntüleri analizi	157
4.5.3. Ekonomik sermaye analizi	162
4.5.4. Kültürel sermaye analizi	163
4.5.5. Sosyal sermaye analizi	167
4.6. Bizi Hatırla Filminin Analizi	169
4.6.1. Mekân analizi	169
4.6.2. Yaşam tarzları ve tüketim örüntüleri analizi	171
4.6.3. Ekonomik sermaye analizi	177
4.6.4. Kültürel sermaye analizi	177
4.6.5. Sosyal sermaye analizi	179
5. SONUÇ	182
KAYNAKÇA	195
EKLER	
ÖZGEÇMİŞ	

TABLÖLAR DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
Tablo 3.1. Evrene dahil olan filmler	83
Tablo 3.2. Örnekleme dahil olan filmler	95



GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 4.1. Fatih ilçesinden Haliç'in diğer yakasındaki Galata Kulesi	102
Görsel 4.2. Muharrem'in kentsel yaşamla karşılaşması	104
Görsel 4.3. Muharrem tüketim kültürüyle karşılaşır	105
Görsel 4.4. Modern ve seküler kentsel yaşamla karşılaşmadan önceki giyim tarzı ..	106
Görsel 4.5. Modern ve seküler kentsel yaşamla karşılaşmadan sonraki giyim tarzı.	107
Görsel 4.6. Aracı ve özel şoförüyle Muharrem	108
Görsel 4.7. Muharrem'in evinde anne ve babasının fotoğrafı	109
Görsel 4.8. Çelişkilere dayanamayan Muharrem delirir	111
Görsel 4.9. Büşra ve ailesinin evi	113
Görsel 4.10. Yaman'ın Beyoğlu'nda soylulaştırılmış evi	114
Görsel 4.11. Büşra ve ailesinin ev dekorasyonu	115
Görsel 4.12. Büşra'nın odası	116
Görsel 4.13. Büşra ve Selen alış veriş merkezinde	116
Görsel 4.14. Ferit'in lüks aracı	117
Görsel 4.15. Tesettürlü ve bakımlı kadınlar	118
Görsel 4.16. Büşra başörtüsünün çıkararak Yaman'ın yarasını sarar	120
Görsel 4.17. Mankenler tesettür defilesinde podyumda	122
Görsel 4.18. Ferit nargile kafede	124
Görsel 4.19. Büşra, Taksim'de Cadılar Bayramında	124

Görsel 4.20. Ferit sürekli olarak aynanın karşısında konuşuyor	127
Görsel 4.21. Kemal ve ailesinin evi Bahçelievler'dedir	131
Görsel 4.22. Gül Kuştepe'de yaşamaktadır	131
Görsel 4.23. Ormanlık alana inşaat planı	132
Görsel 4.24. Mütahhit Kemal'in iki aracı var	135
Görsel 4.25. Ev dekorasyonu	135
Görsel 4.26. Mertkan ve arkadaşları eğlencede	136
Görsel 4.27. Mertkan ve babası Kemal	137
Görsel 4.28. Kemal torunuyla	138
Görsel 4.29. Gül'ün hediye ettiği kitap Modern Türk Mimarisi	140
Görsel 4.30. Mertkan sınıfsal habitusu kazanıyor	140
Görsel 4.31. Mertkan sınıfsal habitusa dahil olur	141
Görsel 4.32. Özgür'ün evi Haliç kenarında	144
Görsel 4.33. Özgür'ün evi ve motosikleti	146
Görsel 4.34. Özgür'ün evinin dekorasyonu	148
Görsel 4.35. Deniz'in evi	149
Görsel 4.36. Dışarda yemek yeme ve şarap	149
Görsel 4.37. Özgür'ün eğlence tercihi	150
Görsel 4.38. Nostaljik öğeler	152
Görsel 4.39. Handan ve Korhan'ın Evi	156

Görsel 4.40. Handan sürekli tüketim halinde	157
Görsel 4.41. Handan ve Korhan'ın ev dekorasyonu	158
Görsel 4.42. Dışarda yemekler	160
Görsel 4.43. Korhan ekonomik sermayeye sahip	163
Görsel 4.44. Kültürel beğeni için çocuğun piyano çalması önemli	165
Görsel 4.45. Caz dinletisindeler	166
Görsel 4.46. Yazar Şermin'in sosyal sermayesi yüksek	167
Görsel 4.47. Evleri	170
Görsel 4.48. Kaan şık giyimli ve özel aracında	171
Görsel 4.49. Evin dekorasyonu	172
Görsel 4.50. Misafir	172
Görsel 4.51. Portakallı Pekin Ördęi	173
Görsel 4.52. Kaan spor yapmakta	175
Görsel 4.53. Kaan ve Eşref Bey	176
Görsel 4.54. Ece, kızı İrem'in piyano öğrenmesini ister	179
Görsel 4.55. Kaan, neoliberal birey özelliklerini sergiler	180

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

Ak Parti/AKP : Adalet ve Kalkınma Partisi

AB : Avrupa Birliği

CHP : Cumhuriyet Halk Partisi

DP : Demokrat Parti

MÜSİAD : Müstakil Sanayici ve İş Adamları Derneği



1. GİRİŞ

Bu bölümde araştırmanın problemine, amacına, önemine, varsayımlarına ve sınırlılıklarına yer verilmiştir.

1.1. Problem

Türk sinemasında toplumsal sınıfların temsilinin, genellikle yüzeysel ve bağlamından kopuk bir şekilde yapıldığı söylenebilir. Özellikle Yeşilçam döneminde yapılan filmlerde toplumsal sınıflar, çoğunlukla, modern-geleneksel ve zengin-yoksul ayrımı üzerinden ele alınır. Sınıfsal yükselmeler ve düşüşler ani olarak gerçekleşir (Abisel, 1994b, s. 88; Adanır, 2012, s. 142; N. Erdoğan, 2001b, s. 223; Güteryüz, 1996, s. 50). Az sayıda da olsa toplumsal sınıfları derinlemesine ele alan filmler de yapılmıştır. Özellikle 1960'lı yıllarda başlayan toplumcu gerçekçi anlayış ile yapılan filmlerle birlikte, Türk sinemasının içinde bulunduğu sosyal meselelere karşı olan kayıtsızlık, yerini sosyal meselelere ilgiye bırakmıştır.

1960'ların ilk yıllarından itibaren Türk sineması üzerine entelektüel girişimlerde bulunulmuştur. Halk sineması, Ulusal sinema, Devrimci sinema ve Milli sinema gibi farklı bakış açılarına sahip görüşler etrafında düşünsel birliktelikler oluşur. Bu entelektüel girişimlerin Türk sinemasındaki ilk örnekleri, bu yıllarda verilir. Sınıf ilişkilerine toplumcu ve kolektif olarak yaklaşan bu oluşumlar, kendi dünya görüşleri etrafında film yapmışlardır. *Gecelerin Ötesi* (Metin Erksan, 1960) ve *Suçlular Aramızda* (Metin Erksan, 1963) gibi filmler bu dönemde sınıf ilişkilerini ele alan önemli toplumcu gerçekçi filmler arasında bulunmaktadır (Coşkun, 2009; Esen, 2010; Kayalı, 2006; Yaylagül, 2016).

Türk sinemasında işçi sınıfının temsilinde ise sınıf mücadelesini yansıtan, işçi sınıfının yaşamına odaklanan film sayısı da oldukça azdır (Aydın ve Şakı, 2010; Süalp, 2015). 1970'li yıllar bu anlamda bir hareketliliğin yaşandığı yıllar olmuştur. 1970'li yıllar Türk sinemasında, toplumsal sınıfların temsili anlamında verimli geçmiştir. Yılmaz Güney'in izinden giden bazı yönetmenler, toplumcu gerçekçi anlayış altında devrimci film örnekleri vermişlerdir. Başta Şerif Gören, Zeki Ökten, Erden Kıral olmak üzere Yavuz Özkan ve Ali Özgentürk bu yönetmenler arasında bulunurlar. *Kanal* (Erden Kıral, 1978), *Bereketli Topraklar Üzerinde* (Erden Kıral, 1979), *Maden*¹ (Yavuz Özkan, 1978) ve *Demiryol* (Yavuz Özkan, 1979) gibi filmler devrimci sinema örnekleri arasındadır

¹Maden filminde sınıf temsillerine dair değerlendirmeler için bkz. (Görücü, 2015; Sertlek, 2015).

(Coşkun, 2009; Esen, 2010). Türk sinemasında sınıfların temsiline ilişkin aynı yüzeyselliğin diğer toplumsal sınıfların temsilinde de bulunduğu söylenebilir.

Sağlam ekonomik temellere oturmaya Türk sineması, kırılğan yapısından dolayı tarihsel süreci boyunca, dönemin siyasi, ekonomik ve toplumsal olaylarından etkilendiği ileri sürülebilir. Ekonomik krizlerin ve darbelerin, bunların tetiklediği toplumsal çalkantıların sıkça görüldüğü Türkiye tarihi boyunca Türk sineması, ekonomik krizler ve sansürle yüzleşmiştir.

1980’li yıllarda Türk sineması hem ekonomik hem de kendi iç dinamikleri bakımından bir dönüşüme uğramıştır. Türk sineması bu yıllarda çeşitli faktörlerin (televizyon, siyasi iklim, yabancı yapımcılar ve işletmeciler v.b) etkisiyle zor bir süreç girmiştir. 12 Eylül darbesi ve 24 Ocak kararları da ülkeyi siyasi, toplumsal ve ekonomik olarak etkilemiştir. Diğer taraftan tüm bu yaşananlar kültürel ürünlerin içeriğine de yansımıştır. Bu dönemde Türk sinemasında sınıflara dair anlatı ve eleştiri, 12 Eylül baskıcı ikliminin etkisiyle daha çok güldürü filmleri ile üstü kapalı olarak verilir. Neoliberal dönüşümle birlikte ortaya çıkan yeni bireyin özelliklerini yansıtan *Banker Bilo* (Ertem Eğilmez, 1980), *Dolap Beygiri* (Atıf Yılmaz, 1982) ve *Faize Hücum* (Zeki Ökten, 1983) gibi birçok film yapılmıştır (Esen, 2000, 2010).

Türk sinemasında toplumcu gerçekçi anlayışın getirmiş olduğu kuramsal tartışmaların bir yansıması da İslamcılar’ın sinemaya dair tartışmalara katılımıyla olmuştur. Milli sinema akımı içinde film yapan yönetmenler, milli sinema anlayışının ortaya çıkmasını genel olarak iki gerekçeye dayandırır. İlki, Yeşilçam filmlerinin toplumu yozlaştırdığı bundan dolayı halkın bilinçlendirilmesi gerektiği fikridir. İkincisi ise 1960’lı yıllarda Türk sinemasında ortaya çıkan sinemaya dair kuramsal tartışmalara İslamcılık açısından bir yorum getirme çabası olduğu söylenebilir (Bostan, 2019).

Yeşilçam anlayışına karşı olarak kendilerini konumlayan İslami sinemacılar, filmlerinde ise Yeşilçam melodram anlatısının ötesine geçememişlerdir. Filmlerin anlatısı Doğu-Batı, iyi-kötü, inanan-inanmayan ve mağdur-zalim gibi zıtlıklar üzerine kuruludur (Evren, 2003; İmançer, 2019; Maktav, 2005; S. Özdemir, 2012). Filmlerin ana kahramanları genelde tebliğ amacını yerine getiren “saf Müslümanlardan” (Maktav, 2005) oluşur. 1970’li yıllarda Milli sinema bünyesinde Yeşilçam melodramları anlatısı dâhilinde “hidayete erme” filmleri yapılmıştır (Avcı ve Üçarol, 2011; Bostan, 2019;

²Maktav “saf Müslüman” kavramını Oliver Roy’dan esinlenerek kullanmaktadır bkz (Roy, 2005, s. 104).

Maktav, 2005). Sinemayı bir tebliğ aracı olarak gören Milli sinemacıların ilk ve tek temsilcisi Yücel Çakmaklı'dır. 1970 yılında yapılan *Birleşen Yollar* Milli sinema anlayışının ilk örneğidir (D. Kaya ve Azak, 2015). 1990'lı yıllarda ise İslami sinema ya da Beyaz sinema olarak adlandırılan anlayışta yapılan filmler politik bir nitelik kazanmıştır (Avcı ve Üçarol, 2011; Ö. Özdemir, 2019). 2000 sonrası ise Yeşil sinema, İrfani sinema ya da Manevi sinema diye isimlendirilen anlayışta yapılan filmlerde ise anlatı modern, uzlaşmacı ve ılımlı bir yapıda ilerler (Avcı ve Üçarol, 2011; Bostan, 2019). Bu dönemde yapılan filmlerde kahramanlar tebliğ amacı yüklenmezler. Kahramanlar genellikle modern, eğitilmiş ve kentlidir (Maktav, 2010; Ö. Özdemir, 2019; S. Özdemir, 2012).

Türk sinemasında İslami kaygıların ön planda olduğu film yapan yönetmenler arasında Yücel Çakmaklı, Mesut Uçakan, Salih Diriklik, Mehmet Taşdiken ve İsmail Güneş gibi isimler bulunmaktadır. Bu yönetmenler arasında sadece Yücel Çakmaklı kendisini Milli Sinema akımı içerisinde görmektedir. Diğer yönetmenler ise yaptıkları filmleri Milli Sinema içerisinde görmezler. Bu yönetmenlerin yapmış oldukları filmlerin kavramsallaştırılması 1991 yılında Abdurrahman Şen tarafından geliştirilen "Beyaz Sinema" adlandırılmasıyla aşmaya çalışılmıştır. Şen, kendisini Milli Sinema içerisinde görmeyen bu yönetmenlerin yaptıkları filmlerin dini ve kültürel değerlerin göz önünde bulundurdıklarını ekler³.

Yeni Türk sinemasında din artık politik bir unsur ve hayatın merkezini oluşturan bir yapı olmaktan ziyade yaşamın herhangi bir unsuru olarak görüldüğü söylenebilir. Bu yeni dönemde yapılan filmlerde din genellikle ya dini kişilikleri ele alma (Kürşat Kızbaz, *Somuncu Baba Aşkın Sesi*, 2016; Kürşat Kızbaz, *Yunus Emre Aşkın Sesi*, 2014) ya da karakterlerin iç dünyalarına tasavvufi yolculuk yapmaları şeklinde (Cafer Özgül, *Sükut Evi*, 2018; Murat Pay, *Dilsiz*, 2019) işlenmektedir. Filmler bireysel anlatıların ön plana çıktığı karakter odaklı filmler haline gelmiştir.

Türk sinemasında birey odaklı sinema dilinin 1980'li yıllarda yapılan filmlerde görülmeye başlandığı ve 1990'lı yıllarda devam ettiği söylenebilir. Ömer Kavur (*Gece Yolculuğu*, 1987; *Gizli Yüz*, 1991; *Akrebin Yolculuğu*, 1996), Yavuz Özkan (*Büyük Yalnızlık*, 1989; *Yengeç Sepeti*, 1994; *Bir Sonbahar Hikâyesi*, 1994; *Bir Kadının Anatomisi*, 1995; *Bir Erkeğin Anatomisi*, 1996) ve Tunç Başaran (*Biri ve Diğerleri*, 1987) gibi yönetmenlerle birlikte anlatı birey odaklı bir hale bürünmüştür.

³<https://www.dunyabulteni.net/etkinlikler/abdurrahman-sen-beyaz-sinemayi-anlatiyor-h137080.html> (Erişim Tarihi. 10.06.2020)

İslami sinemanın anlatısının temelini oluşturan muhafazakâr anlayış ve diğer taraftan seküler kesimin dünya görüşünü yansıtan filmlerin de içeriklerinin özellikle 1980’lerden başlayarak 2000’li yıllarda daha da artan bir şekilde birey odaklı anlatılara dönüştüğü söylenebilir. Bu anlamda Yeni Türk sinemasında anlatının daha çok birey üzerinden gerçekleşmiş olması, etkisini, muhafazakâr ve seküler yeni orta sınıf karakterlerin bulunduğu filmlerde de göstermektedir.

Türk sinemasında özellikle 1960 ve 1970’li yıllardaki toplumcu gerçekçi filmlerde benimsenen kolektif anlayış yerini, Yeni Türk sinemasında, bireye bırakmıştır. Türk sinemasında sunulan sınıf temsilleri zaten sınıfların özelliklerini tam olarak yansıtmamaktadır. Yeni Türk sinemasında ise bu durum tam olarak açığa çıkarak anlatı birey üzerinden yapılır. Bireyselleşme unsurlarının yoğun olarak yaşandığı bir dönemde, sinemada da anlatının birey üzerinden gerçekleşmesi dikkat çeken bir unsurdur. Kolektif unsurların sorgulandığı, farklılığa, belirsizliğe ve net sınırların olmadığı bir döneme girilmiştir. Filmlerde farklılığa, çeşitliliğe ve belirsizliğe yer verilir.

Yeni Türk sinemasının özelliği olan anlatının birey üzerinden inşası anlayışı, kendisini 2000’li yıllarda Yeşil sinema, İrfani sinema ya da Manevi sinema olarak adlandırılan sinemada da göstermektedir. Suner (2014, s. 53) Semih Kaplanoğlu filmleri üzerine yapmış olduğu çalışmasında birey üzerinden anlatıya dikkat çekerek, “manevi gerçekçilik” anlayışının birey üzerinden aktarılmasını örnekler.⁴

Yeni Türk sinemasında anlatının birey üzerinden gerçekleşmesi sınıf temsillerinin de toplulukçu ya da kolektif anlayıştan ziyade yine birey eksenli bir yaklaşımı beraberinde getirdiği düşünülmektedir. Sınıf çalışmalarında birey merkezli bir yaklaşım, bireyin kimlik inşa sürecini akla getirmektedir. Kimlik inşa süreci tüketim ve yaşam tarzları üzerinde yükselecektir.

Klasik sınıf çalışmalarında üretim ilişkileri (Marx ve Engels, 1998) ve statü durumu (Weber, 2004) egemenken, bu yaklaşımların baskınlığı, neo-Marksist ve neo-Weberyan

⁴Güven, Türkiye’de kendini mütedeyyin olarak tanımlayan kesimin sinemaya ilgisinin az olduğunu ifade ederek bu durumu şu şekilde örneklendirir. Güven, 2005 sonrası Türk sinemasında “dindarlar” ve dindarlık” temalı filmlerin (*The İmam, Takva, Anka Kuşu, Kelebek, Uzak İhtimal, Büşra, Anne ya da Leyla ve Sözüün Bittiği Yer*) toplam 638 bin kişi tarafından izlendiğini eklemektedir. <https://www.yenisafak.com/yazarlar/alimuratguven/sinema-sanatina-yonelik-ilgi-bilgi-ve-almimizin-son-turnusol-kagidi-bura-21675> (Erişim Tarihi: 10.03.2020).

Bu çalışmanın örneklemini oluşturan Yeni Türk sinemasında yeni orta sınıfı konu alan toplam 33 film bulunmakta, bu filmlerin 28 tanesi seküler orta sınıfı konu alırken sadece 5 tanesi muhafazakâr orta sınıfı konu edinmektedir.

kuramcılarca (Poulantzas, Goldthorpe ve Wright) (Arslan, 2012) kırılmıştır. Tüketim ve yaşam tarzlarından hareketle tercih ve beğenin bireylerin hangi sınıfa dahil olduğuna dair ipuçları verdiği görüşü özellikle Pierre Bourdieu açısından önem taşır.

Bourdieu, Marx'ın sınıf çalışmalarında, üretim ilişkilerinin tek olgu olduğu yaklaşımını reddedip, üretim ilişkilerinin varlığını kabul etmekle beraber tek başına sınıf çözümlemelerinde yeterli olmadığını düşünür. Bourdieu, üretim ilişkilerinin yanında tüketim ve yaşam tarzından hareketle beğeni kavramına da dikkat çeker. Bourdieu, Weber'in statü toplumu kavramsallaştırmasından hareketle, tüketim ve yaşam tarzına önem atfeder (Bourdieu, 2015; Bourdieu ve Wacquant, 2014).

1980 sonrası etkisini daha da hissettiren neoliberal değerlerle birlikte bireysellik ön plana çıkmıştır. Tüketim, yaşam tarzı ve beğeni üzerinden kimlik inşa süreci önem kazanmıştır.

Özneye bakan yönüyle neoliberalizm, yeni bir öznenin ortaya çıkışı şeklinde olmuştur. “Neoliberalizm, Batı toplumlarındaki ve modernite yolu üzerinde onları takip eden bütün toplumlardaki belli bir yaşam normunu tanımlar” (Dardot ve Laval, 2012). Bu dönemde ideal bireyin; zengin, rekabetçi, fırsat kollayan ve girişimci özelliklere sahip olması beklenir. Birey yalnızca çalışma hayatında değil, yaşamının diğer alanlarında da eylemlerini çıkar amacıyla gerçekleştirir. Neoliberalizm dönemiyle birlikte toplum artık daha atomize olmuş ve bireysellik ön plana çıkmıştır. Birey, yaşamının tüm boyutlarında hiç olmadığı kadar rekabet ve çıkar peşinde olduğu söylenebilir (Dardot ve Laval, 2012; Foucault, 2015).

Bireyselleşmenin ön plana çıktığı bu dönemde kimlik inşa süreci (Hall, 1998b, 1998a) esnek (Sennett, 2015) ve akışkan (Bauman, 2017; Kumar, 2013, s. 148) bir model üzerine oturtulmuştur. Bireylerin, gösteri toplumunda ne kadar para kazandıklarının yanında, parayı nasıl tüketecekleri de önem kazanmıştır. Tüketim toplumunda hangi sınıfa ait olduğuna dair ipuçları, bireylerin metaları nasıl tükettikleriyle bağlantılı hale geldiği söylenebilir.

Toplumsal sınıfların özellikleri artık bireyin tercihleri üzerinden okunabilmektedir. Yine aynı dönemde Türk sinemasında da birey üzerinden anlatının yükselişi önem taşımaktadır. Bundan dolayı bu çalışmada, yeni Türk sinemasında yeni orta sınıfların

temsilinin analizi için, sınıf çalışmalarında tüketim, yaşam tarzı ve beğeni unsurlarına önem veren Pierre Bourdieu sosyolojisinden yararlanılacaktır⁵.

Tüketim ve yaşam tarzlarının sınıf çalışmalarında göz önünde bulundurulması ve neoliberal düzenin özellikleri düşünüldüğünde ön plana çıkan sınıfın, yeni orta sınıflar olduğu ileri sürülebilir. Bourdieu yeni orta sınıfları “yeni kültür aracıları” veya “yeni entelektüeller” olarak adlandırır (Bourdieu, 2015, s. 471).

Bourdieu, her sınıfın, kendine has bir sınıf habitusunun olduğunu ifade eder. Habitus “çocukluk yıllarında kazanılan ve bulunulan çevreden elde edilen yatkınlıklardır (Bourdieu, 2006)”. Sınıf habitusunun oluşumunda beğeniler önemlidir. Bourdieu, habitusun belirlenmesinde sahip olunan sermaye biçimlerinin ve bunların kullanılma biçimlerinin de önemli olduğunu vurgular (Bourdieu, 2010, 2015). Yeni orta sınıfların habitusunun belirlenmesinde tüketim ve yaşam tarzları, beğeniler ve yatkınlıklar önemlidir. Giyim, yeme içme, dekorasyon, konuşma ve kullanılan dil işlevsel bir önem taşır (Bourdieu, 2015).

Türkiye örneğinde yeni orta sınıflara bakıldığında, özellikle 1980 sonrası neoliberal dönemle birlikte bu sınıfların ön plana çıktığı görülmektedir. Neoliberal değerler olan esneklik, para kazanma, zengin olma ve rekabetçilik gibi özellikler, Türkiye örneğinde, yeni anlamlar kazanarak var olmuştur (N. Erdoğan, 2012; Gürbilek, 2001).

1980 darbesi ve ardından gelen 24 Ocak kararları ile birlikte Türkiye yeni bir döneme girmiştir. Bu süreçte bir taraftan darbenin etkisi yaşanırken diğer taraftan rekabetçi piyasa ekonomisine geçilmesi, toplumu ve beraberinde bireyi birçok yönden etkilemiştir. Bu dönemde bireyden rekabetçi, girişimci, zengin ve esnek olması beklenmektedir.

Bu süreçten Türkiye’de, orta sınıflar da etkilenmiştir. Orta sınıfların etkilenmesinin bir yönünü neoliberal politikalar oluştururken diğer yönünü piyasa koşullarının da etkisiyle kentlere yapılan göçler oluşturmaktadır. 1950’li yıllarda büyük kentlere başlayan göç ile birlikte kentleşme de artmıştır. Bu göç hareketinin sınıf ilişkileri için

⁵Bourdieu sosyolojisi, iletişim çalışmalarında özelde de film çalışmalarında farklı bakış açılarından yararlanılarak kullanılmaktadır (Dikkol, 2019). *New Uses of Bourdieu in Film and Media Studies* adlı kitapta yer alan üç makalede film çalışmalarında Bourdieu’nün kavramlarının nasıl kullanıldığı örneklendirilir. Film çalışmalarında Bourdieu’nün kavramları bazen “sinema alanının” nasıl şekillendiği şeklinde (Cagle, 2016), bazen toplumsal alan kavramı üzerinden film şirketlerine odaklanmayı önerir. Yazar bu analizi üç örnek (Hollywood’un kültürel üretimi, belgesel sinemada etik ve film festivalleri) üzerinden yapar (Culloty, 2016). Bazen de online film izleme alışkanlığını film eleştirisi açısından ele alır. Profesyonel film eleştirmenleri ve online kullanıcı eleştirmenler bulunur. İki grup arasında eleştiriyi sahip olunan kültürel ve sembolik sermaye oluşturur (Fowler, 2016).

anlamı, Anadolu'dan yeni girişimcilerin kentlere gelmesi böylece yeni zenginlerin ortaya çıkması ve kent ortamının farklılaşması oluşturur. Bundan dolayı mekânsal ayrışmalar, yeni orta sınıfların önemli bir özelliğidir. Yeni orta sınıflar kentsel mekânda, kapalı ve güvenli sitelerde kendilerine benzer insanlarla bir arada olmayı tercih etmektedirler (Ayata, 2012; Keyder, 2013a; Kurtuluş, 2003, s. 77).

1980'li yıllarla birlikte Türkiye'de yeni orta sınıfların kendi içinde seküler yeni orta sınıf ve muhafazakâr yeni orta sınıf olarak iki şekilde geliştiği görülür (Balkan ve Öncü, 2014, ss. 252–253; Özcan ve Turunç, 2011, s. 75). “Beyaz Türkler” (Bora, 2010) ifadesi seküler yeni orta sınıf içinde eğitim yoluyla yükselen, tüketim ve yaşam tarzıyla ön plana çıkmış bireyleri ifade eder (Şimşek, 2005). 1990'lı yıllar boyunca seküler yeni orta sınıf piyasa koşullarından fazlasıyla yararlanarak, bireysel eğilimlerini geliştirmişlerdir.

Muhafazakâr yeni orta sınıfın ortaya çıkışı ve yükselişi ise uzun bir süreç kapsamaktadır. Muhafazakâr siyaset, özellikle de temsilcisi olarak Milli Görüş, 1990'lı yıllarda siyasi iktidar yolunda önemli başarılar elde ettiği söylenebilir. Bu başarının ardından muhafazakâr sermaye de Anadolu'dan hareketlenerek büyük kentlere doğru artarak yoğunlaşmıştır. Bu süreçte muhafazakâr siyaset, modernleşme ve kapitalizme karşı muhalefet tavrını sürdürdüğü ileri sürülebilir (Akçaoğlu, 2018; Özet, 2019; Yankaya, 2014). Muhafazakâr kesim, doksanlı yıllarla birlikte kamusal alanda görünür hale gelmiştir. Bu dönemde İslami kesitteki yenilikçi grubu kentli, eğitilmiş ve profesyonel orta sınıflar oluşturmaktadır (Göle, 2017b, s. 14).

Göle'ye (1998, s. 90, 2016, s. 36, 2017b, s. 123) göre İslami dünya görüşünün şekillenmesinde ana noktayı bir öteki olarak Batılılaşmış bireyin varlığı oluşturmaktadır. Bir öteki olarak Batılılaşmış bireye benzememe, İslami kimliğin inşasında odak noktayı oluşturduğu söylenebilir. Bu anlamda beden, Batılılaşmış kimliğe karşı Müslüman kimliğinin direniş noktası olarak konumlandırılır.

Modern birey için beden, vücut geliştirme, formda olma, zarafet ve zayıflık, enerji olma anlamına gelmektedir. İslamcı birey bedeni ise cinsiyetler arası farklılıkları (kadın için başörtüsü, erkek için sakal gibi) ve nesiller arası farklılıkları (bakire, evli anne gibi) gözler önüne sermektedir (Göle, 2016: s.37).

Son zamanlarda ise İslamcılık'ın beden anlayışının değişime uğradığı ve toplumsal statünün bir göstergesi olarak bedenin, kapitalizmin imkânlarıyla gösteriş unsuruna dönüştüğü söylenebilir.

Atay’a göre bir “takva” ölçüsü olan tesettür, defilelerle ve tesettürün kapitalizme eklemlenmesiyle, “teşhir” ögesine dönüşmüştür. “İslamcılık, kapitalizmi haram olarak görürken, post-İslamcılık için kapitalizm helaldir. Tesettür de post-İslamcılık için pazardaki herhangi bir metadan öteye geçmez. Post-İslamcılık’ın aradığı şey helal kapitalizmdir⁶”.

İslamcılık giderek artan bir şekilde kültürel bir hareketin özelliklerini sergilemeye başlamıştır. Modernitenin araçlarına yeni yorumlar getirilmiştir. İslamcı aktörler modern kent mekânları, küresel iletişim ağları, kamusal tartışmalar, tüketim kalıpları ve piyasa kurallarıyla karşılaştıkça bir bireyselleşme, etkileşim ve alışveriş sürecine girmişlerdir (Göle, 2017b, s. 34). Tatil mekânları ve lüks oteller, İslami kimliğin piyasa ekonomisinin yerel ve küresel yönelimleri tarafından belirlenen tüketim, ürün, mülkiyet ve hatta eğlence örüntülerinin bir uzantısı olarak görülebilir (Göle, 2017c, s. 36).

Muhafazakâr kesimde lüks yaşam ve inancın bir arada olduğu örnekler çoğalmaya başlamıştır. Son zamanda sosyal medyada gündem olan üç örnekte de (lüks bir yatta doğum günü, lüks bir mekânda düzenlenen karşılama partisi ve doğum yapan bir kadının bebeği için lüks ve şatafat içinde mevlit düzenlemesi)⁷ baş aktörler başörtülü kadınlardır. “Avizeler, mobilyalar, parlayan camlar, ışıltılı teşrifat, büyük lüks yemek masaları” ile bir “Show Müslümanlık”⁸ yaşanmaktadır.

2000’li yıllarda Adalet ve Kalkınma Partisi (Ak Parti/AKP) iktidarıyla beraber muhafazakâr siyasetin modernleşme ve kapitalizme olan karşı çıkışı, yerini, piyasa koşullarının “nimetlerinden” faydalanmaya bırakmıştır. Muhafazakâr muhalefetin, kapitalizme ve modernleşmeye mesafesi ortadan kalkmış, yerini “esneklik” almıştır. Muhafazakâr siyasetin “adil düzen” tasavvuru “düzenle barışmayla” yer değiştirmiştir. Neoliberal değer olarak bireyselleşmenin muhafazakâr yeni orta sınıflar üzerindeki etkisi, dini sermaye önemini korumaya devam etse bile, bireysel eğilimlerin ve tercihlerin önem kazandığı bir döneme girme şeklinde olmuştur. İslami tüketim ve yaşam tarzları ortaya çıkmış, mekânsal ayrımlar oluşmuştur. Alternatif düzen kurma ideali sürecinde mücadele nesnesi olan unsurlar (başörtüsü), bireysel kimliğin inşasında moda unsuru haline

⁶<https://www.cumhuriyet.com.tr/yazarlar/tayfun-atay/defilelerle-meyhoslasti-tesettur-953197> (Erişim Tarihi: 20.02.2020).

⁷Atay son zamanlarda sosyal medyada muhafazakâr Instagrammer’ların yayınladığı içerikleri (babyslover, hafızlık partisi, mevlid) Post-İslamcılık’ın bir tezahürü olarak görmektedir. <https://t24.com.tr/yazarlar/tayfun-atay/busra-nin-mevlit-sov-u,24530> (Erişim Tarihi: 03.02.2020).

⁸<https://www.yenisafak.com/yazarlar/ergunyildirim/show-muslimanlik-2053415> (Erişim Tarihi: 02.02.2020).

gelmiştir. Bu süreçte muhafazakâr orta sınıf habitusunu belirleyen özellikler dönüşüme uğramış; tüketim, yaşam tarzı ve mekânsal ayrışma ön plana çıkmıştır (Akçaoğlu, 2018; Özet, 2019; Yankaya, 2014).

İslami kimlik ile Batı modernliği arasındaki ilişki hayati bir noktadadır. Söylem düzeyinde modernlik sürekli olarak eleştirilmekte, ama bireysel davranışlar, siyasal çekişme ve toplumsal pratik düzeyinde ikisi arasındaki ilişki her geçen gün daha da derinleşmekte ve karmaşılaşmaktadır. İslami pop müziği, moda gösterileri ve İslami turizm bu ilişkinin yansıdığı alanlardır (Bilici, 2017; Göle, 1998, s. 95).

İslamcı ve modernist arasındaki zıtlık yaşamın tüm alanlarında kendisini göstermektedir. İki ayrı kesim gündelik hayat biçimleri, beğeni anlayışları, kadın ve erkek ilişkileri, beden gösterimi, ev tasarımı ve hayata dair tüm planlarda kendilerini inşa etmektedirler. İslami hareket, kültürel farklılıklar üzerinde durmayı ve kimliklerin yeniden inşasını mümkün kılmaktadır. Çatışmacı bir biçimde de olsa, bugün İslami ve modern kesimlerin, söylemlerin, yaşam biçimlerinin birbirleriyle konuşmaya başladığı, birbirlerinden etkilendikleri ve böylelikle değişime uğradıkları gözlemlenmektedir. İslam, vicdan, aile ve cemaat dünyalarından çıkıp, eğitim, piyasa ekonomisi, iletişim, tüketim ve sivil topluma doğru açıldıkça modern toplumun gereksinimleri ışığında kendi yasakçı sınırlarını aşmak zorunda kalmakta aynı zamanda bu alanları değişime de uğratmaktadır (Göle, 2017a, ss. 11–12).

Sonuç olarak seküler yeni orta sınıf ve muhafazakâr yeni orta sınıf habituslarının oluşumlarındaki ve sermaye birikimlerindeki farklılıklarına rağmen, ortak noktaları neoliberal değerlerin olduğu söylenebilir (Kurtuluş, 2012). Kozanoğlu da iki kesim arasında benzerliklerin olduğunu ifade etmektedir. Kozanoğlu, hem seküler yeni orta sınıfın hem de muhafazakâr yeni orta sınıfın kimlik inşası sürecinde “akışkan” ve “esnek” özellikler taşıdığını ifade etmektedir. Kozanoğlu, bu akışkanlık ve esnekliğin her iki kesim için de durdukları noktadan farklı anlamlar ifade ettiğini ekler. Ayrıca Kozanoğlu, “hayatın bazı alanlarında ve dünyevi boyuta bakışlarında ayrılmış gibi görünen kitleler arasındaki mesafenin, sanılandan daha kısa” olduğunu ve “muhafazakâr olarak adlandırılan kesimden orta sınıf ailelerle laik-modern denilen kesimden ailelerin hayatlarının giderek birbirine bazı açılardan benzediğini” ifade eder ve şöyle devam eder; “... seçtiği kıyafetler, erkek ve çocukların kıyafetleri, yeme içme tercihleri AVM’lerle bağlantıları, internet alışverişleri, paraya bakışları, kariyere bakışları, çocukların eğitime bakışları... fazlasıyla benzer (Kozanoğlu, 2018, ss. 283–285)”.

Navaro-Yaşın de (2012, s. 230) metalaştırmanın “İslamcılar ve laisistleri” bölen bir alan olmaktan ziyade, tarihsel açıdan her ikisinin de paylaştığı bir bağlam ve etkinlik olduğunu ifade eder. Aynı zamanda İslamcılar ve laisistler arasında tüketim alışkanlığı tarzları bakımından farklılıkların da olduğunu ekler. Kılıçarslan ise muhafazakâr orta sınıfı⁹ ve seküler orta sınıfı¹⁰ ele aldığı iki ayrı yazısında, her iki kesimin de içinde bulunduğu durumun ana kaynaklarından en önemlisini “tüketim kültüründen” etkilenme olarak ifade etmektedir.

Ahıska’ya (2012, s. 225) göre de dindar ya da laik, yerli ya da Batıcı yaşam tarzları arasındaki kimi farklılıklara rağmen, üst orta sınıfın ve onların arzularını izleyen daha kalabalık orta sınıfların hem ekonomik çıkarlarını sağlama almak hem de tehdit edici bulunan ötekilere ortak tavır alma konusunda birleşmektedirler.

Muhafazakâr ve seküler yeni orta sınıflar, belli açılardan özellikle de tüketim kültürü açısından birbirine benzeşmelerine rağmen sınıfsal habitusları durdukları noktaya göre şekillendiği söylenebilir.

Habitus, bir taraftan bireyselliği ifade ederken diğer taraftan toplumsallığı da içerisinde barındırmaktadır. Bireyselin içerisinde toplumsal olanın izleri bulunur. Dönemin kültürel tercihleri ve egemen değerleri bireysel olanda saklıdır (Bourdieu ve Wacquant, 2014, s. 116). 1980 sonrasına bakıldığında egemen anlayışın neoliberal değerler olduğu görülmektedir. Kimlik, tüketim, yaşam tarzları ve beğeni unsurları bünyesinde bireysel tercihler taşıırken aynı zamanda bir araya gelerek sınıf habitusunu oluşturur.

Yeni Türk sinemasının da anlatıyı birey üzerinden inşa etmesi bu noktada önem taşır. Filmlerdeki temsillerle dönemin özelliklerinin birey üzerinden anlaşılması mümkündür.

Bu çalışmada, yeni Türk sinemasında anlatının birey üzerinden inşası noktasından hareketle 1980 sonrası neoliberal politikalarla birlikte değişen ve dönüşen ekonomik, toplumsal ve kültürel yapıyla beraber ortaya çıkan muhafazakâr yeni orta sınıfların ve seküler yeni orta sınıfların, Yeni Türk sinemasında temsillerine bakılacaktır. Bu araştırmanın problemi “Yeni Türk sinemasında, yeni orta sınıfların nasıl temsil edildiğidir?”

⁹<https://www.yenisafak.com/yazarlar/ismailkilicarslan/muhafazakr-orta-sinif-nasil-delirdi-2050484> (Erişim Tarihi: 25.12.2019).

¹⁰<https://www.yenisafak.com/yazarlar/ismailkilicarslan/peki-sekuler-orta-sinif-nasil-delirdi-2050516> (Erişim Tarihi: 25.12.2019).

1.2. Amaç

Bu çalışmada, yeni orta sınıfların Yeni Türk sinemasında nasıl temsil edildiği ortaya konulacaktır. Bireyselliğin yükseldiği bir dönemde anlatısının birey üzerinden inşa edildiği yeni Türk sinemasında, yeni orta sınıfların nasıl temsil edildiği bu çalışmada analiz edilecektir. Neoliberalizmin getirdiği değerler, 1990'lı ve 2000'li yıllardaki Türkiye'de yaşanan gelişmeler ışığında gelişen ve dönüşen yeni orta sınıfların, seküler yeni orta sınıf ve muhafazakâr yeni orta sınıfın, filmlerdeki temsilleriyle nasıl yeniden üretildiğini ortaya koymak bu çalışmanın temel amacıdır.

Bu amaç doğrultusunda aşağıdaki sorulara yanıtlar aranmıştır;

1. Filmlerde yeni orta sınıfların temsillerini yeniden üreten temel unsurlar nelerdir?
2. Filmler aracılığıyla yeni orta sınıflara dair sunulan temsiller ile ülkenin toplumsal, kültürel ve politik yapısı arasında nasıl bir ilişki vardır?
3. Filmlerde seküler yeni orta sınıfın tüketim, yaşam tarzı ve beğeni unsurları nelerdir?
4. Filmlerde muhafazakâr yeni orta sınıfın tüketim, yaşam tarzı ve beğeni unsurları nelerdir?
5. Yeni Türk sinemasında yeni orta sınıfların habitusu nasıl oluşmaktadır?
 - a. Filmlerdeki ana karakterlerin yaşadıkları ve çalıştıkları mekânlar nasıldır?
 - b. Filmlerdeki ana karakterlerin ev ve iş yerlerinin dekorasyonları nasıldır?
 - c. Filmlerdeki ana karakterlerin giyim tarzları nasıldır?
 - d. Filmlerdeki ana karakterlerin konuşma tarzları nasıldır?
 - e. Filmlerdeki ana karakterlerin yeme içme tarzları nasıldır?
 - f. Filmlerdeki ana karakterlerin spor alışkanlıkları nelerdir?
 - g. Filmlerdeki ana karakterlerin eğlence ve kültürel faaliyetleri nelerdir?
 - h. Filmlerdeki ana karakterlerin demografik ve bireysel özellikleri nelerdir?

1.3. Önem

Bu çalışma, Yeni Türk sinemasında yeni orta sınıfların nasıl temsil edildiğinin ortaya konulması anlamında önem taşımaktadır. Özellikle 2000'li yıllarda Türkiye'de yaşanan gelişmeler ışığında yeni orta sınıfların Türk sinemasındaki temsillerinin toplumsal değişimleri yansıtip yansıtmadığının belirlenmesi açısından önem

taşımaktadır. Ayrıca filmlerdeki temsillerle, seküler ve muhafazakâr yeni orta sınıfların neoliberal değerlerde buluşup buluşmadıklarını belirlemek açısından önem taşımaktadır.

Yine bu çalışma, Yeni Türk sinemasında anlatının birey üzerinden inşasının toplumsal bir sınıf için nasıl yapıldığının ortaya konulması bakımından önem taşımaktadır.

1.4. Varsayımlar

1. Dönemin toplumsal ve kültürel özellikleri Türk sinemasından takip edilebilmektedir.
2. Yeni orta sınıflar Türkiye’de zaman içerisinde değişime ve dönüşüme uğramıştır.
3. Neoliberalizm, Türkiye’de yeni orta sınıfları etkilemiştir.
4. Seküler yeni orta sınıf ve muhafazakâr yeni orta sınıfın kendilerine ait özellikleri bulunmasına rağmen ortak noktaları neoliberal değerlerdir.

1.5. Sınırlıklar

1. Bu çalışmada incelenen filmlerde yeni orta sınıflar, sadece tüketim, yaşam tarzı ve beğeni unsurları üzerinden ele alınacaktır.
2. Çalışmada incelenen filmler, ana karakterinin yeni orta sınıflara mensup olmasıyla sınırlandırılmıştır.
3. Çalışmada aranan temsiller filmlerin ana karakterleri ile sınırlandırılmıştır.

2. ALANYAZIN

Bu bölümde sınıf, orta sınıflar, Pierre Bourdieu sosyolojisi, tüketim, yaşam tarzı ve kimlik, yeni orta sınıflar, Türkiye’de seküler yeni orta sınıflar ve muhafazakâr yeni orta sınıflar, sinema ve sınıf temsili, Türk sinemasında sınıf temsili ve Türk sinemasında orta sınıfların temsili konularına değinilmiştir.

2.1. Sınıf ve Orta Sınıflar

Sınıf kavramı, sosyoloji alanında sıklıkla bahsedilen, toplumsal dünyayı anlama adına önem verilen bir kavram olup, sürekli olarak “tarafı” bir şekilde kullanılmaktadır. Ayrıca bu kavram, üzerinde hem fikir olunamamış bir kavram olup sınıf kavramıyla neyin kastedildiği ve çalışmalarda sınıf olgusunun nasıl aranacağı, açık bir biçimde ortaya konulması gerekmektedir (Edgell, 1998, s. 48).

Toplumsal sınıflar genel olarak üç bakış açısından ele alınmaktadır. Birinci yaklaşım, Marksist bakış açısidir. Bu yaklaşım, modern kapitalist toplumlarda sınıfları, “üretim araçları sahipliği, ekonomik artı değerın üretimi ve dağıtımını, emeğin sömürsü ve kontrolü” açılarından açıklamaya çalışmaktadır. İkinci yaklaşım ise Weberci yaklaşımdır. Bu bakış açısı sınıfı, “tüketim kalıpları, yaşam standartları, sosyal statü ve yaşam tarzları” bağlamında ele almaktadır. Üçüncü yaklaşım ise hem Marksist hem de Weberci sınıf yaklaşımlarını ve kavramlarını kullanarak sınıf çözümlemesi yapan çağdaş sınıf yaklaşımlarıdır (Z. Arslan, 2012, s. 57). Marx ve Weber, çalışmalarıyla, toplumsal tabakalaşma konusunda iki temel yaklaşımın doğmasını sağlamışlardır. Bir tarafta “ideoloji ile destekli, istikrarlı ve kalıcı sınıf” çözümlemelerine odaklanan Marksist yaklaşım; diğer tarafta ise “değişken statü grupları biçiminde kurumsallaşmış toplumsal hareketliliğe” odaklanan Weberci yaklaşım bulunur (Balkan ve Öncü, 2014, s. 54)

Marx’ın toplumsal sınıf yaklaşımının altında, toplumsal tarihin ortaya çıkmasında ana neden olarak gördüğü ekonomik gelişmeler ve kapitalizmin egemen olduğu endüstriyel kapitalizm bulunur (Edgell, 1998, s. 12). Marx’a göre kapitalist düzende iki sınıf bulunmaktadır. Bir tarafta üretim araçlarına sahip bir sınıf diğer tarafta ise bunlara sahip olmayan, emeğini satmak zorunda olan bir sınıf vardır (Marx ve Engels, 1998, s. 49). Marx için çatışma, değişimin ana kaynağını oluşturmaktadır. Marx’a göre, toplumsal değişimin tetikleyicisi olarak çatışma, burjuvazi ve proleterya arasında yaşanacaktır. Sonuç olarak çatışmayı proletarya kazanacaktır (Edgell, 1998, s. 14).

Weber sınıfları “işçi sınıfı, küçük burjuvazi, mülksüz entelijansiya, uzmanlar ve mülkleri ve eğitimleri ile ayrıcalıklı olan sınıflar” şeklinde ayırmıştır. Weber’in toplumsal sınıf yaklaşımlarına kazandırdığı yeni açılım ise statü ve statü grupları açıklamasıyla olmuştur. Weber, “statü toplumunu”, “yaşam tarzının, ekonomik açıdan irrasyonel tüketim örüntülerinin, serbest pazarı engelleyen tekelci tasarrufların ve bireyin kazanma gücünü kontrol altında tutanın geleneklerin olduğu ve bunlar tarafından düzenlenen bir toplum” olarak tanımlamaktadır (Weber, 2004, s. 189).

Weber, sosyal yapı ve ekonomik yapı arasında bir ilişkinin bulunduğunu ifade etmektedir. Sosyal düzen, toplumsal dünyada önem arz etmesine rağmen esas olarak ekonomik düzen, sosyal düzene yön vermekte olup sosyal düzenin de ekonomik düzen üzerinde etkisi bulunmaktadır (Weber, 2004, s. 269).

Weber, sınıflar, statü grupları ve partilerin, bir topluluktaki güç dağılımları ile ilgili konular olduğunu ifade eder. Weber’e göre “sınıflar, sosyal topluluklar değildir, yalnızca toplumsal eylemin mümkün ve muhtemel temellerini temsil” etmektedir. Weber, bir sınıftan söz edilebilmesi için üç ögenin gerekliliğine işaret eder:

Bir grup insanın yaşam olanaklarının belli bir nedensel ögesi ortak ise; bu ögeyi, mal sahibi olmak ve gelir sağlamak gibi salt ekonomik çıkarlar temsil ediyorsa; ve bu öge, meta ve işgücü piyasalarının koşullarında temsil ediliyorsa, sınıftan söz edilebilir (Weber, 2004, ss. 269–270).

Sosyoloji alanında bir başka üzerinde hem fikir olunamayan kavram ise orta sınıf kavramıdır. Buna rağmen literatürde orta sınıfların açıklanmasının bir yolunu eski orta sınıf ve yeni orta sınıf açıklaması oluşturmaktadır. Eski orta sınıf bireyler, “hem üretim araçlarının sahibi ve çalıştırıcı olup hem de işyerinde işçi çalıştıran kişilerdir”. Yeni orta sınıf bireyler ise “profesyonel emeklerini, vasıflarını ya da kafa emeklerini kullanan beyaz yakalı çalışanlardır”. Orta sınıflar, “küçük burjuvazi”, “beyaz yakalı” ve “kafa işçisi” olarak ayrılabilir (Edgell, 1998, ss. 72–76).

Geleneksel Marksist yaklaşımda sınıflar, üretim ilişkileri bakış açısından ele alınmaktadır. Üretim araçlarına sahiplik, sınıf durumunu göstermektedir. Marx ve Engels (1998, ss. 19–23) orta sınıfları “tutucu ve hatta gerici” olarak görmekte ve bu sınıfların çıkarlarına göre hareket ettiklerini ifade etmektedirler. Diğer taraftan Marx’ın iki kutuplu sınıf yapısını eleştiren Weber, “büyük girişimciler, küçük burjuva (eski orta sınıf), eğitimle yükselmiş sınıf (yeni orta sınıf) ve işçi sınıfı” olmak üzere dört sınıftan

bahsetmektedir. Weber'e göre orta sınıflar "küçük burjuva (eski orta sınıf) ve eğitimle yükselmiş sınıftan (yeni orta sınıf)" oluşmaktadır. Weber'in sınıf analizinde önemli bir noktayı statü kavramı oluşturur. Statü ise insanların yaşam biçimlerini, eğitim, miras, konut, giyinme, konuşma biçimi ve meslek gibi özellikleri içermektedir (Giddens, 2015, ss. 347–349).

Sınıf yaklaşımlarında Marx'ın geleneksel anlayışına yeni boyutlar getiren kuramcılar da vardır. Bu kuramcılardan birisi Nicos Poulantzas'dır. Poulantzas, yeni küçük burjuvazi kavramıyla, ticaret, banka, ofis ve servis çalışanları gibi üretken olmayan ücretlileri, beyaz yakalıları ve servis sektörü çalışanlarını ifade etmektedir. Poulantzas, Marx'tan esinlenerek "üretken ve üretken olmayan emek" ile "kol ve kafa emeği" ayrımı yapar (Poulantzas 1978'den aktaran Arslan, 2012: 64).

Neo-Weberci bir sosyolog olan Goldthorpe ise sınıf durumunu mesleklere göre belirlemektedir. Bu anlamda Goldthorpe'un sınıf yaklaşımı, çağdaş sınıf anlayışının mesleki bir açıklaması olarak görülebilir (Giddens, 2015, s. 350). Goldthorpe, Weber'in "alışverişe yönelik mülk sahipliği" ve "pazarlanabilir bilgi/beceri" şeklindeki iki temel sınıf bileşenini bir araya getirmiştir. Bu anlamda Goldthorpe, Weberci yaklaşımı paylaştığı söylenebilir (Edgell, 1998, s. 37).

Pierre Bourdieu ise kuramsal açıdan toplumsal sınıfları açıklamasında, iki temel noktadan hareket eder. Bir tarafta Marksist bir sınıf değerlendirmesi bulunmakta diğer tarafta ise Weber'in yaklaşımından yararlanmaktadır. Marx'tan ekonomi temelli olarak Weber'den ise hayat tarzları ve beğenileri anlayışından etkilenmiştir. Bourdieu'ya göre sınıfsal yapıyı belirleyen tek şey gelir değildir onun yanında kültürel ve sembolik sermaye de etkilidir (Bourdieu, 2015).

2.2. Pierre Bourdieu Sosyolojisi

Wacquant, Bourdieu sosyolojisinin özelliklerini dört maddede sıralar; "düalizmden kopuş, farklı disiplinleri bir arada kullanma, toplumsal evreni bir mücadele alanı olarak görme ve toplumsal evreni tanıma". Bourdieu'nün sosyolojik yaklaşımının temelinde yatan ana unsurlardan ilki "onun toplumsal, eylem, yapı ve bilgi anlayışının düalizme karşı" olmasıdır. Bourdieu, sosyal bilimlerde "nesnelcilik ve öznelcilik, yorum ve açıklama, eşzamanlılık ve artzamanlılık, mikro ve makro analiz gibi egemen olan karşıtlıkları" çözmeye çalışır. Bourdieu'nün sosyolojisinin ikinci özelliği, "sentetik" olmasıdır. Sosyal bilim alanındaki yapısalcı ve fenomenolojik yaklaşımları bir arada

kullanabilmektedir. Üçüncü özellik ise Bourdieu'nün toplumsal evreni “bir mücadele alanı” olarak görmesidir. Düşüncesinin merkezindeki ana nokta “yeniden üretim” değil, “mücadeledir”. Bourdieu sosyolojinin son özelliği ise toplumsal evrene “çıkar değil tanıma” isteğiyle yaklaşmasıdır (Wacquant, 2016, ss. 57–58).

Bourdieu araştırmalarında üç ilkeyi ana nokta olarak işaretlemiştir. Birinci ilke, araştırma sırasında farklı yöntemler kullanma anlamına gelen “metodolojik çoktanrıcılıktır”. İkinci ilke, bütün işlemlere karşı “eşit epistemik dikkat” ve üçüncü ilke, “metodolojik düşünümsellik” diye ifade edilen, araştırmanın her aşamasında yöntemin sorgulanmasıdır (Wacquant, 2016, ss. 59–60).

Bourdieu, ayrıca öznelcilik ve nesnelcilik zıtlığını da karşı çıkar. Bourdieu, bir tarafta “eylemi eyleyicisiz, mekanik bir tepki olarak gören nesnelcilik” diğer tarafta “eylemi bir bilincin özgür projesi olarak tanımlayan öznelcilik” olmak üzere iki yanılığa düşmemeye çalıştığını ifade eder (Bourdieu ve Wacquant, 2014, s. 110). Bu yaklaşımlar, toplumsal yaşama dair önemli görüşler içermelerine rağmen toplumsal evrene tek pencereden yaklaşıldığından açıklamalar eksik kalmaktadır. Bundan dolayı Bourdieu, öznel ve nesnel ayrımının ötesinde bu zıtlığı ortadan kaldırmak için “genel pratikler bilimi” yaklaşımını geliştirmiştir (Swartz, 2015, ss. 82–83).

Bourdieu, nesnelcilik ve öznelcilik zıtlığının yok edilmesinin sosyal bilim alanında yeni bir yaklaşım için gerekli olduğunu ileri sürer. Nesnelciliğe göre, toplumsal gerçeklik, bireylerin eylemlerini ve iradelerini göz ardı ederek, toplumsal eyleyicilere kendini, bağımlı hale getiren zorunluluktur. Nesnelcilik, toplumsal eyleyicilerin davranışlarını ve temsillerini tanımlamak için sosyal olaylara nesne olarak yaklaşmaktadır. Diğer taraftan öznelcilik yaklaşımı ise bireysel temsilleri araştırma nesnesi olarak görür. Bu anlamda nesnelciliğin ve öznelciliğin zıtlığı, sosyal evreni farklı görmelerinden kaynaklanmaktadır. Nesnelcilik ve öznelcilik arasındaki bu uzlaşmaz tavır beraberinde toplumsal yapıyı ele alan iki yaklaşım ortaya çıkarmıştır. Bunlardan biri, toplumsal yapıda ilişki yapılarını belirlemeye uğraşan ve toplumsal eyleyicilerin eylemlerini göz ardı eden “yapısalcı yaklaşım”, diğer yaklaşım ise bireylerin davranışlarını zihinsel olarak gören “inşacı bir okumadır”. Bourdieu yapısalcı ve inşacı yaklaşımların zıtlıklarına karşı çıkarak bu yaklaşımların yeni bir desende bir araya gelebileceğini düşünmektedir (Wacquant, 2016, s. 60).

Bourdieu nesnelcilik ve öznelcilik ayrımlarının yanında, “yapı-eyleyici, mikro çözümleme-makro çözümleme” gibi ayrımlardan bu ayrımları yok edebilen

yöntembilimsel yaklaşımlar ve kavramlar bütünü oluşturarak kurtulabilmiştir (Bourdieu ve Wacquant, 2014, s. 14). Bourdieu, nesnecilik ve öznelciliği bütün bir sosyal bilim anlayışında yetersiz görür. Bu iki yaklaşımın birlikte kullanılabileceği bir yaklaşım geliştirmiştir. Yapısalcı yaklaşım ile inşacı yaklaşımı birlikte kullanabileceği tasarım oluşturmuştur. Başlangıç olarak, “nesnel yapılar etkileşimler ve temsiller üzerindeki dışsal kısıtlamaları tanımlayan toplumsal olarak verimli kaynakların dağılımı inşa edilir”. İkinci olarak, “eyleyicilerin doğrudan deneyimlerini devreye sokarak, böylece eyleyicilerin eylemlerini içeriden yapılandıran temsillerini (konumlanmalarını), beğeni (eğilim) ve algı kategorilerini açığa çıkarır (Bourdieu ve Wacquant, 2014, ss. 17–21)”. Bourdieu, “yapının ya da eyleyicinin, sistemin ya da aktörün, kolektifin ya da bireyselin varlıkbilimsel önceliğini öne süren tüm yöntembilimsel tekçilik biçimleri karşısında bağıntıların önceliğini” savunur (Bourdieu ve Wacquant, 2014, s. 24).

Bourdieu’nün sosyolojik yaklaşımı, “ilişkisel” ya da “yapısalcı” yaklaşımların bir sentezini oluşturur ve bu tarz bir yaklaşımın her alandaki bilimsel düşüncenin temelini oluşturması gerektiğini düşünür. Toplumsal hayatın incelenmesine yönelik bu yaklaşım “gerçeği tözlerle değil, ilişkilerle özdeşleştirir”. Bourdieu, öznelci ve nesnelci yaklaşımlardan uzaklaşmayı sağlayan bakış açısının ilişkisel yöntem olduğunu düşünür (Swartz, 2015, s. 92).

Bourdieu’nün, “kültür, hayat tarzları, sınıf tahlili ve popüler kültür” üzerine düşüncelerinin ana merkezini ilişkisel yöntem oluşturmaktadır. Bourdieu, kültürel pratikleri çözümlerken, yöntem olarak, kültür nesnelerini, “yüksek/düşük, seçkin/vülger, saf/saf olmayan, estetik/yararlı gibi ikili karşıtlıklar etrafında ilişkisel biçimde yapılanmış pratikler” olarak ele alır. Bourdieu’ya göre bir sistem içindeki değişik bileşenlerin değeri, bu olgunun diğer unsurlarla ilişkiyle belirlenir. “Belirli kültürel pratikler, başka pratiklerle aralarındaki karşıtlıklarıyla meşruiyet kazanır. Kültürel meşrulaştırma ve tahakküm, belirli tarzlar ya da fikirler çerçevesinde değil, birbirine karşıt pratikler çerçevesinde düşünülür” (Swartz, 2015, ss. 91–93).

Sosyoloji literatüründe yöntem olarak yapının ve eyleyicinin birlikte kullanılması gerektiği düşüncesi eskidir. Ancak Bourdieu’nün buna getirmiş olduğu yeni açılım, ilişkiselliği “habitus, sermaye ve alan” kavramları üzerinden gerçekleştirmesidir (Bourdieu ve Wacquant, 2014, s. 24). Bourdieu, nesnecilik ve öznelcilik, sosyal fizik ve toplumsal fenomenoloji arasında sentez sağlamak için habitus, sermaye ve alan

kavramlarından oluşan bir yaklaşım geliştirir (Swartz, 2015, s. 139; Tatlıcan ve Çeğin, 2016, ss. 303–305; Wacquant, 2016, s. 61).

Klasik sosyoloji anlayışında bir yanda “sosyal gerçekliğin failinin içinde, zihninde olduğunu savunan öznelcilik” anlayışı ile öte yanda “gerçekliğin failin dışında ve şeylerde var olduğunu iddia eden nesnelcilik” anlayışı bulunmaktadır. Bourdieu bu iki yaklaşımın karşıtlığını habitus kavramıyla aşmaya çalışır. Bourdieu için habitus, yapısalcılık ve fenomenoloji arasında bulunur (Tatlıcan ve Çeğin, 2016, s. 307).

Bir yanda eylemi eyleyicisiz, mekanik bir tepki olarak gören nesnelcilik, öte yanda eylemi bilinçli bir niyetin kararlı bir şekilde yerine getirilmesi, kendi amaçlarını belirleyen ve akılcı hesaplara dayalı azamiye çıkartan bir bilincin özgür projesi olarak tanımlayan öznelcilik olmak üzere iki tuzağa düşmemeye gayret ediyorum (Bourdieu ve Wacquant, 2014, s. 110).

Bourdieu, habitus kavramını tanımlarken şu ifadeleri kullanır; “kültürel bilinçdışı”, “alışkanlık oluşturan güç”, “temel, derinlemesine içselleştirilmiş büyük örüntüler”, “zihinsel alışkanlık”, “zihinsel ve bedensel algı, beğeni ve eylem şemaları”, “düzenli doğaçlamaların üretici ilkesi” (Swartz, 2015, s. 144).

Bourdieu’ye göre habitus, bireyin toplumsal eylemlerini belirleyen “yatkinlikler sistemidir” (Bourdieu, 2006, s. 9).

Habitus dışsal yapıların içselleştirildiği ilk sosyalleşme deneyimlerinin ürünüdür. Sosyalleşme yoluyla bireyler ya da gruplar, bir toplum içinde kendileri için nelerin ulaşılabilir ya da ulaşılamaz olduğunu geniş parametreler ve sınırlarla ilgili içselleştirilmiş yatkinlikler kazanırlar. Yani, habitus bir taraftan eylemin yapısal sınırlarını çizerken, diğer taraftan, ilk sosyalleşmenin yapılandırıcı özelliklerine karşılık gelen algıları, hayalleri ve pratikleri doğurur (Swartz, 2015, s. 147).

“Habitus, kelimenin tam anlamıyla ne tam olarak bireyseldir, ne de davranışları tek başına belirler; buna karşın eyleyicilerin içinde işleyen yapılandırıcı bir mekanizmadır” (Bourdieu ve Wacquant, 2014, s. 27).

Habitus, toplumsal eyleyicilerin sosyal çevrede sosyalleşmeleri sırasında farkında olmadan içselleştirdikleri, “dünyanın nasıl algılanacağı, değerlendirileceği ve davranılacağına ilişkin bir dizi çerçeveyi” ifade eder. Kişilerin yaşam şartları ve izlenilen sosyal yön, habituslarının şekillenmesinde önemli noktalardır. Aynı sosyoekonomik statüye sahip bir grup insanın yaşam koşulları aynıysa, bu kimseler kısmen aynı habitusa

sahiptirler (Jourdain ve Naulin, 2016, s. 43). Bireylerin “konuşma biçimleri, bedensel hareketleri ve güzellik anlayışları” onların toplumsal kökenleri ve habitusları konusunda ipuçları vermektedir. Bu bakımdan habitus, sınıf çalışmalarında işlevsel bir rol oynamaktadır (Tatlıcan ve Çeğin, 2016, s. 323).

Pierre Bourdieu, Fransız toplumunun beğeni yapısına ilişkin çalışması olan “Ayrım”da inşa ettiği sınıf analizi modelinde habitus kavramına geniş yer verir. Bourdieu için toplumsal evrende eyleyicilerin bireysel farklılıklarının bir işareti olarak beğenideki farklılaşmanın önemli bir rol oynadığını ifade eder. Bireylerin sermaye çeşitliliğine olan ulaşabilme yeteneği habituslarına dair işaretler sunmaktadır (Callinicos, 2007, s. 431).

Toplumsal evrende bireyleri birbirlerinden farklılaştıran unsur sadece sermaye türleriyle sınırlanamaz. Beğenideki farklılaşma aynı zamanda kişilerin beden anlayışlarını da şekillendirir. Beğeni, kişilerin güzellik ve sağlık konularındaki tavırlarını belirler. Bu yüzden beğeni, dâhil olunan habitusun niteliğine göre farklılık gösterir. Pratikler de habitusa göre şekillenmektedir (Tatlıcan ve Çeğin, 2016, s. 324).

Bir işçinin yediği şey, özellikle de yeme biçimi, yaptığı spor ve yapma biçimi, siyasal kanaatleri ve bu kanaatleri ifade etme biçimi, sanayici patronun bunlara tekabül eden tüketimleri ve etkinliklerinden sistematik olarak farklıdır; ancak bunlar, aynı zamanda sınıflandırıcı şemalardır, farklı sınıflandırma ilkeleri, farklı görü ve ayırım ilkeleri, farklı zevklerdir. İyi ile kötü, güzel ile çirkin, saygın ile kaba vb. arasındaki ayrımları saptarlar ama bu ayrımlar özdeş değildir. Örneğin, aynı davranış ya da aynı eşya birisine saygın, diğerine fazla iddialı ya da gösterişli, bir üçüncüye de çok kaba görünebilir (Bourdieu, 2006, s. 22).

Bourdieu’ya göre habitus, bir sosyal sınıfa mensup kişilerin ortak “sınıflama, değerlendirme, yargı, algı ve davranış biçimlerini” inşa etmeleriyle gerçekleşir. Toplumsal evrende benzer pratik ve eğilimleri taşıyan kişilerin oluşturduğu sınıf habitusu, bu kişilerin toplumsal evrene aynı şekilde yaklaşımlarına ve benzer şekilde sınıflama yapmalarına olanak sağlar (Tatlıcan ve Çeğin, 2016, s. 326). Bu anlamda habitus, bir taraftan kişisel ve sınıfsal ayrımların çıkış noktası olsa da diğer taraftan toplumsal eyleyicileri ortak bir habitusta buluşturma rolü oynar (Bourdieu, 2006, s. 22).

Bourdieu sosyolojisinin bir diğer önemli kavramı ise sermayedir. Bourdieu, sermaye kavramını Marx’tan ödünç almıştır. Marx’ın sermaye kavramına yaklaşımı ekonomi temellidir ve kişilerin toplumsal konumları sermaye miktarına göre kendini gösterir. Bourdieu ise sermaye kavramına Marx’tan farklı yaklaşmaktadır. Bourdieu için

sermaye kavramı sadece ekonomik temelli bir durum değildir. Sermaye kavramını daha geniş olarak ele alan Bourdieu için faillerin toplumsal konumları sermaye hacimlerine göre açığa çıkmaktadır (Jourdain ve Naulin, 2016, s. 106).

Bourdieu (2010, ss. 45–47) genel olarak üç sermaye türünden bahseder: “ekonomik sermaye, kültürel sermaye ve sosyal sermaye”. Birinci sermaye türü, anında paraya çevrilebilir olan ve mülkiyet hakları şeklinde olan ekonomik sermayedir. İkinci sermaye türü, sadece belirli durumda ekonomik sermayeye dönüşebilir olan ve eğitim nitelikleri ile ifade edilen kültürel sermayedir. Son sermaye türü ise toplumsal sorumluluklardan oluşan, “bağlantıların” etkili unsur olarak yer aldığı, belirli şartlar altında ekonomik sermayeye çevrilebilir olan kişilerin itibar durumlarına karşılık gelen sosyal sermayedir.

Kültürel sermayenin üç çeşidi bulunmaktadır. Bunlar; “cisimleşmiş (bedenselleşmiş, somutlaşmış)”, “nesneleşmiş” ve “kurumsallaşmış” kültürel sermayedir. Cisimleşmiş kültürel sermaye, beden ve zihnin uzun süreli yatkinlıkları biçimini ifade eden cisimleşmiş halde olanıdır. Nesneleşmiş kültürel sermaye, kültürel emtia biçiminde (resimler, kitaplar, sözlükler, enstrümanlar, makineler v.b) sermayedir. Son olarak kurumsallaşmış kültürel sermaye ise eğitim kazanımları gibi kültürel sermayeye orijinal nitelikler kazandıran kurumsallaşmış haldeki sermaye türüdür (Bourdieu, 2010, s. 48).

Bedenselleşmiş kültürel sermaye, kişilerin sosyalleşme esnasında içselleştirdiği, beğeni ve anlayış tarzlarını oluşturan, kültürle elde edilmiş yatkinlıklardır. Bu sermaye, habitusa dönüşmüş ekonomik ve sosyal sermaye gibi bir başkasına aktarılamaz. Nesneleşmiş halde var olan kültürel sermaye biçimleri kitaplar, sanat nesneleri, bilimsel araçlar gibi, kullanılmaları için uzmanlaşmış kültürel beceriler gerektiren nesnelerdir. Bir diğer kültürel sermaye türü ise kurumsallaşmış kültürel sermayedir. Kurumsallaşmış kültürel sermayeye örnek eğitim sistemidir (Swartz, 2015, s. 112).

Sosyal ya da toplumsal sermaye, kişinin sosyal alanda tanışıklık ve tanıma ilişkilerinden doğan sahip olunan ve elde edilen bir ilişkiler ağını ifade eder (Bourdieu, 2010). Başka bir ifadeyle sosyal sermaye, “potansiyel kaynakların toplamıdır”. Kişinin tanıdık ağının büyüklüğü ölçüsünde ve ilişkide olduğu kişilerin ekonomik ve kültürel sermayesi ışığında birey o kadar yüksek sosyal sermayeye sahiptir (Jourdain ve Naulin, 2016, s. 107).

Bourdieu’ya (2006, s. 27) göre, sahip olunan farklı sermaye türlerinin bulunduğu toplumsal uzamdaki konum, bir mücadele alanıdır. Bir tarafta var olunan konumu koruma varken diğer taraftan toplumsal uzama yeni giriş denemeleri yapılmaktadır.

Alan kavramı da yine Bourdieu sosyolojisinin önemli kavramlarından bir diğeridir. Bir mekânsal metafor olarak alan, habitusun toplumsal ortam içindeki yapısını belirler.

Alanlar; malların, hizmetlerin bilginin ya da statünün üretildiği, dolaşıma girdiği ve temellük edildiği (kendine mal etme) arenaları ve aktörlerin bu farklı sermaye türlerini biriktirip tekellerine alma mücadelesinde işgal ettikleri rekabete dayalı konumları ifade eder (Swartz, 2015, s. 167).

Bourdieu sosyolojisinin temel kavramları olan alan, sermaye ve habitus kavramları arasında sağlam ilişkiler bulunmaktadır.

Habitus, faillerin yaptıklarını içerden şekillendirirken, alan ise eylem ve yapıyı dışardan oluşturmaktadır. Alan kişiye, her bir alanın sağlayabileceği çeşitlilikte kazançlar sağlar (Wacquant, 2016, ss. 63–65).

Habitus ve alan arasında birbirini etkileyen karşılıklı bir ilişki bulunmaktadır. Bir alan, eyleyicilerin habitusunun sınırlarını çizer. Bu anlamda habitus, bir alanın ya da ortaklaşan birçok alanın görünürlük kazanmış bir çıktısıdır. Bu ürünün ortaya çıkması bir bilgi ya da bilişsel bir süreç sonunda gerçekleşir (Bourdieu ve Wacquant, 2014, s. 118).

Bourdieu alanı, içerisinde farklı etkenlerin olduğu ve faillerin bu evrene dâhil oldukları bir kavram olarak görür. Alan kavramının Bourdieu için bir diğer önemi de sosyolojinin temelini oluşturan ilişkisel düşünmek için işlevsel bir öneme sahip olmasıdır. Toplumsal dünyada her şey birbiriyle ilişkilidir ve bireyler üstü ilişkilere sahiptir. Alanı ortaya çıkaran etkenler de birbiriyle ilişkilidir. Alanlar “çatışma ve mücadele” uzaylarıdır (A. Kaya, 2016, ss. 397–398).

Bourdeiu, alan kavramının ilişkisel düşünmedeki etkin işlevinin şu adımlarla gerçekleşeceğini ifade eder;

İlk olarak alanın konumu iktidar alanına göre çözümlenmelidir. İkinci olarak, bu alanda rekabet halinde olan eyleyicilerin ya da kurumların işgal ettikleri konumlar arasındaki bağıntıların nesnel yapısı kurulmalıdır. Üçüncü olarak, eyleyicilerin habitusu, yani belirli bir toplumsal ve iktisadi koşul türünün içselleştirilmesi yoluyla edindikleri ve söz konusu alanın içinde tanımlanmış bir yörüngede az ya da çok gerçekleşme fırsatı bulan farklı yatkinlik sistemleri çözümlenmelidir (Bourdieu ve Wacquant, 2014, s. 91).

Bourdieu’ya göre toplumsal evren, farklı alanlardan oluşmaktadır. Bourdieu her bir alanın sahip olduğu çeşitli özelliklerin olduğunu ifade ederek, alanların kendilerine özel

“içsel işleyişleri”, “özgül sermayeleri” ve “konumların hiyerarşik yapısının” olduğunu eklemektedir (A. Kaya, 2016, s. 418).

Wacquant (2016, s. 63) ise alanın özelliklerini üç etken üzerinde ifade etmektedir. Bu üç etken, “bir alanın kurallar dayatan bir güç alanı olması”, “alanın bir savaş alanı olması” ve üçüncü özelliği “alanın özerklik derecesine sahip olmasıdır”. Wacquant şu şekilde devam eder:

Bir alanın oluşumu her şeyden önce belli kurallarla gerçekleşir ve içine girenlere kurallar dayatan bir *güç*¹¹ alanıdır. Ayrıca bir alan, aktörlerin veya kurumların mevcut sermaye dağılımını korumaya veya değiştirmeye çalıştıkları bir mücadele arenasıdır. İçerisinde kimlik ve hiyerarşinin sürekli tartışma konusu olduğu bir *savaş* alanıdır. Alanlar zaman içerisinde ortaya çıkar, gelişir, değişir, biçimlenir ve ortadan da kaybolabilir. Alanların bu bakımdan bir diğer özelliği *özerklik* derecesidir. Alanın özerklik derecesi kendisini dış etkilere karşı koruma, istenmeyen unsurların müdahalesine karşı güçlü olma ve içinde kuralların sağlamlığını ifade eder.

Alan ve sermaye arasında da sıkı bir ilişki bulunur. Bir alan içerisinde sermaye türlerinin çeşitliliği ve miktarı ne kadar çok değişiklik gösterirse o alan dinamik bir yapı oluşturur. Bir alanda bulunan sermaye türlerinin miktarının ve çeşitliliğinin “alanın yapısının üretiminde ve yeniden üretiminde”, “alanı çevreleyen kurallar ve düzenlilikler üzerinde”, “alandan çıkan faydalar üzerinde” hâkim olma konusunda etkisi bulunmaktadır. Farklı sermaye güçlerinin bulunduğu mekân olan alan, aynı zamanda bu kuvvetlerin biçimlerinin dönüşümü ya da korunması için de mücadele edilen bir alandır. Eyleyicilerin stratejileri, alandaki, yani özgül sermayenin dağılımındaki konumlarına ve alanı algılayışlarına, yani alanın içinde durdukları noktadan alana bakış açılarına bağlıdır (Bourdieu ve Wacquant, 2014, s. 86).

Bourdieu’ya göre toplumsal evrende her bir alanın kendine özel bir yapısı olmakla birlikte tüm alanları kapsayan ortak özellikler de bulunmaktadır. Bu özelliklerden en önemlisi tüm alanlarda bulunan “mücadeledir”. Bu mücadele alana girmek isteyenle alana egemen bireyler arasında yaşanır. Alana hâkim olanlar için alanda ki işleyiş istediklerine uygundur. Alana girmek isteyenler için ise amaç baskın olan *doxa*’yı (sabit kanaat) zedelemek için mücadele ederler (A. Kaya, 2016, s. 401). Alanda yaşanan mücadelenin temel amacı sermaye türüne sahip olmaktır (Swartz, 2015, s. 54).

¹¹Metin içindeki bu italik vurgu ve bundan sonraki italik vurgular yazarlara aittir.

Alanın bir diğer özelliği “kendine özel kurallarının olmasıdır”. Alanın yapısal karakteri büyük ölçüde kendi içsel mekanizması tarafından belirlenir ve belli bir dereceye kadar da dış dünyadan bağımsızdır (Swartz, 2015, s. 127). Alanın diğer özellikleri ise “alana girmenin bir bedeli olması”, “alana özgü bir aidiyet tanımının olması”, “alana giriş kuralları hukuksal değil teamülle oluşması”, “alan, alanın etkisinin yaşandığı mekân olarak düşünülebilir” ve “alanın sınırı, etkisinin bittiği yer” olmasıdır (Bourdieu ve Wacquant, 2014, ss. 84–85).

Alanda sermaye türlerinin elde edilmesi için yaşanan mücadele “koruma, takip ve alt-üst etme stratejileri” etrafında yaşanmaktadır. Bu stratejiler alana hâkim olanlar ve girmek isteyenler tarafından uygulanır. Alana egemen olan gruplar koruma stratejisini uygular. Takip stratejisini alana girmek isteyenler gerçekleştirir. Altüst etme stratejisini ise alanda egemen olan bakın grubun sermayesine talip olan marjinal grubun uygulamasıdır (A. Kaya, 2016, s. 401).

Alan kendine ait kuralların bulunduğu bir yapı olarak, alana girmek isteyenlere alana girişte oyunun kurallarını kabul etmeyi şart koşturur. Bourdieu, her bir alanın, alana girmek isteyenlerce girme nedeni olarak bir *illusionun* olduğunu ifade etmektedir. *İllusion*, alana girmek isteyen gözünden alanın değerini ifade etmektedir. Bir alandaki oyunu zengin kılan özellik, alanın oynamaya değer özelliği olan illüsyondur (Bourdieu ve Wacquant, 2014, s. 104).

Bourdieu alan ile oyun arasında benzerlikler kurar. Oyuncular oyuna girerek kazanılacak bir şeyi elde etmeye çalışırlar. Oyuna girmeye değer katan şeye illüsyon adı verilir.

İllusio, oyuna yoğunlaşmak, oyun tarafından ele geçirilmek, oyunun çabalamaya değdiğini sanmak ya da daha basit söylemek gerekirse, oyun oynamaya değdiğini düşünmektir. Bir başka deyişle toplumsal oyunlar, kendilerini oyun olarak unutturan oyunlardır ve illusio zihinsel yapılarla toplumsal uzamın nesnel yapıları arasındaki varlıksal suç ortaklığı ilişkisinin sonucu olan bir oyunla aramızda kurulan büyülü ilişkidir (Bourdieu, 2006, s. 143)

Bourdieu, toplumsal yaşamı bir oyuna benzetmektedir. Toplumsal yaşam ve oyun arasındaki tek farkın, toplumsal yaşamda ödülün daha büyük olmasıdır. Toplumsal yaşam yalnızca bir mücadele alanı olmayıp ayrıca bir oyunda olduğu gibi devamlı olarak doğaçlama yapmayı gerektirir. Oyun, yalnızca oyunun kuralları bilinerek oynanmaz.

Aynı zamanda “bir oyun anlayışına, oyunun nasıl oynanması gerektiği anlayışına da sahip olmayı” gerekli kılar (Calhoun, 2016, s. 78).

Oyun esnasındaki hareketler veya sosyal hayattaki davranışlar doğaçlama gerektiren hareketlerdir. Bu hareketler bazen ilham dolu sürprizler, bazen de feci hatalardır. Ancak iyi bir oyuncu için, bunlar aynı zamanda oldukça tutarlı bir oyun stiline cisimleşmeleridir. Bu, Bourdieu’nün “habitus” olarak tanımladığı şeydir: Yani bir oyundaki her oyuncunun bir sonraki hareketi, bir sonraki oyunu, bir sonraki vuruşu sezgileriyle kavrama kapasitesi (Calhoun, 2016, s. 79).

Bourdieu sosyolojisinde alan kavramı içerisinde yer alan en önemli alan “iktidar alanıdır”. İktidar alanı, bir yandan “bütün alanlarda farklılaşmanın ve mücadelenin düzenleyici ilkesi olarak işleyen bir tür üst-alan” olarak görülürken aynı zamanda “hâkim toplumsal sınıfı” ifade etmek için kullanılır (Swartz, 2015, s. 191).

Bourdieu sosyolojisinin genel bir değerlendirmesi yapılacak olursa, Bourdieu’nun sınıf çalışmalarına katkısı Marksist ekonomik temelli yaklaşımının yanında Weber’in statü grupları olarak gördüğü yaşam tarzları ve beğenilerden doğan ayrımı da göz önünde bulundurması şeklinde olmasıdır. Bourdieu sınıf teorisine bakışı, ekonomik sermayenin yanında, kültürel ve sosyal sermayenin de etkili unsurlar olarak yer kapladığı şeklindedir. (Bourdieu, 2015). Bourdieu için sınıf yapısını çözümlemenin temel kavramlarını, sermaye, alan ve habitus oluşturmaktadır. Toplumsal evren içerisinde kişi, sahip olduğu sermaye çeşitlerinin miktarına göre tüketir ve yaşam tarzını bu doğrultuda şekillendirir bu da kişinin sınıfsal konumunun belirlenmesi için önem taşımaktadır. Kısacası, sahip olunan ekonomik ve kültürel sermayelerin miktarı kişinin sınıfsal konumunu belirler (Swartz, 2015). Sahip olunan sermaye türlerinin miktarı kişinin özelliklerini, becerilerini, beğenilerini¹², tarzlarını ve bunlara bağlı yatkınlıklarını geliştirerek ayrışmasına neden olmaktadır. Bourdieu için toplumsal sınıfların analizi, her bir toplumsal sınıfı ayırt etme pratiklerini anlamak üzerine kuruludur. Ayrım yapma pratiği üzerinde etkili olan unsur ise sahip olunan sermaye birikimleridir (Ülkücan, 2017, s. 134).

Sınıf analizine yaklaşım, Bourdieu için, farklı etkenlerin bir arada bulunduğu bir süreci oluşturmaktadır. Sınıf tahlili, bir süreç dâhilinde belirlenmiş bir yöntemi

¹²Kültürel sermaye değişimine göre beğenilerin şekillenmesi beraberinde sınıf üyelerinin popüler kültür ürünlerine karşı ilgilerini de şekillendirmektedir. üst orta sınıf mensupları sanat filmlerini ve belgeselleri tercih ederken alt sınıf mensupları popüler gişe filmlerini tercih etmektedirler (Barnett ve Patrick, 2000).

içermektedir. Bourdieu, bir yandan “dışsal hayat koşulları ile bunlara tekabül eden yatkınlıklar” olarak farklı mesleklere sahip bireylerin kaynakları, etkinlikleri ve tavırları hakkındaki verileri diğer yandan ise yaşanan yer, toplumsal cinsiyet, yaş vs. gibi “ikincil özellikler”in de önemine dikkat çeker (Swartz, 2015, s. 220). Sınıfsal habitus, farklı yaşam tarzlarının ortaya çıkarmış olduğu bir gerçektir. Sınıfsal habitus, sınıfsal yapıya dâhil olan bireyler arasında benzer pratik ve beğenilerin ortaya çıkmasına olanak vermektedir. Bu şekilde bir toplumsal sınıfın yeme-içme biçimi, dil, müzik beğenisi, dekorasyon ve giyinme tarzı, spor faaliyetleri gibi pratikleri, benzer kültürel beğenilerden kaynaklanan bir yaşam tarzının oluşmasına neden olmaktadır (Jourdain ve Naulin, 2016, ss. 87–88).

Bourdieu: Sanatsal beğenilerden giyim tarzlarına, yeme- içme alışkanlıklarından dine, bilime, felsefeye, halta bizatihi dile kadar bütün kültürel simgelerin ve pratiklerin, çıkarları somutlaştırdığını ve toplumsal ayrımları pekiştirme işlevi gördüğünü söyler (Swartz, 2015, s. 18).

Bourdieu sosyolojisinde kimliğin ve sınıfsal habitusun oluşumunda tüketim yaşam tarzı ve beğeni unsurları önemlidir. Bu yüzden tüketim ve yaşam tarzı kavramlarının ne ifade ettiğine değinmekte yarar vardır.

2.3. Kimlik, Tüketim ve Yaşam Tarzı

Değişim ve dönüşümün büyük bir hızla yaşandığı günümüz toplumu için literatürde, farklı adlandırmalar kullanılmaktadır. Kimi kuramcılara göre, günümüz dünyası, “üst anlatıların sonunun” (Lyotard, 2014), “gerçekliğin imajlara dönüşümünün” (Baudrillard, 2006), “derinliksiz şimdinin” ve “geç kapitalizmin” (Jameson, 2005, 2011) yaşandığı bir dönemken, kimi kuramcılara göre ise “tamamlanmamış proje” (Habermas, 2010) ve “radikalleşmiş modernitenin” (Giddens, 2016a) yaşandığı bir dönemi ifade etmektedir. Bauman’a (2017) göre ise bu yeni dönemde “akışkan” bir modernite yaşanmaktadır. Ayrıca bu yeni dönem farklı kuramcılarca değişik şekilde isimlendirilmiştir. Ulrich Beck, (2014) yeni döneme “risk toplumu” derken, Daniel Bell “sanayi sonrası toplum” adını verecektir. “Toplumsal McDonalddlaştırılması” (Ritzer, 2011) adlandırması da bulunmaktadır.

Bireyciliğin önem kazandığı günümüz toplumunda kişilerin kendilerini tanımlamaları yani kimlik edinimleri artık sadece geleneksel tarzda ya da cemaat

ekseninde olmayıp, “inşa edilebilir” (Hall, 1998a, 1998b) ve “akışkan” (Bauman, 2017) bir şekilde de oluşturulur olmuştur. Bu dönemde ortaya çıkan yeni insan modeli “kısa vadeye yönelmiş, potansiyel yeteneğe odaklanmış, geçmiş deneyimleri terk etmeye razı olan alışılmadık türden bir insandır (Sennett, 2015, s. 12)”.

Modern toplum yapısında birey, yaşam boyu bir kimlik inşa süreci içerisinde bulunmaktadır. Modern toplumda bu kimlik inşa süreci “uzun vadeye” yayılan bir yatırım halini almaktadır. Ancak günümüzde revaçta olan tutum, “kısa vadede” edinilen “yapboz kimlik”lerdir (Bauman, 1999, s. 31). “Kısa vadeli” düşünce tarzının yanına eklenen “esneklik” (Sennett, 2016) fikri de kimliğin oluşum sürecinde sabit değer ve normların olamayacağını telkin etmektedir. Diğer taraftan Sennett’e (2016) göre bu esneklik düşüncesi beraberinde “karakter aşınmasını” getirmektedir. Günümüz toplum yapısında “esneklik”, çalışma koşullarının yanında kimlik edinim sürecinde de etkili bir unsur haline gelmiştir. Sahip olunan kimlikler “esnek, geçici ve tüketilip atılacak bir nesne” olarak görülmektedir. Bu kimlikler “satın alınabilir, uzun süre dayanmayan, kolaylıkla sökülebilen, tamamıyla değiştirilebilir olan sembollerden gevşekçe oluşturulmuş ve genellikle mağazalardan elde edilebilen toptan kimliklerdir (Bauman, 1999, s. 47)”. Kimlikler artık sağlam, kalıcı ve sürekli bir halde olmayıp rahatça elde edilebilir ve değiştirilebilir kısaca “akışkan” hale gelmiştir (Bauman, 2017). Kimlikler “art arda giyilen maskelerdir”, kimlik artık sabırla örülen bir yapı olmaktan ziyade bir dizi “yeni başlangıçların” yaşandığı (Bauman, 2013c, ss. 39–41) ve kolayca değiştirilen “palimpsest kimliklerdir” (Bauman, 2013b, s. 120). Modern toplumda kimlik “tamamlanmamış”, “inşa edilebilir” ve “verili” bir yapı olarak görülürken ve yaşam boyunca “mükemmeli” edinme amacıyla hareket edilirken günümüz toplumunda ise durum artık farklılaşmış, birey, kimliğinin oluşumundan bir “görev” olarak kendisi sorumludur. Ayrıca günümüzde bireyin mücadelesinin bir yanını ise bir tarafta hangi kimliği seçecekleri ve diğer tarafta edinilmeye çalışılan kimliğin kalıcılığına duyulan kuşkuyla olan mücadeledir (Bauman, 2013a, ss. 191–192). Postmodern toplumda birey, ertelemenin geçersiz olduğu bir ortamda “anlık haz” peşinde koşarak “duyum koleksiyoncusu” olmuştur. “Bireyin kimliği, muğlak, yüzergezer ve yerinden edilmiş” bir durumdadır (Bauman, 2013a, ss. 158–159). Bu çağın bireylere daha önceki dönemlerde hiç sahip olunmayan şekilde bir seçim özgürlüğü sunduğunu ifade eden Bauman, bu dönemde, bireylerin kendi tercihlerinin ve beğenilerinin yaşamlarını şekillendirdiğini ekler. Başka bir otorite ya da kurumun değil kendi tercihlerinin yaşamlarını şekillendirdiğini söyler.

Bauman modern dönemde bireye yol gösteren ona kılavuzluk yapan otoritenin postmodern dönemde ortadan kalktığını belirtir (2016b, ss. 35–36).

1980 sonrası neoliberalizm ve küreselleşmeyle birlikte piyasa düşüncesinden hareketle makbul bir birey tasarımı oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu ideal birey, “hırslı”, “kendini yenileyebilen”, “rekabetçi” ve “başarılı olmayı” kendine amaç edinmiştir (Bauman, 1999). Bu dönemden itibaren oluşturulan ideal bireyde aranan özelliklerden birisi ise “hız, hareketlilik ve esnekliğin” ön planda olduğu bir duruşun oluşturulmaya çalışılmasıdır. Birey artık kendini “demir bir kafeste” (Weber, 2014) görmekten öte sürekli olarak kendini yenilemeyi, güvencesizliği, rekabeti ve kısa vadeyi düşünmek zorundadır. Böyle bir durumda ise birey sürekli olarak bir gerilim içinde bulunmakta “işe yaramazlık” (Sennett, 2015) ve işinden olma korkusu yaşamaktadır.

Richard Sennett (2015) “tüketimin yeni ekonomik düzendeki yerini” ve “yeni tüketim biçimlerini” ele aldığı *Yeni Kapitalizm Kültürü* adlı eserinde “istikrarsız, parçalanmış toplumsal koşullarda” başarıya ulaşmak isteyen kadın ya da erkeğin üstesinden gelmesi gereken zorlukları şu şekilde ifade etmektedir. “Birincisi zamanla ilgili”, birey yaşamını doğaçlama yaşamak zorunda, “ikincisi, yetenekle ilgili”, birey sürekli olarak kendini geliştirmeli ve “üçüncüsü ise geçmişi geçmişte bırakmakla ilgili” bir zorluk içerisindedir. Yeni kapitalizm kültüründe ideal bireyin özellikleri “kısa vadeye yönelmiş, potansiyel yeteneğe odaklanmış, geçmiş deneyimleri terk etmeye razı olan alışılmadık türden bir insandır” (Sennett, 2015, ss. 11–12).

Türkiye örneğinde ise bu esneklik fikrinin karşılığı 1980’li yıllardan itibaren ön plana çıkan “ideolojilere mesafeli tutum”, “gemisini kurtaran kaptan olma hali”, “başarı hikâyesi sağlama”, “kendine yatırım yapmak” ve “risk almak” gibi kavramlarda görülmektedir (N. Erdoğan, 2012, s. 104). 1980’lerde başlayan neoliberal dönemin ana hedefleri bir tarafta yeni mallar, ürünler için “tüketici yaratmak” ve diğeri ise hangi yolla olursa olsun “zengin olmaktır” (Bali, 2015, s. 31). Bireyciliğin, tüketimin ve para kazanmanın amaç edinilmeye başlandığı bu yıllar, bir taraftan “sözün bastırıldığı” diğer taraftan “söz patlamasının” (Gürbilek, 2001) yaşandığı yıllar olarak nitelendirilecektir. Bireysel girişimci ruhu destekleyen gelişmeler ile bireyin sınırlandırıldığı bir toplum düzeni oluşturulma isteği aynı yıllarda yaşanmaktadır. Türk toplumu, sürekli olarak “görev bilinciyle, terbiyeyle ve memurluk ahlakıyla” ertelediği isteklerine kavuşma fırsatını bulduğu bir döneme girmiştir. Bu dönemde isteklerin yerine getirildiği bir “arzu kültürü” yaşanmaktadır (Gürbilek, 2010, s. 16). Bireyciliğin ön plana çıktığı bu yıllarda

“para kazanma”, “kendini kurtarma” ve “yırtma” birincil amaçlardır (Kozanoğlu, 1995, s. 15). Turgut Özal’ın “benim memurum işini bilir” ve “ben zengini severim” gibi ifadeleri, dönemin iktidarının ideal birey düşüncesini yansıtmaktadır.

1980’lerde Türkiye’de ortaya çıkan “yeni orta sınıf” yanında yine aynı yıllarda beliren ancak esas yükselişini 2000’li yıllarda yapan “muhafazakâr yeni orta sınıf” da bulunmaktadır. Hem seküler yeni orta sınıf hem de muhafazakâr yeni orta sınıf için kimlik inşa sürecinde “esneklik” ve “akışkanlık” anlayışının kendine has anlamları bulunmaktadır. Temel olarak neoliberal değerler üzerinden hareketle ana eksenini tüketim olgusunun oluşturduğu bu süreç, her iki kesim için de belirleyici olduğu söylenebilir.

Tüketim ve yaşam tarzı artık kimlik oluşumunda etkili bir unsur haline gelmiştir. Tüketim artık insanların “kim olmak istediklerini” etkilemektedir. Bu nedenle tüketim, “ekonomik olduğu kadar, aynı zamanda toplumsal, psikolojik ve kültürel bir olgudur (Bocock, 1997, s. 10)”. Tüketici kültürü artık sınıf kimlikleri yerine, yaşam tarzı ekleri ve diğer sınıf dışı demografik yapılara dayanan kategori ve ağların üyeleri olarak bireylere ve gruplara hitap etmektedir (Dunn, 2008, s. 124). Postmodern toplumda tüketim, bireyler tarafından “bir statü sembolü göstergesi” olarak görülmektedir. Tüketim aynı zamanda günümüz tüketimci bireylerin kültürel kimliği hakkında ipucu vermektedir. Tüketim, bireylerin habitusu hakkında bir şeyler söylediği ölçüde kimlik inşasının bir parçası olarak anlam kazanmaktadır. Tüketim toplumunda, nesneleri artık bir ihtiyacı giderme ve değeri üzerinden ele almaktan ziyade “simgesel değiş tokuş değeri”, “sağladıkları toplumsal prestij” ve sebep oldukları “sınıfsal ayrımcılık” üzerinden ele almanın daha yararlı olacağıdır (Baudrillard, 2009, s. 3). Tüketimin kimlik üzerindeki etkisi, özellikle piyasa koşullarının ve genel olarak kapitalist ekonominin dinamikleri ile şekillenir ve koşullandırılır (Dunn, 2008, s. 120).

Bauman da (2016, s. 92) günümüz toplumunun tüketim toplumu olduğunu ifade eder. “Modern toplum üretim toplumu iken postmodern toplum ise tüketim toplumdur”. Tüketim toplumu vurgusu kültür ve bireysel yaşam dâhil yaşamın tüm alanlarını kapsamıştır. Tüketim toplumunda önemli olan husus üretim değil tüketim olmuştur. Tüketim toplumunda her şey geçici hale gelmiştir, hiçbir şeye bağlanılamamaktadır. Önemli olan artık öğrenme ve hatırlama değil, unutmadır. “Aramak sürekli hareket mutluluk vaadidir. Arzu tatmini arzulanamaz arzu arzuyu arzular (Bauman, 2016a, ss. 93–97)”. Tüketim toplumu katmanlı bir yapı haline gelmiştir ve bu düzende yukarı ve aşağı

sınıflarını belirleyen temel etmen tüketicilerin hareket dereceleri, olmak istedikleri yeri seçme özgürlükleridir (Bauman, 2016a, ss. 98–99).

Sanayi toplumlarında üretim, toplumu belirlerken tüketim toplumlarında ise tüketim, toplumsal yapıyı belirler. Böylece tüketim kültüründe metalar kültürleşir. “Metaların kültürleşmesi, metaların kullanım değeri ve market değerinin yanında bir de işaret değeri kazanmasıdır (Baudrillard, 2000)”.

Dunn (2008, ss. 160–161) modern ve postmodern dönemde iş ve üretime verilen anlamın değişime uğradığını ifade eder. Bu durumu iki noktada açıklar. Birincisi, başarıya yapılan vurgunun, iş ve üretimin endüstriyel ahlakını yansıttığı modern anlayışın aksine, postmodern anlayış, tüketim temelli bir topluma geçişi yansıtan, seçim unsuruna güçlü bir vurgu yapmaktadır. Burada, endüstriyel kapitalizmin görev odaklı rejimi yerini bir zevk rejimiyle değiştirmiştir. İkincisi, postmodern kimlik anlayışı, tüketici ve medyaya dayalı toplumun imaj yaratma aparatlarının öznellik ve benlik algıları üzerindeki etkisinin önemli bir ürünüdür.

Tüketim kültürünün temel dayanaklarından biri olan gösteri, tüketim kültürü ile yaygınlaşır. “Görünen şey iyidir, iyi olan şey görünür” anlayışıyla hareket eden anlayış için tüketim büyük önem taşır. Bundan dolayı gösterinin bu gücünden dolayı modern toplum, gösteri toplumu olarak tanımlanır (Debord, 1996, s. 38).

Günümüz toplumunda bireyler malların kullanım ve market değerinden daha fazla işaret değerine önem vermektedirler. Tüketilen ürünler üzerinden gösteriş isteği, tüketim kültürünün bir özelliğidir. Tüketilen ürünler üzerinden kendisini ayarştıran bir grubu Veblen, aylak sınıf teorisi üzerinden ele alır. Tüketim sınıfsal bir gösterge olarak itibar aracı olarak düşünölür ve gösterişçi tüketim aylak sınıfın bir özelliğidir (Veblen, 2005, s. 68). Tüketime dayalı yeni kimlik biçimleriyle ilgili geniş bir fikir yelpazesi ve tüketim ve tüketici kültürünün gelişmiş toplumlarda artık bir kimlik oluşumu odağı olduğuna dair genel bir fikir oluşmuştur (Dunn, 2008, s. 159).

Kendilerini tükettikleri şeyler üzerinden tanımlamaya çalışan bireyler için tüketim şekilleri önemli bir konuma gelmiştir. Tüketim alışkanlıkları bu bireyler için habituslarını oluşturur. “Global tüketici zihniyeti” ile birlikte daha önceleri bir arada düşünölemeyen kimlik, tarz ve tercihler artık aynı hayatta görölmeye başlamıştır. “Küçük yatırımcı ideolojisinin” kültür üzerinde daha belirleyici bir etkisi olduğü görülür. Genel olarak bakıldığında İslami kesimde de laik kesimde de değişimi belirleyen unsurun “yeni orta sınıf zihniyeti” olduğü görülür (Kozanoğlu, 2018, s. 210).

Yaşam tarzı kavramı ise tüketimin sosyal dinamiklerini incelemek ve bu dinamiklerin kimlik oluşumunu nasıl etkilediğini göstermek için vazgeçilmezdir (Dunn, 2008, s. 123). Yaşam tarzı kavramı sanayi toplumu ile birlikte ortaya çıkmıştır. Sanayi sonrası toplumda kimlikler artık kalıcı bir özellik taşımamakta ve yaşam tarzı ile oluşturulmaktadır. Yaşam tarzı kavramı üretmekten ziyade tüketimle ifade edilen bir yapıdır. Tüketim bağlamında eşyayı, zamanı ve mekânı kullanım biçimini kapsamaktadır (Chaney, 1999, s. 15). Yaşam tarzı kavramı bireylerin yaşama dair seçimlerini kapsamaktadır. Yaşam tarzı, bireylerin ya da o bireylerden oluşmuş sosyal grupların nasıl yaşadığı sorusuyla da tanımlanabilmektedir. Yaşam tarzı kavramı, modern dünyanın toplumsal düzenini tanımlayabilmek için gereklidir. Yaşam biçimi, günlük yaşamın belirli özelliklerinin toplumsal ya da simgesel değerlerle donatıldığı kalıplaşmış biçimlerdir; bu, yaşam biçimlerinin aynı zamanda kimliklerle de oynamanın yolları olduğu anlamına gelir (Chaney, 1999, s. 54).

Yaşam tarzları, sınıf ilişkilerinde eyleyicilerin pratiklerine karşılık gelmektedir. Chaney'e göre (1999, ss. 14–15) yaşam biçimleri, “insanları birbirinden farklı kılan davranış kalıplarıdır”. Yaşam biçimleri aynı zamanda “insanların neler yaptıklarını, niçin yaptıklarını ve bunu yapmanın kendileri ve başkaları için ne anlama geldiğini anlatmaya yardımcı olur”. Yaşam biçimleri “kültürel yapılara bağlı olmakla birlikte her biri bir biçim, bir tavır ve bir gruba ait bazı eşyaları, yerleri ve zamanları kullanım şeklidir.”

Yaşam tarzı kavramı çağdaş sınıf araştırmalarında kullanılan genel olarak tüketim uygulamaları ve kimlik konularıyla ilgilidir. Ayrıca yaşam tarzı, bireyleri sosyal ve kültürel düzende nerede bulunduklarına dair göstergeler sunarak sosyal ve kültürel kimliğe ilişkin emareler taşır. Yaşam tarzı, tüketicilerin kültürel eğilimleri ve zevklerini ifade eder ve sosyal statü ile yakın bağlara sahiptir. Yaşam tarzı düzeni ve statü konumlandırması, tüketici kimliğinin oluşumunun temelini oluşturan sosyal tüketim ilişkilerinin temel özellikleridir (Dunn, 2008, ss. 121–122).

2.4. Yeni Orta Sınıflar

Literatürde orta sınıflar içerisinde farklılaşmaya dair üç açıdan değerlendirme bulunmaktadır. İlki, “yapısal pozisyonun oluşturduğu” ayrımlar üzerinden yapılır. Bu bakış açısından orta sınıfların konumlanışı göz önünde bulundurulur. Örneğin, Poulantzas orta sınıfları eski ve yeni küçük burjuva olarak ikiye ayırmıştır. Eski küçük burjuva, statükocu, devlet yanlısı ve aileye önem verirken; yeni küçük burjuvazi beyaz yakalılar

ve profesyonelleri kapsar. İkincisi, “tüketim örüntülerinin oluşturduğu ayrımlar” üzerinden yapılan değerlendirmedir. Bu bakış açısı daha çok Bourdieu'nun habitus ve sermaye kavramları üzerinden yapılan değerlendirmeleri içerir. Eski ve yeni orta sınıfların tüketim tercihlerinin farklılaşması ana gövdeyi oluşturmaktadır. Bu çalışmanın da temel çıkış noktasını bu bakış açısı oluşturmaktadır. Orta sınıfların kendi içerisinde farklılaşmasını ele alan üçüncü yaklaşım ise “toplumsal hareketlilik ile oluşan ayrımlardır (Karademir Hazır, Kalaycıoğlu, ve Çelik, 2016, ss. 68–72)”.

1980 sonrası yaşanan küreselleşme ve neo-liberalizm, toplumsal tabakalaşma ve farklılaşmayı belirleyen unsurları da etkilemiştir. “Hareket hızı”, “mekândan bağımsızlaşma” (Bauman, 2013c, 2016a, 2017) ve “tüketim ve yaşam tarzı” (Chaney, 1999) gibi unsurlar tabakalaşmaya neden olan faktörleri değişime uğratmıştır. Neo-liberal politikalar ve kentleşmenin hızla devam ettiği 1980’lerde tüm bu kavramlar ve tarihsel seyir düşünüldüğünde, neo-liberalizm döneminde baskın olan toplumsal katman ya da sınıfın yeni orta sınıf olduğu söylenebilir.

Giddens’e (2016b, s. 60) göre geçen yüzyılda Batı toplumlarında sınıf sistemlerinde meydana gelen en belirgin ve en çok tartışılan değişim “kol gücüne dayalı mavi yaka işlerine kıyasla, kol gücüne dayanmayan beyaz yakalı işgücünün göreceli artışı” olmuştur. Giddens (1999, s. 234) modern anlamda büyük ölçekli fabrikaların ortaya çıkmasından itibaren beyaz yaka ve mavi yaka ayrımının ortaya çıkmaya başladığını ve bunun karşılığının da el-emeği olan işler ve el-emeği olmayan işler ayrımının yaşandığını ifade etmektedir.

Literatürde beyaz yakalıların tanımlanması üzerine dört yaklaşım bulunmaktadır; “zihin-kas yaklaşımı (yapılan işin niteliği), fonksiyonel yaklaşım (yerine getirilen fonksiyonlar), eklettik yaklaşım (çalışma ortamının yapısı ve çalışmanın işlevi amacı) ve eleştirel yaklaşımdır (Erdayı, 2012, s. 71)”. Literatürde genellikle beyaz yakalıları “eğitimli, iyi ücret alan, yönetimin üst kademelerine yakın, şık giyimli” gibi belli özelliklere sahip oldukları ifade edilmektedir (Erdayı, 2012, s. 65).

Yeni orta sınıf kavramı, yeni kapitalist düzende özellikle bilgi ve teknoloji alanlarında kendilerini yetiştirerek kendi emekleriyle bir seviyeye gelen insanları ifade etmektedir. Yeni orta sınıf “bilgi, yeni mallar ve bunların toplumsal olarak ne ifade ettiği ve nasıl kullanılacağına” ilişkin aynı zaman da tüketim ve yaşam tarzına dair bilgileri mevcuttur (Featherstone, 2013, ss. 46–47). Yeni orta sınıf veya hizmet sınıfının homojen bir sosyal gruplaşma olmadığı ve bu homojenlik eksikliğinin kültürel düzeyde

araştırmasını içerir. Yeni orta sınıfların belirleyici özelliklerinin başında tüketim ve yaşam tarzlarındaki değişim gelmektedir (Wynne, 1998, ss. 69–71). Bourdieu, yeni orta sınıfa mensup bireyleri “yeni kültür aracıları” veya “yeni entellektüeller” olarak adlandırmaktadır. Yeni kültür aracıları “simgesel malların ve hizmetlerin sağlanmasıyla uğraşan kişilerdir; pazarlama, reklam ve halkla ilişkiler uzmanları, radyo ve televizyon yapımcıları sunucular, magazin muhabirleri, moda yazarları ve yardım uzmanları” bu grubun içerisinde yer almaktadır (Bourdieu, 2015, s. 471). Bu grup, kimlik, sunum, görünüm, hayat tarzı ve yeni tecrübeler arayışında istekli olduklarını vurgulamaktadır. Yeni orta sınıfın “estetik, üslup, hayat tarzı, hayatın üsluplaştırılması ve duygusal keşfe” yönelik büyük bir ilgisi ve “estetik hayatın etik açıdan iyi hayat” olduğuna ilişkin bir inancı vardır (Featherstone, 2013, ss. 91–93). Yeni kültür aracıları ya da yeni entellektüeller “kimlik, sunum ve hayat tarzı” tutkunuurlar. Bunlar estetik yaşama o kadar değer verirler ki “bedenlerinin, evlerinin ve otomobillerinin” bireyselliklerini dışarıya yansıtan benliklerinin bir uzantısı olarak görmektedirler (Featherstone, 2013, s. 113).

Her açıdan yapıları değişen bu yeni orta sınıf, küreselleşmiş tüketim kültürünü benimsemektedir. Bu seçimleri, yaşadıkları ve zamanlarını geçirdikleri mekânlardan, tercih ettikleri eğitim, sağlık hizmetlerine kadar kendilerini net bir biçimde temsil etmektedir. Özellikle kendilerini Batılı, kentli ve küresel değerlerle tanımlayan orta sınıflar, kendi kültürlerini yeniden üretip, sembolik sermayelerini oluşturma mücadelesine yoğunca devam etmektedir. Fakat toplumda meşruluk kazanmak adına verilen bu çabada, kaybedenler mülksüzleşmektedir (Bourdieu, 2015, s. 286).

2.5. Türkiye’de Yeni Orta Sınıflar

Türkiye’de yeni orta sınıfların özelliklerinden bahsetmeden önce Türk toplum yapısındaki sınıf ve orta sınıfların tarihsel gelişiminden kısaca bahsetmek faydalı olacaktır.

Osmanlı döneminde toplumsal tabakalaşma gözle görülür bir hal almıştır. Karpat’a (2010) göre, Osmanlı döneminde toplum, “kılıç erbabı (ordu), kalem erbabı (ulema, yazarlar vb. fikir işçileri), tüccar-sanatçılar ve reaya (din farkı gözetmeksizin üretici, köylü yani tarım işçisi)” olmak üzere dört sınıfa ayrılmaktadır. Ticaretle uğraşanlar ve sanatçılar orta sınıfı oluştururken aynı zaman da onlarda reaya olarak görülürlerdi. Kongar’a (2016, s. 609) göre ise Osmanlı’da üç temel sınıf bulunur: “yönetici sınıf,

yönetilenler ve ara sınıflar”. Sultan ve etrafındaki askeri ve sivil görevliler yönetici sınıfı oluştururken, yönetilenler sınıfı ise tarımsal nüfus ile kentlerdeki tüccar ve zanaatkârlardan oluşmaktadır. Ara sınıflar ise eşraf ve ayan denilen yerel önderlerdir.

Toplumsal yapının bu şekilde görünümü Osmanlı’nın klasik dönemine aittir. Özellikle 19.yy ile birlikte Osmanlı toplumsal yapısında değişimler meydana gelmiştir. Bu dönemde taşrada bulunan eşrafın feodalleşmesi ve güçlenmesi görülmüştür. Ayan ve eşraf, kendi başına kararlar almış, merkez ile taşra arasında arabulucu işlevi görmeye başlamış ve halk üzerinde baskı kurmuşlardır. Taşradaki ayan ve eşrafın başına buyrukluğuna bir de merkezde bulunan bürokratik yapının özgürleşme isteği eklenmiştir. Bürokratik yapı, Batılılaşma hedefiyle çağdaş Türkiye’nin toplumsal ve ekonomik temelini atacak kesim olacaktır. Bu bürokratik yapı, servet edinmeye başlamış, çocuklarının çağdaş eğitim ve yabancı dil öğrenmelerini sağlamışlardır. Böylece bir sonraki kuşak edindiği sermayelerle ayrıcalıklı bir statü elde edeceklerdir (Mardin, 2017, ss. 109–110). Tanzimat döneminde ön plana çıkan Batılılaşma projesinin de etkisiyle ideal birey, “Batı’da eğitim görmüş, Fransızca’yı iyi bilen, Batılı adab-ı muaşeret kurallarından haberdar ve bunları yerine getiren, markalı elbise giyen ve eşya kullanan” kişiler olarak betimlenmektedir (Orçan, 2008, s. 95). Bürokrasinin bu durumuna ek olarak diğer taraftan taşradan eski ayan ve eşraflar İstanbul’a gelmişlerdir. Bu kişiler dış görünüşleriyle çağdaş bürokratlardan ayırt edilemezken dünya görüşü olarak onlardan farklıydılar (Mardin, 2017, s. 114). Böylece 19.yy. özellikle ikinci yarısına bakıldığında Osmanlı orta sınıfı bir tarafta bürokratik yapı ile diğer tarafta merkeze gelen yeni ticaret adamlarından oluşmaktadır. Bu iki kesim ilerleyen yıllarda Türkiye tarihinin önemli meselelerinden biri olan merkez çevre ikiliğini oluştururlar (Mardin, 2017, ss. 59–61).

Osmanlı’da tabakalaşmanın bir diğer yönünü ise klasik dönem ve daha sonraki dönemlerde bireylerin dış görünüşlerinde yaşanan değişim oluşturmaktadır. Klasik dönemde Osmanlı toplumsal yaşamında bireyler, konumlarının belirginliği için meslek gruplarının işlerini belirleyen bir işaret taşımaktaydılar. Aynı şekilde belli bir milletin ayırt edici giysiler giymeleri ya da alt sınıfların seçkinlerin giydiği giysileri giymemeleri de bulunmaktaydı. Özellikle Tanzimat sonrası dış görünüşe ve sembollere göre ayırım ortadan kalkmaya başlamıştır (Mardin, 2017, s. 102).

Kıray (2005, s. 76) ise Türkiye’de toplumsal sınıfları beş gruba ayırmaktadır: “en üst tabaka, üst orta tabaka, orta tabaka, alt orta tabaka ve en alt tabaka”;

Üst orta tabaka, bireysel gelirleri olan devlet memurları, ticaret yapanlar ve müteahhitlerden oluşmaktadır. Üst orta tabakaya mensup kişiler, serbest meslek sahipleri, teknikerler, yöneticiler ve alt kesimdeki memurlardır. Memur, sanatçı ve küçük tüccarlar orta tabakayı oluştururlar. En alt tabaka ise, kalifiye olmayan işçileri, seyyar satıcıları, küçük esnafı ve işsizleri içine alan gruptur.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında devlet, toplumu, bir bürokratik rejim içerisinde ele alarak bireyin devlete olan görevlerinin sıralandığı bir düzen inşa etmeyi amaçlamıştır. Cumhuriyet döneminde Türkiye'de sınıflara ilişkin bir çatışmadan ziyade devletin sınıflarla olan ilişkisinden ve sınıflara müdahaleden bahsedilebilir. Cumhuriyet döneminde devletin hedeflediği şey “imtiyazsız, sınıfsız, kaynaşmış bir kitle” olarak toplum yaratmaktır (Ünüvar, 2010, s. 17). Birinci Dünya Savaşı ardından ekonominin düzene girmesiyle orta sınıfın durumu gözden geçirilir. Eski memur sınıfının bir kısmı Türkiye Cumhuriyeti memur kadrolarına aktarılır. Genç Cumhuriyet'in kadroları orta tabaka memurlardan oluşturulur. Modern Cumhuriyet Türkiye'sini yaratma işi bu yeni orta-memur tabakasına verilir (Mardin, 2018). Bu dönemde ayrıca “avukatlar, yargıçlar, yüksek bürokrasi, devlet yöneticileri, gazeteciler, mühendisler” gibi eğitilmiş sınıflar, devlet yürüncesinde kalmışlardır. Bu sınıfların devletin güveneceği sınıflar olarak belirlenmesi bu dönemin özelliklerindendir (Ünüvar, 2010, s. 17). 1950 öncesi Türkiye'de, Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) 'nin iktidarı döneminde, siyasal ve toplumsal yapı, güçlü bir devletçilik anlayışı ile şekillenmiştir. Bu dönemde devletin desteği ve izniyle oluşturulan bir “milli müteşebbis sınıf” ya da “devlet burjuvazisi” bulunmaktadır (Keyder, 2015).

1950 öncesi dönemde Türkiye'de orta sınıf ve üst sınıf için en önemli gösteriş ve imaj aracı, sınıflar arası farklılığa en fazla vurguda bulunan ürün, otomobillerdir. Diğer lüks ve moda olan Batılı tüketim ürünleri ise teknolojik araçlar olan radyo ve gramafondur. 1938 yılında ise reklamlarda, varlıklı ailelerin bile henüz çok azının edinebildiği, yeni ürün olan, buzdolabı tanıtımları yapılmaya başlanmıştır (Orçan, 2008, ss. 132–137).

1950 sonrası Türkiye'de siyasal iktidarın değişmesiyle birlikte ortaya konulan liberal ekonomi modeli ile ulusal burjuvazi güçlenmeye başlamıştır (Keyder, 2015, s. 148). Demokrat Parti (DP) iktidarı, yatırımlar ve teşviklerle girişimcileri desteklemiştir. Özellikle de tarım sektörü bu destekten yoğun olarak faydalanmıştır. Tarımda makineleşmenin arttığı bu dönemde, desteklerle birlikte zengin çiftçiler sınıfı

yaratılmıştır. Yine bu dönemde ticaret burjuvazisi de güçlenmiştir. 1950'li yıllarda başlayarak 1960'larda devam eden sanayileşme ile birlikte ticaret burjuvazisi sanayi burjuvazisine dönüşmüştür (Bakan, 2017).

Yine bu yıllarda sanayi burjuvazisinin güçlenerek ulusal burjuvaziye dönüşmesiyle birlikte, siyasi iktidar üzerinde de yarattığı etkiyle birlikte gücü daha da artmıştır. Ulusal burjuvazinin bu yükselişi ve tekelleşme eğilimi diğer taraftan küçük sermayedarları olumsuz etkilemiştir. Bundan dolayı 1960'ların sonlarından itibaren Türk toplumunda burjuvazi akımlara dönüşmeye başlamıştır (Keyder, 2015, ss. 191–194).

Bu dönemde burjuvazinin farklılaşmasına neden olan etkenler yaşam tarzı, eğitim ve geldiği sosyal sınıftır. İlk grupta yer alan Batıcı zenginler, büyük kentlerde yaşamakta ve Batı tarzı bir yaşam sürmektedirler. Diğer taraftan Anadolu'da küçük şehirlerde yaşayan ve geleneksel sınıftan gelen zenginler ise İslami zenginleri oluşturur (Savran, 2013).

Irmak ve arkadaşları (2016, ss. 73–77) Ankara özelinde yapmış oldukları çalışmalarında orta sınıfların kendi içinde nasıl farklılaştıklarını ele almaktadırlar. Bu araştırmacılar, Türkiye özelinde orta sınıfların kendi içerisinde farklılaşmasını “yapısal ve siyasal konum”, “tüketim tercihleri” ve “toplumsal hareketlilik” ayrımları üzerinden ele alırlar. Türkiye özelinde orta sınıfların “yapısal ve siyasal konum” bakımından 1980'lere kadar ana gövdesini memurlar ve bürokratlar oluşturmaktadır. 1980'den itibaren ise orta sınıflar, eski ve yeni orta sınıf olarak ayrılmış ve beyaz yakalılar ortaya çıkmıştır. Türkiye'de orta sınıfların kendi içerisinde farklılaşmasının “tüketim” açısından değerlendirilmesinde ise eski ve yeni orta sınıfların tüketim alışkanlıkları üzerinden farklılaşması oluşturmaktadır. “Toplumsal hareketlilik” bakımından orta sınıfların kendi içerisinde farklılaşmasının Türkiye'de karşılığı ise kentleşme, göç ve ekonomik, siyasi dönüşümle birlikte yaşanan seküler ve muhafazakâr hareketlilik olmuştur.

Rankin ve arkadaşları ise (2014, ss. 171–174) Türkiye'nin kültürel haritasını çıkarmak istedikleri çalışmalarında, Türkiye'nin kültürel alanında üç geniş kümenin olduğunu belirlemişlerdir. Bu gruplardan ilki, müzik, edebiyat gibi kültürel alanlarda zengin beğeniye sahip olan yeme, içme ve mekân tercihlerine göre farklılaşan “dünyayla entegre bireyler”dir. Ayrıca bu grup, internet ve sosyal ağ siteleri de dâhil olmak üzere yeni medyanın aktif kullanıcılarıdır. Bu kültürel grup, çağdaş Türkiye'nin yeni küreselleşmiş orta sınıfı arasında beğenilerin giderek artan kozmopolitleşmiş kesimidir. İkinci kültürel kesim ise daha çok geleneksel olanla ilişkili olan “geleneksel olanla dolu

bireylerdir”. Bu grup değişen kültürel öğelere daha mesafeli olan ve geleneksel beğeni ve alışkanlıklarla dolu kesimdir. Üçüncü grup ise kültürel seviyesi ve beğeni anlayışı düşük olan kesimdir.

1980 sonrasında Türk toplum yapısında toplumsal sınıfların şekillenmesinde önemli rol oynayan gelişmelerin başında 1980 darbesi ve neoliberal politikaların hayata geçirildiği 24 Ocak kararları bulunmaktadır.

1980 sonrasında neoliberal politikaların etkisiyle ithal ikameci ekonomi anlayışından küresel ekonomik düzenle entegre olma anlayışına geçince yeni iş alanları ortaya çıkmıştır. Artık dünyayla bütünleşen, yabancı dil bilen ve değişim, dönüşüme açık yeni bireyler, açılan bu yeni iş alanlarında aranan insanlar olmuşlardır. Bunların etkisiyle geleneksel orta sınıf, toplumdaki konumlarını ve ekonomik sermayelerini kaybetmişler, alt ya da üst sınıfa kaymışlardır. Türkiye’de 1980’li yıllara kadar orta sınıf daha çok ideal yurttaş ifade eden çekirdek orta sınıftan oluşmaktaydı. 1980 sonrası geleneksel orta sınıf değişime uğramış ve neoliberal düzenin istekleriyle uyumlu bireylere yerini bırakmıştır (Balkan ve Öncü, 2014, s. 195; Karademir Hazır, 2013, s. 685; Yılmaz, 2015, s. 104). Karademir (2013, s. 692) Türkiye’de yeni orta sınıf ve geleneksel orta sınıfı “değerler, kültürel beğeniler ve yaşam tarzları” bakımından birbirinden ayıran özelliklerin bulunduğunu ifade etmektedir.

Türkiye’de orta sınıfı, “yeni” kılan özelliklere bakıldığında, bunların “mesleki”, iktisadi ve politik” ve “tüketim” anlayışlarındaki değişimlerden kaynaklandığı söylenebilir. Orta sınıfları “yeni” kılan ilk özellik, “meslek” üzerinden tanımlanmada yaşanan değişimdir. Geleneksel orta sınıfları bürokratlar ve memurlar oluştururken mesleki anlamda yeni olan meslekleri girişimciler, yöneticiler, küçük üreticiler oluşturmaktadır. Orta sınıfları politik ve iktisadi bakımdan “yeni”liğe dönüştüren nedenler ise neoliberal politikalarından kaynaklanmaktadır. Böylece eski orta sınıf ekonomik anlamda gerilemiş ve yerini yenilerine bırakmıştır. Tüketim anlamında ise bu dönüşüm, Batılı tarzda tüketimden kaynaklanmaktadır (Karademir Hazır vd., 2016).

Türkiye’de orta sınıflar için 1980’li yıllar, “tutku ve çıkarların” beslendiği bir dönem haline gelmiştir. Asıl değer gören artık, sosyal sorumluluk değil bireysel çıkar olmuştur. Türkiye’de orta sınıflar, 1980’li yıllarda yaşanan gelişmelerle beraber yaşam kodlarının, ekonomi tasavvurunun değiştığını ve “önünün açıldığını” görmüşlerdir. Böylece dönemin oluşturduğu imkânlardan yararlanmanın ve bunu yapacak gücün ancak kendi girişimciliğinde saklı olduğunu keşfeden Türkiye orta sınıfları hızlı bir dönüşüm

yaşamıştır. “Büyük güç olmak, büyük güç olmanın nimetlerinden faydalanmak ve buna yakışır bir biçimde tüketebilmek orta sınıfların mutluluk temalarına hitap eder. Orta sınıflar kendi ideolojik tercihlerini şahıstan değil istikrar arayışından yana kullanıyorlar” (Ünüvar, 2010, s. 21).

Orta sınıflara Türkiye örneğinden bakıldığında Ayata orta sınıfları, geleneksel ve yeni orta sınıf olmak üzere iki ayırmaktadır. Ayata, geleneksel orta sınıfın “çiftçi, esnaf, sanatkâr ve ticaretle uğraşanlardan” oluştuğunu ifade etmektedir. Yeni orta sınıfın ise, sanayi firmalarını yöneten “beyaz yakalılar; doktorlar, mimarlar, dişçiler, avukatlar; profesyoneller; öğretmenler, bürolarda çalışanlar, sekreterler ve hemşirelerden” oluştuğunu ifade eder¹³.

Özel sektörün büyümesiyle refah düzeyi önceki geleneksel orta sınıflara göre orta oldukça yüksek, daha eğitilmiş, küresel ilişkiler ağı olan, Batılı yaşam tarzını içselleştirmiş genç kentli profesyonel bir kesim ortaya çıkmıştır. “Yeni orta sınıf” bireyler, kimliklerini vurgulamak için, ise dışa dönük olmak, tüketim ile ilgili olmak, geleneksel “orta sınıf”ın abartılı gösterişine alternatif bir tarz geliştirmek ve eğitim ile edinilen pozisyonu vurgulamak gibi stratejiler geliştirmişlerdir (Karademir Hazır vd., 2016, s. 76).

Keyder (2013) ise yeni orta sınıfı, 1980'lerde Türkiye'de yaşanan dönüşümün bir sonucu olarak ortaya çıkan ve 2000 sonrası daha da görünür hale gelen bir olgu olarak görmektedir. Keyder'e göre yeni orta sınıf, “küresel ekonomik ilişkiler yoğunlaştıkça büyüyen, eğitimin önemli bir unsur olduğu sınıftır”.

Ayata ise yeni orta sınıfa mensup bireylerin özelliklerini şu şekilde sıralar;

... elde ettikleri konuma eğitim yoluyla gelmişlerdir, genellikle bir veya iki çocuk sahibi çekirdek aile, güvenli ve korunaklı uydu kentlerde yaşarlar, hayatın merkezinde çocuklar bulunur, tüketim merkezli bir yaşamları vardır, yeni yaşam biçimlerini kültürel ürünlerden öğrenerek yaşamlarına uygularlar, ev, araba, yeme içme, giyim kuşam kendileri için önem taşımaktadır¹⁴.

Yeni orta sınıf, daha çok alt orta sınıf ailelerin çocuklarının eğitim yoluyla oluşan bireylerin olduğu gruba verilen addır. Beyaz yakalı çalışanlar olan bu sınıf “eğitimi, kafa emeğini ve ofisi” çağrıştırmaktadır. Yeni orta sınıf “kalifiye olmayan sıradan beyaz

¹³<https://www.milliyet.com.tr/siyaset/meydanlardakiler-yeni-orta-siniftir-200259> (Erişim Tarihi: 04.03.2020)

¹⁴<https://www.milliyet.com.tr/siyaset/meydanlardakiler-yeni-orta-siniftir-200259> (Erişim Tarihi: 04.03.2020)

yakalı” ile “kalifiye uzmanlar” şeklinde ayrılmaktadır. Bu sınıfa mensup yöneticiler ve profesyoneller üretim araçlarına sahip değillerdir ancak işbölümündeki rollerinden dolayı “iktidar ilişkilerini ve burjuva hâkimiyetini” yeniden üreten bir sınıftır (Şimşek, 2005, ss. 13–15).

Beyaz yakalı kategorisinde bulunan plaza çalışanları ve kariyer uzmanları üzerinden yapılan değerlendirmeye göre yeni orta sınıfların özellikleri şu şekilde sıralanabilir;

İlk özellik meslek bakımından yapılan ayrımla anlaşılabilir. Beyaz yakalılar daha çok, holdinglerde, bankalarda ve kamu kurumlarında üst düzey noktada çalışırlar. İkinci özellik, eğitim seviyelerinin yüksek olması ve sürekli kendilerini geliştirmeleri. Üçüncü özellik, gelir seviyelerinin yüksek olması ve kendilerine benzeyen insanların olduğu bir semtte yaşamaları, ev sahibi olmaları. Son özellik ise alt sınıflardan kaçınmaları ve üst sınıfları takip etmeleri, ince zevkleri ve hobileri bulunur (Ehrenreich’den akt. Kozanoğlu, 1993: 55-56).

Yeni orta sınıflar tüketim, yaşam tarzı ve beğeni açılarından diğer sınıflardan farklılaşmaktadır. Bu farklılaştırıcı özelliklere sırasıyla bakılması faydalı olacaktır.

Yeni orta sınıfların tanımlanmasında konut tercihleri, ev döşemesi, yaşam tarzları, giyim-kuşam, yeme-içme, tüketim ve kültürel tüketim, boş zaman ve hobiler temel çıkış noktaları olarak belirlenmiştir. Orta sınıf tartışmaları ekonomik ve politik bir düzeyden çok, yaşam tarzları, boş zaman ve tüketim alışkanlıklarını içeren kültürel açıdan ele alınmaktadır (Z. Arslan, 2012, ss. 56–57). Yeni orta sınıfın sınıfsal konumlarını belirleyen göstergeler, “değişim değeri olan pratikteki eylem ve nesnelerdir”. “Boş vakit değerlendirme biçimi, spor, eğitim, yenen ve içilen maddeler, yeni orta sınıfın toplumsal konumunu oluşturan göstergelerdir” (Ahıska ve Yenal, 2006, s. 284).

Yeni orta sınıf bireyin edindiği hobiler onu diğer sınıflardan farklılaştırır. “Beğeniler sınıflandırır; sınıflandıranı da sınıflandırır” ifadesini kullanan Bourdieu’ya göre insanların eğilimlerine göre sınıflandırma yapılabileceğini ekler. “Beğeniler hangi sınıfa ait olduğunun işaretidir” (Bourdieu, 2015, s. 2). Bu anlamda sahip olunan hobiler de bu sınıfı farklılaştırır.

Yeni orta sınıfa mensup bireylerin spor aktiviteleri de farklılık gösterir. Bourdieu, geleneksel orta sınıf ile yeni orta sınıf bireylerin spor aktivitelerinin ayrıştığını ifade eder. Bourdieu “... boks, futbol, rugby veya vücut geliştirmenin halk sınıflarına, tenis ve

kayağın burjuvaziye ve de golfün büyük burjuvaziye atfedilmesi gibi...” ayrımların olduğunu ekler (Bourdieu, 2015, s. 37).

Bourdieu’ya (2015, s. 320) göre boş zaman aktiviteleri olan spor uğraşları sınıflara göre farklılık taşır. “Golf, kayak, binicilik gibi oldukça bireysel olan ve sosyo-ekonomik olarak üst sınıfların yaptığı sporları hem ekonomik anlamda sınırlamaları olan hem de burjuva sınıfların ailevi gelenek, erken öğrenme” gibi tutumlarla sınırladığı göstergelerle tanımlamaktadır.

Yeni orta sınıfı diğer sınıflardan ayıran bir diğer özellikleri ise yerleşim tercihlerinde yatmaktadır. 1980 sonrası Türkiye’de orta sınıfların yerleşim tercihleri de değişikliğe uğramıştır. Yerleşim için cazip noktalar artık kentin eski bölümlerinde toplumsal bakımdan heterojen mahallelerden, yeni kurulmuş daha homojen semtlere doğru kaymaya başlanmıştır. Yaşanan bu değişim, karmaşık hale gelen yeni ekonomik düzenin yerleşim yerlerinin yeniden dizaynı üzerindeki etkisi olarak gözükmektedir. 1960’lı yıllarda kentin dışında müstakil evden ziyade kent merkezinde apartman dairesi tercih edilirken, 1980’li yıllardan itibaren kentin dışında müstakil evler tercih edilmeye başlanmıştır (Keyder, 2013a, s. 185). Yeni orta sınıf mensupları, dünyanın değişik kentlerine seyahat etmekte ve beğeni sahibi haline gelmektedirler. Ekonomik gelişim sayesinde tüketim alışkanlıkları çeşitlenmiş ve beraberinde farklı standartlarda konut edinme merakına kendilerini itmiştir (Keyder, 2013a, s. 185). Yeni orta sınıfı kentteki mekânsal ayrışma¹⁵ üzerinden ele alan Ayata, yeni orta sınıfın özelliklerini “kirlilikten, sokak yaşamından ve toplumsal heterojenlikten” uzak, “aile mahremiyeti, kurallara bağlı ve düzenli bir toplum” isteği ve “evde sınıflandırma, farklılaştırma, hudut belirleme ve kategorileri ayırmaya” olarak ifade etmektedir (2012, ss. 38–41). “İdeal ev” mitolojisini benimseyen orta ve üst sınıflar için ev artık sadece güvenli bir liman olmaktan da öte “kentsel sınıf tarzının ve tüketimin” de bir göstergesi haline gelmiştir (Öncü, 2007, ss. 91–95). Kentsel mekânın farklılaşmış beğeniler ve estetik tercihlerle yeniden şekillendirilmesi yeni orta sınıfların bir özelliğidir. Kentsel mekân beğeniye göre, bireylerin sosyal statülerinin işareti olarak gentrification’a (soylulaştırma) tabi tutulur (Harvey, 2014, ss. 101–104).

¹⁵Soja’ya (2017, s. 21) göre 20. yy. son dönemecinde “mekân çağına” doğru bir kayış yaşanmıştır. Tarihselcilğin mekâna karşı takındığı kayıtsızlık 1980’lerle birlikte yerini mekânın önemini düşünmeye itmiştir. Mekân bu anlamda önem kazanmıştır.

Yeni orta sınıfları diğer sınıflardan ayıran önemli diğer bir özellik ise tüketim ve beraberinde dışarda yeme alışkanlığıdır.

Yeni orta sınıflar için tüketimi basit bir eylem olmaktan çıkarmanın yolu, “tüketilene ve tüketilme biçim ve yollarına atfedilen kültürel anlamlardır”. Bu bireyler için yemek yeme, “kültürel faaliyet, sosyal etkinlik, sosyalleşme aracı ve bir kimlik meselesine” dönüşmüştür (Karadoğan, 2010).

Yeni orta sınıf için ne yediğinin, nerede yediğinin, kiminle yediğinin, nasıl yediğinin önemi büyüktür. Yeni orta sınıf mensupları parayı kazanırken değil de harcarken kültüre ihtiyaç duymaktadırlar. Kültür, tüketim nesnesinin ambalajını oluşturan öyküdür. Yeni orta sınıf mensupları tüketicisi olduğu her ürünün öyküsünü bilmek istemektedir (Karadoğan, 2010, ss. 61–62).

Yeni orta sınıflar dışarıda yemek yeme büyük önem verirler. Dışarda yemek yeme, “hangi mekâna gidileceğinden, ne yenileceğine” kadar birçok tercihi içermektedir. Bu tercihler, ekonomik sermaye kadar kültürel sermayeyi de kapsamaktadır. Bu bakımdan yemek yenilen yer, seçkin ve elit kesimler için ekonomik ve kültürel sermayelerini, farklılıklarını göstermek için fırsat sunar. “Farklı tatlar keşfetmek, gelişmiş bir damak zevkine sahip olmak, yabancı ve etnik mutfakların özelliklerini bilmek, şaraptan anlamak” toplumsal farklılıkların inşasında ve devamında önemlidir (Ahıska ve Yenal, 2006, s. 385). Yeni yemek mekânları, kentte yaşayan yeni elitlerin, yoğun iş temposundan ve kentin yoğunluğundan uzaklaştıkları, kendileri gibi insanlarla aynı ortamı paylaştıkları mekân özelliğine bürünmüştür. “Bu yemek mekânlarında yenen yemekler de kentli elitlerin damak zevklerinin ve incelmış beğenilerinin bir işareti olarak düşünölmeye başlanır. Dünya mutfaklarından tadılan yemekler kentli elitleri diğer kesimlerden ayırıştırır (Bali, 2015, ss. 127–130)”.

Yeni orta sınıfları diğer sınıflardan ayırıştırıran bir diğer özellik ise dışarda yemenin bir uzantısı olarak fast food tüketimidir.

1980’li yıllarda Amerika toplumunda önemini kaybeden ve düşük statü işareti olarak görölen fast food, aynı yıllarda Türkiye’de ise yüksek statülü bir yiyecek olarak görölmeye başlanmıştır. Modernlikle, Batılılıkla ve gençlikle yani Amerikan yaşam tarzıyla özdeşleştirilen hamburger restoranları Türkiye’de zengin semtlerde açılmaya başlanmıştır. Fast food tüketiminin Türkiye’de diğer bir görünümü ise yerel yiyeceklerin fast foodlaşmaya başlaması olmuştur. Lahmacun ve pide gibi yerel yiyeceklerin zincir

lokantaları açılmaya başlanmıştır. “Lahmacun, zengin olmayı başarmış ancak hala öteki olarak görülen kente sonradan gelmiş sonradan görmüş Doğulu olarak görülmektedir (Ahıska ve Yenal, 2006, ss. 134–137)”.

1980 sonrası Türkiye’de modernleşmenin ve kişinin toplumsal statüsünün bir göstergesi olarak önem kazanan bir diğer unsur ise giyim tarzı olmuştur. Lüks giyim kişinin toplumsal statüsünün bir işareti olmuştur. İş insanlarının yurtdışına açılmaları, gelir düzeyinin yükselmesi ve giyim tarzının beğeninin işareti olmasıyla giyim tarzı önem kazanmıştır. Bu durum özellikle otuz yaşlarında özel sektör yöneticileri, bankacılar ve borsacılar da görülmekteydi (Bali, 2015, s. 154).

Yeni orta sınıfların bir diğer özelliği ise beden sağlığına ve görünümüne vermiş oldukları önemdir. Ekonomik sermayeleri yüksel olan kişiler, uzmanlaşmış aletlere sahip olan ve teknolojinin imkânlarını sunan fitness salonlarına giderek “beslenme uzmanlarının” ya da “diyetisyenlerin” gözetiminde zayıflama programları uygulamaktadırlar. Böylece bedenin bir statü göstergesi olduğu mevcut durumda, görünümüne önem verirler. Beden, bir sermaye olarak inşa edilir ve bu sermaye gerektiğinde toplumsal ve ekonomik bir sermayeye dönüştürülebilir. Bedenini ideal ölçülere uyacak şekilde şekillendirmek, toplumsal statünün göstergesi haline gelirken iş hayatında da etkili ve başarılı olmanın koşullarından biri haline gelmiştir (Ahıska ve Yenal, 2006, ss. 10–18).

1980’li yıllarla birlikte tüketim toplumunun önemli bir diğer göstergesi ise yeni alışveriş merkezlerinin ortaya çıkması olmuştur. Bu dönemde süper, hiper ve gros marketler açılmaya başlanmıştır. Alışveriş merkezlerine gitmek Batılı gibi yaşamının en önemli simgelerinden biri haline gelmiştir. Sinemaları, yemek ve oyun alanları, fitness ve güzellik salonları, otoparklarıyla büyük alışveriş merkezleri, tüketimle tanımlanan yeni bir yaşama şekli sunmaktadır. Çağdaşlığı vurgulayarak Batılı olmayı ifade eden alışveriş merkezleri yaşama alışkanlıklarını dönüştürmektedir. Alışveriş merkezlerinde geçirilen zaman, tüketimle bütünleşirken bu durum tek tip bir durum oluşturmamaktadır. İslamcı olsun laik olsun çeşitli kimlikler alışverişle tanımlanan benzer eksenler etrafında piyasada yeniden oluşmaktadır. Alışveriş merkezleri farklılaşan imajlarıyla kültürel çeşitlenmelere uyum sağlarken, bir yandan da benzer insanları bir araya getirerek ve birbirine benzeterek tektipleşmeye katkıda bulunur. Çok küçük zengin bir grup için ise daha lüks alışveriş merkezlerinin ve kafelerin açılması orta sınıfların ayrışmasına katkıda bulunmuştur (Ahıska ve Yenal, 2006, ss. 72–81; Bali, 2015, s. 132).

1980’lerde ortaya çıkan bir başka yenilik ise tatil anlayışında yaşanan değişimdir. Tatil köyleriyle birlikte tatil anlayışı değişime uğramaktadır. Yeni orta sınıflar için tatil köyleri ve alternatif tatil mekânları bir zamanların modası olan yazlıkların yerini almaktadır. Tatilin yapıldığı mekân, statü işareti olarak işlerlik kazanır (Ahıska ve Yenal, 2006, ss. 96–99).

Yeni orta sınıf bireyler için otomobiller vazgeçilmez öneme sahiptir. Otomobil, bir taraftan kentin kalabalığından uzakta yer alan güvenli sitelere ulaşımı mümkün kılarken diğer taraftan sahibi için bir statü işaretidir. Marka, model ve renk simgesel olarak büyük önem taşır. Kendini diğerlerinden ayırmanın, farklılaştırmanın öğeleri haline gelir. Kişinin zenginliğinin, seçkinliğinin, ait olduğu toplumsal kesimin en açık göstergelerinden biri, sahip olduğu otomobilin niteliklerine yaslanır. Lüks ve statü kavramları yıllarca zenginlik kavramıyla özdeşleşen Mercedes ve BMW tarafından temsil edilmeye başlanmıştır. Araba kullanımında göze çarpan bir diğer yenilik “kent merkezinden doğaya kaçış” eğilimiyle birlikte ortaya çıkan 4x4 arazi aracı tutkunluğu. Bir diğer yaşam biçimi şekli ise motosiklet sahibi olmaktır (Ahıska ve Yenal, 2006, ss. 144–152; Bali, 2015, ss. 152–155; Perouse ve Danış, 2005, s. 108).

Yeni orta sınıfların bir diğer özelliği ise çocuklara verilen önemdir. Anne ve babalar çocukları üzerinden diğer ailelerle yarışmaktadır. Eğitim yoluyla çocukların kültürel sermayelerinin yükseltilmesi ve toplumsal statülerinin kazanımı ve korumanın sağlanması düşünülmektedir (Perouse ve Danış, 2005, s. 110). Yeni orta sınıfa mensup ebeveynler, “çocuklarının eğitimlerine yatırım yaptıkları gibi aynı zamanda onların burjuva tarzı yaşama sanatının kurallarına uymalarını sağlayacak maddi ve kültürel araçlara sahipliğini sembolize eden harcamalara yatırım da yaparlar” (Bourdieu, 2015, s. 184). Yeni orta sınıflar toplumsal yapı ve ekonomik durumdan bağımsız olarak eğitim yoluyla yükselmektedirler. Geleneksel orta sınıf aileler, sınıf içi yatay hareketlilik yaşarken yeni orta sınıflar dikey hareketlilik yaşarlar. Yeni orta sınıf ebeveynler ulaştıkları toplumsal konumun hakkını vermek ve kalıcı olmak için kültürel sermayelerinin de yüksek olmasını isterler. Bu amaçla kendi sahip olmadıkları becerilerin çocukları tarafından kazanılmasını isterler (Karademir Hazır vd., 2016). Özellikle “tipik bir burjuva müzik aleti olan piyano (Bourdieu, 2015, s. 36)”, çocukların yetenek ve tercihlerine bakılmaksızın orta sınıf aileler tarafından çocuklara, seçkinliğin bir işareti olarak öğretilmek istenir.

Yeni orta sınıf ailelerde gözüken bir diğer özellik ise kadınların aile içindeki konumlarıdır. Orta sınıf ailelerin uydu kent yaşantılarında kadınların, ailenin ekonomik sermayesini dışarıya yansıtma görevi varken, erkeklerin ise ekonomik sermayeyi edinmeleri gerekmektedir (Ayata, 2002, s. 50).

Türkiye özelinde özellikle 1980 sonrası yaşanan gelişmelerle birlikte ortaya çıkan yeni orta sınıfların kendi içerisinde seküler yeni orta sınıf ve muhafazakâr orta sınıf olarak ayrıştığı görülmektedir.

Balkan ve Öncü'ye (2014, ss. 252–253) göre laik ve muhafazakâr burjuvazi, Türkiye tarihinde 1990'larda ortaya çıkan iki ayrı kapitalist sınıftır. Her iki kesimde de neoliberal değerleri ve yaşam biçimlerini yansıtan yeni bir orta sınıf bulunmakta ve bu sınıf kendini diğer sınıflardan ayırmaktadır. Böylece, yeni orta sınıfın gerek laik gerekse de İslami kesimi farklı ideolojik ve kültürel geçmişlere sahip olmakla beraber, neoliberalizmin kazananları olarak yeni bir statü grubu biçiminde birbirlerine yaklaştıkları görülmektedir.

Sonuç olarak seküler yeni orta sınıf ve muhafazakâr yeni orta sınıf habituslarının oluşumlarındaki ve sermaye birikimlerindeki farklılıklarına rağmen, ortak noktaları neoliberal değerlerin olduğu söylenebilir (Kurtuluş, 2012). Kozanoğlu ise “hayatın bazı alanlarında ve dünyevi boyuta bakışlarında ayrılmış gibi görünen kitleler arasındaki mesafenin, sanılandan daha kısa” olduğunu ve “muhafazakâr olarak adlandırılan kesimden orta sınıf ailelerle laik-modern denilen kesimden ailelerin hayatlarının giderek birbirine bazı açılardan benzediğini” ifade eder (Kozanoğlu, 2018, ss. 283–285). Navaro-Yaşın de (2012, s. 230) metalaştırmanın “İslamcılar ve laisistleri” bölen bir alan olmaktan ziyade, tarihsel açıdan her ikisinin de paylaştığı bir bağlam ve etkinlik olduğunu ifade eder. Kılıçarslan ise muhafazakâr orta sınıfı¹⁶ ve seküler orta sınıfı¹⁷ ele aldığı iki ayrı yazısında, her iki kesimin de içinde bulunduğu durumun ana kaynaklarından en önemlisini “tüketim kültüründen” etkilenme olarak ifade etmektedir. Ahıska'ya (2012, s. 225) göre de dindar ya da laik, yerli ya da Batıcı yaşam tarzları arasındaki kimi farklılıklara rağmen, üst orta sınıfın ve onların arzularını izleyen daha kalabalık orta sınıfların hem ekonomik çıkarlarını sağlama almak hem de tehdit edici bulunan ötekilere ortak tavır alma konusunda birleşmektedirler.

¹⁶<https://www.yenisafak.com/yazarlar/ismailkilicarslan/muhafazakr-orta-sinif-nasil-delirdi-2050484> (Erişim Tarihi: 25.12.2019).

¹⁷<https://www.yenisafak.com/yazarlar/ismailkilicarslan/peki-sekuler-orta-sinif-nasil-delirdi-2050516> (Erişim Tarihi: 25.12.2019).

Laik veya İslamcı olan Türkiye'nin orta sınıfları, benzer tüketim tarzlarına yaklaşıırken, yeni İslamcı iş seçkinleri kendilerini lüks markalar, yeni villalar ve özel plajlarla çevreleyen yeni mekânlarda yaşamaya başlamaktadırlar (Özcan ve Turunç, 2011, s. 75).

Tayfun Atay ise muhafazakâr – laik ayrımına popüler kültür üzerinden baktığı söyleşilerinden birinde, iktidarın toplumu dindarlaştırmak istemesine rağmen dindar kesim bundan memnun olmadığını ifade etmektedir. Atay, dindar kesimin de seküler kesim gibi “hayatın neşesini, keyfini, hazzını sürmek istediğini” ve seküler kesimde olduğu gibi dindar kesimin de “pop müzik, sinema, eğlence, şov programları ...” gibi etkinliklerden hoşlandığını ekler (Özçetin, 2016, s. 9).

1980'lerde başlayan neoliberal ekonomi düşüncesi beraberinde toplumsal, ekonomik ve siyasi dönüşümleri de tetiklemiştir (Yankaya, 2014, s. 66). Yankaya'ya göre bu dönüşümün İslamcı gruplar üzerindeki etkisi üç noktada toplanmıştır. İlki, farklı yaşam tarzları ve bireyselleşmeden ötürü İslamcı grupların çeşitlenmesi; ikincisi, entelektüel farklılaşmanın yaşanması ve son olarak tüketim toplumu anlayışının İslamcı grupları da etkilemesi şeklinde olmuştur (2014, s. 66).

Bu bölümde buraya kadar, Türkiye tarihinde orta sınıflar, orta sınıflar içindeki farklılaşmalar, geleneksel orta sınıfın ekonomik ve toplumsal konum olarak gerilemesi, 1980 sonrası yeni orta sınıfların ortaya çıkması ve kendi içinde ayrışmasına ve ortak noktalarına değinilmiştir. Bölümün bundan sonraki kısmında ise Türkiye’de seküler yeni orta sınıfların ve muhafazakâr yeni orta sınıfların tüketim, yaşam tarzı ve beğeni özelliklerine değinilerek sınıf habituslarının bileşenleri hakkında bilgi verilecektir.

2.5.1. Türkiye’de seküler yeni orta sınıf

Türkiye’de seküler yeni orta sınıf birey için çeşitli isimlendirmeler kullanılmıştır. “Yuppiler” (Ahıska ve Yenal, 2006, s. 60; Bali, 2015, s. 41), “Genç İşadamı” ve “Genç Profesyonel” (Doğuç, 2005, s. 80), “Euro-Türk” ve “Beyaz Türk ” (Bora, 2010, s. 26) ifadeleri bu kavramlardır. Bu tanımlamaların ortak özelliği, “girişimci ruh, başarı ve zenginleşme arzusu, rafine ve hedonist yaşam tarzı”, “dünyayı bilen, Batı dillerinden birine hâkim, Batılı hayat tarzını paylaşılan, iyi tüketip, iyi yaşayan, iddialı, yetenekli, dinamik” ve “yüksek ücret ve primlerle çalışan, kısa sürede büyük paralar kazanan, her hizmetin ve ürünün en iyisini arayan beyaz yakalı genç bir sınıf” olmasıdır.

1980 sonrası neoliberalizm ile birlikte özellikle özel sektörün ihtiyacı olarak ortaya çıkan beyaz yakalı çalışanlar “eğitimli, modern, kentli ve liberal dünya görüşüne sahiptirler”. Bu kişiler, yuppie kültürünün yereldeki temsilcileridir (Kozanoğlu, 1993).

Hayri Kozanoğlu (1993, s. 24) yuppi’nin açılımındaki profesyonelden hareket ederek üç tür profesyonel grubunun olduğunu ve yeni orta sınıftaki profesyonel vurgusunun ne anlama geldiğini şöyle açıklamaktadır. “İlki, uzun bir eğitim ve deneyim gerektiren bir meslek grubu anlamında; ikincisi, alaylı olarak yetişen ve yönetimde yer alan kişiler anlamında ve son olarak, yönetici ya da ortaklar değil de şirkette çalışanlar” anlamında kullanılmaktadır.

Çokuluslu şirketlerin ülke çapında yatırımlarının artmasıyla birlikte istihdam edilmeye başlanan mühendisler, bilgisayarıcılar, işletmeciler, pazarlamacılar, ekonomistler, hukukçular yeni orta sınıf üyeleri olarak kabul edilebilir. Kültürel sermayelerini ekonomik sermayeye dönüştürerek sınıflaşan bu kesimi meslek ve çalışma koşulları dışında birbirine yaklaştıran bir başka özellikleri ise benimsedikleri tüketim kalıpları ve beğeni yargılarıdır. “Konut seçiminden yemeğe, giyimden vücut bakımına, ev dekorasyonunda boş zaman etkinliklerine” kadar bir ortaklık taşırlar (Bali, 2015, ss. 62–63).

1980’li yıllarda neoliberalizm ile birlikte birey her şeye yatırım olarak bakmaya başlamıştır. “Ekonomik yatırım, sosyal yatırım, kültürel yatırım ve kimlik yatırımı” şeklinde yatırım türleri ortaya çıkmıştır. Birey artık kendi sosyal varoluş tarzını, dışarıya yansıtmak istediği kimliğini de yatırımcı ideolojisiyle biçimlendirmeye çalışır. “Yediğimiz, içtiğimiz, giydiğimiz, konuştuğumuz her şeye, kullandığımız kelimeden, sosyal medyaya koyduğumuz fotoğrafa kadar her şeye yatırım aracı olarak bakacağız (Kozanoğlu, 2018, ss. 90–91)”.

Yeni orta sınıf günümüzde tüketim eğilimlerini belirler, alt sınıflar için bir model ve ulaşılması istenen bir hedef özelliği taşır. Bu sınıf yeniliklere açık ve sürekli yenilikler talep eden bir yapıdadır. Ayrıca bu özelliklerinin yanında yeni orta sınıf güçlü bir muhafazakâr yapı da taşır. Bireyciliğe ve başarıya önem verirler ancak bunu bildikleri, emin oldukları sistem içinde yaparak tutuculuklarını sergilerler (Kozanoğlu, 2018, ss. 210–211). Yeni orta sınıf “değişmeyen” sigortasıdır ve muhafazakârlıkları ise “iş ve para kaybetme korkusundan” kaynaklanmaktadır (Kozanoğlu, 2001, s. 56).

Seküler yeni orta sınıflar, toplumun elitleri olarak hayat tarzı oluşumları için kaynaklık oluştururlar. Hayat tarzı kavramı özellikle 1980 sonrası Türkiye’de oluşmakta

olan yeni bir seçkinler grubunun kendini “modern”, “Batılı” ve “dünyalı” olarak tanımlamasında önemli bir rol oynamaktadır. Bu yeni seçkiler dışında kalan hayatlar ise istenilen hayat tarzına ulaşamadıklarından dolayı “geri”, “Doğulu” ve “köylü” olarak nitelendirilir ve bu gruplar bir hayat tarzı inşa edemediklerinden hayat tarzı kavramı yeni seçkinler üzerinden değerlendirilir (Ahıska ve Yenal, 2006, s. 5). Life style olarak ifade edilen lüks yaşam şeklinin bileşenlerini “kaliteli mekânlarda yemek yeme, giyim kuşama özen gösterme, en iyi puroları içme, şaraptan anlama” gibi ince zevklere sahip olmayı ifade eder (Bali, 2015, s. 146). Bu bakımdan Beyaz Türklerin literatürde bahsi geçen özelliklerine değinmek gerekir.

Paksoy'a (2018, s. 40) göre Beyaz Türkler ifadesi anlam bakımından bir belirsizlik taşısa da, konuyla ilgili yapılmış olan çalışmalara bakıldığında bir kaç özelliğten bahsedildiği görülmektedir. Beyaz Türkler'in bu özellikleri “neoliberal”, “milliyetçi” ve “oryantalist” olmalarıdır. Ayrıca Paksoy, Beyaz Türkler'in küresel dünyayla bütünleşmeye ve Avrupa Birliği'ne girmeye sıcak baktıklarını eklemektedir.

Çiğdem Kağıtçıbaşı'na göre beyaz Türklerin özellikleri, “kayak yapmak, Nişantaşı veya Bağdat Caddesi'nde oturmak, İzmir'de yaşamak, Avrupa'ya çıkmak, Avrupa Birliği yanlısı olmak, hiyerarşiye karşı gelmek, klasik müzik dinlemek ve kadın-erkek eşitliğine inanmak” özellikler arasındadır. Ertuğrul Özkök beyaz Türkleri, “vicdanı hukuka çevrili, Atatürkçü, inançla sorunu olmayan ama dini fanatizmden de uzak duran, laikliğe sıkı sıkıya bağlı” insanlar olarak tanımlar. Oray Eğin ise beyaz Türkleri “yaşam tarzı itibarıyla beyaz Türklüğü benimseyen, kışları İstanbul'da yazları Bodrum'da geçiren, kokteyllerin, davetlerin önemli simalarından olan, iktidar sofralarında her dem yer almayı sevmiş, yüzleri Batı'ya dönük, dünyayı bilen, parası olan, gerek kendileri gerekse de ailelerinin belli bir geçmişi olan” kişiler olarak tanımlar¹⁸

Tayfun Atay, beyaz Türklerin özelliklerini “kentli, batılı, burjuva, modern ve seküler” olarak ifade ederken beyaz Türkler dışındakileri “kırsal, Doğulu, feodal, geleneksel ve muhafazakâr” olarak tanımlamaktadır (Yorukoglu, 2017, s. 8).

Batı kültürüyle yoğrulmuş, kozmopolit seçkin kentliler anlamında kullanılan beyaz Türkler kavramı, zaman içinde siyasallaşmıştır. Sadece toplumun varlıklı ve Batı kültürüyle yetişmiş kozmopolit seçkinlerini niteler anlamda değil, aynı zamanda

¹⁸<https://www.hurriyet.com.tr/gundem/aradiginiz-beyaz-turk-e-bir-turlu-ulasilamiyor-16142368> (Erişim Tarihi: 20.03.2020).

Cumhuriyet'in ve Kemalizm'in günümüzdeki savunucuları anlamında da kullanılmaya başlanmıştır (Ahıska ve Yenal, 2006, s. 419; Bali, 2015, s. 330).

“Beyaz Türkler” terimi 1990'lı yıllardan bu yana dolaşıma girmeye başlasa da, mevcut muhafazakâr hükümetin 2002'de iktidara gelmesinden bu yana daha fazla tartışılmaktadır.

Beyaz Türk kavramı başlangıçta, neoliberal politikaların etkisiyle farklılaşan kentsel mekânlarda daha aşağıdan gelen sınıflarla araya mesafe koymak için elitlerin kendilerinin tanımlanmasını içerirdi. Kendilerine benzemeyenleri alaycı ve mizahi olarak eleştirirlerdi. Daha sonraları bu kavram laik ve şehirli insanları tanımlamak için kullanıldı (Yorukoglu, 2017, s. 3).

Göle (2017d, ss. 879–880) Gezi Olayları'na öncülük edenlerin yeni bir post-seküler kesim olduğunu ifade eder. Bu post-seküler kesimin aileleri beyaz Türk olarak ifade edilen gruba mensup yani Batı standartlarına göre eğitilmiş, laik milliyetçi ailelerden gelen, orta sınıf kimlik bilgilerine sahip, yüksek eğitime erişimi olan ve sanat ile aşına olanlardan oluşmaktadır. Ayrıca bu yeni nesil çok daha farklı etkilere açıktır. “Bu yeni seküler gençlik kültürel anlamda açık, yerel ve küresel arasında köprü kurarak çok daha çeşitli ve melez hale geldiler, toplumsal anlamda çok daha politik ve kapsayıcı hale geldiler (Göle, 2017d)”.

Yeni orta sınıfların bir yönünü Anadolu kaynaklı bu bireyler oluştururken diğer kesimi ise laik, eğitilmiş bireylerin oluşturduğu söylenebilir. Beyaz Türk kavramı 1980'li yıllarda özgüvenli, görgülü ve gelecekte umutlu bir bireyi ifade ederken bu heves 1990'lı yıllarla birlikte yerini alaycı ve özgüvenli tutum yerini tehdit ve mağduriyet algılamasına dayalı reaksiyonlar bir tavra bırakmıştır. Yaşanan ekonomik daralma 2001 kriziyle birlikte gün yüzüne çıkmış ve orta sınıfların iş ve statü kaybı kaygılarını büyütüştür. 2000'lerin ilk yarısında beyaz Türk kavramı kaybedenler için kullanılırken daha sonraki yıllarda dönemin atmosferinde dışlananların yani laik, başı açık, eğitilmiş, üst gelir düzeyine sahip ve kentli olma anlamında kullanılmıştır. Cumhuriyet, demokrasi, laiklik gibi değerleri sahiplenmek, savunmak beyaz Türk olmak anlamına gelmektedir (Bora, 2010, s. 26). Eğitilmiş orta sınıf bireyler, yaşanan ekonomik daralmalarla birlikte büyük bir yıkım yaşamıştır. Üniversiteli ve diplomalı olmanın getirdiği saygınlık artık değerini yitirmiştir. Artık değerli olan şey zenginlik ve tüketim teşhididir (Bora, 2010, s. 30).

2000’li yılların hemen başında ise ekonomik krizle karşılaşan Türkiye, 2002 yılında ise Ak Parti’nin iktidara gelmesiyle yeni bir döneme girmiştir. Yeni orta sınıf, 2000’li yıllarda Cumhuriyet mitingleri ve Gezi Parkı olayları ile tekrar tartışılmaya başlanmıştır. Ayata (2007) ve Keyder (2013b) Cumhuriyet mitinglerinin ve Gezi Parkı olaylarının¹⁹ başlatan kesimin yeni orta sınıf olduğunu ifade etmektedirler. Keyman (2012, s. 23) ise Türkiye’nin 1980’lerde başlayan ve 1990’larda yaygınlaşan özellikle de son yıllarda gittikçe kendini gösteren dönüşüm sürecinin önemli bir boyutunu, yeni orta sınıf olarak adlandırılan kesimin oluşturduğunu ifade etmektedir. Keyman, bugünün ve yarının Türkiye’sini ve yaşanılan dönüşümü anlamının yeni orta sınıflara bakmadan ve bu sınıflı anlamadan mümkün olamayacağını eklemektedir.

Seküler yeni orta sınıfların habituslarının ortaya çıkarılması amacıyla yararlanılabilecek kavramlardan birisi de 1990’larda kullanılmaya başlayan “Zenci Türk” kavramıdır. Bir sınıfın özelliğinin zıtlığını ortaya koyarak anlaşılabileceğinden bu noktada literatürde beyaz Türk kavramı karşısına konumlandırılan zenci Türk kavramının özelliklerine de değinmek yararlı olacaktır.

Doksanlı yıllarda Beyaz Türk kavramıyla aynı anda ve tepkisel bir biçimde kullanılan yeni bir kavram da zenci Türk kavramıdır. Zenci Türk ifadesiyle anlatılmak istenen bütün yurttaşların eşit bir biçimde olmaları gerektiği bir toplumda küçük esnaf, işçi, memur ve taşralılardan oluşan bir kesime karşı ayrımcılık yapıldığı, onlara karşı fırsat eşitliğinin tanınmadığı ve toplumdan dışlandıkları düşüncesidir (Bali, 2015, s. 329). Zenci Türkler kavramı özellikle Refah Partisi’nin iktidara gelmesiyle kullanılır hale gelmiştir. 2002’de AKP’nin iktidarıyla da tekrar kullanılmaya başlanmıştır (Ahıska ve Yenil, 2006, s. 419; Bali, 2015, s. 329).

“Beyaz” ve “zenci” Türkler terimleri, Türkiye’deki sosyal grupların zıtlıklarına atıfta bulunmak üzere yaygınlaşan kavramlardır. Entelektüeller, gazeteciler ve araştırmacılar bu terimleri tipik olarak, ten rengine değil, kültüre, yaşam tarzına ve sosyal sınıfa dayalı, toplumdaki bir dualizmi yansıtan figüratif ifadeler olarak kullanmışlardır. Gazeteci Eğin’e göre, beyaz Türkler küçük bir azınlığı oluşturmalarına rağmen yaşam tarzları, değerleri ve zevklerinin tüm ulus için iyi ve medeni olanın standartlarını belirlediğini ifade etmektedir. Beyaz Türkler, askeri, medya, bürokrasi ve burjuvazinin seçkinlerinden oluşmaktadır. Öte yandan, zenci Türkler ise Anadolu’dan kente göç

¹⁹<https://acikradyo.com.tr/arsiv-icerigi/yeni-orta-sinifa-dikkat> (Erişim Tarihi: 02.03.2020)

ederek gecekonduarda yaşamışlardır. Ancak 20. yüzyılın sonlarında daha pahalı mahallelere taşınmaya başlamışlardır. Beyaz Türkler, geleneksel olarak orta veya üst orta sınıflara aitken, zenci Türkler çoğunlukla düşük ekonomik sınıflara mensuptular. Benzer gelir gruplarında bile, beyaz ve zenci Türkler mesleğe göre farklılık göstermektedir. Beyaz yakalı meslekler, üst düzey bürokratik pozisyonlar ve en iyi üniversiteler tipik olarak beyaz Türklerin egemenliğindedir. Zenci Türkler genellikle küçük iş yeri sahiplerinden küçük ve orta ölçekli şirket sahiplerine kadar özel işletme sahipleridir. Siyasi olarak beyaz Türkler devlet yanlısıyken, zenci Türkler genellikle devlet kurumlarını ve rejimi eleştirmişlerdir. Kültürel olarak beyaz Türkler Batı ideallerini benimserken, zenci Türkler Anadolu'nun dini ve geleneksel değerlerini korumuşlardır. 2000 sonrasında ise AKP iktidarıyla iki kesim arasındaki bu fark giderek kapanmaya başlamıştır. Öte yandan, bu yukarı doğru sosyal hareketlilik, sınıf çıkarlarını ve imtiyazlarını korumak isteyen Türk şehir orta sınıfları üyeleri arasında siyahlara karşı basmakalıpları da tetiklemiştir (S. Demiralp, 2012, ss. 514–515).

Ramm ise Zenci Türk ve Beyaz Türk arasındaki farkları şu şekilde ifade eder;

Zenci Türk arabesk müzik veya halk müziği dinler. Beyaz Türkün müzik tercihi ise Batı klasik müziği veya Türk popudur. Zenci Türklerin hafta sonu eğlencesi mangal yapmakken, Beyaz Türkler tenis oynar veya kayak yapar. Bazen bu ayrım ayrıntılarda gizlidir. Beyaz Türk takside arka sağda otururken, zenci Türk direkt şoför yanında oturabilir. Daha karikatürize şekilde tanımlamak gerekirse beyaz Türkler papyonuyla, zenci Türkler tespihleriyle endam ederler (2016, s. 1356).

Bu görüşe göre, şehir merkezli “beyaz Türkler”, “modern”, “eğitimli” ve “kültürlü” olarak görünürken, “Anadolu'dan gelen zenci Türkler” “ilkel”, “az gelişmiş” ve “dar görüşlü” olarak tasvir edilmektedir. Beyaz Türk ve zenci Türk kavramları siyasi görüşleri ifade için de kullanılmıştır. Beyaz Türk kavramı “Kemalist bürokratik-askeri seçkinler” için kullanılırken, zenci Türk kavramı ise “Adalet ve Kalkınma Partisi ile eşleştirilen İslami siyasal hareketin destekçileri” için kullanılır olmuştur (Ramm, 2016, s. 1356).

Üstüner ve Holt (2010, ss. 42–51) ise Bourdieu'nün kültürel ayırım yaklaşımı çerçevesinde Türkiye’de orta sınıfların özellikleri üzerine yaptıkları çalışmada, orta sınıfların kendi içinde farklılaştığını ifade ederler. Bu anlamda farklılaşan iki kesim olduğunu belirlemiştir. Bir tarafta kültürel sermayeleri yüksek olan kesim diğer tarafta ise kültürel sermayeleri düşük olan kesim belirlenmiştir. Üstüner ve Holt, bu iki kesim

arasındaki kültürel farklılıkları ortaya çıkarmak için “ev, ev içi dekor, giyim, meslekler, tatil anlayışı, tüketim ve alış veriş” gibi etkenleri ele almışlardır. “Yüksek kültürel sermayeye sahip olan bireylerin” özellikleri; Batılılaşmış “iyi yaşam” vizyonu üzerinden açıklamaktadırlar. Buna göre bu bireyler, “kirlilikten ve karmaşadan uzak kapalı site yaşamı, iki çocuk ve iki arabaya sahip bir aile” yapısına sahiptirler. Ayrıca bu bireylerin evde köpek besleme gibi bir özellikleri de bulunmaktadır. Yine bu bireylerin yaşam mekânları “aynı tasarım ve renkte evler veya apartman binalarının ve mükemmel şekilde bakımlı çimlerin olduğu sitelerden” oluşmaktadır. Kültürel sermayesi yüksek olan orta sınıfın bu kesitinde çalışan ya da çalışmayan kadınlar bulunmaktadır. Kadınlar çalışmasalar bile üniversite eğitimi almışlardır. Bu kesim ev dekorasyonunun konusunda da hassastırlar;

Ev dekorasyonunda, mobilya renklerini ve stillerini dikkatlice eşleştirerek uyum ve düzen elde ederler. Kanepeler, yemek masası, sandalyeler ve halılar birbirleriyle uyuşacak şekilde özenle seçilir. Modern İtalyan veya Amerikan tarzı mobilyalara sahiptirler. Hepsinde uyuşan iki kanepeler veya L şeklinde tek bir büyük kanepeler vardır. Renkler tüm evlerde birbirine çok benzer - nötr bej, kahverengi veya gri tonlardır. Bu grup klasik ya da antika mobilyalardan hoşlanmazlar.

2000 sonrasında ise orta sınıflar içinde ekonomik sermaye bakımından yükselmeler meydana gelmiştir. Daha önce tüketim ve yaşam tarzının bir ayrım oluşturması artık tüketim ve yaşam tarzının satın alınabilirliğinden dolayı önceki etkisini ortadan kaldırmıştır. Düşük kültürel sermayeye sahip bireyler de artık kapalı sitelerde yaşamakta, aynı marka model otomobillere binmekte ve aynı yerlerden alış veriş yapmaktadırlar. Yüksek kültürel sermayeye sahip bireyler ise bu durumdan rahatsız olmaktadır. Ekonomik sermaye eşitlenmesine rağmen kültürel sermaye konusunda fark devam etmektedir. Düşük kültürel sermayeye sahip olan orta sınıf mensupları ise ev dekoru olsun giyim tarzı olsun yüksek kültürel sermayeye sahip orta sınıflardan esinlenirler (Üstüner ve Hold, 2010).

Türkiye’de seçkin kesimlerin bir diğer özelliği ince beğenin bir işareti olarak şarap içmektir. Şarabın Batı ülkelerinde olduğu gibi seçkin hayat tarzının bir simgesi olarak kabul görmesi de seksen sonrası kentli elitlerin kendilerini beğenilerinin ifadesi olarak kullanmaya başlanmıştır (Bali, 2015, s. 148). Yeni seçkinler kesimi için "farklı tatlar keşfetmek, gelişmiş bir damak tadına sahip olmak, yabancı ve etnik mutfakların

özelliklerini bilmek, şaraptan anlamak" bir statü işaretidir (Ahıska ve Yenal, 2006, s. 385).

Klasik Batı müziği ve caz Türkiye’de laik, modern ve Batılı yaşam tarzının en önde gelen simgelerinden biridir (Ahıska ve Yenal, 2006, s. 165). Caz, özellikle Amerika’da bir süre yaşayan genç ve orta yaşlı kuşağın en gözde müziği olup caz sevmek modern görünmenin olmazsa olmaz şartlarından biridir. Caz dinlemek, toplumsal statü ve kültür düzeyi göstergesi olma özelliği de taşır ve bir zihniyet devriminin işareti olarak kabul edilir. Caz müziğini sadece kültür düzeyi yüksek ve anlayan bir kesim tarafından takip edildiğine dair genel kanaat vardır (Bali, 2015, ss. 162–163).

1980’lerden itibaren seçkinlerin kaygısı, Türk erkeği ve kadınının görünüm olarak Batılı hemcinslerinden ayırt edilmemesi bulunmaktadır. Bu amaçla Türk denildiği zaman Batı’nın aklına gelen bıyıklı ve sakallı Türk’ün yerine bıyıksız ve sakalsız bir Türk’ün bırakması olmuştur. Uzun yıllar boyunca yerliliği ve Anadoluluğu temsil eden bıyık, modernleşme adımlarıyla birlikte gözden düşmüştür (Bali, 2015, s. 181). 1990’larla birlikte bıyıklı erkek gelenekselliği ifade ederken saç uzatmak, saçları atkuyruğu yapmak, küpe takmak belirli bir kesim için modern erkekliğin simgeleri haline gelmiştir (Ahıska ve Yenal, 2006, s. 33). Zayıflamak ve fit olmak da sadece kadınların değil orta sınıf erkeklerin de kaygıları arasında bulunmakta ve bu amaçla yüzme havuzları ve fitness salonları önemli yer tutmaktadır (Ahıska ve Yenal, 2006, s. 18).

1980 sonrası Türk insanını şekillendirmeye dair görüşlerde dört özelliğin ön plana çıktığı görülür; “sigara içmeme, fiziki görünüm, hayvanseverlik ve milliyetçiliktir” (Ahıska ve Yenal, 2006, s. 310). Hayvan sevgisinin gelişmesindeki önemli nedenlerden biri köpek sevgisinin laik ve Avrupalı bir yaşam tarzının kabul edildiğinin göstergesi olmasıdır (Bali, 2015, s. 312).

Türkiye’de seküler yeni orta sınıfların özelliğine baktıktan sonra aşağıdaki bölümde muhafazakâr yeni orta sınıfların özelliklerine değinilecektir.

2.5.2. Türkiye’de muhafazakâr yeni orta sınıf

1990’lı yıllarda Türkiye’de yaşanan en önemli gelişmelerden birisi, Anadolu’da ortaya çıkıp özellikle ekonomik güç elde etmiş kişilerin kentlere yönelmesi olmuştur. Bu yıllara kadar orta sınıfın ana gövdesini oluşturan, “merkezi” teşkil eden, “laik ve eğitilmiş orta sınıfın” yanına, Anadolu’dan başlayarak hareketlenen “çevrenin”, merkeze yaklaşmasıyla gelen kişiler eklenmiştir. Anadolu’nun göstermiş olduğu ekonomik

dinamizm, başarılı ve aktif girişimcilik, hızlı kentleşmenin getirdiği değişimle birlikte, hem çevrede “Anadolu Kaplanları” olarak adlandırılan girişimcilerin oluşmasına hem de çevrenin merkeze yaklaşmasına yol açmıştır.

1990’larda Türkiye’de yeni orta sınıfı, “yeni” kılan en önemli etken, o zamana kadar Türkiye modernleşmesinin “dışladığı, ötekileştirdiği, statik, geleneksel çevre olarak gördüğü Anadolu’nun” ekonomik, kültür, kimlik ve siyaset alanlarında güçlü bir aktör haline gelmesidir. Bu aktör, Türkiye’nin son yıllarda yaşadığı dönüşümde en önemli rolü oynamaktadır. Bu süreçte yeni orta sınıfların Türkiye’nin değişim ve dönüşümünde etkin olmalarının nedenleri ise şöyle sıralanabilir; “Türkiye’nin küreselleşme süreci, Türkiye’nin Avrupa Birliği (AB) ile bütünleşme süreci, kentleşme ve Anadolu’nun kentsel dönüşüm süreci, AK Parti iktidarı ve Türkiye’nin aktif dış politikası” (Keyman, 2012, ss. 23–24).

Atay, İslami kesimin 1980’li yıllarda entelektüel olarak çok sayıda ürün vermesine rağmen bu durumun 1990’lı yıllarda azalmaya başladığını ifade eder. Atay, bu değişimin altında yatan ana sebebin, Özal’la birlikte yaşanan kapitalizmle bütünleşme ve özel televizyon kanallarının açılmasıyla yaygınlaşan popüler kültürün olduğunu ekler. Örneğin, İslami özel televizyon kanalları başlangıçta sadece dini içerikli yayınlar yapsa da daha sonra paradan dolayı seküler tarzda yayınlar yapmaya başlamışlardır (Özçetin, 2016, s. 10).

Muhafazakâr orta sınıfın ortaya çıkış süreci 1950’lerde Anadolu’dan büyük kentlere yapılan göçlerle başlamıştır. Daha sonra 1980 darbesi ve 24 Ocak kararlarıyla yeni bir döneme giren Türkiye’de muhafazakâr orta sınıf, dönemin iktidar yapısından kaynaklı olarak gelişmeye devam etmiştir. Son olarak AKP iktidarıyla birlikte bu gelişim süreci hızlanmıştır (Özsöz, 2017, s. 7). Yeni muhafazakâr orta sınıf literatürde, “İslami burjuvazi”, “yeni İslami elitler”, “Anadolu Kaplanları” ve “yeşil sermaye” gibi kavramlarla ifade edilmektedir (Özsöz, 2017, s. 6).

1980 yılında Türkiye’de yaşanan darbe ve ardından gelen ekonomik liberalleşme dönemi, toplumun tüm kesimlerini etkilediği gibi muhafazakâr siyaset ve ideolojiyi de etkilemiştir. Milli Görüş içinden çıkan partiler, zaman içinde kapatılsalar bile düşünceleri darbe ardından devlet ideolojisi olarak Türk İslam düşüncesi şeklinde açığa çıkmıştır. Bu ideolojik işleyişin etkinliğini artıran bir diğer gelişme de yine 1980 sonrasına rastlayan ekonomide neoliberal anlayışın hâkim olması olmuştur. Türkiye’de ekonominin kapitalizmle bütünleşmesi beraberinde kazananlar yanında kaybedenleri de getirmiş ve

bu kaybedenler, Milli Görüş partileriyle yakınlaşmıştır (Bora, 2017). 1990'lı yıllarda Milli Görüş Hareketi'nin siyasi alandaki başarısı beraberinde dini motivasyonla kurulmuş; “faizsiz bankacılık, Müstakil Sanayici ve İş Adamları Derneği (MÜSİAD), Tv kanalları, gazeteler, dergiler, yayın evleri, özel eğitim kurumları, giyim markaları, site hayatı, tatil tesisleri, restoranlar ve kafeler” gibi alternatif kurumların da ortaya çıkmasına neden olmuştur (Akçaoğlu, 2018, s. 41). 1980 sonrası muhafazakâr kesimde neoliberalizmin etkileri ekonomik anlayışta kendini göstermiş aynı etkiler siyaset anlayışında da değişime neden olmuştur. Muhafazakâr siyaset değişmiş, “bir ideoloji için militanlık yapma dönemi” sona ermiş, amaç artık “ne toplumu İslamileştirmek ne de İslami sosyalizmi egemen kılmak” olmuştur. Ortaya çıkan yeni anlayışın amacı, piyasanın ve dönemin getirilerinden faydalanarak “İslami sosyal ve kültürel sermayeleri” karlı hale getirmek olmuştur (Yankaya, 2014, s. 74). Bu yıllarda ortaya çıkan İslami burjuvazi, bahsedilen ekonomik temelli çıkar grubu olarak ve MÜSİAD da bu anlayışın bir tezahürü olarak görülebilir (Yankaya, 2014, s. 19).

1990'lı yıllarda Milli Görüş Hareketi'nin temsilcisi olarak Refah Partisi'nin ana düşüncesi, *Adil Düzen* ideali altında alternatif bir düzen kurma olmuştur. Bu düşünce, 2000'li yıllarda Ak Parti'nin iktidarıyla birlikte, “demokratik yollarla mevcut düzenin normalleştirilmesini yani düzenle barışma” şeklini almıştır. Ak Parti ile beraber “muhalif, dayanışmacı ve devrimci bir muhafazakârlıktan”, kapitalist ekonomik anlayış ve bir nebze olsun mevcut siyasi hâkim anlayışla barışık olan bir muhafazakâr anlayış oluşturulmuştur. Aynı zamanda modern yaşama karşı takınılan katı eleştirelilik nispeten esnek bir anlayışa evrilir (Akçaoğlu, 2018, ss. 12–19). Neoliberalizm ile birlikte gelen bireyselleşme ve para kazanma gibi faktörler muhafazakâr ideolojiyi de etkilemiştir. İslami kimlik bireyselleşme üzerinden inşa edilmeye başlanmıştır.

Kent yaşamında dini alışkanlıkların edinilmesi ve dini bir yaşam biçiminin daha görünür bir niteliğe sahip olması, aslında 1980'li yıllarda büyük kentlere doğru hızla artan yoğun göç dalgasıyla ortaya çıkan bir olgudur. Önceleri büyük kentlerin çevrelerine yerleşen ve Anadolu'nun küçük kasabalarından gelen ailelerin çocukları yavaş yavaş kent merkezine doğru yönelmiş ve kimliklerini daha görünür biçimde sergilemeye başlamışlardır. Genç kuşağın ailelerinden farklı olarak kente ilişkin talep ve beklentileri de farklılaşmaya başlamıştır. İkinci kuşakla birlikte birbirine benzerlerle bir araya gelme çabaları ortaya çıkmaya başlamıştır. Böylece hayat görüşü ve yaşam tarzları açısından birbirlerine benzeyen bireyler bütünleşerek kendilerine ait alanlar oluşturmuşlardır.

Muhafazakâr kesimin şehir alanlarına yönelmeleriyle birlikte “İslami olarak tanımlanan restoranlar, kafeler, spor salonları, kültür merkezleri hatta barlar” açılmaya başlanmıştır (Avcı, 2012, ss. 69–70).

Demirezen (2015, s. 223) Türk toplumunun tüketim toplumuna dönüşümünün üç aşamada gerçekleştiğini ifade eder. İlki, 1980’li yıllarda yaşanan neoliberal dönüşüm ile beraber Türk ekonomisinin dünya ekonomik sistemine entegre olması ve böylece ithal ürünlerin ve lüks tüketim mallarının ülkede yaygınlaşmasıdır. İkinci aşama ise 1990’larda özel televizyonlara izin verilmesiyle kültür endüstrisinin yaygınlaşmasıyla yaşanmıştır. Böylece, kitle iletişim araçları aracılığıyla tüketim kalıpları halka ulaşmıştır. Son aşamada ise 2000’li yıllarla birlikte tüketim kodları yaygınlaşmış ve muhafazakâr kesim tüketim toplumuna entegre olmuştur. Bu döneme kadar kapitalist sisteme uzak duran muhafazakâr kesim tüketim tutkusuna dâhil olmuştur.

2000’li yıllarda Ak Parti iktidarının getirdiği ortamla beraber İslam’ın geleneksel siyasi tanımlamaları dönüşüme uğramış “din; bireysel projeler, başarılar ve sosyo-ekonomik yükselme gibi durumlarda, girişimcinin kabul ettiği ahlak görüşüne eşlik eden bir kaynak” halini almıştır. Bu anlayışla birlikte dindarlık, kapitalist düzenle kesişerek, “İslami temsiller, pazarlanabilir ve tüketilebilir biçimler olarak esnek piyasa koşullarına ve toplumsal değişim eğilimlerine” adapte edilmiştir (Yankaya, 2014, s. 34). Artık dindar birey, piyasa koşulları altında, kültürel ürünlerin hem üretilmesi hem de tüketilmesinde konum elde etmiş ve mevcut piyasa düzeninde kendi kültürel alanını oluşturarak özellikle popüler kültür alanının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Böylece piyasa koşulları geleneksel anlayışla bütünleştirilerek modern anlayışla uyum sağlanmıştır (Avcı, 2012, s. 14).

Geleneksel muhafazakârlık anlayışının temsilcisi olarak Milli Görüş, adil düzen hedefiyle, kolektif bir amaçla davranmıştır. Diğer taraftan yeni muhafazakârlık temsilcisi olarak AKP ise bireysel anlayışın ön planda olduğu bir yaklaşım sergilemiştir (Akçaoğlu, 2018; 86-88). Bireyin kapitalist ekonomik düzen içinde toplumsallaşma esnasında kişisel özellikleri, piyasa koşulları altında yeniden tasarılanarak metalaştırılır.

Müslüman toplumlarda piyasa sivil toplumu ele geçirdikçe dindar Müslümanın dünyası da ekonomik sistemle bütünleşir ve buna İslami aidiyetlerin toplumsal oluş ve ekonomik davranış biçimleriyle eklemlenmesi eşlik eder. Böylelikle İslam’a dair imge ve işaretlerin yeniden yorumlanması, İslam ahlakının moderniteyle bütünleşme tarzları ve piyasa normlarına uygun dindarlık temsilleriyle karşı karşıya kalınır (Yankaya, 2014, s. 35).

Tüketim toplumunda kimlik artık bireyin tüketim alışkanlıkları ve beden sunumuyla ilintili hale gelmiştir. Bu anlayıştan dini yaşam tarzları da payını almış ve dini yaşam tarzlarıyla tüketim anlayışı etkileşim haline gelmiştir. Böylece dini kimliklerin bir ifadesi olan özellikle giyim tarzları, bireylerin özel yaşam alanlarından çıkarak kamusal alanda görünür olmasıyla, abartılı ve gösterişli bir hal alarak beraberinde modaya uygun hale gelmiş, İslami moda kavramını doğmuş ve kapitalizmin bir nesnesi haline gelmiştir. Giyim tarzı artık kişinin inancının bir ifadesi olmasının ötesinde maddi bir nesne halini almıştır (Avcı, 2012, s. 15; Özbolat, 2015, s. 119).

Siyasi arenadaki *esnekleşme*, 2002’de karşılık bulup AKP’yi iktidara taşıdıktan sonra, muhafazakârların içinde yaşadığı toplumsal koşulları da dönüştürmüştür. Bu dönüşümün ilk görünürlüğü, bastırılan sınıf farklılıklarının gün yüzüne çıkmasıyla olmuştur (Akçaoğlu, 2018; 44). Yankaya (2014, s. 16) 2000’li yıllarla birlikte özellikle AKP iktidarıyla beraber Türkiye’de ekonomik ve kültürel bakımından hızla yükselen İslami bir kesimin olduğunu ifade etmektedir. Bu yeni İslami kesim hem ekonomik olarak hem de beğeni anlayışıyla kamusal alanda daha görünür olmuştur.

Muhafazakâr görüş, bireyler arasındaki sınıfsal ayrımları en az seviyeye düşürmek için kullandığı çilecilik düşüncesi etkisini, Ak Parti’nin “kapitalist piyasa ekonomisi, modern toplumsal hayat ve laik devlete karşı muhafazakâr muhalefeti” gevşetmesiyle azalmıştır. Siyasi alandaki dönüşüm ve kapitalist düzenle bütünleşme, muhafazakâr düşüncedeki bireyler üzerindeki etkisi, mevcut sosyal yaşamın kabul edilmesine ve daha önceleri “günahlar fabrikası” olarak görülen piyasa şartlarının kabul edilmesine ve tüketici rolünün çekiciliğine katılmaya neden olmuştur.

Piyasa temelli, tüketim kültürüyle yaşamak muhafazakâr zihinlere güzel hayatın karşılığı olarak yerleşmiştir. Lüks evlerde yaşamak, pahalı arabalar sürmek, şık ve gösterişli giyinmek ve sosyetik mekânlarda sosyalleşmek muhafazakâr orta sınıfta yaygınlaşır. Muhafazakâr orta sınıf beğenisi piyasa koşullarında yeniden inşa edilir (Akçaoğlu, 2018, ss. 107–108).

Akçaoğlu, muhafazakâr orta sınıf beğenisinin yeniden inşasının, esas olarak *makbul muhafazakârın* yeniden tanımlanmasıyla oluştuğunu ifade etmiştir. “Bu yeni muhafazakâr, dini hassasiyetlerle uyumlu tüketimin sınırlarını belirlemeye çalışan, iyi bir tüketicidir”. Akçaoğlu, bu dönemin *makbul muhafazakârın* özelliklerini şu şekilde sıralamaktadır; “ekonomik ilişkilerle kurulan yeni bir ilişkinin ürünüdür”, “lüks evlerde

yaşar, pahalı arabalar kullanır, şık ve gösterişli giyinir ve sosyetik mekânlarda bulunur”. Sonuç olarak “iyi bir muhafazakâr olmak ve iyi bir tüketici olmak arasındaki sınır kalkmıştır” (Akçaoğlu, 2018; 108-109). Dini temelli hayat tarzları popüler tüketim tarzları dâhilinde ilerler ve temel gereksinimin yerini lüks harcamalar alır. Dini hassasiyetle çevrili bir kimlik tarzı inşa etmek artık lüks tüketim dâhilinde gelişmektedir (Avcı, 2012, s. 73).

İslamcı ve modernist arasındaki ayrım, yaşama dair farklı alanlardaki tercih farklılıklarından doğmaktadır. Gündelik hayat tarzları, beğeni anlayışları, kadın erkek arasındaki ilişki anlayışı, beden sunumu ve dekorasyon tarzları gibi unsurlar İslamcı ve modernist ayrımının gözlendiği alanlardır. Günümüzde ise çatışmacı bir tarzda da olsa, muhafazakâr ve modern birbiriyle yaşam tarzlarının iletişim kurmaya başladığı, birbirinden etkilendikleri ve bu şekilde değişim yaşandığı görülmektedir. “İslam, vicdan, aile ve cemaat dünyalarından çıkıp, eğitim, piyasa ekonomisi, iletişim, tüketim ve sivil topluma doğru açıldıkça modern toplumun gereksinimleri ışığında kendi yasakçı sınırlarını aşmak zorunda kalmakta aynı zamanda bu alanları değişime de uğratmaktadır” (Göle, 2017c, ss. 11–12).

Can Kozanoğlu *Bıçkın ve Ağlak* kitabında değişen muhafazakâr yeni orta sınıf beğenisini şöyle açıklar:

Muhafazakâr hayat tarzından gelen kızlar, Tarkan’ı dinleyince dünyadaki hayatlarının çok bozulmadığını düşündüler. Birkaç şarkı uğruna ahiretlerini yakma endişeleri de azaldı. Pop müziğin çok dindar olmayan bazı dinleyicileri de hayatlarında dine biraz daha fazla alan açılabileceğini düşündüler belki. Diğerlerini ahiretlerini yakma endişesi azalırken onların da biraz ahiret endişesine kapıldıklarını söyleyebilir (2018, s. 207).

Muhafazakâr orta sınıflar, farklı sermaye türlerinin sahipliğine göre ayrı gruplardan oluşmaktadır. Muhafazakâr orta sınıf konumunu oluşturan üç temel güzergâh bulunur; “konuma doğanlar”, “eğitimle yükselenler” ve “sonradan muhafazakârlaşanlar”. Muhafazakâr orta sınıflar sermaye türlerine göre farklılaşırlar da “gelir seviyelerinin yüksek olması”, “eğitim seviyelerinin yüksek olması” ve “dini sermayelerinin baskın olması” gibi ortak özellikleri de bulunmaktadır (Akçaoğlu, 2018; s. 99-106).

Çaylak (2016, s. 88) muhafazakâr Müslüman kimliğin neoliberalizm döneminde nasıl dönüşüm geçirdiğini ele aldığı makalesinde, İslami kesim içinde parayla tanışınca lüks, konfor, şatafat, makam fetişizmi içine giren bir kesimin ortaya çıktığı ifade eder.

Çaylak bu ortaya çıkan yeni grubu “beyaz Müslümanlar” olarak adlandırır. “Beyaz Müslümanlık, Türkiye’nin siyasi hayatında var olan Müslümanların geçirmiş olduğu ekonomik ve sosyolojik dönüşümün sonucunda çıkan bir kavramdır” der ve şöyle devam eder;

Bu grup “beyaz Türklerin, geleneksel burjuva sınıfının yaptıklarını taklit etmeye çalışan, onların yaptıklarını İslamileştirerek icra etmeye çalışan bir kesim ortaya çıkmıştır. Bu yeni İslami inşa modeli neoliberalizmin etkilerinden kaynaklanan “menfaatçi, gününü düşünen, köşe dönmeçi” bir insan tipi doğurmuştur (Çaylak, 2016: 89-90).

Yankaya (2014, s. 16) ise bu gruba “İslami burjuvazi” adını vermektedir. Bu şekilde adlandırmasına gerekçe olarak ise bu grubun İslamileşmiş bir tüketimle kendini ortaya koyması olarak gösterir. Yankaya, bu toplumsal grubun özelliklerini şu şekilde ifade eder;

... pahalı markaların eşarplarıyla örtünen ve 4x4 otomobiller kullanan kadınlar, tesettür defileleri, lüks villaların Osmanlı ya da Mekke esintileri taşıyan iç dekorasyonları, sahillerinde haremlik-selamlık uygulamalarının deniz banyolarını meşrulaştırdığı beş yıldızlı tatil köyleri bu grubun özellikleri arasındadır (Yankaya, 2014: 16).

Muhafazakâr orta sınıfların, yükselen ekonomik sermayeleriyle birlikte tüketim tercihleri ve beğenilerinde de değişimler yaşanmıştır (Akçaoğlu, 2018; 97). Muhafazakâr orta sınıflar, geleneksel muhafazakâr anlayışın ana düşüncesi olan azla yetinme anlayışı yerine hem toplumsal konumlarını açığa çıkarabilen hem de inançlarıyla uyumlu yeni bir yaşam tarzı oluşturmaya çalışmışlardır. Muhafazakâr orta sınıflar, statülerinin bir işareti olarak ilk yaptıkları şey, kentin ön plandaki semtlerinde lüks sitelere yerleşmeleri olmuştur. Bu kişiler, dönüşen beğeni anlayışlarının merkezinde yine dini esasları belirleyici tutmalarına rağmen ev dekorasyonlarında, giyimlerinde ve bedenlerinin sergilenişinde alışılmadık öğelere yer verirler (Akçaoğlu, 2018; 44).

Muhafazakâr orta sınıf beğenisi, en görünür halini, kadın bedeninde alır.

Bir zamanlar yerleşik düzene karşı dayanışmacı siyasi muhalefeti temsil eden tesettür, hızla muhafazakâr orta sınıf beğenisinin ayırt edici unsuruna dönüşmüştür. Rengârenk, havalı ve zarif tesettürler giyen, lüks sitelerde yaşayan, son model arabaları süren ve havalı mekânlarda sosyalleşen muhafazakârlar, yeni beğenin sembolü olmuştur (Akçaoğlu, 2018; 81).

İslamcılık anlayışı, Müslüman birey kimliğinin inşasında hareket noktasını, kendine bir öteki olarak konumlandığı Batılılaşmış bireye benzememe üzerine odaklamıştır. Bu anlamda beden, Batılılaşmış kimliğe karşı Müslüman kimliğinin direniş noktası olarak konumlandırılır. Modern birey için beden, vücut geliştirme, formda olma, zarafet ve zayıflık, enerjik olma anlamına gelmektedir. İslamcı birey bedeni ise cinsiyetler arası farklılıkları (kadın için başörtüsü, erkek için sakal) ve nesiller arası farklılıkları (bakire, evli anne) gözler önüne sermektedir (Göle, 1998, s. 90, 2016, s. 36, 2017b, s. 123).

Muhafazakâr siyasette yaşanan değişim, muhafazakâr orta sınıfların tüketim, yaşam tarzı ve beğeni anlayışlarında da değişime ön ayak olmuştur. Bireyler artık düzenli spor yapmakta ve yurtdışına tatil amaçlı çıkmaktadırlar (Akçaoğlu, 2018, ss. 12–19).

Bu dönüşümlerin muhafazakâr bireyler üzerindeki yansıması, kendilerini içinde bulundukları yeni koşullarda, hayat tarzlarını yeniden inşası olur. Bu yeni koşulların yeni karşılığı, birincil ilişkilerin baskın olduğu bir muhitten, anonim bir kalabalığın arasına, yeni bir muhite taşınmaktır.

Hayat tarzının yeniden inşası ilk olarak, taşınılan evin dekorasyonunda somutlaştı: muhafazakâr detaylarla süslenmiş odalar için modern mobilyalar tercih edildi. İkinci olarak, muhafazakâr orta sınıfların yeni muhitlerinde geliştirdikleri sosyalleşme biçimlerinde somutlaştı; kafelerde, restoranlarda, spor salonlarında ya da tatil yerlerinde gerçekleşti. Muhafazakâr hayat tarzı üçüncü olarak, giyim tarzına yansıyan yeni bir güzellik tanımının geliştirilmesinde yaşandı (Akçaoğlu, 2018; 83-84).

İslamcılık giderek artan bir şekilde kültürel bir hareketin özelliklerini sergilemeye başlamıştır. Modernitenin araçlarına yeni yorumlar getirilmiştir. İslamcı aktörler modern kent mekânları, küresel iletişim ağları, kamusal tartışmalar, tüketim kalıpları ve piyasa kurallarıyla karşılaştıkça bir bireyselleşme, etkileşim ve alışveriş sürecine girmişlerdir (Göle, 2017b, s. 34). Tatil mekânları lüks oteller İslami kimliğin piyasa ekonomisinin yerel ve küresel yönelimleri tarafından belirlenen tüketim, ürün, mülkiyet ve hatta eğlence kalıplarından ayrılamaz oluşunu ispat etmektedir (Göle, 2017c, s. 36).

Özet (2019), muhafazakâr habitusun nasıl bir dönüşüm geçirdiğini Fatih ve Başakşehir²⁰ örneğinde ele almaktadır. Özet, site-kent düzeyinde yaşam alanı olarak Başakşehir’in, kentsel İslami habitusun orta üst sınıf dindarların yaşadığı değişimi yansıtmaları bakımından önemli olduğunu ifade eder (2019, s. 214). “Başakşehir sakinleri kültürel kimlik kodlarıyla bütünleşen yüksek ekonomik sermayeleri ile kentsel İslami habitusa yeni bir ivme kazandırır” (Özet, 2019, s. 213). Özet, muhafazakâr habitusun özelliklerini şu şekilde sıralar: “Newista life, nova residence, evila, mavera konakları gibi lüks sitelerde oturulur. ... site-kent rutini olarak bölgede sokak hayvanlarına rastlanılmaz, ... Tekel bayisi bulunmaz, Carreforsa’da ve Migros’da içki satışı yapılmamaktadır, ... (Özet, 2019, s. 222)”.

Muhafazakâr yeni orta sınıflar, yaşadıkları semtlerde, geleneksel muhafazakâr anlayıştan farklı olarak farklı giysiler giymekte, yeme içme tercihlerinde değişimler yaşanmakta, sadece belli mağazalardan alış veriş yapmakta ve dini sermaye merkezde olması kaydıyla şirketler kurmakta böylece ekonomik sermayelerini artırmaktadırlar (Avcı, 2012, s. 72).

Başakşehir’in yeni lüks konut alanlarındaki gündelik yaşam, prestij, konfor ve lüks yaşam eğilimleriyle biçimlenmekte ve böylece bir sınıf habitusu ortaya çıkmaktadır (Özet, 2019, s. 262).

Dış cephe renkleri, kat yüksekliği, yeşil alan ve güvenlik hizmetleri ile sınıfsal habitusun mekân anlayışı yansıtır. Prestijli site-kentlerin homojenliğin hâkimiyet alanlarıdır. Site-kentlerde belirli bir yaşam tarzını gösterme ve konfor arayışı hâkimdir. Site-kentler, sınıfsal habitusun varlığını simgeleyen bir mekândır. Bu anlamda Başakşehir bu özellikleri taşır. Bu mekânda, sınıf bilinciyle hareket eden seçkin bireyler varlığı 2000 sonrası yaşanan serbest piyasa ekonomisinin getirdiği fırsatlarla anlaşılabilir (Özet, 2019, s. 270).

Yeni muhafazakâr orta sınıflar Başakşehir’de yaşamakla bir taraftan site-kent anlayışıyla korunaklı bir alanda yaşama imkânı bulurken diğer taraftan sınıfsal beklentileri de karşılayarak sakinlerine bir “kimlik” kazandırır (Özet, 2019, s. 286). Kimlik çerçevesinde gelişen ayrımların bir diğer özeliği de *homophily* (seçici-benzerlik) beklentilerin de kendini açığa çıkarmaktadır. “Yeni muhafazakâr seçkinler yaşadıkları

²⁰Özet, kitabında, Fatih ve Başakşehir üzerinden sosyal kapanma özellikleri ve muhafazakâr orta sınıf habitusunu ele alır. Fatih’te sosyal kapanmanın hem dayanışma hem de dışlama şekilleri görülür. Başakşehir ise kent merkezi dışında yer alması ve bütünüyle site-kentten oluşmasıyla Fatih’ten farklılaşır.

mekânda kendileri gibi giyinen ve yaşayan insanlar görmek isterler (Özet, 2019, s. 337)”. Yeni muhafazakâr orta sınıfa mensup bireylerin habitusları genel olarak üç düzeyde şekillenmektedir. İlki, “kültürel sermayeye” karşılık gelen beklentileridir. Bu bireyler için “seçkin bir hayat tarzı ve statü ayrımlarına odaklanan kültürel sermaye vurgusu” büyük önem taşır. Kültürel sermaye üzerinden ayırım oluşturma bir aracı olarak kendilerine benzer insanlarla bir arada olmaya önem verirler. “Doktor, avukat, mühendis gibi meslek gruplarından oluşan seçkin komşulara sahip olma, yeni muhafazakâr seçkinlerin” arzularından biridir. Sınıf habitusunun bir diğer özelliği de gündelik yaşamda varlık bulan “ayırım temelli söylem ve pratiklerde” kendini gösterir. Sınıf habitusuyla ilgili üçüncü belirti ise tüketim eğilimlerinde ortaya çıkar. Sınıf habitusunun işareti anlamında son katman ise “ayrıcalıklara erişim temelli aile yaşamı” bulunmaktadır (Özet, 2019, s. 338).

Sevinç Doğan, *Mahalledeki AKP: Parti İşleyişi, Taban Mobilizasyonu ve Siyasal Yabancılaşma* (2017) adlı çalışmasında Kâğıthane’deki parti işleyişini ele almaktadır. Doğan çalışmasında parti habitusu ve genel olarak muhafazakâr habitus hakkında ipuçları verir.

Muhafazakâr yeni orta sınıfa mensup bireyler, gündelik yaşam içinde ortak beğeniler ve yatkınlara sahip benzer bir habitus evreni içerisinde buluşmaktadırlar. Muhafazakâr yeni orta sınıf habitusu genel olarak dini kural ve söylemlere dayalı bir hayat tarzı etrafında şekillenmektedir. Sınıf habitusu “toplumsal ilişkileri yorumlama biçimleri, cinsiyet rollerine ilişkin kabulleri ya da okudukları gazete ya da politika yapma biçimlerinde” kendini açığa çıkarmaktadır. Sınıf habitusu hem bedene işleyen mekanizmalar olarak hem de gündelik eylem ve pratiklerde kendini göstermektedir. Sınıf habitusu “sınıfsal konumlara içkin pratikler, tüm algı kategorileri, beğeniler, yaşam tarzları ve planları, bedeni kullanma biçimleri, kıyafetler, gündelik dilde kullanılan kavram setleri ve hitap şekilleri, geçmiş siyasal ağlar, siyasi tercihler ve kanaatler gibi ortak yatkınlıkların” tamamını kapsamaktadır (Doğan, 2017, s. 74).

Doğan, oluşan habitusta erkek ve kadınların beden kullanma biçimleri, kıyafet ve görünüm özelliklerini şu şekilde sıralar:

Bıyık ve sakal gibi dış görünüş özellikleri hem erkek hem de siyasal kimliğin taşıyıcısı olarak yansıtılır. Partili erkeklerin çoğu badem bıyıklı, kırpık sakallı ya da çember sakallıydı. ... erkekler alyansları dışında Osmanlı simgelerine, Türklüğe ve Türk bayrağına vurgu yapan çeşitli semboller ve Arapça yazılar içeren yüzükler de takıyorlar. ... erkeklerin çoğu kravatlı ve takım elbiseliydi. Genç erkekler kıyafetlerine özen gösteren, saçlar yapılı, bakımlı

görünen kişilerdi. ... kapanma tarzları farklılık gösterse de kadınların birçoğu başörtülüdür. Kadınların üzerindeki başörtüler ve pardösüler farklı desenlerde ve renklerde olabildiği gibi mütevazı ya da daha şık bir tarzda olabilir (Doğan, 2017: 75-77).

Habitusun oluşumunda konuşma biçimleri, gündelik dilde kullandıkları hitaplar ve kavram setleri de ayırıcı özellikler gösterir. Daha seküler tonlara sahip “merhaba” yerine “selamünaleyküm”, “iyi günler” yerine “hayırlı günler”, kesin yargılar yerine “Allah izin verirse” gibi kullanımlar vardır (Doğan, 2017, s. 76).

Sanayi mahallesi ve Kâğıthane’deki yerel kadrolar için parti somut olarak hayatlarını değiştiren bir imkânlar ağıydı. Parti elitleri için kravat takmak, lüks araba sahibi olmak, sitelerde oturmak, çocuklarını özel üniversitelere göndermek gündelik hayatlarının parçası olmuştur. Neoliberal değerleri içselleştiren muhafazakâr kimlikle tanımlı bu kesimler sınıfsal dönüşüm yaşayan yeni orta sınıflardır (Doğan, 2017, ss. 208–209).

“Yeni muhafazakâr seçkinler” sahip oldukları sermaye ile birlikte beğenilerini de geliştirme adına “muhafazakâr beğeni uzmanları” ve “muhafazakâr hayat tarzı dergilerinden” yararlanırlar (Akçaoğlu, 2018; 110).

2.6. Sinema ve Sınıf Temsili

2.6.1. Sinema ve temsil

Sanat toplumsal bir ürün olup toplumsal yaşam dışında sanatın var olabileceğini düşünmek mümkün değildir (Adanır, 2012, s. 21). Sinema ve toplum arasında da sıkı bir ilişki bulunmaktadır. Filmler, “toplumsal yaşamın söylemlerini şifreleyerek sinemasal anlatılar şeklinde aktarırlar (Ryan, M. ve Kellner, 2010)”. Ayrıca filmlerde yansıtılan temsil sistemleri, toplumsal yaşamdan bağımsız değildir. Perdeye yansıtılanlar kültürel temsilleri kapsamaktadır. Kültürel bir kurum olarak sinema, bünyesinde üretilen filmlerdeki temsillerle, dönemin toplumsal yapısını, ideolojisini ve beklentilerini yeniden üretmektedir. Bu bakımdan sinema ve toplum arasında güçlü bir ilişki bulunmaktadır (Ryan, M. ve Kellner, 2010, ss. 37–38).

Temsil, “göstergelerin, anlamlarının yerine geçirilme sürecidir. Bir şeyin yerini tutmak, simgesi ya da işareti olmak onun örneği olarak bulunmaktadır.” Temsil, herhangi bir şeyin belirgin özellikleriyle yansıtılması ve/veya yeniden sunulmasıdır. Toplumsal temsiller ise bireylere maddi ve toplumsal dünyada kendilerini konumlandırma, ihtiyaç

duydukları denetimi sağlama ve ilettiği toplumsal kodlar aracılığıyla, toplumsal tarihlerini anlamlandırma olanağı tanıyan yeniden üretimler olarak tanımlanır (Mutlu, 2004, ss. 278–282).

Temsil sözlükte üç şekilde tanımlanmaktadır. İlk olarak temsil, “bir nesnenin, bir kavram, kişi ya da zamanın yerine bir başkasını koyma, yerine geçirme veya ikame etme” olarak açıklanmaktadır. İkinci anlamda ise temsil, “bir şeyin, bir olgunun ya da nesnenin, dışsal bir gerçekliğin başka bir düzlemde, dil ya da düşüncede, aynen hiçbir anlam veya içerik kaybı olmadan yansıtılması, betimlenmesi” olarak tanımlanmaktadır. Üçüncü anlamda ise temsil, “göstergelerin anlamlarının yerine geçirilmesidir (Cevizci, 1999, s. 839)”.

Temsil kavramı, anlama etkinliğini ve dili kültüre bağlar. Temsil, bir kültüre mensup üyelerinin anlamı üretme ve paylaşma sürecinin önemli bir parçasını oluşturur. Toplumsal süreç içinde oluşan temsiller, imgeler yoluyla anlamın kurulmasını ifade eder. Hall’e göre iki temsil sistemi bulunmaktadır. Birinci temsil sistemi, çevreden alınan uyarıcıların insan zihninde bir dizi kavram ya da zihinsel temsille karşılıklı ilişkiye girmesi ile oluşur. Bu anlamda temsil, zihinde oluşan düşüncelerin kavramsal olarak karşılık bulmasıdır. Zihinsel olarak oluşturulan bu temsil sisteminin aktarılması için ise dil devreye girmektedir. Bu noktada temsil sisteminin ikinci düzeyi olan “dil” devreye girmektedir ve anlamı oluşturmada ikinci temsil sistemi dildir (Hall, 2017, ss. 15–18).

Temsiller toplumsal yaşamın içinde oluşurlar. Kültürden devralınır ve toplumu oluşturan bireyler arasında paylaşılır. Bireyler uzun süreçler sonunda oluşan bu temsilleri benimser ve içselleştirirler. Temsiller yalnızca bireyleri ve bireylerin zihinsel yapılarını şekillendirmekle kalmaz aynı zamanda, toplumsal yaşamın ve toplumsal kurumların şekillendirilmesini ve sınırların belirlenmesini de sağlamaktadır. Bundan dolayı temsillerin üretimi üzerinde belirleyici olmak toplumun yönlendirilmesi adına önem taşımaktadır (Çam, 2001, ss. 56–64).

Sinema, bireylerin dünyayı kavramasına ve toplumsal çevrede hareket tarzının nasıl olabileceğine dair temsiller sunmaktadır. Sinema, bir toplumda, kültürel olarak neyin hoş görülebilir olduğunun tanımlanmasında rol oynar. Sinema toplumun ortak deneyimidir (Monaco, 2002, ss. 249–253).

Sinema, sanatsal bir ürün olarak toplumsal yapıyla ilişki içerisinde olup, toplumsal yapıya bağlı olarak gelişir ve değişir. Herhangi bir kültürel ürün kendisini çevreleyen ekonomik, toplumsal, siyasal ve tarihsel koşullardan bağımsız olarak düşünülemez.

Sinema toplumbiliminin temel amacı ise sinema ve toplumsal yapı arasındaki ilişkiyi incelemektir (Güçhan, 1993, ss. 52–53). Sinemada sunulan temsillerde toplumsal olanı incelerken ideolojik olandan bahsetmek gerekir. Çünkü filmler, ürünü olduğu toplum ile onu etkileyen ideolojiler arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarmak konusunda önemli yere sahiptir (Kabadayı, 2014, ss. 54–57). Sinemanın içeriği, toplumun o andaki inançları tavırları ve değerlerini yansıtmaktadır. Toplumdaki baskın ideoloji, filmlerde yansıtılan temsillerle daha da güçlenir (Güçhan, 1993, s. 66). Zizek (2011, s. 15) “bir filmin asla yalnızca bir film olmadığını” ifade etmektedir. Zizek, bir filmin izleyicinin dikkatini dağıtmak, yalanlar söylemek ve sorunlar dünyasından uzaklaştırmaya neden olmadığını aynı zamanda söylediği yalanların da “toplumsal yapımızın canevindeki yalanı” anlattığını eklemektedir.

Sinema ve toplum arasındaki ilişkinin ortaya çıkarılabilmesi, filmlerin üretildikleri ve filmlere konu edinilen dönemin dinamiklerinin bilinmesini gerektirir. Böylece film çözümlemelerinde, üretilen temsillerin bağlamı anlaşılabilir.

Demiralp bir filmde, çekildiği döneme ilişkin kültüre, sosyolojik ve ideolojik yapısına ilişkin bilgilerin temsiller ile okunabileceğini ifade etmektedir (O. Demiralp, 2009). Kalkan da (1992) sinemanın hem etkileyen hem de etkilenen bir araç olarak; toplumun yaşam tarzının ve kültürünün biçimlenmesinde etkili olduğu ve bu aracın toplumu yansıttığını ifade etmektedir.

Sinemayı sosyolojik bir yaklaşımla ele almak Batı’da geç ortaya çıkmış bir alandır. Bu alanda yapılmış olan çalışmalar genel olarak iki alanda yapılmaktadır. İlki filmlerin içinde bulunan bireysel ve toplumsal öğeler üzerine ilişkin yapılan film analiz çalışmalarıdır. İkincisi ise filmlerin toplum üzerinde nasıl bir etki oluşturabileceğine ilişkin yapılmış olan çalışmalardır. Sinema toplumbilimi olarak adlandırılan bu alanın amaçlarından birisi, sinema ve toplumsal yapı arasındaki karşılıklı bağlantıları incelemektir. Bu incelemeyi yaparken dört öge üzerinde durur. Bu öğeler; “sinema yaratıcısı, sinema ürünü (film), seyirci ve toplumdur. Bu dört öge birbirini karşılıklı olarak etkilerler (Daban, 2017, s. 294)”.

Film çalışmalarında, kültürel temsiller aracılığıyla dönemin özelliklerini göz önüne sermenin bir yolu da filmlere sosyolojik bakışla yaklaşmakla mümkün olmaktadır. Sosyolojik film eleştirisi, filmlerin, sosyal bilimlere dayalı bir çizgide, sosyolojik kriterlere göre değerlendirilmesini amaçlamaktadır. Bu yaklaşımda filmler, bir sanat ve kültür ürünü olarak ele alınmaktadır. Sosyolojik eleştiri yaklaşımı, filmleri üretilmiş

olduğu dönemin ya da içeriğinde ele aldığı dönemin sosyal koşullarının incelenmesini öne çıkarmaktadır (Özden, 2014, ss. 153–154). Sosyolojik film eleştirisinin temelinde filmlerin sınıf, ırk, cinsiyet ya da ulus gibi unsurlar etrafında değerlendirilmesi bulunmaktadır (Özden, 2014, s. 154).

Bu anlamda bu araştırmanın konusu olan sinemada sınıf temsilleri meselesine genel olarak değinmekte yarar bulunmaktadır.

2.6.2. Sinemada sınıf temsilleri

Sinemada sınıf temsillerine ilişkin literatürde çok sayıda çalışma yapılmıştır. Bu çalışmalarda çoğunlukla işçi sınıfı ele alınmaktadır. Hatta, sinemada bir tür olarak “işçi filmleri” olması gerektiğine dair fikirler ileri sürülmüştür (Wagner, 2015). Bunun yanında diğer toplumsal sınıflara dair de çalışmalar bulunmaktadır. Özellikle sınıflar arası karşılaşmalar, orta sınıf travması ve orta sınıf beğenisi ele alınan konular arasında bulunmaktadır.

Sinemada sınıf temsilleri, sinemanın icadı olan 19. YY. sonlarından itibaren ilk filmlerde de görülmektedir. Lumiere kardeşlerin 1895 tarihli *Fabrikadan Çıkan İşçiler* filmi Fransız işçi sınıfına dair temsiller sunmaktadır (Wagner, 2015, s. 62). Wagner’e göre sinemada sınıf temsilleri esas olarak 1930’lardaki Hollywood, özellikle de Frank Capra’nın filmlerinde ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu temsiller genellikle bir tarafta “kentli, ukala, müstehzi ve ahlaksız avukatlarla” diğer tarafta “dürüst, çalışkan insanlar(dan)” oluşmaktadır (Stricker, 1990’dan akt. Wagner, 2015: 65).

Conroy ise çalışmasında filmlerdeki orta sınıf beğeni ve statü kaybına ilişkin temsillere yer vermektedir. Conroy, 2. Dünya Savaşı’nın ardından Amerikan toplum yapısındaki sınıf hareketliliğinin sinemaya yansımaları ele almaktadır. Bu dönem, Amerikan toplum yapısında egemen sınıfın ve sınıf uygulamalarının radikal bir dönüşüm geçirdiği yıllar olmuştur. Bu dönemde yaşanan değişimlerin toplumsal sınıfların üzerindeki etkisi iki şekilde görülmektedir. İlki düşük kültür ve beğeniye sahip sınıfların yükselişidir. İkincisi ise orta sınıfları statü kayıp endişeleridir. Conroy çalışmasında, *Sahte mutluluk* (Imitation Of Life, 1959, Douglas Sirk) filminde, orta sınıf beğenisinin nasıl oluştuğu ve bu beğenin sınıflar arası nasıl ayırım oluşturduğu üzerinde durur. Film İkinci Dünya Savaşı sonrasında Amerikan toplumunda sınıfların nasıl oluştuğunu orta sınıfların beğenisi üzerinden ele alır. Filmde düşük kültür ve beğeniye sahip sınıfların yükselişi ve orta sınıfların statü kayıp endişesi de ele alınmaktadır. Film, savaş sonrası

Amerikan toplumunda ortaya çıkan yeni orta sınıf beğenisini, ekonomik ve kültürel durumuna odaklanmaktadır. Conroy’a göre, filmin ana karakteri Lora’nın sınıfsal yükselişi, ekonomik sermaye bakımından değil de kültürel göstergeleri kullanarak gerçekleştirmiştir (Conroy, 1996, ss. 115–118).

Sinemada sınıf temsiline ilişkin örneklerle modern sinemada da rastlanmaktadır. Modern sinemada özellikle orta veya üst sınıf bireylere sıkça yer verilmektedir. Modern anlatının özelliklerinden biri karakterlerin “başkalarıyla, dünyayla, geçmişle ve gelecekle bütün temel bağlantılarını kaybetmiş, hatta kendi kişiliğinin temellerini yitirmiş olan yabancılaşmış bir kişi” olmalarıdır. Modern sinemada birey çevresinden ne kadar soyutlanırsa soyutlansın “karakterler kaçınılmaz olarak bir görünüşe sahiptir, zorunlu olarak şu ya da bu şekilde giyinirler, bir yerlerde yaşarlar ve yaptıkları işler belli olmasa bile, senaryo yazar onların ait oldukları toplumsal gruba karar vermek zorundadır” (Kovacs, 2010: s. 67). Çoğu durumda birey, kentli üst ya da alt orta sınıftan bir kişidir. Antonioni’nin filmlerinde, ‘bu insan’ üst orta sınıftan bir entelektüeldir (*Serüven*, 1960; *Gece* 1961]; *Batan Güneş*, 1962; *Cinayeti Gördüm*, 1966] ya da *Kızıl Çöl’de* (1964) olduğu gibi bir sanayicidir. Bireyin arketipinin kentli orta sınıf entelektüel olmasının birinci nedeni, onun maddi kaygılardan özgür olması gerektiğidir. İkincisi, bu birey çalışma saatleri onu sınırlamasın diye, hareket serbestliğine sahip olmalıdır. Bu nedenle o bir tezgâhtar ya da bir fabrika işçisi olamaz. Bu birey yalnızdır, bu nedenle o büyük kentte yaşar ya da farklı yerlerde gezinir. Yukarıda anılan bütün bu nedenlerle, bu birey kendisini daha az esnek ve kendi maddi yaşamıyla daha ilgili hale getirecek kadar yaşlı olmamalıdır. Bu bireyin dünyayla ilişkilerinin aşırı gevşek olması ya da hiç olmaması onun kişiliğini bir zihinsel özgürlüğün tezahürü haline getirir (Kovacs, 2010, ss. 68–73).

1960’larda tüm dünyada esen sol rüzgâr, Hollywood’da da işçi sınıfını sinemaya taşımaktadır (Ryan, M. ve Kellner, 2010, ss. 21–23). Toplumsal sınıf temsillerinin yer aldığı birçok popülist film türü Batı Avrupa ve ABD’de gelişmiştir. Ancak 1950 sonrası radikal politikaların yenilenmesiyle birlikte özellikle ABD’de sınıf düşüncesinin önemi azalmıştır. 1968 sonrası dönemde ise hem radikal film hem de radikal film teorisi güçlü bir şekilde ortaya çıkmıştır. Özellikle Fransa’da Althuserci Marksizmle birlikte radikal film anlayışı güç kazanmıştır. Bu dönemde Fransız film teorisinde özellikle Althusser’den kaynaklı Lacancı film analizi yapılmaya başlanmıştır. Film teorisyenleri Sovyet sinemasının ilk dönemindeki toplumsal sınıfların yansıtılmasından etkilenmişlerdir. 1970’lerde başlayan bir diğer toplumsal sınıf analizi yaklaşımı ise

İngiliz Kültürel Çalışmalar eksenli bir kaynaktan ilerlemiştir. İngiliz kültürel çalışmalarının kurucuları olan Richard Hoggart, Raymond Williams ve E. P. Thompson işçi sınıfı politikasının eleştirel bir tarzda sürdürmüşlerdir. 1970’lerin sonu ve 1980’lerin başında David Morley tarafından yapılan *Nationwide* adlı çalışması, içeriğin sınıfsal çelişkileri gizlediğini ortaya koymuştur. Morley, Hall’un içeriği okuma biçimlerinden hareketle yapmış olduğu çalışmasında farklı toplumsal sınıfların içeriği okuma biçimlerinin değişkenlik gösterdiğini ifade etmektedir (James, 1996, ss. 16–19).

1970’li yıllarda benimsenen ve özellikle de 1980’li yıllarda ivme kazanan ve ideal ekonomik model olarak benimsenen neoliberalizm, ilerleyen yıllarda ortaya çıkan toplum, ekonomi ve birey üzerindeki olumsuz etkileriyle eleştirilmeye başlanmıştır. Eleştirilerin odak noktası, yoksulluğun ve sosyal eşitsizliğin artışı etrafında toplanmaktadır. Ekonomik temelli ortaya çıkan bu negatif etkiler emeğe duyulan ilgiyi de beraberinde artırmıştır. Özellikle 2008 yılındaki Küresel Durgunluk ardından filmlerde sınıf temsillerine daha da fazla yer verilmeye başlanmıştır. Artan bu ilgi, “1970’li yıllarda *Screen Dergisi* etrafından oluşan sınıfa karşı duyulan ilgiye benzetilebilir” (Wagner, 2015, ss. 50–51).

Gandal ise çalışmasında Hollywood filmlerinde toplumsal sınıflar arası karşılaşmaları ele almaktadır. Çalışmada, sınıf atlama veya sınıflar arası ilişkiler alt sınıf ve orta sınıflar üzerinden değerlendirilmektedir. Gandal filmlerdeki sınıf anlatı yapısını ele almadan önce edebiyattaki sınıf anlatılarını incelemektedir. Gandal’a göre edebi eserlerde alt ve orta sınıf karşılaşmaları daha çok üç düzeyde gerçekleşmektedir. “zengin bir kişinin yardım ettiği zavallı çocuk”, “zengin bir erkek tarafından kandırılmış kız” ve “zor durumdaki fakir kızın zengin bir erkek tarafından kurtarılması” şeklinde görülmektedir. Yeni popüler sınıflar arası karşılaşma hikâyeleri ise “gecekondu draması”, “sınıf travması” ve “gecekondu travması” şeklinde türlere ayrılmaktadır. Gecekondu dramasında, zengin bir kız veya oğlan, fakir oğlan veya kız arasındaki ilişkiye dayanır. Sınıf travmasında ise fakir bir kızın zengin bir erkek tarafından kandırılması ele alınır. Gecekondu travmasında ise zengin bir erkek tarafından kurtarılan fakir kızın hikâyesi ele alınır (Gandal, 2007, ss. 6–11). Sınıf travması filmlerinde erkek karakter güçlü değil zayıftır ve aynı zamanda kurtarıcı değil mağdur konumdadır. Bu tür filmlerde orta sınıfa veya üst sınıfa mensup bireyin toplumsal konumunun düşüşüyle yaşadığı statü travması anlatılmaktadır (Gandal, 2007, s. 96).

Son olarak Kleinhans'ın yapmış olduğu çalışmaya değinmek gerekir. Kleinhans çalışmasında, Hollywood'da popüler bir tür olan aksiyon filmlerinde sınıf temsilini ele almaktadır. Steven Seagal'ın *Kanunun Üstünde* filminde erkek kahraman üzerinden sınıf temsilini inceler (Kleinhans, 1996, s. 240).

Çalışmanın bu bölümüne kadar temsil, sinemada temsil ve genel olarak sinema tarihinde sınıf temsillerine değinilmiştir. Aşağıdaki bölümde ise Türk sinemasında sınıf temsillerine ve özelde ise orta sınıfların nasıl temsil edildiğine yer verilecektir.

2.7. Türk Sinemasında Orta Sınıfların Temsili

Çalışmanın bu bölümünde, başlangıcından günümüze Türk sinemasında orta sınıfların nasıl temsil edildiğine yer verilmiştir. Değerlendirme esas olarak üç başlık altında yapılmıştır.

Bunlar, Türk sinemasının başlangıcı kabul edilen tarih olan 1914 ile Demokrat Parti'nin iktidara geldiği 1950 yılı arası ilk dönemi oluşturur. İkinci dönem 1950 yılından başlayarak Türkiye'nin neoliberal ekonomiye geçtiği ve dünyayla bütünleşmeye başladığı yıl olan 1980 arasındır. Üçüncü dönem ise 1980 sonrasını kapsar.

Bu dönemselleştirmenin Engin Ayça'nın (1996) Türk sinemasını üçe ayırdığı dönemler ile paralellik taşıdığı söylenebilir; 1950'ye kadar olan "kentsel dönem", 1950-1980 arası "kırsal dönem" ve 1980 sonrasını kapsayan yeniden "kentsel dönem". Ayrıca Ayça, Türk sinemasının gelişmesinin ve tarihsel seyrinin Türkiye tarihiyle siyasal ve toplumsal bakımdan özdeşlikler taşıdığını ekler (1996, s. 130).

İlk dönem (1914-1950) Türk sinemasının başlangıcından 1950 yılındaki Demokrat Parti iktidarına kadar geçen süreyi kapsamaktadır. Böylece tek parti dönemindeki Cumhuriyet ideolojisinin filmlerde orta sınıf temsilleri üzerinden değerlendirmesi yapılmıştır. Yine bu ilk başlık Türk sinemasının başlangıcı, tiyatrocular dönemi ve geçiş dönemini kapsamaktadır.

İkinci dönem ise Türkiye'nin çok partili hayata geçtiği, Demokrat Parti iktidarıyla liberal ekonominin yaygınlaştığı ve böylece yeni zenginlerin ortaya çıkmaya başladığı 1950 yılından, neoliberal ekonomi anlayışına geçildiği 1980 yılı arası dönemi kapsamaktadır. Yine bu dönemde Türk sineması, sinemacılar dönemiyle birlikte sinema dilinin öğrenildiği ve toplumsal konulara yer verildiği yılları yaşamaktadır.

Son dönem ise Türkiye'nin neoliberal ekonomiye geçtiği ve darbeyle birlikte yeni bir dönemin başladığı 1980 yılından, neoliberal anlayışın güçlü olarak yaşandığı ve yeni

bir siyasi atmosfere girildiği 2000'lere uzanan yılları kapsamaktadır. Türk sineması da 1980 sonrası yeni yönetmenler ve yeni bir sinema diliyle bireysel anlatıların ön planda olduğu bir dönemi yaşamış olduğu söylenebilir.

Çalışmanın bu bölümünde Türk sinemasında yeni orta sınıfların temsili üç başlık altında değerlendirilecektir: “Başlangıcından 1950 yılına Türk sinemasında orta sınıfların temsili”, “1950 yılından 1980 yılına Türk sinemasında orta sınıfların temsili” ve “1980 yılından 2000 yılına Türk sinemasında orta sınıfların temsili” şeklindedir. Yeni Türk sinemasında yeni orta sınıfların nasıl temsil edildiği ise çalışmanın problemi oluşturmaktadır.

2.7.1. Başlangıcından 1950 yılına Türk sinemasında orta sınıfların temsili

Sinema, Türkiye topraklarına Osmanlı Devleti'nin çöküş döneminde, Lumiere kardeşlerin kameramanları tarafından getirilir. Sinemaya dair çalışmalar daha sonraki yıllarda, Ordu bünyesinde ve yabancı sinemacıların yönetiminde devam ettirilir (Özön, 1985). Kemal Film ve İpek Film adında özel film yapım şirketleri kurulur, 1939 yılına kadar bütün sinema çalışmaları bu yapımevleri tekelinde sürdürülür. Hem Kemal Film hem de İpek Filmin tek yönetmeni Muhsin Ertuğrul olmuştur. Bu açıdan, on yedi yıllık bu sürece “Ertuğrul ve Şehir Tiyatrosu tekeli” (1923-1939) demek mümkündür (Esen, 2010).

Türk sineması, Cumhuriyet'in ilanından sonra Geçiş Döneminin başlangıcı olan 1939 yılına kadar Muhsin Ertuğrul'un tiyatro etkisindeki sinema anlayışıyla var olmuştur. Halit Refiğ, kendisi için Türk sinemasının 1952 yılında çekilen *Kanun Namına* (Akad) ile başladığını ifade eder. Refiğ, o tarihe kadar Türkiye'de “ne film yapanların yaptıkları işi bir sanat olarak gördüklerini ne de yapılan filmleri sanatsal açıdan değerlendiren birilerinin bulunduğunu” ekler. Ona göre, “bu filmlerin ne felsefi ne de estetik bir altyapısı bulunmaktaydı. Sinemadan sanat diye söz edilmiyor zanaat olarak görülüyordu. Yapılan iş filmcilikti yani bir anlamda esnafıktı” (Refiğ, 1996, ss. 178–179).

Geçiş dönemi (1939-1950) ile birlikte daha önce tiyatro etkisindeki sinema anlayışı, kendi anlatım diline sahip olan filmlerin ilk örneklerinin verildiği bir anlayışa evrilmeye başlamıştır. Ayrıca bu dönemde tek yönetmen ve yapım şirketinden yönetmenler ve yapım şirketlerine geçiş yaşanmıştır (Esen, 2010, s. 47).

1950'ye kadar Türk sinemasının devletin o dönemdeki kültür politikası ile uyum içinde olduğu söylenebilir. Çünkü devlet, Osmanlı ile bağları koparma, Batı uygarlığı

temeli üzerinde yeniden yapılanma sürecindedir. “Çarşaf yerine elbiseye, fes yerine şapkaya, kadınlarla erkeklerin bir arada yaşamasına, danslı toplantılara, “adab-ı muaşeret” kurallarına, alaturka yerine alafranga müziğe alışmaya çalışan Türk insanı” gibi Türk sineması da Batı’ya uyarlanmakta, taklit etmektedir (Güçhan, 2002, s. 74; Kayalı, 2006, s. 24). Türk sinemasında özellikle Geçiş Döneminde hem Cumhuriyet ideolojisinin hem de modernleşmenin temsilcisi olarak filmlerde orta sınıfa mensup, öğretmen, kaymakam, doktor, mühendis gibi mesleğe sahip karakterler daha çok Anadolu’ya giderek bu amaç doğrultusunda hareket etmişlerdir. *Bir Fırtına Gecesi* (Bengü, 1950) bir doktorun hikâyesi, *Toros Çocuğu* (Şadan Kamil, 1946) mühendis, *Büyük İtiraf* (Arduman, 1947) mühendis, *Çıldırın Kadın* (Baha Gelenbevi, 1947) mühendis, *Sızlayan Kalp* (Bengü, 1948) mimar, *Karadeniz Postası* (Önal, 1948) mühendis ve *Bir Dağ Masalı* (Demirağ, 1947) ise öğretmen bir karakterin hikâyesidir (Özgüç, 1990).

2.7.2.1950 yılından 1980 yılına Türk sinemasında orta sınıfların temsili

Demokrat Parti’nin 1950 yılında iktidara gelmesiyle Türkiye, tek partili dönemden çok partili bir döneme geçmiştir. Bu dönemde Türkiye, Kore’ye asker göndermiş, Soğuk Savaş’ta Amerika’nın yanında yer almasıyla NATO’ya kabul edilmiş, ekonomik alanda da Marshall yardımlarını almıştır. Böylece liberal ekonomik sisteme geçişle beraber Türkiye, kapitalist sistemin bir parçası haline gelmiştir (Ahmad, 2007). Ekonomide devletçi politikadan vazgeçerek liberalleşmeye başlama beraberinde tarımda makineleşmeye neden olmuş ve bu durumda köyden kente göç yaşanmıştır. Göçle gelenler arasında yoksullar olduğu gibi “yeni zenginler ” de bulunmaktadır. Demokrat parti “her mahalleye bir zengin” sloganıyla eş güdümlü olarak başlattığı popülist söylemle beraber yeni bir zengin sınıfı yaratmıştır (Topçu, 2005, ss. 101–102). Mardin’e (2018) göre, 1950’den sonra ekonominin liberalleşmesiyle orta sınıfın gelişimi ve yeni iş adamlarının ortaya çıkma fırsatı değerlendirilememiştir. Ekonominin dışa bağımlı olmasıyla enflasyona yenilen orta sınıf zayıflamıştır.

1950 – 1970 yılları arasında, Sinemacılar döneminde, Türk sineması her şeyden önce, sinema dışı olaylardan etkilenmiştir. Türkiye’nin tek partili dönemden çok partili döneme geçtiği bu yıllarda sinema, ekonomik sarsıntılar ve sansür baskısı altındadır. 1950-1960 döneminde denetleme baskısı arttığından, toplumsal kaygıları ön sıraya alan

filmler ancak 1960'tan sonraki dönemde, o da çok küçük çapta ve yine denetlemeyle çekişerek güçlkle sürebilmiştir (Özön, 1985, ss. 357–359).

1950'lerde başlayan iki gelişmenin sinema üzerindeki etkisinin güçlü olduğu söylenebilir. Aynı zamanda bu gelişmeler Yeşilçam'ı var eder etkenler olarak düşünülebilir. Bunlardan biri “kırdan kente göçün başlaması ve kentlerin kırsallaşması”, ikincisi ise “kentlerdeki sınırlı sinema salonlarının kırsal alanlara yayılması”dır (Ayça, 1996, s. 135).

Türk sinemasında sınıf ilişkilerinin nasıl yansıtıldığına bakıldığında sınıf ilişkilerinin yüzeysel olarak ele alındığı görülmektedir. Senaryoların derinlemesine işlenmediği ve olayların bağlamdan uzak olduğu söylenebilir (Adanır, 2012, s. 142).

Bir ima ile geçiştirme sineması olarak Yeşilçam, sınıf meselelerinin zaman zaman görünür olabildiği, çatışmanın doğrudan olmayan yansımalar üzerinden tasvir edildiği, hatta çoğu zaman karikatürleştirildiği ama çatışmanın asla deneyimlenmediği, herkesin el ele tutuşunca hayatın bayram olduğu coşkulu bir hissiyatla tatlıya bağlandığı bir sinemadır (Süalp, 2015, s. 226).

Popüler filmlerde, karakterler ve olay örgüsü bir çatışmanın etrafında, nedensellik ilişkisi içinde oluşturulmaktadır. Türk sinemasında sınıfsal çelişkilerin neden olduğu çatışmalar, inşa edilen kurmaca dünyalarda çoğunlukla zengin – fakir ve geleneksel – modern karşıtlığına indirgenmektedir. Geleneksel - modern bağlamında ortaya çıkan karşıtlıklar “fakir ama geleneklerine bağlı, iyi ve mutlu” ile “zengin ama yozlaşmış, kötü ve mutsuz” ayrımının yapılmasına olanak vermektedir (Akad, *Bir Teselli Ver*, 1971; Seden, *Batsın Bu Dünya*, 1975; Ökten, *Bir Demet Menekşe*, 1973) (Abisel, 1994b, s. 88).

Güleryüz ise (1996, s. 50) Türk sinemasının toplumsal meseleleri ele almasındaki yüzeyselliği, bağlamdan kopukluğu ve neden sonuç ilişkisini tam yansıtamamasını Türk toplumunun konargöçer bir toplum olmasına dayandırmaktadır. Şöyle ki, Türk toplumu, Orta Asya'da başlayan süreçte konar-göçer bir yaşam tarzına sahip olmuştur. Bu yaşam tarzı beraberinde yüzyılların birikimi olacak bir sanatın kalıcılığına engel olduğu söylenebilir. Bu yüzden Türk sanatının örnekleri zevkli ve zengin olmasına rağmen hala halk sanatı kıvamını aşamamıştır. Türk sineması da yine bu zihniyet yapısının yansıdığı başka bir alan olmuştur;

Türk filminin konusu, olayların birbirini derinden etkileyen nedenler ve sonuçlarla gelişmesi ile değil de sanki kilim ya da oya motiflerinin kenarlarından tutunarak bir yüzey oluşturmaları gibi, parça parça belirlenip birbirine ilişmiş olaycıkların hayret verici etkileşimi ile tamamlanır. Somutun kavranmasının getirdiği sınırlılık reddedilip soyut düşünce ile sonsuzu kavrama yeteneğinin geliştirilmesi yeğlenmiştir. Soyut olanı somuta indirgemeye olumlu bakılmamıştır. Fikir soyutluktan sıyrılıp duygularla algılanır nesnelere dönüşmemiştir. Fikri aktaran tek araç dil olarak kalmıştır. Görüntü ve nesne ikinci plana itilmiştir (1996, ss. 50–52).

Oskay’a (1996, s. 8) göre Türk sinemasının ilk elli yılında genellikle, toplumsal olarak kenara itilmiş halk kitlelerine masallar anlatan, zaman zaman kahramanlık öyküleri işleyen ve toplumsal eleştiriden öte yoksulların zenginlere duydukları kırgınlık ve öfkeye dayalı anlatımların” olduğu bir sinema anlayışı hâkimdir. Bu yıllarda Türk sineması teknik, oyunculuk ve yaratıcılık açısından sıkıntılar yaşamaktadır. Devletin konuyla ilgilenmesi ise sadece sansürle olmuştur.

Türkiye’de sinemanın, bu alanda çalışanlar için hep bir araç olduğu ve asla bir amaca dönüşmediğini ifade edilmektedir. Bu yüzden, ülke sinemasının belli bir düzeye ulaşamadığını ve başarıların hemen her zaman kişisel ve rastlantısal olduğunu söyleyen Adanır, “sinemanın bir amaç değil bir araç olarak görüldüğü bir ortamda düzeyli çalışmaların süreklilik göstermesinin beklenemeyeceğini” eklemektedir (Adanır, 2012, s. 7).

1960’lara gelinceye kadar toplumsal sorunlar denildiğinde, Türk sinemasında akla pek sınıf meseleleri gelmemektedir. Türk sinemasında sınıf meseleleri 1960 ve sonrası yıllarda ancak yer bulabilmiştir²¹ (Coş, 2015, s. 161).

1960 yılı Türk toplum yaşamının olduğu kadar Türk sinemasının da bir dönüm noktasıdır. 27 Mayıs 1960 darbesi, değişen toplumsal, siyasal yaşam, 1961 Anayasasının getirdiği özgürlük havası, Türk sinemasının o döneme kadar neredeyse “sırtını döndüğü” toplumsal gerçeklerle ilgilenme fırsatı doğurmuştur. 27 Mayıs’ın getirdiği bu siyasal canlılığın sinemaya etkisi ‘toplumsal gerçekçilik’ diye adlandırılan bir akımın doğmasına neden olmuştur (Güçhan, 2002, s. 81).

Türk sinemasının toplumsal sorun ya da olayları bir tema olarak ele alması 1960’lı yıllarla birlikte başladığı söylenebilir. Bu dönemde toplumu ilgilendiren farklı konular filmlerde irdelenmiştir. 1960’larda Türk sinemasında “toplumcu gerçekçilik, halk

²¹Coş (2015) çalışmasında Türk sinemasında işçi temsillerine bakmaktadır.

sineması ve ulusal sinema” söylemleri ortaya çıkmış ve ilk film örnekleri verilmiştir. Bu dönemde yapılan ve toplumsal gerçekçilik kapsamında olduğu düşünülen filmler arasında Metin Erksan'ın *Gecelerin Ötesi* (1960), *Yılanların Öcü* (1962), *Acı Hayat* (1963), *Susuz Yaz* (1963); Atıf Yılmaz'ın *Dolandırıcılar Şahı* (1961), *Yarın Bizimdir* (1963), *Murat'ın Türküsü* (1965); Halit Refiğ'in *Şehirdeki Yabancı* (1963), *Şafak Bekçileri* (1963), *Gurbet Kuşları* (1964); Ertem Göreç'in *Otobüs Yolcuları* (1961), *Karanlıkta Uyananlar* (1964) ve Duygu Sağıroğlu'nun *Bitmeyen Yol* (1965) filmleri yer alır (Coşkun, 2009, ss. 34-56).

Türk sinemasının toplumsal konulara yöneliminin en bariz göstergesi 27 Mayıs darbesinden önce çekimine başlanan *Gecelerin Ötesi* (1960, Erksan) filmidir. *Gecelerin Ötesi* "her mahallede bir milyoner yaratma" politikasının sonuçlarını irdeleyen bir filmidir. Filmde, zengin bir sınıf yaratılma politikasının sonucuyla toplumun alt sınıflarındaki yoksulluk ve memnuniyetsizlikle nelerin yaşandığı ve yaşanacağı üzerinde durulur. Her biri farklı özelliklere sahip altı arkadaş bir araya gelerek soygun yaparlar (Coşkun, 2009, s. 39). *Gecelerin Ötesi* ile bir anlamda benzeşen bir başka film de Türkiye’de sermaye sınıfının tutumunu sahte gerdanlık olayıyla açıklamaya çalışan *Suçlular Aramızda* (1964, Erksan) filmidir (Kayalı, 2006, s. 26). *Yılanların Öcü* (Erksan, 1962) filminde ise bir köyde yaşanan arazi anlaşmazlığı üzerinden toprak mülkiyeti problemi ele alınır (Coşkun, 2009, s. 39). *Acı Hayat* (Erksan, 1963) filminde kentleşme ve kent ortamında barınma problemini sınıflar arası çatışmayı da ekleyerek irdelenir. *Susuz Yaz* (Erksan, 1963) köyde yaşanan bir sulama problemi üzerinden su mülkiyeti meselesi ele alınır. *Susuz Yaz*, 1964 yılında Berlin Film Festivali’nde birinci seçilerek Altın Ayı ödülünü kazanmış böylece ilk defa bir Türk filmi uluslararası alanda büyük bir ödül kazanmıştır (Altınar, 2005).

Şehirdeki Yabancı (Refiğ, 1963) filminde ise maden işçilerinin yaşamına, işçiler ile yöneticiler arasındaki çekişmeye değinilir. Refiğ, 1963 yılındaki bir diğer filmi olan *Şafak Bekçileri*’nde ise ileri-gerici çatışmasına yer verir (Esen, 2010).

1960’lı yıllarda Türk sinemasının toplumsal konulara olan ilgisinin bir yansıması da bu dönemde yapılan iç göç filmlerdeki temsillerden okunabilir. *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ, 1964) filminde Maraş’tan İstanbul’a gelen ailenin yeni çevreye olan uyumu anlatılır. Film, Türk sinemasında köyden kente göçün problem olarak ele alındığı ilk yapıttır. Ertem Göreç ise 1961 yılı yapımı *Otobüs Yolcuları* filminde servis şoförü Kemal ile müteahhit kızı Nevin üzerinden o dönem yaşanan bir inşaat yolsuzluğunu konu edinir. Kentleşme ve barınma problemlerinin ele alındığı filmde sınıf ilişkilerine de değinilir ve

gayet kültürlü olan Kemal, yolsuzluğa karşı çıkışın başkarakteri olur. *Karanlıkta Uyananlar* (Göreç, 1964) filmi ise grev ve sendikalaşma konusunun ilk defa ele alınmasından dolayı önem taşır. *Bitmeyen Yol* (Sağıroğlu, 1965) filminde ise iç göç sorunu ele alınır. Filmde köyden kente göç olgusu, büyük kentteki sosyal düzensizlik ve işsizlik temalarına yer verilir (Coşkun, 2009).

Filmin anlatısında ana noktayı “surete âşik” olmanın oluşturduğu *Sevmek Zamanı* (Erksan, 1966) filminde de sınıf ilişkilerinin varlığı gözlenir. Boyacı Halil ve Meral arasındaki aşk toplumsal sınıf farkına takılır. Patron kızı olan Meral toplumsal statü olarak yüksek bir konumdadır. Meral kendi toplumsal sınıfından olan Başar ile evlenme ister ancak nikâh günü Halil’in yanına gider (Esen, 2010). Halit Refiğ’in *Haremde Dört Kadın* (1965) filmi ise kendisi tarafından bir Ulusal Sinema örneği sayılmıştır (Refiğ, 1971).

1960’larda Türk sinemasında tartışılan ve bünyesinde film yapılmaya başlanan bir diğer görüş ise Milli Sinema akımıdır. Milli sinema temsilcisi Yücel Çakmaklı’dır. 1970 yılında yaptığı *Birleşen Yollar* filmi, Milli Sinema anlayışının ilk örneği olarak kabul edilir. Daha sonra *Çile* (1972), *Zehra* (1972), *Ben Doğarken Ölmüşüm* (1973), *Oğlum Osman* (1973), *Diriliş* (1974), *Garip Kuş* (1974), *Kızım Ayşe* (1974), *Memleketim* (1974) gibi filmler yapan Çakmaklı, her filminde Milli Sinema anlayışını yansıtmaya çalışır (Coşkun, 2009, s. 78).

Yine 1960’lı yıllarda Türk sinemasında tartışılan ve bünyesinde filmlerin yapılmaya başlandığı bir diğer sinema akımı ise anlatısında toplumsal sınıf çatışmalarına, ezilenlerin haklarına, geri kalmışlığa ve yoksulluğa değinen Devrimci Sinema olmuştur. Devrimci filmler *Seyyit Han* (1968) ve *Umut* (1970) filmleriyle başlayan Yılmaz Güney’in filmleridir (Esen, 2010, s. 74). *Umut* (1970) filminde Güney, faytoncu Cabbar üzerinden toplumsal ve siyasal eleştiri de bulunur (Esen, 2010, s. 144).

Türk sineması 1960’lı yıllarda bir taraftan ilk nitelikli filmleri ortaya koyarken diğer taraftan sinemaya dair akımların ortaya çıktığı ve Yeşilçam çatısı altında çok sayıda popüler filmin üretildiği bir döneme girmiştir (Güçhan, 2002, s. 100).

Topçu, 1950-1960 arası Türk Sineması’nda toplumsal sınıfların nasıl temsil edildiğine dair çalışmasının sonuç kısmında bu dönemde filmlerdeki temsillerin gerçekliği yansıtmadığını ileri sürmektedir. Ülkenin ekonomik ve siyasal zorluklar içerisinde bulunduğu bu dönemde çekilen Yeşilçam filmlerinin, seyircilere gerçek yaşamlarında sahip olamayacakları sınıfsal konumların, zenginliğin çok da olumlu

olmayabileceği konusunda ideolojik bir tavır içerdiği ekler. Seyirciler, gerçek yaşamlarında asla sahip olamayacakları şeylere, karanlık sinema salonunda kavuştukları ifade edilir (Topçu, 2006).

Popüler sinema 1960-1975 yılları arasında, kültürel yaşamda karşılaşılan “geleneksel-modern”, “sınıfsal eşitsizlikler” ve “kimlik” problemleri gibi konuları ele almıştır. “Popüler film anlatılarının yapılarına bakarak, dönemin sınıfsal ve cinsiyetçi ideolojilerinin dünyayı açıklama ve anlamlandırma dolayımıyla yeniden üretme sürecinde hangi anlatısal mekanizmaların işlediği ortaya konulabilir” (Abisel, 1994a, s. 187). Bu filmler arasında bir furya haline gelen *Ayşecik* filmleri, *Cıralı İbo*, *Turist Ömer*, *Şoför Nebahat*, *Küçük Hanımefendi* gibi filmler bulunur (Esen, 2010, s. 75). 1950 sonrası yaşanan ekonomik liberalleşme ile daha önceki dönemlerde eğitim yoluyla sınıf atlama düşüncesinin yerini, eğitimin gözden düştüğü insanların kolay yoldan zenginleşmenin yolunu aradığı bir dönem almıştır. Bu dönemde otomobil, zenginlik işareti olmuştur. 1950-1970 yılları arasında yaşanan mekânsal değişimin en önemli itici gücü göç olmuştur. Anadolu’dan İstanbul’a büyük bir göç dalgası yaşanmıştır. Bu göç dalgasının sonucunda gecekondu kültürü, apartmanlaşma ve toplu konut dönemi başlamıştır. Geleneksel eşya ve mekân düzenlemesi de değişmiştir. Köşklere ve konaklardan, apartmanlara geçiş süreci başlamıştır. Konut tipinin değişimi ile birlikte ev içinin ve eşyanın kullanım şekli de değişime uğramıştır. Kentleşme ile zenginler ile yoksullar arasındaki mekânsal ayrım daha da artmıştır (Kirel, 2005, s. 17; Topçu, 2005). 1960’lı yıllarda gündelik yaşama giren bir diğer yenilik ise otomobiller olmuştur. Otomobil bir zenginlik göstergesi olarak birçok filmin vazgeçilmez unsurudur. Otomobil *Şoför Nebahat* (Duru, 1965) ve *Küçük Hanımefendi* (Eğilmez, 1961) gibi filmlerde film karakterlerinin ayrılmaz bir parçasıdır (Kirel, 2005, s. 19).

Türk sinemasında 1970’li yıllarda da sınıf temsillerine dayalı filmler üretilmiştir. Bu dönemde sınıf meselelerini ele alan filmler arasında Tunç Okan (*Otobüs*, 1974), Erden Kıral (*Bereketli Topraklar Üzerinde*, 1979), Yavuz Özkan (*Maden*, 1978), Zeki Ökten (*Sürü*, 1978), Ömer Kavur (*Yusuf ile Kenan*, 1979) ve Ali Özgentürk (*Hazal*, 1979) gibi filmler bulunmaktadır (Esen, 2010).

Ömer Lütfü Akad da bu dönemde Türk sinemasında önemli filmler yapan isimlerdendir. “Köy üçlemesi” (*Hudutların Kanunu*, 1966; *Ana*, 1967; *Kızılırmak-Karakoyun*, 1967), “kent üçlemesi” (*Vesikalı Yarım*, 1968; *Kader Böyle İstedi*, 1968; *Seninle Ölmek İstiyorum*, 1969) ve “göç üçlemesi” (*Gelin*, 1973; *Düğün*, 1973; *Diyet*,

1974) şeklinde adlandırılan filmlerinde Akad, toplumsal meselelere, sınıf ilişkilerine ve göç olgusuna eğilir (Esen, 2010, s. 92-100).

1970’li yılların ikinci yarısından itibaren Türk sinemasında bir taraftan ucuz popüler filmler yapılırken diğer taraftan yönetmenler daha kişisel sinema anlayışlarını oluşturmaya başlamışlardır. Yapımcılar kendilerine daha çok kazandıracak, çok ucuza mal olan yerli karate ve seks filmlerinin yapımına yönelmişlerdir. Bu tür, ailelerin sinemadan kopmasına neden olmuştur. 1970’li yılların sonlarına doğru televizyon kullanımı yaygınlaşmış ve ekonomik zorluklardan ötürü sinema izleyicisi sinema salonlarından uzaklaşmıştır. Diğer taraftan 1970’lerin sonlarına doğru yeni sinema, bilinçli bir kişisel yapı kurmaya, dünya oluşturmaya yönelik entelektüel bir çaba içindedir (Güçhan, 2002, ss. 113–146). Türk sineması bu dönemde, ülkede yaşanan bir dizi gelişmeyle birlikte bir kriz dönemine girmiştir. Yaşanan ekonomik sıkıntılar etkisini sinema üzerinde de göstermiştir. Ham film bulma zorluğu, renkli filmin getirdiği maliyet ve televizyonun yaygınlaşması yaşanan krizi artırmıştır. Ekonomik kriz beraberinde filmlerde kaliteden ödün vermeyi ve ucuz erotik filmlerin yapılmasına neden olmuştur. Sinema sektöründe krizden çıkış ise video film üretimi ile gerçekleşmiştir. Yurtdışından gelen video işletmecileri hem eski filmleri alarak hem de yeni video filmlerinin üretimi için avans vermişlerdir. Böylece Türk sineması krizden bir nebze olsun kurtulmuştur. Ancak bu durum da fazla uzun sürmeyecek, video işletmecileri yeni film yapımı için avans vermeyince Türk sineması yeni bir çıkmaza girmiştir (Abisel, 1994b, ss. 103–116).

Aydın ve Şakı, Türk sinemasında işçi sınıfının nasıl ele alındığına dair yapmış oldukları çalışmalarında bu süreci iki döneme ayırarak ele alırlar. İlk dönem, işçi filmlerinin ilk örneklerinin ortaya çıktığı 1960’dan 1980’lere kadar olan dönemdir. Bu dönemde yapılan filmler 1960’ların sol rüzgârıyla birlikte ortaya çıkan filmlerdir. Bu filmlere örnek olarak Orhan Aksoy’un *Baraj* (1977) ve Yavuz Özkan’ın *Maden* (1978) örnek gösterilebilir. İkinci dönem ise 1980’lerden günümüze olan zaman dilimini kapsamaktadır. Bu dönemde de bir iki film dışında işçi sınıfının Türk sinemasında yer alması mümkün olmamıştır (Aydın ve Şakı, 2010, s. 91).

2.7.3. 1980 yılından 2000 yılına Türk sinemasında orta sınıfların temsili

1980’lerin başında yaşanan 12 Eylül askeri darbesi ve neo-liberalizme geçiş olarak kabul edilen 24 Ocak ekonomik kararları, Türkiye’nin yeni bir döneme girdiğinin habercisi olan gelişmelerdir. 1980’lerin hemen başında yaşanan bu gelişmelerin

ekonomik, kültürel ve toplumsal bir takım sonuçları olmuştur. Dünya ekonomik sistemiyle uyumlu olma girişimleri kapitalizm hegemonyasını çok daha fazla hissettirmiştir. Dünya sistemi ile bütünleşme ve küresel bir aktör olma istediği, bir kesim için imkânların sonuna kadar açılmasına diğer kesimler için ise yoksulluk anlamına gelmektedir (Boratav, 2014, s. 147). 1923 ile başlayan ve 1980'e kadar devam eden döneme ulusalcı kalkıncı dönem adı verilmektedir. 1980'den günümüze kadar olan döneme ise neoliberal dönem adı verilmektedir (Balkan ve Öncü, 2014, s. 252).

1980'lerde yaşanan bu değişim popüler kültür ürünlerine de yansımıştır. Popüler filmler de bu yansımanın yaşandığı bir alan olmuştur. Ryan ve Kellner (2010, s. 37) filmlerin, toplumsal yaşamın söylemlerini şifreleyerek sinemasal anlatılar şeklinde aktardıklarını, filmlerde yansıtılan temsil sistemlerinin, toplumsal yaşamdan bağımsız olmadığından perdeye yansıtılanların kültürel temsilleri kapsadığını ifade etmektedirler. 1980'li yıllar Türk sineması, neo-liberalizm ile birlikte değişen ve dönüşen toplum yapısını konu edindiği söylenebilir. Tüketim toplumu olguları ve bireyselleşme gibi konular Türk sinemasının ele aldığı konular haline gelmiştir. Bu dönemden itibaren yapılan filmlerden dönemin toplumsal ve kültürel yapısı takip edilebilir

Kırel (2010, s. 5) 1980'li yıllarda Türk sinemasında yapılan güldürü filmlerinin, hızlı liberalleşme ile yaşanan ekonomik değişimler ve bunun değerler sistemine etkisi ile yaşanan şoku atlatmak için ihtiyaç duyulduğunu ifade eder. Ayrıca Kırel (2010) politik eleştirinin susturulduğu bu dönemde apolitik bir ortamın yaratıldığı göz önüne alınırsa, güldürü filmleri yoluyla filmlerin içinde kendine yer bulan, güncel temas eden karakterler ve olayların varlığına dikkat çeker.

Maktav'a (2001, s. 226) göre sinema üzerinden toplumsal değişimi takip etmenin en iyi örneklerinden birisini 1980'lerdeki Türk sinemasının durumu oluşturur. Bu yıllarda bazı yönetmenler, 1970'li yılların politik ortamında film yapan yönetmenlerden etkilenecek 1980 darbesiyle apolitikleşen Türkiye'de muhalif yönden filmler yapmak isterler. Muhalif bir sinema damarının azaldığı bu dönemde, bastırılmış politik eylem alanının bir sonucu olarak popüler sinema örnekleri çoğalmıştır. Bu dönemde yapılan *Namuslu* (Eğilmez, 1984) ve *Çıplak Vatandaş* (Sabuncu, 1985) gibi güldürü filmleri bu tür filmlere örnek gösterilebilir.

1980'li yıllarda Türk sineması bir taraftan 12 Eylül darbesinin izlerini taşıırken diğer taraftan da neo-liberal politikalarla yurtiçi piyasaya giren yapım şirketlerinin etkisiyle "Hollywood darbesi"ne maruz kalmıştır. 1980'li yıllarda Türk sinemasında yapılan

filmler, özellikle seks filmlerinin ortadan kalmasıyla yerini, köyden kente göç eden yeni kentlilere yönelik yapılan “arabesk filmler”, 1986 yılından itibaren başlayan “12 Eylül filmleri”, “video kaset filmleri” ve bireysel sorunlara ağırlık veren, kimlik arayışı ve cinsel özgürlük konularını ele alan “kadın filmleri” olmuştur (Esen, 2010, ss. 160–186). Seksenli yıllarda ayrıca “bunalım sineması” (1983-1991) adlı dönemde yaşanan değişimlerin birey üzerindeki etkisi ile ilgili de filmler yapılmıştır. Bunalım sineması döneminde Türk sinemasında, daha önceki dönemlerde toplumu bilinçlendirme ve çağdaşlaşmanın öncülüğünü yapan aydın temsillerinin yerini toplum içinde duyduğu yalnızlığı ele alan filmler yapılmıştır. Bu filmlerde konu aydının kendisi olmuştur. Bu filmlerde öğretmenlik ve mühendislik gibi mesleklerin yerini tv programcılığı, yönetmenlik, reklamcılık gibi daha medyatik ve dönemin ruhuna uygun düşen meslekler almıştır (Maktav, 1998).

Bu dönemde Türk sinemasında yapılan filmlerin bir özelliği de anlatının birey üzerinden gerçekleşmesidir.

Türk sinemasında anlatının birey üzerinden gerçekleştiği filmler arasında Ömer Kavur’un filmleri de bulunmaktadır. Oskay (1996: 105) ise Ömer Kavur’un filmlerinde siyasal ve kültürel ortam ile birey psikolojisini koşut bir perspektif içinde anlatmayı amaçladığı bir sinema dilini geliştirdiğini ifade eder.

Gece Yolculuğu (1987) filminde yönetmen Ali ve senarist Yavuz’un yeni bir filme mekân bakmak için çıktıkları yolculuk üzerinden Ali’nin geçmişiyile yüzleşmesi üzerinde durulur. *Gizli Yüz* (1991) filminde günün birinde kavuşmayı umduğu bir yüzü arayan ve bunun için bir fotoğrafçıya farklı yüzlerin fotoğraflarını çektiren bir kadının hikâyesi anlatılır. Yolculuk temasının hâkim olduğu filmde anlatı birey üzerinden aktarılır ve kadının arayışına odaklanılır. *Akrebın Yolculuğu* (1996) filminde anlatı, saat ustası Kerem’in bir kulenin saatini tamir etmek için çıktığı yolculuk üzerinden inşa edilir (Esen, 2002).

Türk sinemasında anlatının birey üzerinden gerçekleştiği filmler arasında Yavuz Özkan’ın filmleri de bulunmaktadır. *Büyük Yalnızlık* (1989) filminde anlatı modern bir yaşam tarzına sahip ve boşanmak üzere olan bir çift üzerinden anlatılır. Kadın erkek ilişkisi üzerine hesaplaşmaların anlatıldığı filmde karakterlerin çelişkileri ve çıkışsızlıkları anlatılır. *Yengeç Sepeti* (1994) filminde anlatı dört kardeşin birbirleriyle ve geçmişleriyle hesaplaşmaları üzerine kuruludur. Avukat, polis, gazeteci ve ne iş yaptığı belli olmayan ailenin en küçük çocuğu arasındaki samimiyet, itiraf ve doğruluk üzerine

kurulu bir anlatı vardır. *Bir Kadının Anatomisi* (1995) filminde ise kadının bireyselleşmesi ve bireysel kimliğini kazanması birey üzerinden aktarılır. Genel koordinatör olan Sibel'in sırasıyla endüstri tasarımcısı, inşaat mühendisi ve müzisyen olan üç erkekle yaşadığı ilişki anlatılır. *Bir Sonbahar Hikâyesi* (1994) filminde ise idealist bir akademisyen kadın ve dönemin liberal anlayışına ayak uyduran yurtdışı eğitilmiş iktisatçı bir erkek üzerinden 1980 darbesi öncesi ve sonrası yaşananlar anlatılır. *Bir Erkeğin Anatomisi* (1996) filminde bu defa anlatı radyo programcısı bir kadın ile avukat olan Taner arasında geçmektedir (Pösteği, 2012). Yavuz Özkan'ın filmlerinde genel olarak anlatının birey üzerinden aktarılmasının yanında filmdeki karakterin bireyselleşme ve kimlik kazanma mücadelesinde oldukları söylenebilir. Ayrıca bu karakterlerin 1980 sonrası ortaya çıkan mekân, tüketim, yaşam tarzı ve beğeni anlayışlarıyla yeni orta sınıfların özelliklerini sergiledikleri görülür.

1980'lerde başlayan ve 1990'larda yapılmaya devam eden, anlatının birey üzerinden yapıldığı bireyselleşmenin, yabancılaşmanın ve kimlik inşasının aktarıldığı aydın filmleri olarak adlandırılan filmler de yapılmıştır. Bu filmlerdeki karakterler de yine yeni orta sınıfların özelliklerini sergileyen karakterlerdir. Küçük burjuva özelliğine sahip bu karakterler beğeni ve sermaye türleriyle diğer sınıflardan farklılaşırlar. *Dünden Önce Yarından Sonra* (Nisan Akman, 1987) filminde ana karakterler olan Gül ve eşi Bülent sinema sektöründe çalışırlar. Yoğun olarak çalışan çift birbirlerine zaman ayıramazlar. İşten ayrılan Gül artık ev işleriyle ilgilenir ancak bundan tatmin olmayan Gül kendisini ve çevresini sorgulamaya başlar. *Biri ve Diğerleri* (Tunç Başaran, 1987) filminde ise insan ilişkileri, aşk ve yalnızlık birey üzerinden ele alınır. *Sarı Tebessüm* (Seçkin Yaşar, 1992) filminde ise şair olan İdris ve bir sanat galerisi işleten Eda'nın yaşamına odaklanılır. Kadının bireyselleşmesi ve kimlik arayışı üzerine kurulu filmde, evliliklerinde problemleri olan çift, yeni orta sınıf özelliklerine sahiptirler. *Med Cezir Manzaraları* (Mahinur Ergun, 1989) filminin ana karakterleri ise yurtdışı eğitilmiş bankada çalışmaya başlayan Zeynep ile banka yöneticisi olan Erol'un ilişkisine odaklanılır. *Acılar Paylaşılmaz* (Eser Zorlu, 1989) filminde ise ataerkil toplumda cinsel tercihlerin varlığı sorgulanır. Avukat olan Erdoğan ve farklı cinsel yönelime sahip oğlu arasındaki ilişki üzerinden toplum sorgulanır. *İkili oyunlar* (İrfan Tözüm, 1990) filminde Nur ve Erol çiftinin 1960'lı yıllardan 80'lere uzanan süreçte yaşadıkları dönüşümü ve bu dönüşümün kendileri açısından nasıl algılandığını ortaya koymaktadır. *Su da Yanar* (Ali Özgentürk, 1987) filminde ise bir yönetmenin mesleğiyle ilgili olarak yaşadığı iç

hesaplaşma ve bunalım sürecini anlatmaktadır. Yönetmen Ali'nin bir film çekmek için çıktığı yolculukta sorgulamalar yapması üzerinde durulur (Esen, 2010).

Türk sinemasında özellikle 1980 sonrası görülmeye başlanan birey üzerinden anlatı tarzı Erden Kıral'ın filmlerinde de görülür. *Hakkâri'de Bir Mevsim* (1983) filminde sürgün olarak bir dağ köyüne gönderilen bir öğretmenin köy halkıyla el ele vererek giriştiği öğretme ve öğrenme mücadelesi ele alınır. Aydın özelliğindeki öğretmen, köy halkının bildikleriyle kendi öğrettikleri arasındaki uçurumu görünce kendisiyle yüzleşir. *Av Zamanı* (1987) filminde yazar olan ana karakterin ülkenin içinde bulunduğu karışık durumdan uzaklaşarak doğduğu adaya giderek burada kendisiyle yüzleşmesi ele alınır. Aynı iç hesaplaşma *Mavi Sürgün* (1993) filminde de görülür (Coşkun, 2012).

1980'li yıllarda yaşanmaya başlanan bireyselleşme ve Türk sinemasında anlatının birey üzerinden inşası “kadın filmleri” olarak adlandırılan filmlerde de görülür. Bu filmlerin ana teması kadın karakterlerin ataerkil toplumda bireyselliklerini ve kadın kimliklerini kazanmalarıdır. Kadın karakterler yeni orta sınıfa mensup eğitilmiş, sermaye birikimleri yüksek ve ince beğeniye sahiptirler. *Bir Kadın Bir Hayat* (Fevzi Tuna, 1985) filminde ana karakter Nuran eğitilmiş bir kadındır. Reklamcı olan eşiyle boşandıktan sonra çalışmaya başlar. Filmde ataerkil toplumda kadının alışılmış konumu sorgulanır ve kadın kendi bireyselliğini kazanır. *Bütün Kapılar Kapalıydı* (Memduh Ün, 1987) filminde ise yıllarca hapiste yatan Nil'in hapisten çıktıktan sonra dışardaki yaşama ayak uydurma çabasını anlatılır. Değişen topluma alışmaya çalışan Nil, yeni toplum yapısında ayakta durmaya çalışır. Ateş ise yurtdışında eğitim görmüş bir mühendistir. Bir mühendislik ofisi açar ve Nil de burada çalışmaya başlar (Esen, 2010).

1980'lerde Türk sinemasında yapılmaya başlanan ve “kadın filmleri” olarak adlandırılan bu filmlerin önemli bir yönetmeni de Atıf Yılmaz'dır. Yılmaz bu filmlerde ataerkil toplumda kadının konumunu, değişen toplum yapısındaki kadının varlığını ve kadının kendi kimliğini inşa edişini tema olarak seçer. *Kadının Adı Yok* (Atıf Yılmaz, 1988) filminde ataerkil toplumda kadın olmak konusu Işık üzerinden anlatılır. Üniversite mezunu olan Işık reklam sektöründe çalışır. Filmde Işık'ın birey olma mücadelesi anlatılır. Böylece birey üzerinden toplum yapısına ışık tutmaya çalışılır. *Dul Bir Kadın* (Atıf Yılmaz, 1985) filminde Suna'nın eğitilmiş, kültürlü bir fotoğrafçı olan Ergun ile olan ilişkisi üzerinden kadının bireyselliğini kazanması anlatılır. Filmdeki karakterler diyalogları ve yaşam tarzlarıyla beyaz Türklerin özelliklerini taşırlar. *Aaah Belinda* (Atıf Yılmaz, 1986) filminde tiyatro oyuncu olan Serap'ın mevcut düzene ayak uydurması

anlatılır. Tiyatro oyuncusu olan Serap, popüler işlerden uzak duran arkadaşlarının aksine şampuan reklamında oynar. Bunu da daha rahat yaşamak için tercih ettiğini ifade eder (Esen, 2010).

1990'lı yıllara girerken ise Türk sineması büyük problemlerle karşı karşıyadır. Ekonomik problemler ve özellikle Amerikan sinemasının hegemonyası kendini hissettirmektedir. 1990'ların ilk yıllarında seyirci azlığı ve ekonomik problemler Türk sinemasının temel problemleri olmuştur (Pösteği, 2012, s. 17). 1990'ların ortalarından itibaren ise hareketlilik yaşanmaya başlamış, seyirci ile ilişki düzelmiştir. 1994 yılından sonra Türk sinemasında iki ana yol varlığını göstermiştir; bir tarafta “seyirciyi hedefleyen filmler” diğer tarafta ise “yurtdışında da takip edilen yeni yönetmenler kuşağı” olmuştur (Pösteği, 2012, ss. 40–42).

1990'lı yıllarda İslami sinema anlayışı çerçevesinde de filmler yapılmıştır. 1990'lı yıllarla birlikte liberal ideoloji ile sembolleşen ve kamusal alanlarda daha çok görünür olan İslami hareket, büyük bir hız kazanmış ve aktif siyasette daha çok yer almıştır ve bunu çatışmacı bir yapıda sürdürmüştür. 1990'lı yıllarda farklılıklara dayanarak oluşturulan çatışmacı yapı o dönemin filmlerinden “muhafazakâr-modern, kapalı-açık, köylü-kentli, doğulu-batılı” şeklinde doğrudan gözlenmektedir. Çatışmacı siyasal kimlik eşliğinde kendine güven duyan İslami hareket, 28 Şubat süreci ile birlikte, hem bu çatışmacı kimliği hem de kendine duyduğu güveni büyük ölçüde kaybetmiş ve yeni bir döneme girmiştir. 28 Şubat sürecinden sonra İslamcı söylem biraz daha geri plana çekilerek kendi içine kapanmış ve kendi iç sorgulamalarını sürdürmüştür. 1990'lı yıllardaki İslami filmlerde artık “hidayete ermenin” ne kadar yüce bir şey olduğunun ötesinde, filmlerde politik bir dil hâkim olmaya başlamıştır. 1990'lı yıllarda yapılan bu filmlerde, İslami kimliğin dışındaki kimliklere bilinç alanı tanınmaz, diğer kimlikler dışlanır ve olumsuzlanır. Ayrıca bu filmlerde Batı yaşam tarzını benimseyen karakterler, sonunda İslami yaşam tarzlarını seçerler. 28 Şubat sürecine kadar devam eden İslami yaşam tarzlarının sunulmasındaki söylem yoğunlaşması, bu süreç sonrası yavaş yavaş kırılmaya başlar. Kültürel ürünler azalmaya başlayarak İslami yaşam biçimlerinin sunulduğu alanlar ve bu alanın aktörleri kendi içlerine kapanmışlardır (Avcı ve Üçarol, 2011; Maktav, 2010; Ö. Özdemir, 2019; S. Özdemir, 2012).

1990'lı yılların ikinci yarısından itibaren Türk sinemasının bir başka özelliği ise yeni bir dönem başlamış olmasıdır. Yeni Türk Sinemasının temel eksenini, ilk filmlerini 1990'lı yıllarda yapmış genç yönetmenler kuşağı oluşturur. Yeni Türk Sinemasının ortaya

çıkışını “bir yandan büyük bütçeli, yıldız oyuncu ve/ya yönetmenleri öne çıkaran, vizyona girmeden önce medyada yoğun reklam/tanıtım kampanyasıyla adından söz ettirmeye başlayan, geniş dağıtım/gösterim olanaklarına sahip ve gişede başarılı hasılat yapan” bir popüler sinema, diğer yandaysa “yönetmenin bir bütün olarak filmin yaratım sürecine damgasını vurduğu, küçük bütçeli, çoğu kez amatör/tanınmamış oyuncularını kullanan, Türkiye’de sınırlı dağıtım ve gösterim olanağı bulan, ancak ulusal ve uluslararası festivallerde gördüğü ilgi ve kazandığı prestijli ödüllerle kendinden söz ettiren” bir sanat sineması oluşturmaktadır (Suner, 2006, s. 33).

Yeni Türk sinemasında sınıf ilişkileri ise daha çok iktidarın gündelik hayattaki yansımaları üzerinden ele alınmaktadır (Maktav, 2015, s. 136). Maktav, Yeşilçam ve Yeni Türk sinemasının sınıfsal ilişkilere yaklaşımını kent mekânındaki yoksulluk üzerinden ele almaktadır.

Yeşilçam’da kentin yoksulluk halleri bile insanidir, güzeldir, estetikdir. Kent mekânları ayrıştırılmasına rağmen bu durum kahraman ile kent arasına mesafe koymaz, bir parçalanmışlık duygusu yaratmaz, kahraman bir bütündür, bütünlüğü bozan geçici hevesler “ders alınarak” atlatılmaktadır. Yeni Türk sinemasında ise artık anlatı birbirini besleyen tamamlayan olaylarla değil, bütünü parçalayan şoklarla ve fragman hayatlarla ilerler. Kent parçalanır, yaşantılar parçalanır, kimlikler parçalanır, değerler parçalanır ve kent ile kahraman arasında başka türlü bir ilişki kurulur (Maktav, 2015, s. 161).

2000 sonrası yeni muhafazakâr orta sınıfların ve yeni seküler orta sınıfların Türk sinemasında mekân, tüketim ve yaşam tarzı bakımından nasıl temsil edildikleri kimlik ve beğeni anlayışları seçilen örneklem filmleri etrafında değerlendirilecektir.

3. YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın modeli, evren ve örnekleme açıklanmış; verilerin toplanması ve kategoriler haline getirilmesi anlatılmıştır.

3.1. Araştırma Modeli

Bu çalışmada, Yeni Türk sinemasında yeni orta sınıfların nasıl temsil edildiği incelenecektir. Yeni Türk sinemasında yapılan ve örnekleme dâhil edilen filmlerde yer alan, filmlerdeki yeni orta sınıflara mensup ana karakterlerin, tüketim, yaşam tarzı ve beğeni unsurlarının belirlenmesiyle filmlere yansıyan yeni orta sınıfların habitusları ortaya çıkarılacaktır.

Bu çalışma, var olan bir duruma ilişkin saptamalar yaparak, elde ettiği bulguları yorumlaması amacından dolayı, tarama modelinde gerçekleştirilecektir. Tarama modeli var olan bir durumu ortaya çıkarmayı ifade eder (Karasar, 2005, ss. 77–79).

Yeni Türk sinemasında yeni orta sınıfların habitusunun nasıl oluştuğunu ortaya koymayı amaçlayan bu çalışma, niteliksel tasarımda hazırlanan bir araştırmadır. Nitel araştırma “gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algılar ve olguların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir tarzda ortaya konul(duğu)” bir araştırma türüdür (A. Yıldırım ve Şimşek, 2016, s. 39).

Nitel paradigma, fiziksel gerçeklik ile toplumsal gerçeklik arasında bir ayrım yapar. Bundan dolayı nitel araştırmacıya göre gerçek, tek ve kesin olmayıp çoklu ve değişken bir yapıdadır. Nitel paradigmanın özellikleri şu şekilde sıralanabilir “gerçek görelidir, gerçek bireyin katılımıyla anlaşılır, gerçeklik algısı öznel ve kişisel yorum içerir ve bilimde genellemeler ve yinelemeler yapılamaz (Şimşek, 2015, ss. 169–170)”.

Nitel araştırmacı için “olaylar ve bağlamları” büyük önem taşır. Toplumsal yaşamın doğal akışında ortaya çıkan olayların ayrıntılı incelemelerini yürütmeye vurgu yaparlar. Toplumsal-tarihsel bağlamlara duyarlı olan özgün yorumlar ortaya koymaya çalışırlar (Neuman, 2014a, s. 234).

Bu çalışmada nitel araştırma modellerinden “kültürel inceleme modeli” kullanılacaktır. Kültürel inceleme modeli “her davranışın ancak ilişkili olduğu toplumsal ortamda/bağlamda anlaşılabilceğini savunur. Bu nedenle bireysel algılar, değerler, tutumlar, tercihler, inanışlar ve eylemler kadar bunların belirli bir topluluğa ya da topluma ait olanları da araştırılabilmektedir” (İ. Erdoğan, 2007, s. 137; Şimşek, 2015, s. 171; A. Yıldırım ve Şimşek, 2016, s. 72).

Bu çalışmada yeni Türk sinemasında yeni orta sınıfların nasıl temsil edildiği, ana karakterlerin tüketim, yaşam tarzı ve beğeni unsurlarının yani habituslarının ortaya çıkarılmasıyla yapılacağından kültürel modele dâhil edilebilir.

3.2. Evren ve Örneklem

Yeni Türk sinemasında yeni orta sınıfların habitusunun nasıl oluştuğunu ortaya koymayı amaçlayan bu çalışmanın genel evrenini Yeni Türk sineması oluşturmaktadır. Çalışmanın araştırma evrenini ise Yeni Türk sinemasında yapılmış olan yeni orta sınıfları konu alan filmler oluşturmaktadır.

Tablo: 3.1. Evrene dâhil olan filmler: Yeni Türk sinemasında yeni orta sınıfları konu alan filmler

	Film Adı	Yapım Yılı	Yönetmen
1	Uzak	2002	Nuri Bilge Ceylan
2	Mustafa Hakkında Her Şey	2004	Çağan Irmak
3	The İmam	2005	İsmail Güneş
4	İklimler	2006	Nuri Bilge Ceylan
5	Takva	2006	Özer Kızıltan
6	Ara	2007	Ümit Ünal
7	Anka Kuşu	2007	Mesut Uçakan
8	İssız Adam	2008	Çağan Irmak
9	Başka Dilde Aşk	2009	İlksen Başarır
10	Çoğunluk	2010	Seren Yüce
11	İncir Reçeli 1	2010	Aytaç Ağırlar
12	Büşra	2010	Alper Çağlar
13	Aşk Tesadüfleri Sever	2011	Ömer Faruk Sorak
14	Beni Unutma	2011	Özer Kızıltan
15	Kaybedenler Kulübü	2011	Tolga Örnek
16	Romantik Komedi 1	2011	Ketche
17	Hayatboyu	2013	Aslı Özge
18	Romantik Komedi 2	2013	Erol Özlev

19	İncir Reçeli 2	2014	Aytaç Ağırlar
20	Bulantı	2015	Zeki Demirkubuz
21	Kış Uykusu	2015	Nuri Bilge Ceylan
22	Rüzgârda Salınan Nilüfer	2015	Seren Yüce
23	Neden Tarkovski Olamıyorum	2015	Murat Düzgünoğlu
24	Bir Varmış Bir Yokmuş	2015	İlksen Başarır
25	Günce	2015	Kemal Uzun
26	Kırmızı	2015	Yücel Müştekin
27	Mutluluk Zamanı	2017	Şenol Sönmez
28	Sonsuz Aşk	2017	Ahmet Katıksız
29	Kaybedenler Kulübü: Yolda	2018	Mehmet Ada Öztekin
30	Son Çıkış	2018	Ramin Matin
31	Bizi Hatırla	2018	Çağan Irmak
32	Bağlılık - Aslı	2019	Semih Kaplanoğlu
33	Küçük Şeyler	2019	Kıvanç Sezer

1990'lı yılların ikinci yarısından itibaren Türk sineması, bir kanatta popüler filmlerin diğer kanatta sanat filmlerinin olduğu halde “yeni” bir döneme girmiştir. Bu yıllarda Türk sinemasında yeni orta sınıfları konu alan filmler de yapılmıştır. Yeni Türk sinemasının sanat filmleri kanadında yapılan filmlere bakıldığında 1980'li ve 1990'lı yıllardaki gelişmelerle birlikte yabancılaşmanın etkisine giren, kendini ve çevresini sorgulayan karakterler görülmektedir;

Ara, Ümit Ünal, 2007; *Bulantı*, Zeki Demirkubuz, 2015; *İklimler*, Nuri Bilge Ceylan, 2006; *Uzak*, Nuri Bilge Ceylan, 2002; *Kış Uykusu*, Nuri Bilge Ceylan, 2015; *Neden Tarkovski Olamıyorum*, Murat Düzgünoğlu, 2015.

Yine 2000'li yıllarda orta sınıfların değişimi ve dönüşümünü de konu edinen filmlere rastlanmaktadır;

Çoğunluk, Seren Yüce, 2010; *Rüzgârda Salınan Nilüfer*, Seren Yüce, 2015; *Hayatboyu*, Aslı Özge, 2013 ve *Bağlılık - Aslı*, Semih Kaplanoğlu, 2019.

Diğer taraftan yeni Türk sinemasının popüler kanadında da yeni orta sınıfı ele alan filmler bulunmaktadır;

Mustafa Hakkında Her Şey, Çağan Irmak, 2004; *İssız Adam*, Çağan Irmak, 2008; *Başka Dilde Aşk*, İlksen Başarır, 2009; *İncir Reçeli 1*, Aytaç Ağırlar, 2010; *Büşra*, Alper Çağlar, 2010; *Aşk Tesadüfleri Sever*, Ömer Faruk Sorak, 2011; *Beni Unutma*, Özer Kızıltan, 2011; *İncir Reçeli 2*, Aytaç Ağırlar, 2014; *Kaybedenler Kulübü*, Tolga Örnek, 2011; *Romantik Komedi Aşk Tadında*, Ketche, 2011; *Romantik Komedi Bekarlığa Veda*, Erol Özlev, 2013; *Bir Varmış Bir Yokmuş*, İlksen Başarır, 2015; *Günce*, Kemal Uzun, 2013; *Kırmızı*, Yücel Müştekin, 2015; *Mutluluk Zamanı*, Şenol Sönmez, 2017; *Sonsuz Aşk*, Ahmet Katıksız, 2017.

Yeni Türk sinemasında yeni orta sınıfların habitusunun nasıl oluştuğunu ortaya koymayı amaçlayan bu çalışmanın örnekleme, örneklem alma tekniklerinden olan olasılıklı olmayan örneklem alma yöntemlerinden “amaçlı örneklem tekniği” ile belirlenmiştir. Amaçlı örneklem “önceden tanımlanarak belirlenmiş amaca uygun birimlerin inceleme için seçilmesidir” (İ. Erdoğan, 2007, s. 177; Neuman, 2014a, s. 322).

Çalışmanın örneklemini amaçlı örneklem yöntemiyle belirlenen filmler oluşturmaktadır. Amaçlı örnekleme seçilen filmler, üç aşamalı bir süreç sonucunda belirlenmiştir;

İlk olarak, literatürde belirtildiği gibi Türkiye’de 1980 sonrası yaşanan siyasal, toplumsal ve ekonomik dönüşümün ardından ortaya çıkan ve yeni orta sınıfları oluşturan seküler yeni orta sınıf ve muhafazakâr yeni orta sınıfın literatürdeki ve filmlerdeki özellikleri belirlenmiştir.

İkinci aşamada, bu iki sınıfın en görünür olduğu, neoliberalizmin etkisinin en çok yaşandığı ve Türkiye’nin yeni bir döneme girdiği 2000 sonrası ele alınmıştır. Bu dönemde Türkiye dünya ekonomik sistemine tamamen entegre olmuş, özelleştirmeler artmış, kentsel alan yeniden dizayn edilmiş ve tüketim, toplumun tüm kesimlerini etkisi altına almıştır. Yine 2000 sonrası Türk sineması da hem nitelik hem de nicelik anlamında yeni bir döneme girmiştir.

Son olarak, araştırma amacına en iyi şekilde ulaşılması amacıyla anlatısında seküler yeni orta sınıf ve muhafazakâr yeni orta sınıf temsillerinin yoğun olduğu filmler seçilmiştir.

Çalışma evrenine dâhil olan filmler arasından amaçlı örneklem yöntemiyle, çalışmanın amacına ve yöntemine uygun olarak belirlenen, temsil kodlarının yoğunlukları, açıklıkları ve çeşitliliği göz önüne alınarak, en çok veriye sahip olan, muhafazakâr yeni orta sınıfı ve seküler yeni orta sınıfı ele alan üçer film seçilecektir. Bu

amaçla ilk olarak evrene dâhil olan filmlerin ana karakterlerinin tüketim, yaşam tarzı ve beğeni çerçevesinde genel bir değerlendirmesi yapılacaktır. Bu amaçla çalışma evrenindeki filmler izlenmiş ve filmlerin sırasıyla bir değerlendirmesi yapılmıştır.

“Uzak” filminde yönetmen Ceylan (2002), reklam fotoğrafçısı olan, ideallerinden vazgeçen ve yalnız yaşayan Mahmut ile taşradan İstanbul’a iş bulmak amacıyla gelen ve Mahmut’un evinde kalan Yusuf’un hikâyesini ele almaktadır (Akbulut, 2005, s. 28). Mahmut’un evi, içerisinde fazla eşya olmayan ve bir odasını fotoğraf stüdyosu olarak kullandığı bir apartman dairesidir. Ev, geleneksel tarzda bir dekorasyona sahip olup evde, Mahmut’un kültürel sermayesinin bir işareti olarak tablolar, Bach’in kasetleri ve bir kitaplık bulunur. Mahmut tek kişilik hayatında, kendince geliştirdiği küçük burjuva alışkanlıklarını yinelemekle yetinir. Mahmut’un beğeni anlayışı sekteye uğramış olup yanında Yusuf varken Tarkovski filmi izlerken yalnız kalınca porno filmi izler. Mahmut giyim tarzı olarak şık olmayıp dışarda eğlencesi ise her zaman gittiği aynı barla sınırlıdır. Film anlatısının merkezinde Mahmut’un beğeni ya da yaşam tarzından ziyade Yusuf ile olan çatışması bulunur. Filmin geneli düşünüldüğünde literatürde ele alınan orta sınıf temsillerinin filmde yer almadığı görülmüştür.

“Mustafa Hakkında Her Şey” filminde yönetmen Irmak (2004), Art House yapım şirketinin sahibi yapımcı Mustafa ve eşi Ceren ile ilişki yaşayan taksici Fikret arasında yaşanan olayları ele almaktadır. Mustafa, taşradan (Seferihisar) İstanbul’a gelen geleneksel orta sınıf bir ailenin oğlu olarak eğitim yoluyla yükselerek hem kültürel hem de ekonomik olarak üst sınıfa geçen bir yeni orta sınıf mensubudur. Korunaklı, modern mimari ve mobilyayla döşenmiş bir villada yaşayan aile mensupları, kendi steril yaşamları içerisinde hayatlarını devam ettirirler. Mustafa, şık giyimli, yabancı müzik beğenisine sahip ve spor yaparken, Ceren evin bir odasını heykel atölyesine çevirerek burada heykeller yapar. Çocukları ise özel okulda okuyup, yüzme dersleri alır. Fakat filmin anlatı merkezine bu noktadan sonra, alt sınıftan ve taksici olan Fikret ile Mustafa’nın sınıf karşılaşması oturur.

“The İmam” filminde yönetmen Güneş (2005), İmam Hatip mezunu olduğunu saklayan, okul yıllarında Emrullah adını kullanırken kendini saklamak için Emre adını kullanan, yurtdışında eğitim almış bilgisayar mühendisi Emre’nin hikâyesini ele almaktadır. Emre, arkadaşı Mert ile birlikte ortak bir yazılım şirketi kurmuştur. Emre’nin hayatı, İmam Hatip yıllarından arkadaşı olan Mehmet’in bir gün şirkete gelmesiyle değişir. Mehmet, Emre’den kendi yerine bir köyde imamlık yapmasını ister. Emre ile

Mehmet'in karşılaşmaları, yıllardır Emre'nin içinde sakladığı huzursuzluğu dışa vurur. "Piyasaya uyduğunu, sistemin kölesi olduğunu ve köklerinden uzak kaldığını" ifade eden Emre için bu görev, adeta köklerine bir yolculuk anlamına gelir. Uzun saçları, hız ve motosikleti ile Emre, geleneksel imam temsilinden farklıdır. Bireyselleşme eğiliminin yansımaları taşıyan filmdeki imam temsili, modernleşmenin bireysel yönünü ön plana çıkarır. Modern, ılımlı ve diyalogdan yana olan bu film, modern ve dini karşı karşıya koymak yerine bir araya getirmeye çalışmaktadır (Thwaites, 2018, s. 74). Böylece geleneksel olan kendi köklerine bağlı kalarak modernleşmekte ve hem geleneksel olanı hem de modern olanı kendi içinde barındırarak yeni bir kimlik oluşturmaya başlamaktadır (Avcı ve Üçarol, 2011, s. 93). Bu anlamda film, yeni muhafazakâr orta sınıfın temsili için önem taşımaktadır.

"İklimler" filminde yönetmen Ceylan (2006), sanat yönetmeni Bahar ile sanat tarihçisi üniversite hocası İsa'nın, "iki küçük burjuvanın" (Diken, Gilloch, ve Hammond, 2018, s. 102) ilişkilerinde yaşadıkları gelgitleri ele almaktadır. Bahar ve İsa her ikisi de kültürel ve ekonomik sermayeleri yüksek bir çifttir. Filmin ilk bölümü kent merkezinde geçmesine rağmen karakterlerin tüketim, yaşam tarzı ve beğenilerine ilişkin veriler sınırlı kalmaktadır. Filmin ikinci bölümü ise taşrada (Ağrı) geçmekte ve çalışmanın amacı doğrultusunda veriler bulunmamaktadır.

"Takva" filminde yönetmen Kızıltan (2006), dünyevi olandan kendini korumaya çalışan, uhrevi olana yönelen Muharrem karakteri üzerinden inançlı bireyin kapitalist düzenle olan ilişkisini ele almaktadır. Filmin ana karakteri olan Muharrem, babasından kalan müstakil evde kendi halinde yaşar. Kendisini dünyevi olandan uzak tutan Muharrem, bir dergâha bağlıdır ve bir tüccarın yanında çalışır. Muharrem'in sakin hayatı, şeyhinin kendisini dergâhın mali işleriyle ilgilenmesiyle görevlendirmesi üzerine bozulacaktır. Muharrem, bu yolla sakınmaya çalıştığı dünya ile daha yoğun bir temasa geçmek durumunda kalacaktır. Dünyevi olan ile uhrevi olan arasındaki çatışmada giderek tükenen Muharrem, hızla değişime uğramaya başlar, sakinliğini ve dürüstlüğü kaybederek akıl gücünü yitirmeye engel olamaz.

Filmin anlatısı Muharrem üzerinden modern zamanlarda Müslüman bireyin para ile olan ilişkisi ele alınmaktadır. Muharrem para ile temas edince sade ve mütevazı yaşamından, gösterişli bir yaşama geçmiştir (Thwaites, 2018). Film, İslami yaşam tarzıyla kapitalist anlayış ve geleneksel ile modern arasındaki çatışmayı ele alır (İmançer,

2008, s. 62). Film, muhafazakâr orta sınıfın değişen habitusunu ortaya koyma anlamında önem taşımaktadır.

“Ara” filminde yönetmen Ünal (2007), Ender ve Gül ile Veli ve Seda’nın arasındaki ilişkileri, bu karakterlerin geçmişleri, pişmanlıkları ve hayallerini ele almaktadır. Film, Gül’ün babaannesinden kalan bir apartman dairesinde, tek mekânda geçer. Ender, ekonomik zorluklar çeken alt orta sınıf bir ailenin çocuğu olarak, eğitim yoluyla yükselerek ekonomik sermaye elde etmiş ancak kültürel sermayesi o kadar da yüksek olmayan bir bireydir. Diğer taraftan Gül ise hem ekonomik hem de kültürel sermaye olarak üst seviyededir. Film, karakterlerin tüketim, yaşam tarzı ve beğenisine ilişkin az sayıda veriye sahiptir. Filmin anlatı merkezinde, Beyaz Türk’ün modern, gelenek ve doğu, batı arasında arada kalmışlığı bulunur (Balcı, 2010, s. 141).

“Anka Kuşu” filminde yönetmen Uçakan (2007) anne ve babasının ölümü ardından İstanbul’a gelen Selman’ın modernite olan ilişkisini ele almaktadır. Eğitim yoluyla yükselerek yeni orta sınıfa mensup olan Selman bir yönetmendir. Geleneksel ve modern arasında kalan Selman metropolde kimliğinden uzaklaştığını fark eder ve arayış içine girer.

“İssiz Adam” filminde yönetmen Irmak (2008), yeni orta sınıf temsilcisi Alper’in içinden geldiği alt, orta sınıf ile olan arada kalmışlık üzerine odaklanmaktadır. Alper’in arada kalmışlığı hem kendi ailesiyle hem de sevgilisi Ada’nın sınıfsal konumuyla ilgilidir. Taşradan İstanbul’a gelerek, kurduğu iş ve hayat tarzıyla sınıf atlayan Alper hiçbir şekilde alt ve orta sınıfa ait yaşam kalıpları arasına sıkışıp kalmak istemez. Bütün bu bireysellik ve özgürlük düşkünlüğü sonucunda onu tekrar gelenekselliğe götürecek tüm girişimlerden uzak durur.

Alper temiz ve iyi giyimli bir birey olarak modern tarzda döşenmiş eve sahiptir. İyi bir aşçı olan Alper’in Beyoğlu’nda modern tarzda tasarlanmış bir restoranı vardır. Alper; iyi bir işi ve geliri olan, özgür bir hayat süren, farklı cinsel tercihleriyle özgür bir düşünceye ve aynı zamanda elit zevklere sahip ancak bir o kadar da yalnız bir karakterdir. Alper, yeni orta sınıf bireyin tüm özelliklerini sergilemektedir (Özonur, 2010, s. 190). Gelişmiş bir damak tadına sahip olan Alper aynı zamanda bu sınıfın ayırt edici özelliği olan son derece ince zevklere sahiptir. Örneğin, Alper’in en önemli hobisi eski kırkbeşlikleri toplamak ve dinlemektir. Filmin ana karakteri, yeni orta sınıf bireyinin özellikleri yansıtmaya rağmen, filmin anlatısının merkezinde modern ve gelenek, kent ve taşra ikiliğinin baskınlığından dolayı, film örnekleme dâhil edilmemiştir.

“Başka Dilde Aşk” filminde yönetmen Başarır (2009) doğuştan işitme engelli Onur ile Zeynep’in ilişkisini ele almaktadır. Grafik tasarım mezunu olan Onur, üniversite kütüphanesinde çalışır. Zeynep ise şehir bölge planlama mezunudur ve çağrı merkezinde çalışır. Onur’un anne ve babası ayrıdır, annesi bir kafe işletir. Onur’un annesinin bir kafeye sahip olması ve Onur’un iyi bir semtte yaşıyor olması ekonomik sermaye bakımından varlıklı olduğunu gösterdiği söylenebilir. Onur’un evi sade düzenlenmiş bir apartman dairesidir. Onur’un ilgi alanları arasında kürek takımında yarışmak bulunur. Film “yeni emek süreçlerini başarıyla anlatan esnek ve güvencesiz çalışmanın olduğu modern bir işçi filmi özelliği taşımaktadır” (Akcan, 2017).

“Çoğunluk” filminde yönetmen Yüce (2010), yerli, muhafazakâr ve dindar üst orta sınıf bir aileyi filmin merkezine koyarak ele almaktadır. Çoğunluk, çoğunluk mantığını üretmekten fayda uman bir azınlığın filmidir. Film, azınlık ve çoğunluk yapısının sürekli olarak yeniden üretildiği üst orta sınıfı konu alır (Ahıska, 2012). Ailenin babası olan Kemal, müteahhittir. Filmde, geleneksel aile yapısı, orta sınıf yaşam biçimi üzerinden yeniden üretilir. Aile, geleneksel biçimde düzenlenmiş bir apartman dairesinde yaşar. Ailede söz sahibi babadır, anne ise evle ilgilenir. Mertkan ise özgür karar alamayan, babasının izinden giden bir birey olarak yansıtılmıştır. Mertkan, açık öğretim okur, babasının maddi imkânlarını kullanır (Akmeşe ve Deniz, 2015; Atam, 2011a; Karakaşlı, 2012; Susam, 2014; Thwaites, 2012; Türk, 2012). Film 2000 sonrası gelişen ve dönüşen muhafazakâr orta sınıfın habitusu bakımından önem taşır.

“İncir Reçeli-1” filminde yönetmen Ağırlar (2010) ve devamı niteliğindeki “İncir Reçeli-2” filminde Ağırlar (2014), televizyon programları için skeç yazan senarist Metin ve aids hastası Duygu arasında yaşananları ele almaktadır. Metin’in en büyük hayali, yazdığı senaryolardan birisinin filme çekilmesidir. Filmin çekilmesi için yapımcılarla görüşen Metin, piyasa şartlarına uygun izleyicinin ilgisini çekemeyen senaryolarından dolayı yapımcılardan sürekli olarak ret yanıtı alır. Yapımcılar, “para getirecek sulu komediler” isterler. Metin, kültürel sermaye olarak üst seviyede olmasına rağmen, ekonomik sermayeye yapımcılar sahiptirler. Metin, sade mobilyalarla düzenlenmiş bir apartman dairesinde yaşar. Kültürel sermaye göstergesi olarak evinde kitaplık bulunur. Gitar çalmaya ilgisi vardır. Eğlence olarak ise sürekli gittiği bar bulunur. Filmin geneline bakıldığında yeni orta sınıf bir karakter filmin merkezinde olmasına rağmen çalışmanın amacı doğrultusunda yeteri veri bulunmamaktadır.

“Büşra” filminde yönetmen Çağlar (2010), muhafazakâr bir burjuva ailenin, üniversiteden yeni mezun olmuş kızı Büşra ile köşe yazarlığı ve roman yazarı olan Yaman’ın arasında yaşananları ele almaktadır. Filmde yeni muhafazakâr orta sınıfın tüketim, yaşam tarzı ve beğeni özelliklerini yansıtan çok sayıda bulunmaktadır. Muhafazakâr kadınların alış veriş tutkusu, türban defileleri ve eğlenceler modern ile dindarlık arasındaki sınırların yumuşadığını ele vermektedir (Şahiner, 2010). Bu anlamda film çalışmanın amaçları doğrultusunda önem taşımaktadır.

“Aşk Tesadüfleri Sever” filminde yönetmen Sorak (2011), fotoğrafçı Özgür ile oyuncu Deniz arasındaki aşk ilişkisini ele almaktadır. Geleneksel orta sınıf bir aileden gelen Özgür, fotoğrafçılığa olan ilgisini babasının fotoğraf stüdyosundan edinmiştir. Özgür’ün kültürel sermayesi aileden geldiği söylenebilir. Özgür eğitim yoluyla yükselen yeni orta sınıf bir bireydir. Bu yükseliş hem ekonomik hem de kültürel sermayede kendini gösteriyor. İstanbul Balat’ta, modern dekore edilmiş evinde hem yaşıyor hem de burayı fotoğraf stüdyosu olarak kullanıyor. Özgür aynı zamanda spor yapıyor ve motosiklet kullanıyor. Dil Tarih mezunu olan Deniz ise yurtdışından, Fransa’dan, bir filmde oyunculuk için kabul alıyor ve aynı zamanda bir tiyatro grubuyla turnelere çıkıyor. Cihangir’de yaşayan Deniz, ince beğenilere sahip olup dışarda yemek yiyor.

“Beni Unutma” filminde yönetmen Kızıltan (2011), iç mimar Olcay ile bilişimci Sinan arasındaki aşk ilişkisini konu edinmektedir. Filmin ana karakterleri Olcay ve Sinan’dır. İş hayatında başarılı olan Olcay genç ve bekârdır. Motosikletle işe giden Olcay şık giyimlidir ve modern mobilyalarla döşenmiş bir evde yaşar. Olcay’ın kültürel sermayesi yüksektir ve bu durum şiirle ilgilenen babasından kaynaklanır. Diğer taraftan varlıklı bir ailenin tek çocuğu olan Sinan ise şık giyimli, ekonomik ve kültürel sermayesi yüksek yeni orta sınıf bir bireydir. Sinan’ın ailesi ekonomik sermaye olarak üst seviyededir. Sinan’ın annesi Olcay’ı alt sınıftan görür ve Sinan’a uygun bulmaz. Buna rağmen Sinan’a eski nişanlısı Ebru’yu sınıfından dolayı uygun bulur.

“Kaybedenler Kulübü” filminde yönetmen Örnek (2011) ve devam niteliğindeki “Kaybedenler Kulübü: Yolda” Öztekin (2018) filmlerinin ana karakterleri olan ve radyo programı yapan Kaan ve Mete’ye odaklanmaktadır. Özgür ve bireysel olan Kaan ve Mete İstanbul’da yaşamaktadırlar. Kitapları satmayan bir yayınevine sahip olan Kaan maddi olarak sıkıntı yaşamıyor. Şiirle ilgilenen Kaan’ın kültürel sermayesi yüksektir. Motosiklet kullanan ve fotoğraf çeken Kaan’ın ailesi hakkında bilgi verilmiyor. Bekâr olan Kaan bir arkadaşıyla birlikte bir apartman dairesinde yaşıyor. Diğer taraftan Mete ise Kadıköy’de

bir bara sahiptir. Varlıklı bir kadın izlenimi veren annesiyle görüşen Mete'nin ekonomik ve kültürel sermayesi ailesinden geldiği söylenebilir.

Birbirinin devamı niteliğinde olan “Romantik Komedi: Aşk Tadında” filminde Ketcher (2011) ve “Romantik Komedi: Bekarlığa Veda” filminde Özlev (2013), reklam ajansında metin yazarlığı yapan Esra, avukat olan Zeynep, sürekli bir işi olmayan Didem ile oyuncu Cem, fotoğrafçı Yiğit ve reklam ajansı olan Mert'in ilişkilerini ele almaktadır. Şık ve modern giyimli olan karakterlerin ekonomik sıkıntıları bulunmaz. Karakterler “lüks evlerde yaşamakta, davetlere, partilere ve yemeklere katılmakta, spor arabalarla gezinmektedirler” (Orta, 2014, s. 54). Karakterler, tüketim, yaşam tarzı ve beğeni anlayışları olarak yeni orta sınıf kimliğini taşımaktadırlar. Filmdeki “erkekler ve kadınlar genç, bakımlı, yakışıklı, iş hayatında başarılı, hırslı, zengin, maceradan maceraya koşan yarış ve rekabet peşinde olan” (Orta, 2014, s. 51) yeni orta sınıf bireylerdir.

“Hayatboyu” filminde yönetmen Özge (2013), “steril ve mükemmeliyetçi hayatları içerisinde” (Sağlam, 2013) yaşayan modern bir çiftin yaşamını ele alır. Filmin ana karakterleri sanatçı Ela ile mimar Can'dır. Ela ve Can, aralarında yaşanan sorunlara rağmen kendilerini başkalarına karşı mükemmel bir çift olarak yansıtır. Gentrification (soylulaştırma) ile yeniden tasarılana evleri üç katlı modern mimariyle düzenlenmiş, modern mobilyalı, beyaz ve metalin yoğunlukta kullanıldığı minimal bir evdir. Ekonomik ve kültürel sermayeleri yüksek olan çift, sergiye gidiyorlar. Yurtdışına iş gezileri yapıyorlar ve dışarda yemek yiyerek yeni orta sınıf bireyinin özelliklerini yansıtıyorlar.

“Bulantı” filminde yönetmen Demirkubuz (2015), eşini ve çocuğunu filmin hemen başında trafik kazasında kaybeden filmin ana karakteri Ahmet'in yaşamını ele almaktadır. Heyecansız, amaçsız ve donuk kişilik özellikleri gösteren Ahmet, ekonomik ve kültürel sermayesi yüksek bir akademisyendir. Ahmet kent yaşamının yoğunluğu arasında yalnızlaşan ve çevresine duyarsızlaşan bir karakterdir. Ahmet bu yalnızlığını taşralı bir kapıcı kadınla aşar. Ahmet modern mobilyalı bir evde yaşar. Kültürel gösterge olarak kitaplar bulunur. Beğenisi ince zevklerle örülmüştür.

“Kış Uykusu” filminde yönetmen Ceylan (2015) “karakterlerin nasıl dibe vurduklarına” odaklanır (Diken vd., 2018, s. 157). Filmin ana karakteri Aydın, emekli olduktan sonra İstanbul'dan Kapadokya'ya taşınmış eski bir oyuncudur. Kiraya verdiği diğer mülklerle birlikte ailesinden miras kalmış olan Othello Oteli'ni işletir. Aydın çevresinde kültürel ve ekonomik sermaye bakımından zengindir. Aydın'ın aynı zamanda yerel bir gazetede köşe yazarlığı ve Türk Tiyatro tarihi üzerine kitap yazma gibi

entelektüel ilgileri de bulunur (Diken vd., 2018, s. 158). Fakat Aydın, gerçekte yapmak istediklerini başaramamış bir kişi olarak yansıtılır. Film esas olarak “bireyin kendini gerçekleştirememesi trajedisine” odaklanır (Aymaz, 2018, s. 6). Filmi orta sınıf bir bireyi ele almasına rağmen tüketim, yaşam tarzı ve beğeni konusunda kısıtlı oranda veri sağlamaktadır.

“Rüzgârda Salınan Nilüfer” filminde yönetmen Yüce (2015), seküler yeni orta sınıfa mensup iki aileyi ele almaktadır. Bir tarafta Handan, Korhan ve çocukları Aleyna diğer tarafta Şermin, Aykut ve çocukları Poyraz bulunmaktadır. Bir şirket sahibi olan Korhan ile çalışmayan, kafe açmak isteyen, sürekli olarak avımleri dolaşan ve kafelerde oturan Handan, ekonomik sermaye olarak üst seviyede olmalarına rağmen kültürel sermaye olarak güçlü değildir. Diğer taraftan bilişimci olan Aykut ile yazar olan Şermin ise nispeten ekonomik sermaye olarak zayıf olmalarına rağmen kültürel sermaye olarak güçlüdürler. Şermin ve Korhan modern tarzda bir villada yaşarken Şermin ve Aykut bir apartman dairesinde yaşamaktadırlar. Beğeni olarak Şermin ve Aykut daha ince zevklere sahiptirler. Bu anlamda film yeni orta sınıf habitusunun ortaya çıkarılması için önemlidir.

“Neden Tarkovski Olamıyorum?” filminde yönetmen Düzgünoğlu (2015), geleneksel orta sınıf bir aileden gelen, eğitim yoluyla yükselen yönetmen Bahadır’ın Tarkovski filmi çekme ideali ile yaşadığı gerçekler arasındaki zıtlıkları ele alıyor. Arkadaşlarıyla aynı evde yaşayan Bahadır maddi olarak zorluklar yaşar. Kendi maddi durumları bile iyi olmayan annesi, Bahadır’a para yardımında bulunur. Babası ise Bahadır’ın yönetmenliğine karşı çıkar. Bahadır televizyon için ucuz diziler çeker. Hayalindeki Tarkovski filmi için bir yapımcı ile görüştüğünde, böyle bir filmin para getirmeyeceğinden Bahadır’ın teklifini reddeder. Film yeni orta sınıfa mensup Bahadır’ı ele almasına rağmen çalışmanın amacı doğrultusunda fazla veri içermez.

“Bir Varmış Bir Yokmuş” filminde yönetmen Başarır (2015), anaokulu öğretmeni olan Nehir ile şarkıcı ve besteci olan Ozan arasındaki ilişkiyi konu edinmektedir. Şık giyimli ve modern tarzda döşenmiş evde yaşayan karakterler yeni orta sınıf kimliğini yansıtmaktadırlar. Kültürel ve ekonomik sermaye olarak üst seviyededirler. Film yeni orta sınıf habitusunu yansıtacak yeterli veriye sahip değildir.

“Günce” filminde yönetmen Uzun (2015), radyo programcısı olan Cengiz korunaklı ve modern bir evde yaşar. Modern olarak tasarlanmış evinde kızıyla birlikte yaşayan

Cengiz, kültürel ve ekonomik sermaye olarak oldukça güçlüdür. Cengiz yeni orta sınıfa mensup bir bireydir. Film, yeni orta sınıf habitusunu yansıtacak yeterli veriyi içermez.

“Kırmızı” filminde yönetmen Müştekin (2015), bir yayınevinde çalışan Umut ve öğrenci olan Aslı’nın hikâyesini ele almaktadır. Umut fotoğrafçılıkla ilgilenir. Umut’un en çok yapmak istediği şey Kırmızı adında bir film çekmektir bu yüzden Kırmızı filminin senaryosu üzerine çalışır. Kırmızı filmi için yapımcılarla görüşür ancak yapımcılar “bol komedi, entrikalı ya da gözü yaşlı” tutan filmlerden yanadırlar. Bara giderler, Umut gitar çalarak şarkı söyler. Beyoğlu’nda bir apartman dairesinde yaşamaktadırlar.

“Mutluluk Zamanı” filminde yönetmen Sönmez (2017), “mutluluk uzmanı” olarak ilişkilerdeki sorunları gidermeye çalışan Mert ile bir heykeltıraş olan Ada’nın ilişkisini ele almaktadır. Mert, zengin, gösterişli bir bireydir ve diğer taraftan entelektüel ve başarılı Ada ile birlikte seküler yeni orta sınıfa mensupturlar.

“Sonsuz Aşk” filminde yönetmen Katıksız (2017), genç yaşta profesör olan, başarılı bir cerrah Can ile alt sınıftan, gündelikçi olarak çalışan Zeynep arasındaki ilişkiyi ele almaktadır. Can güçlü, başarılı ve zengin biridir. Zeynep ise kendi halinde kardeşiyle yaşayan bir kadındır. Can, kültürel ve ekonomik sermaye bakımından oldukça kuvvetlidir. Film, yeni orta sınıf habitusunu yansıtacak yeterli veriyi içermez.

“Bizi Hatırla” filminde yönetmen Irmak (2018), eğitim yoluyla sınıf atlayan, evli ve iki çocuk sahibi, bir televizyon kanalında yayın yönetmeni olarak çalışan beyaz yakalı, plaza çalışanı Kaan’ın hikâyesini ele almaktadır. Kaan ve eşi Ece’nin lüks, gösterişli ve dışarıya karşı elit gözükme peşinde olan bir yaşamı vardır. Modern ve korunaklı bir ev, çocuklarının kültürel sermayelerine verdikleri önem, giyim tarzı, konuşma tarzı, misafir ağırlama, gündelikçiyle kurulan ilişki ve beğenileriyle yeni orta sınıfların özelliklerini yansıtmaktadır.

“Son Çıkış” filminde Matin (2018), beyaz yakalı mimar Tahsin’in İstanbul’un yoğunluğundan kaçmak isterken yaşadığı traji-komik olayları ele almaktadır. Tahsin İstanbul’un ulaşımından, gökdelenlerinden ve iş yoğunluğundan kaçarak güneye gitmek istiyor. Tahsin, kent yaşamının sömürü düzeninden özgürce yaşamaya hayal ettiği bir yere kaçmak isterken eski arkadaşı Siren’le karşılaşır. Sonunda Siren’in yanına gitmesine rağmen oradaki düzenin de kapitalizmin elinde olduğunu fark etmesi geç olmayacaktır. Bu yüzden filmin sonunda tekrar İstanbul’a döner. Film, yeni orta sınıfa mensup bireylerin sürekli düşünde kaçıp gitme fikri üzerine kuruludur. Fakat film, tüketim, yaşam

tarzı ve beğeni anlamında veri sağlamamaktadır. Filmde sadece Tahsin'in evine dair bilgi bulunur. Tahsin modern mobilya ile dolu camla çevrili bir evde yaşar.

“Bağlılık – Aslı” filminde Kaplanoğlu (2019), bebeğini dünyaya getirdikten sonra çalışma hayatına, bankadaki işine dönmeyi planlayan, genç bir kadın olan Aslı'nın yaşamını ele almaktadır. Aslı seküler ve modern bir birey olarak tüketim kültürünün etkisinde bir birey olarak yansıtılır²². Film, modernitenin annelik ya da birey üzerindeki etkisini eleştirel olarak ele alır²³. Film seküler yeni orta sınıfa mensup bir bireyi yansıtmaktadır.

“Küçük Şeyler” filminde Sezer (2019), yeni orta sınıfa mensup, evli bir çift olan, bir ilaç şirketinde satış müdürü olarak çalışan Onur ve anaokulu öğretmeni Bahar'ın hikâyesini ele almaktadır. Filmin ilk kısmında beyaz yakalı habitusunun özellikleri olarak plaza yaşamı, plaza dili, doğayla bütünleşme ve mekânsal ayrışma gibi unsurlar sık sık yer almaktadır. Çift, şehrin sakin bir noktasında ev almak için kredi çekmişlerdir. Ancak Onur'un işsiz kalmasıyla yaşamları alt üst olur ve ilişkileri etkilenir. Film yeni orta sınıf habitusunu yansıtmaktadır.

Çalışmanın evrenine dair yapılan bu genel değerlendirme özetlenecek olursa; *Uzak, Mustafa Hakkında Her Şey, İklimler, Ara, Başka Dilde Aşk, İncir Reçeli 1-2, Beni Unutma, Kaybedenler Kulübü 1-2, Kış Uykusu, Neden Tarkovski Olamıyorum?, Bir Varmış Bir Yokmuş, Günce, Kırmızı, Mutluluk Zamanı, Sonsuz Aşk, Son Çıkış ve Bulantı* (19 film) filmleri seküler yeni orta sınıflara mensup karakterler içermesine rağmen sınıf habitusunu yansıtan yeterli veriye sahip olmadığı düşünülmektedir.

Rüzgârda Salınan Nilüfer, Hayatboyu, Aşk Tesadüfleri Sever, Issız Adam, Romantik Komedi 1-2, Hatırla Bizi, Bağlılık Aslı ve Küçük Şeyler (9 film) filmleri ise seküler yeni orta sınıf habitusunu yansıtmaması açısından yeterli veriye sahip olduğu düşünülmektedir.

Sonuç olarak çalışmanın örneklemi oluşturan filmlerin belirlenmesi adına yapılan değerlendirmelerin nihayetinde, çalışmanın evrenine dâhil olan filmler arasından sadece beş film (*The İmam, Anka Kuşu, Büşra, Takva ve Çoğunluk*) muhafazakâr yeni orta sınıfları ele almaktadır. Bu filmlerden *Çoğunluk, Büşra* ve *Takva* filmleri muhafazakâr yeni orta sınıfların 2000 sonrası değişim, dönüşümü ve habitusunu en iyi şekilde yansıttığı düşünülmektedir. Diğer taraftan çalışmanın evreninde seküler yeni orta sınıfları

²²<https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2019/09/20/teblig-edilen-anne-baglilik-asli/> (Erişim Tarihi: 04.04.2020).

²³<https://www.filmloverss.com/baglilik-asli/> (Erişim Tarihi: 04.04.2020).

ele alan yirmi altı film bulunmaktadır. Bu filmler arasından yine, eşit olması amacıyla, üç film seçilecektir. Bu filmler ise seküler yeni orta sınıf habitusunu en iyi şekilde yansıttığı düşünülen filmler ise *Aşk Tesadüfleri Sever*, *Rüzgârda Salınan Nilüfer* ve *Bizi Hatırla* filmleridir.

Tablo: 3.2. *Örnekleme dâhil olan filmler*

	Film Adı	Yapım Yılı	Yönetmen
1	Takva	2006	Özer Kızıltan
2	Çoğunluk	2010	Seren Yüce
3	Büşra	2010	Alper Çağlar
4	Aşk Tesadüfleri Sever	2011	Ömer Faruk Sorak
5	Rüzgârda Salınan Nilüfer	2015	Seren Yüce
6	Bizi Hatırla	2018	Çağan Irmak

Evrene dâhil olan filmlerden *Çoğunluk*, *Takva* ve *Büşra* filmlerindeki ana karakterler, muhafazakâr yeni orta sınıflara mensup bireyler olduğundan bu üç film örnekleme dâhil edilmiştir. Yine *Aşk Tesadüfleri Sever*, *Bizi Hatırla* ve *Rüzgârda Salınan Nilüfer*’deki filmlerin ana karakterleri seküler yeni orta sınıf bireylerden olduğundan bu filmler örnekleme dâhil edilmiştir.

3.3. Verilerin Toplanması

Neuman (2014, s. 23) nitel araştırma sürecinin adımlarını “kuram” merkezde ve başlangıç noktası olmak kaydıyla şu şekilde sıralar; “toplumsal benliğin kabul edilmesi, bir bakış açısının benimsenmesi, çalışmanın tasarlanması; verilerin toplanması, analiz edilmesi, yorumlanması ve başkalarının bilgilendirilmesi” şeklindedir.

Nitel veri toplama teknikleri gözlem, görüşme ve doküman incelemesidir (A. Yıldırım ve Şimşek, 2016, s. 41). Bu çalışmada nitel veri toplama tekniklerinden doküman incelemesi kullanılmıştır.

Çalışmada veri analiz yöntemi olarak ise nitel içerik analizi kullanılacaktır. Nitel içerik analizi, “metin içeriği toplama ve analiz etme tekniğidir”.

İçerik iletilebilen sözcükler, anlamlar, resimler, semboller, düşünceler, temalar veya herhangi bir iletiye gönderme yapar. *Metin*, bir iletişim ortamı görevi gören her türden yazılı, görsel ya da sözlü ögedir. Kitapları, gazete veya dergi makalelerini, reklamları, söylevleri ve filmleri kapsar (Neuman, 2014b, s. 466).

Nitel içerik analizinin özellikleri şu şekilde sıralanabilir (Mayring, 2015; Kuckartz, 2016; Schreier, 2013'den akt. Gökçe, 2019: 49-50).

Kategori sistemi nitel içerik analizinde önemlidir, veriler bağlam içinde ele alınır, metinlerdeki örtülü ve gizli anlamlar açığa çıkarılır, analiz süreci sistematiktir, güvenirlik ve geçerlilik beklenir, metin bir süreç olarak görülür ve son olarak nitel içerik analiz, metinleri anlama ve yorumlama aşamasında gerektiğinde metin dışı unsurları da sürece dâhil eder.

Nitel içerik analizinin aşamaları şunlardır; araştırma konusunun belirlenmesi, araştırma sorularının netleştirilmesi, örneklemin tespiti, birimlerin, kategorilerin ve ölçeğin belirlenmesidir (Geray, 2006, s. 141).

Geray (2006, ss. 147–153) içerik analizinin iletişim araştırmalarındaki kullanım amaçlarını şu şekilde ifade eder:

Resmetme: Medyanın kişileri, kümeleri resmetme, desenlerinin veya eğilimlerinin ortaya çıkartılması. Sahiplik Politikaları: Medya içerik üreticilerinin amaçlar ve politikalarıyla ilgili denencelerin test edilmesi. Gerçek Dünyayla Karşılaştırma: Medya içeriğinin, gerçek dünyanın göstergesi sayılan içeriklerle karşılaştırılması. Temsil: Toplumdaki belli kümelerin nasıl temsil edildiklerinin değerlendirilmesi. Medya Etkisi Araştırmalarına Destek: Medya etkileri konusunda çıkarsamalar yapmak için.

Bu çalışmada içerik analizi, yeni Türk sinemasında örnekleme dâhil olan filmlerde, yeni orta sınıfların nasıl “temsil” edildiğini ortaya koymak için kullanılacaktır. Yine bu çalışmada içerik analizi, dönemin toplumsal, kültürel ve ekonomik özelliklerinin, kültürel bir ürün olarak filmlere yansımaları anlamında “gerçek dünya ile karşılaştırma” şeklinde yararlanılacaktır.

Araştırma sürecinde veri toplamak için çalışmanın araştırma (örneklem) birimi ve analiz birimi belirlenmelidir. Analiz birimi her zaman örneklem biriminin bir parçasıdır, hiçbir zaman onun ötesine geçmez ve çoğunlukla onunla tutarlıdır. Kısacası örneklem birimi analiz biriminden daha kapsamlı ve karmaşıktır. Örneklem birimi içinde, onları

daha somut ve dar, daha işlevsel hale getirecek ve farklı şekilde kategorileştirmeye imkân tanıyacak analiz birimi oluşturulur (Gökçe, 2019, s. 75) “Araştırma biriminden analiz birimi ortaya çıkar. Araştırma biriminde, ölçümü alınacak olan şey neyse o analiz birimidir. Analiz birimin belirlenmesiyle incelemeye anlamlı bir sınırlama konulur” (İ. Erdoğan, 2007, ss. 118–119). Krippendorff’a göre (2003, s. 99) örneklem birimi, analiz edilecek konulara ilişkin birimlerin analize dâhil edilmesi ya da dışarda tutulmasıdır. Analiz/kodlama birimi ise birimlerin ayrı ayrı tanımlamalarını ve kategorize edilmelerini kapsamaktadır.

Bu çalışmanın araştırma (örneklem) birimini Yeni Türk sinemasında üretilmiş olan filmler oluşturur. Çalışmanın analiz birimi ise film kareleri ve filmlerin ana karakterleridir.

Çalışmanın analiz birimi ele alınarak çalışmanın araştırma sorularına yanıt bulma amacıyla filmlerde “kare kare çözümleme” yöntemi uygulanacaktır. Bu çözümleme yöntemine göre “bir çekim serisi ya da bir film sahnesinden görüntüler üzerine kullanılan teknikler tanımlanır ve tekniklerin anlamları açıklanır” (Ryan ve Lenos, 2014, s. 16). Ryan ve Lenos, kare kare film çözümlemesinde filmlere dair kullanılan ana başlıkları “kompozisyon, görüntü yönetimi, kurgu, sanat yönetimi, stil ve anlatı” şeklinde ifade ederler (Ryan ve Lenos, 2014, ss. 16–26). Bu çalışmada araştırma amacına uygun olarak film karakteri ve sekans kavramlarını içine alan filmlerdeki “anlatı” boyutuna odaklanılacaktır.

Araştırma sürecinde ayrıca çalışmanın kavramsal tanımları ve işlevsel tanımları yapılması gereklidir. Kavramsal tanımlar ile bir kavramın çalışmada ne anlamda kullanıldığı belirtilir. İşlevsel tanımlama ise bir kavramın sayıya dökülebilir ve sınıflandırılabilir bir şekilde ifadesidir. İşlevsel tanımlama ile kavramsal tanımlar gözlemlenebilir ve ölçülebilir bir hale sokulur (İ. Erdoğan, 2007, ss. 122–123; Neuman, 2014a, ss. 267–276).

Çalışmada filmlerin analizinde ana kategoriler ve alt kategoriler belirlenmiştir. Ayrıca alt kategorilerin filmlerde nasıl aranacağı konusuna işlevsel tanımlar yapılmıştır. Analizin ana kategorilerini “mekân, tüketim, yaşam tarzları, bireysel özellikler, ekonomik, kültürel ve sosyal sermaye” oluşturmaktadır.

Mekân ana kategorisi altında bulunan alt kategoriler filmlerdeki ana karakterlerin evleri, yaşadıkları semt ve iş yerleri oluşturmaktadır. Yaşanılan evin müstakil, villa ya da apartman dairesi olması aranmaktadır. İş yeri, ofis mi yoksa ev midir?

Tüketim ana kategorisi altında bulunan alt kategoriler ise alışveriş unsurları, sahip olunan cep telefonu, teknolojik aletler gibi tüketim unsurları ve sahip olunan aracın özelliklerinden oluşmaktadır.

Yaşam tarzı ana kategori altında bulunan alt kategoriler ise giyim tarzı, dekorasyon tarzı, dekoratif nesneler, yeme içme alışkanlıkları, spor aktiviteleri, zaman kullanımı, kültürel faaliyetleri, eğlence ve müzik tercihleri içermektedir.

Bireysel özellikler ana kategorisi ise kişisel özellikler, konuşma tarzı, demografik özellikler, meslek, eğitim durumu, bireysel özellikler ve bilinen yabancı dil konularından meydana gelmektedir.

Sermaye türlerinden oluşan ana kategoriler ise ekonomik, kültürel ve sosyal sermayedir. Ekonomik sermaye türü anında paraya çevrilebilir sermaye türüdür. Kültürel sermaye ise “cisimleşmiş, nesneleşmiş ve kurumsallaşmış” sermaye türlerini içermektedir. Sosyal sermaye ana kategorisi ise sosyal tanışıklığı ifade etmektedir.

İçerik analizinde, çalışılan konuya göre farklı teknikler kullanılmaktadır. Bu teknikler şunlardır: “Frekans analizi, kategorisel analiz, değerlendirici analiz, olumsuzluk ya da ilişki analizi ve diğer analiz teknikleridir”. Bu çalışmada, içerik analizi tekniklerinden kategorisel analiz kullanılacaktır. “Kategorisel analiz, belirli bir mesajın önce birimlere bölünmesi, daha sonra bu birimlerin, belirli kriterlere göre kategoriler şeklinde sınıflandırılmasıdır” (Bilgin, 2006, ss. 18–28).

İçerik analizinde kategorilerle ham veriler, araştırmada kullanılan verilerle sistemli verilere dönüştürülür. Bu nedenle kategorileştirme süreci, içerik analizinin önemli bir aşamasıdır. Bir içerik analizinin, geliştirilen ve kullanılan kategorilerin uygunluğu ve geçerliliği oranında güvenilir ve geçerli olduğu kabul edilir (Gökçe, 2019, s. 94).

Kategori türleri ise şu şekildedir; durum kategorileri, konu kategorileri, değerlendirici kategoriler, analitik kategoriler, yaşayan kategoriler ve biçimsel kategoriler olarak çeşitleri bulunur. Bu çalışmada konu kategorisi kullanılacaktır. Konu kategorisi, “belirli bir konuyu, belirli bir argümanı, belirli bir düşünce biçimini belirtmeye ilişkindir” (Kuckartz, 2016 akt. Gökçe, 2019: 96).

Nitel araştırmada araştırmacı, ham verileri kavramsal kategorilere ayırır ve temalar oluşturur. Nitel veri kodlamanın üç türü veya aşaması bulunur; açık kodlama, eksenli kodlama ve seçici kodlama. Açık kodlama, nitel verilerin ilk kodlanmasıdır; araştırmacı, verileri inceleyerek analitik kategoriler ve kodlar belirler. Eksenli kodlama, araştırmacının kodları düzenlediği, ilişkilendirdiği ve temel analitik kategorileri keşfettiği

ikinci kodlama aşamasıdır. Seçici kodlama ise belirlenen kategorileri destekleyen verilerin belirlendiği kodlamanın son aşamasıdır (Neuman, 2014b, ss. 663–669).

Kodlama formu oluşturulurken araştırmacı tarafından filmlerdeki yeni orta sınıfların habituslarını oluşturan unsurların neler olduğu ile ilgili ana kategoriler inşa edilmiştir.

Bu kategoriler oluşturulurken daha önce sinema ve sosyoloji alanında orta sınıfların ve yeni orta sınıfların habitusuna ilişkin yapılmış olan tezlerden yararlanılmış ve evrendeki filmler izlenerek tasarımlanmıştır.

Sonuç olarak belirlenen kategoriler filmlerdeki yeni orta sınıfların habitusunun ana unsurları düşünülerek oluşturulmuştur. Özellikle literatür göz önünde bulundurularak Türkiye’deki seküler yeni orta sınıf ve muhafazakâr yeni orta sınıf habitusunun özellikleri kategorilerin belirlenmesinde belirleyici olmuştur.

Ana kategoriler ve alt kategoriler²⁴

1. Mekân
 - a. Semt
 - b. Ev
 - c. İş yeri
2. Tüketim
 - a. Sahip olunan araç
 - b. Alış veriş
3. Yaşam tarzları
 - a. Giyim tarzı
 - b. Dekorasyon tarzı
 - c. Yeme içme
 - d. Spor

²⁴Kodlama Formu oluşturulurken aşağıdaki kaynaklardan yararlanılmıştır;

Karadaş, N. (2017) *1980 sonrası Türk sinemasında zenginlik temsilleri üzerine bir alımlama çalışması*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yazıcı, E. S. (2008). *Türk sinemasında 1983-1991 yılları arasında çekilen filmlerde yeni orta sınıf habitusu*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Topçu, A. D. (2005). *1950 1970 arası dönemde Türk sinemasında çekilen filmlerde zenginlik temsilleri*. Yayınlanmamış doktora tezi. Ankara Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Maktav, H. (1998). *1980 sonrası Türkiye’de yaşanan ideolojik ve kültürel dönüşümlerin Türk sinemasına yansımaları*. Yayınlanmamış doktora tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Arslan, Z. (2011) *Urban Middle Class, Lifestyle and Taste In Keçiören*, Ankara: Distinction Through Home Furniture, Furnishing and Decoration. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara Odtü (Zerrin Arslan, 2011)

²⁴Bourdieu, P. (2015). *Ayırım: Beğeni yargısının toplumsal eleştirisi*. (Çev. Derya Fırat Şannan ve Ayşe Günce Berkkurt). Ankara: Heretik Yayınları.

- e. Zaman kullanımı
- f. Kültürel faaliyetler
- g. Eğlence
- 4. Bireysel özellikler
 - a. Kişisel özellikler
 - b. Konuşma tarzı
 - c. Demografik özellikler
 - d. Bireysel beceriler
- 5. Ekonomik sermaye
- 6. Kültürel sermaye
 - a. Cisimleşmiş kültürel sermaye
 - b. Nesneleşmiş kültürel sermaye
 - c. Kurumsallaşmış kültürel sermaye
- 7. Sosyal sermaye

4. BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde, çalışmanın örnekleme dâhil olan filmlerde karakterlerin mekân, yaşam tarzı ve tüketim örüntüleri ile ekonomik sermaye, kültürel sermaye ve sosyal sermayeleri olmak üzere beş başlık altında sınıfsal habituslarına dair bulgulara yer verilecek ve yorum yapılacaktır.

4.1. Takva Filminin Analizi

Takva filmi, yalnız yaşayan ve dindar bir Müslüman olan Muharrem'in, kentsel yaşamla karşılaşmasını ele almaktadır. Muharrem geleneksel dindar bir ortamda dünyaya gelen ve bu geleneksellik içinde büyüyen birisidir. Geleneksel muhafazakâr bir anne ve babanın çocuğu olarak büyüyen Muharrem, İstanbul Fatih ilçesinde, ailesinden kalan müstakil küçük bir evde yaşar. Muharrem, ailesinden kalan kültürel ve ekonomik sermayeyle yaşantısına devam eder. Muharrem'in gündelik hayatı ev, iş ve bağlı olduğu dergâh arasında gündelik rutinler şeklinde geçer. Ev, iş ve dergâh arasındaki bu rutin yaşantı bir gün tabi olduğu şeyhinin kendisine vermiş olduğu “kutsal” görevle bozulur. Muharrem o zamana kadar hep uzak durduğu ve “kaçındığı” kapitalist ve modern kent yaşantısıyla şeyhinin vermiş olduğu görevi yerine getirmek için karşı karşıya gelir. Muharrem artık yeni mekânlar, yeni yaşam tarzları ve yeni beğeni anlayışlarıyla karşılaşır. Böylece Muharrem ailesinden gelen geleneksel muhafazakâr habitusun günahlardan kaçan “inziva yaşantısı” anlayışından “dünyevi alana” giriş yapar.

4.1.1. Mekân Analizi

Takva filminde yönetmen, modern kent hayatı ve tüketim toplumunun dindar kesim üzerindeki görünümünü, din ile tüketim toplumunun çatışmasını, yeni Türk sinemasının bir özelliği olarak birey üzerinden ele almaktadır. *Takva*'da toplumsal sınıf, daha çok, dini sermaye üzerinden ve muhafazakâr kesimin zenginleşmesi, para ile olan ilişki üzerinden irdelenmektedir.

Filmin öyküsü esas olarak bir yanda kentsel yaşamla bağını koparmış ve bir cemaate tabi olan filmin ana karakteri Muharrem ile kentsel yaşamla ilişkisini daha menfaat odaklı bir şekilde sokan tarikat etrafında geçer. Dergâh Fatih'te bulunur.

Filmin analizi, ana karakter olan Muharrem ve tabi olduğu tarikat/tarikat şeyhi üzerinden ilerleyecektir. Muharrem, şeyhinin kendisine verdiği “dergâhın gayrimenkullerinden kiralari toplama” görevinden sonra hem bedensel hem mekânsal

hem de ruhen değişim ve dönüşüm geçirir. Bu bakımdan Muharrem'in görevden önceki ve görevden sonraki değişimi de analiz için önemlidir.

Muharrem kentsel alandaki yaşantısı mekânsal olarak, anne ve babasından kalan İstanbul'un Fatih ilçesinde bulunan müstakil bir ev ve iş ile sınırlıdır. Muharrem, ahşap cumbalı geleneksel mimaride tasarlanmış bir evde tek başına yaşar.

Fatih ilçesi muhafazakâr kesimin yaşadığı ve tarikatların yoğun olarak bulunduğu bir bölgedir (Özet, 2019) (Bkz. Görsel 4.1).



Görsel 4.1. *Fatih ilçesinden Haliç'in diğer yakasındaki Galata Kulesi gözükür (Kızıltan, 2006)*

Muharrem, verilen bu görevin ardından dergâhta bir odaya taşınır ve böylece bir *yolculuğa* çıkar.

Dergâhın varlığı Muharrem için iki anlama geldiği söylenebilir. Dergâh bir taraftan geleneksellik ile kentsel yaşam arasında bir mekân olarak görülebilir. Diğer taraftan dergâh, bir ara alan olarak değil de düzenin bir yansıması olarak düşünülebilir.

Dergâh Muharrem için *ara alan*²⁵ işlevi gördüğü ileri sürülebilir (Yankaya, 2009). Buna göre Muharrem için dergâh, ailesinden kalan geleneksellikle diğer tarafta modern kent yaşantısının sunduğu seküler alan arasında bir ara mekândır. Böylece dergâh, kentsel yaşamla gelenek arasında bir konumdadır.

Diğer taraftan ise dergâh bir ara alan olmanın ötesinde bilinçli bir tercihin ürünü olarak da görülebilir. Tarikat, dergâha tabi olanlar ve dergâhta eğitim görenlerin masraflarını karşılamak için para ile olan ilişkilerini artırmışlardır. Tarikat yöneticileri,

²⁵“Winnicott ara-alanı içsel gerçeklikle dışsal dünyanın bir karşılaşma alanı olarak kavramlaştırır. Bu ara-alan iç gerçeklikle dış gerçekliğin birbirinden hem ayrı hem de birbiriyle ilişkide tutulmasında sürekliliği sağlayan ve geçişi kolaylaştıran deneyimler alanı olarak tanımlanır” (Winnicott 1975'den aktaran Yankaya, 2009).

kentsel alanın ve seküler ilişkilerin nasıl olması gerektiğini bilirler. Geleneksel görüşteki azla yetinme anlayışından uzak, kapitalist düzen ve tüketim toplumunda nasıl hareket edilmesi gerektiğinin farkındadırlar. Bu bakımdan tarikat için mekânsal anlamda dergâh, bilinçli bir tercihin ürünü olarak ortaya çıktığı söylenebilir.

Dergâh, tarikatın ekonomik, sosyal ve kültürel sermayesinin izlerini taşıması bakımından önem taşımaktadır. Geleneksel Osmanlı mimarisinde olan dergâh, tabi olanlar için bir eğitim ve ibadetlerin yerine getirildiği bir mekân iken şeyh ve etrafındakiler için konumlarını koruma ve geliştirmenin bir aracı özelliğini taşıdığı söylenebilir. Bu anlamda toplumsal ve dini bir alan olarak dergâh ve içindeki eyleyicileri, alanda bulunan ekonomik, toplumsal ve kültürel sermayeye sahipliğin ne anlama geldiğinin ve koruma stratejilerinin farkında oldukları düşünülebilir.

Muharrem, çocukluğundan beri Fatih'te eski bir handa bulunan bir çuvalcıda çalışır. Şeyhinden almış olduğu görevden sonra ise öğleye kadar çuvalcıda çalışır öğleden sonra ise dergâh işlerini yerine getirir.

Muharrem, şeyhinin kendisine verdiği “kutsal” görevi yerine getirmek için alışkın olduğu çevreden daha önce hiç bulunmadığı kentin diğer bölgelerine, mekânlarına gider. Muharrem için evinin, çalıştığı eski hanın ve tabi olduğu dergâhın bulunduğu mekân olarak Fatih bölgesi, bedenlen, ruhen ve aklen salim kalmanın garantisi anlamına gelmektedir. Ailesinden ve çevresinden gelen geleneksel muhafazakâr habitus için aşına olunmayan, daha önce girilmeyen mekânlar ve insan ilişkileri, tekinsiz olarak görüldüğü söylenebilir. Bu yüzden bu tür mekânlar ve insan ilişkilerinden uzak durulması gerektiği düşünülür (Bkz. Görsel 4.2).

Bourdieu'ya (2006) göre habitus, çocukluk yıllarında edinilen “doğal yatkınlıklardır”. Bu bakımdan *Takva* filminde kırklı yaşlarda olan ana karakter olarak Muharrem, çocukluk yıllarından itibaren geleneksel dindarlığın yaşandığı cemaat yapısına sahip bir çevrede doğmuş ve büyümüştür. Muharrem geleneksel muhafazakâr sınıfa mensup ailesinden edindiği azla yetinme, dışarıya şüpheyile bakma gibi alışkanlıkları sürdürdüğü söylenebilir.



Görsel 4.2. *Muharrem'in kentsel yaşamla karşılaşması (Kızıltan, 2006)*

Muharrem görevini yerine getirmek için kentin diğer semtlerine gittiğinde bedenlen, aklen ve ruhen salim kalmanın zor olduğunu görür. Muharrem, yaşamını, namaz vakitlerine göre düzenleyen birisi olarak aldığı görevi yerine getirmek için dâhil olmak zorunda kaldığı seküler dünyada, modern kentsel mekânda alıştığı zaman anlayışı da sekteye uğrar. Zamanın belirleyicisi artık namaz vakitleri değil kapitalist ve modern dünyanın gerekli gördüğü ilişki ve düzendir. Öyle ki Muharrem Cuma namazını bile unutur. Muharrem için kentsel mekân ile karşılaşma dünyevi olan bir “alanda” dindarlığın ve takvanın²⁶ nasıl yaşanacağı ve korunacağı sorularını akla getirir²⁷.

Dergâh için ise modern dünyayla ilişki daha esnek bir yapıda ilerlediği söylenebilir. Kapitalist modern dünyanın gerekliliklerini yerine getirme ve seküler dünyanın isteklerini mazur gösterme dini argümanlarla gerekçelendirilerek alt edilmeye çalışılır.

4.1.2. Yaşam tarzları ve tüketim örüntüleri analizi

Filmin ana karakteri olan Muharrem, filmin anlatısı içerisinde çıkmış olduğu yolculukta değişim ve dönüşüm geçirir. Filmin başlangıcında Muharrem, anne babasından gelen geleneksel dindar olarak bir yaşam tarzı sürerken verilmiş olan görevle birlikte bir maceraya atılır. Şeyhinin verdiği dergâhın gayrimenkul kiralalarını toplam

²⁶Takva, Türk Dil Kurumu Sözlüğünde “dinin yasak ettiği şeylerden sakınıp buyurdıklarını yerine getirme” olarak tanımlanır. <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim tarihi: 20.02.2020).

²⁷*Takva* filminde Muharrem, şeyhinin vermiş olduğu görevi yerine getirmek için daha önce hiç karşılaşmadığı modern seküler dünyayla çelişkili bir karşılaşma yaşar. Benzer şekilde *The Imam* filminde de Emre, başarılı, statü sahibi modern bir birey olmasına rağmen bulunduğu gerçeklikten memnun olmayarak “pazarın, sistemin kölesi” olduğunu ifade edecektir. Yine bu çalışmanın evrenine dâhil olan *Anka Kuşu* filminde yönetmen de sisteme, modern seküler düzene dair çelişkiler taşımaktadır.

göreviyle birlikte kent hayatıyla karşılaşmasıyla yaşam tarzında değişim meydana geliyor.

Takva filminde de İstanbul Muharrem'in bakış açısıyla kaçınılması gereken bir günahlar mekânı olarak görüldüğü söylenebilir.

Muharrem yaşadığı evde anne babasından kalan alışkanlıkları devam ettirir. Muharrem'in yaşamında “ne fazla kazanca, ne kadına ne de dünyevi eğlence biçimine” (Yankaya, 2009) yer vardır.

Modern kent yaşamı Muharrem'in alışık olmadığı çeşitlilik ve tutarsızlıklarla doludur. Muharrem gelenek ve takva içinde yaşamını sürdürürken, seküler kentsel alanda ilişkiler farklılaşır. Menfaat odaklı ilişkilerin yansıması olarak tarikat maddi kazanç getirisine bakar. Muharrem içki içen kiracıdan ve kirasını ödeyemeyen yoksul aileden kirayı isteme konusunda rahatsızlık duyarken, şeyhi ise esas olan meselenin, paranın ödenip ödenmediği konusudur. Muharrem bir yanda zenginlerden, modern alışveriş merkezlerinden kira toplarken diğer taraftan fakirlerden ve gecekondulardan kira toplar (Bkz. Görsel: 4.3.).



Görsel 4.3. Muharrem tüketim kültürüyle karşılaşır (Kızıltan, 2006)

Muharrem'in giyim tarzı da görevi aldıktan sonra değişime uğrar. Görevden önce Muharrem, sade, gösterişten uzak ve geleneksel bir tarzda giyinirken görevi aldıktan sonra modern kent yaşamına uygun olarak giyim tarzına kavuşur (Bkz. Görsel 4.5). Beğenideki farklılaşma bedene yönelik düşünciyi de şekillendirir. Bu bakımda habitus, beğeniyi ortaya çıkarır. Bireylerin “konuşma biçimleri, bedensel hareketleri ve güzellik anlayışları” onların toplumsal kökenleri ve habitusları konusunda ipuçları vermektedir (Tatlıcan ve Çeğin, 2016, s. 323). Muharrem'in beden kullanımı ve giyim tarzı dâhil

olduğu sınıf habitusu hakkında bilgiler sunmaktadır. Muharrem’in beğeni anlayışı, dini sermayenin yoğunluğuna göre şekillendirilmiştir. Ancak kentsel mekâna çıktığında giyim tarzı ve kullanımı bakımından bedeninde değişim olur ve yeni ilişkiler doğrultusunda habitusu dışardan şekillendirilmeye çalışılır.

Bourdieu’ya (2006, s. 27) göre toplumsal evren bir mücadele alanıdır. Toplumsal eyleyiciler bu alana girme isteği ve konuma girme isteği içindedirler. Böylece alanda bulunan sermaye türünü elde etmek isterler. *Takva*’da Muharrem ve tarikat, kentsel yaşama girme istediğindedirler. Muharrem, “koruma, takip ve alt-üst etme stratejileri” (A. Kaya, 2016, s. 401) arasından alanda hâkim olan sermaye türünü elde etme adına “takip stratejisini” uyguladığı söylenebilir.



Görsel 4.4. *Modern ve seküler kentsel yaşamla karşılaşmadan önceki giyim tarzı (Kızıltan, 2006)*

Toplumsal alanların her birinin kendine ait özellikleri ve eyleyicilerinden beklentileri olmasına rağmen bazı ortak özellikleri de bulunmaktadır. Bunlar alanın “mücadele” içermesi “kendi özel kurallarının olması” ve “alana girmenin bir bedelinin olmasıdır” (Bourdieu ve Wacquant, 2014). Modern kentsel “alanın” gerekliliklerinden birisi de bu alana uygun giyim tarzına sahip olmaktır. Şeyh de Muharrem’e kendisinin dergâhın temsilcisi olduğu için buna uygun giyinmesi gerektiğini söyler²⁸.

Muharrem modern kent mekânına uygun olan saç modeline kavuşur ve uygun aksesuarlar kullanır. Muharrem zorunluluktan da olsa içine girmek istediği “alanın” gerekliliklerine uygun olarak dış görünüşünü değiştirir. Çünkü her alanın kendine özel

²⁸*The Imam* filminde de Emre, imam hatip mezunu olduğunu gizler. Emrullah olan ismini Emre olarak değiştirir. *Takva* filminde Muharrem’in modern seküler kentsel “alana” girmek için giyim tarzı, statü işaretleri gibi alanın gerekliliklerini yerine getirmesi gibi Emre de seküler “alanda” tutunmak için geçmişini ve hatta adını bile değiştirir.

istek ve kuralları vardır. Bu yüzden eski sade giysilerin yerini modern şık takım elbiseler, pahalı ayakkabılar, saatler, dolmakalem ve kol düğmeleri alır. Muharrem’in seçkin kentli bir birey olarak sahip olması gereken son özelliği ise cep telefonu, özel şoför ve son model bir araçla tamamlanır.

Geleneksel muhafazakâr habitusun bir özelliği de azla yetinme anlayışıdır. Muharrem, geleneksel muhafazakârlığın azla yetinme anlayışı ile modern tüketim kültürünün değerleri arasında kalır.

Muharrem geleneksel muhafazakâr anlayışta bir kişi olarak kolektif inanç anlayışına sahiptir. Dini inancını politik bir anlayışta sürdürmez. Bu inanç meselesi, 1990’lardaki Milli Görüş’ün kolektif inanç anlayışı yerine bu kez daha bireysel temelli bir zeminde ilerler (Yankaya, 2014).



Görsel 4.5. *Modern ve seküler kentsel yaşamla karşılaşmadan sonraki giyim tarzı (Kızıltaht, 2006)*

Bourdieu, her şeyi dışardan bakarak açıklamak ve özneyi yok sayma anlamına gelen nesnelcilik ile dış dünyayı yok sayarak her şeyi birey odaklı açıklama anlamına gelen öznelcilik ikiliğine karşı çıkmaktadır. Getirdiği çözüm ise “ilişkisel düşünme” yöntemidir. Nesnelcilik ve öznelciliği bir arada kullanan Bourdieu’nun bu ikiliği aşmak için kullandığı kavramlar ise habitus, sermaye ve alandır (Bourdieu ve Wacquant, 2014). Bu bakımdan habitus, toplumsal eyleyiciyi içerden, alan ise dışardan şekillendirir. Böylece hem nesnelcilik hem de öznelcilik bir arada kullanılarak ilişkisel düşünme sağlanmış olur (Wacquant, 2016, ss. 63–65). Filmde ana karakter Muharrem, hem sahip olduğu “doğal yatkınlıklar” (Swartz, 2015) olarak geleneksel muhafazakâr habitus ile içerden hem de kentsel alanın gereklilikleri olarak dışardan şekillendirilmektedir.

Muharrem modern kentsel alana girdiğinde bu alana kabul için alanın gereklerini yerine getirmesi beklenir. Muharrem bu gerekliliğin yerine getirilmesi gerektiğini bilmemesine rağmen geleneksel ve modern arasında bir “ara alan” olarak tarikat ve eyleyicisi şeyh bunun farkındadır. Özellikle tarikatta şeyhin yanında bulunan Rauf, gelenek ve modern arasında bağı kurmada önem arz eder. Şeyh, modern kentsel kamusal alana girmenin tarikat için getireceği faydanın yani *illusionun* (Bourdieu ve Wacquant, 2014) farkındadır. Aynı şekilde bu alanda kabul görmek için hâkim olan genel kanaatin yani *doxanın* (Bourdieu ve Wacquant, 2014) neleri içerdiğini de bilmektedir. Bu yüzden tarikat ve şeyh, Muharrem’in alanda kabulü için giyim tarzı başta olmak üzere iletişim, araba ve görünüşünün değişimine önem verilmesinin gerektiğinin farkındadır. Bu alanda duygulardan ve inançtan ziyade seküler isteklerin yerine getirilmesi gerektiğini düşünürler. Ve bunların tamamının Allah rızası için olduğunu kabul ederler.

Muharrem modern kentsel yaşamla karşılaştığında daha önce sormadığı sorularla karşılaşır. “İş yeri, içki içen kişiye kiraya verilir mi?”, “fakirlerden kira alınır mı?”. Bu sorular Muharrem için cevaplanması zor sorulardır.



Görsel 4.6. Aracı ve özel şoförüyle Muharrem (Kızıltan, 2006)

Muharrem’in babası ve annesinden kalan ahşap cumbalı evin dekorasyonu geleneksel mobilya tarzındadır. Yalnız yaşadığı evde soba ve bir televizyon bulunur. Duvarlarda ise anne ve babasının fotoğrafları vardır (Bkz. Görsel 4.7).



Görsel 4.7. *Muharrem'in evinde anne ve babasının fotoğrafı (Kızıltan, 2006)*

Muharrem'in zaman kullanımı “düzenli doğaçlamaların üretici ilkesi” (Swartz, 2015, s. 144) olan habitusun bir yansıması olarak ev, iş ve dergâh arasında geçer. Muharrem zamanını, namaz saatlerine göre düzenlerken modern kentsel yaşama çıktıktan sonra ise artık zamanını seküler dünyanın gerekleri belirlemeye başladığı söylenebilir.

4.1.3. Ekonomik sermaye analizi

Ekonomik sermaye, anında paraya çevrilebilir olan mallar ve mülkiyet hakları olarak ifade edilmektedir (Bourdieu, 2010, ss. 45–47). Ana karakter olan Muharrem'in anne ve babasından kalan eski ahşap cumbalı bir evden başka bir maddi malı bulunmaz. Geçimini eski bir handa bulunan çuvalcıda çalışarak sağlayan Muharrem, şeyhinin verdiği görevi yerine getirirken kullandığı elbise, araba ve diğer unsurları birer “emanet” olarak görür.

Tarikat ise İstanbul'un farklı semtlerinde çok sayıda gayrimenkule sahiptir. Şeyhin sağ kolu Rauf'un ifadesiyle tarikatın “İstanbul'un çeşitli yerlerinde, dört bir tarafında kırk üç daire, otuz beş dükkân ve yedi arsası” bulunur.

Tarikat farklı çıkar gruplarıyla iç içe olarak yüksek seviyede sosyal sermayeye sahiptir. Filmde, muhafazakâr kesimden olmamalarına rağmen İstanbul'un farklı bölgelerinden gelen müteahhitler, çuval alma bahanesiyle Muharrem Efendi²⁹ ile tanışmak isterler. Böylece tarikatın siyasetle olan yakın ilişkisinden faydalananarak iş kapma peşinedirler.

²⁹Filmde Muharrem, şeyhinden aldığı görevin ardından çevresi tarafından artık “Muharrem Efendi” olarak hitap edilmektedir.

4.1.4. Kültürel sermaye analizi

Bourdieu (2010) kültürel sermayeyi “cisimleşmiş, nesneleşmiş ve kurumsallaşmış” olarak üçe ayırmaktadır. Filmde Muharrem’in, konuşma tarzı ve beden kullanımını ifade eden cisimleşmiş sermayesi görevden önce geleneksel dindarlığın özelliğini yansıtacak şekilde iken görevden sonra ise kentsel yaşama girmesiyle değişime uğrar. Beden kullanımı ellerini önünde birleştirerek, mütevazı şekilde iken değişime uğrayarak daha rahat tavırlar takınma şeklini alır. Konuşma tarzı da yine değişime uğramış, sakın bir dil kullanırken daha agresif bir hale gelmiştir.

Resim, kitap, sözlük ve enstrüman gibi öğeleri içine alan nesneleşmiş kültürel sermaye konusunda ise Muharrem’in evinde ailesinin fotoğrafları vardır. Şeyhin ise nesneleşmiş kültürel sermayesi daha yüksektir, odasında kitaplar ve dini tablolar vardır. Tarikatın başında bulunan bir otorite olarak şeyh, kültürel bakımdan donanımlı olması gerekir. Şeyhin odasında somutlaşmış kültürel sermaye örneği olarak kütüphane bulunur.

Eğitim kazanımlarını ifade eden kurumsallaşmış kültürel sermayede ise Muharrem’in bir özelliği bulunmaz. Şeyh ise bu sermaye türüne sahiptir.

Sermaye türleri arasındaki dönüşüm sayesinde şeyh ve Muharrem bir sermaye türündeki eksikliği diğer sermaye türüyle telafi eder. Muharrem’in kültürel sermayesi olmamasına rağmen tarikatın sahip olduğu ekonomik ve sosyal sermaye sayesinde bu boşluğu kolaylıkla kapattığı görülür.

4.1.5. Sosyal sermaye analizi

Sosyal sermaye, sosyal alanda tanışıklık ve tanımayı ifade etmektedir. İlişkide olunan kişilerin ekonomik ve kültürel sermayesi ışığında birey o kadar yüksek sosyal sermayeye sahiptir (Jourdain ve Naulin, 2016, s. 107). Muharrem’in sosyal sermayesi yine üzerine almış olduğu görevle değişmiş ve dönüşmüştür. Bir cemaat ortamındaki sosyal hayata sahip olan Muharrem, ev, iş ve dergâh arasında yaşar. Görevi aldıktan sonra ilk olarak cemaat içinde statüsü yükselir. Şeyhe yakın bir konuma kavuşur. Dergâhta özel giysilerle artık şeyhin yanında bulunur. Dışarıda gittiği mekânlarda artık itibar görür. Bu itibarı gösterenler de çıkar odaklı olarak bunu gerçekleştirirler. Tarikatın ekonomik, sosyal ve siyasi bağlantılarından faydalanarak özellikle ekonomik temelli beklenti içinde olurlar. Tarikat, tanıdık çevresi ve etki alanı yüksek olan siyasi ve ekonomik çevrelerle bağlantıya geçer. Bu sayede sosyal sermayesini artırır. Böylece Muharrem’in sosyal sermayesi de artar.



Görsel 4.8. *Çelişiklere dayanamayan Muharrem delirir (Kızıltan, 2006)*

Filmde sermaye türleri arasındaki dönüşüm de dikkati çekmektedir. Ekonomik sermaye sayesinde elde edilen giyim tarzı ve tüketim unsurları, dış görünüş sayesinde beğeni unsurunu şekillendirir. Böylece beğeni unsuru, sosyal sermaye olarak geri dönmektedir.

Sonuç olarak *Takva* filminde yönetmen, modern kent hayatı ve tüketim toplumunun dindar kesim üzerindeki görünümünü, din ile tüketim toplumunun çatışmasını, yeni Türk sinemasının bir özelliği olarak birey üzerinden ele almaktadır. *Takva*'da toplumsal sınıf ve sınıf habitusu daha çok, dini sermaye üzerinden ve muhafazakâr kesimin zenginleşmesi, para ile olan ilişki üzerinden irdelenir.

Filmin mekân kategorisinde yapılan analizinde, filmin ana karakteri Muharrem ve tabi olduğu tarikat/şeyhi için İstanbul farklı anlamlara sahiptir. Evinin bulunduğu Fatih bölgesi Muharrem için doğup büyüdüğü ve salim kaldığı bir mekân iken İstanbul'un diğer mekânları tekinsizliğin ve günahın mekânları olarak görülür. Tarikat/şeyh için ise İstanbul'un diğer mekânları amaca giden yolda uğranılması gereken mekânlar olarak görülür. Bu anlamda filmde mekân unsuru sınıf habitusunun ortaya çıkarılması için önem taşımaktadır.

Filmin tüketim örüntüleri ve yaşam tarzları kategorisi altında yapılan analizinde; Muharrem'in değişimi ön plana çıkmaktadır. Modern kentsel alana giriş için ve tarikatın zenginliğinin bir göstergesi olması için Muharrem dış görünüşünde modern ve seküler değişimler yapar. Böylece Muharrem alanın gereklerini yerine getirerek ve tüketimin, beğeni üzerinde ayırım yaratmasıyla, sınıf habitusu şekillenmektedir. Muharrem'in çocukluktan gelen habitusu onu içerden biçimlendirirken girmek istediği alan ise dışardan biçimlendirilir.

Filmde sermaye türleri bakımından ise sermaye türleri arasındaki dönüşüm dikkati çekmektedir. Ekonomik ve sosyal sermaye birbirinin yerine geçerek özellikle kültürel sermaye eksikliğini silmektedir.

4.2. Büşra Filminin Analizi

*Büşra*³⁰ (2010, Alper Çağlar) filmi, anlatısında muhafazakâr ve seküler orta sınıf karakterlerin olduğu bir filmidir. Filmin ana karakterlerinden biri olan Büşra, varlıklı, yeni muhafazakâr orta sınıf bir ailenin, üniversiteden yeni mezun olmuş tek çocuğudur. Diğer ana karakterler ise seküler yeni orta sınıfa mensup gazeteci ve yazar Yaman ve muhafazakâr yeni orta sınıfa mensup olan Ferit'tir. Yaman'ın sevgilisi Alara ile Büşra'nın arkadaşı Selen ise diğer karakterlerdir. Bir televizyon programı sonrasında tanışan Büşra ve Yaman, farklı kesimlerden oldukları için başlangıçta anlaşamayacaklarını düşünürler. Ancak Yaman, bu farklılığı, İstanbul'un farklı insan kesitleri üzerine yazmakta olduğu kitabında, muhafazakâr dünyayı tanımak adına Büşra'dan bilgi almak adına kullanabileceğini düşünür. Filmin devamında iki ana karakter birbirine daha da yakınlaşırlar. Film esas olarak modern kent yaşamında başörtülü bir karakter üzerinden "yalnızlık nedir" sorusuna odaklanır.³¹ Filmde dindar muhafazakâr bir bireyin seküler dünyanın yaşam tarzı ve tüketimini tercih ettiğinde kendisini yalnız hissetmemesi gerektiği ve muhafazakâr ile seküler karakterlerin karşılaşması üzerinde durulur.

4.2.1. Mekân analizi

Büşra'da toplumsal sınıf ve sınıf habitusu, İslamcı çizgide olan yeni İslamcı bireyin özelliklerini yansıtacak şekilde ele alınmaktadır. Filmde muhafazakâr habitusun oluşumu zenginleşen ve beğeni anlayışı gelişen yeni İslamcı bireyler üzerinden ele alınır. Sınıf habitusu yeni İslamcı kimliği üzerinden yükselmesine rağmen politik bir zemin olmadığı söylenebilir.

³⁰Film, Bahadır Boysal'ın (2010) Leman Dergisi'nde haftalık olarak yayınladığı çizgi roman karakteri olan Büşra'nın maceralarını sinemaya uyarlanmasıdır.

³¹1990 yılında yapılan *Yalnız Değilsiniz* (Mesut Uçakan) filminde "yalnız" olan, üniversitelere giremeyen başörtülüler iken, bu filmde yalnız olan modern kent yaşamına girip girmemekte tereddüt eden Büşra'dır. Ayrıca *Yalnız Değilsiniz* filminde bohem hayattan "hidayete eren" ve başörtüsü takarak kapanan Serpil karakteri varken bu filmde ise Büşra karakteri tam tersi olarak başörtüsünü çıkarır. *Yalnız Değilsiniz*, İslami Sinema anlayışıyla yapılan bir film iken ve *Büşra* filmi İslami Sinema anlayışıyla yapılmamasına rağmen iki film karşılaştırıldığında aradan geçen 20 yıllık süreçteki değişimi ortaya koyması bakımından önem taşımaktadır.

Filmin ana karakterlerinden biri olan Büşra'nın ailesi, muhafazakâr yeni orta sınıf bir ailedir. Büşra'nın annesi Melek³² ve babası Hikmet de burjuva özellikleri gösteren yeni İslamcı bireylerdir. Büşra ailenin tek çocuğudur. Büşra'nın ailesinin dindarlığı “konuma doğanlar” şeklinde olurken Büşra ise üniversiteden yeni mezun olmasına rağmen toplumsal statü elde ettiği “eğitimle yükselme” şeklindedir (Akçaoğlu, 2018: 106). Üniversiteden yeni mezun olmuş ve gazeteci olmak isteyen Büşra tüketim, yaşam tarzı ve beğeni anlayışıyla ailesiyle beraber muhafazakâr yeni orta sınıfa mensup olan yeni İslamcı bir bireydir.

Toplulukçuluk ya da kolektif anlayışının zayıflaması ve bireyciliğin yükselmesinde önemli bir eşikte neoliberalizmin yükselmesi ve bununla beraber gelen değerler olmuştur. Bu süreçte toplum atomize olmuş ve bireysellik ön plana çıkmıştır (Dardot ve Laval, 2012). *Büşra*'da neoliberalizm dindar kesim üzerindeki etkisi, cemaatçi yapıdan uzaklaşarak kimlik ve beğeni etrafında bireyselleşme şeklinde olmuştur. Neoliberal değer olarak bireyselleşmenin muhafazakâr yeni orta sınıflar üzerindeki etkisi, dini sermaye önemini korumaya devam etse bile, bireysel eğilimlerin ve tercihlerin önem kazandığı bir döneme girilmesi olarak ortaya çıkmıştır. Filmde zenginleşen yeni İslamcı bireylerin habitusunun nasıl dönüşüm geçirdiği üzerinde durulmaktadır.

Muhafazakâr yeni orta sınıfa mensup bir aile olan Büşra'nın ailesinin evi bahçeli, dubleks bir villadır (Bkz. Görsel 4.9). Filmde evlerinin İstanbul'da hangi semtte olduğuna dair bir bilgi verilmemiştir.



Görsel 4.9. *Büşra ve ailesinin evi (Çağlar, 2010)*

³²Filmde dikkat çeken bir diğer unsur da karakterlerin isimleridir. Muhafazakâr yeni orta sınıfa mensup kişilerin isimleri “Melek, Hikmet, Saadet ve Rahman” iken seküler karakterlerin isimleri ise “Yaman, Selen ve Uygur’dır”.

Ferit ve ailesi de yine muhafazakâr yeni orta sınıfa mensup bireylerdir. Yabancı işadamlarıyla iş yapan ve Maslak'ta bir plazada satış müdürü olarak çalışan Ferit³³ yaşam tarzı, tüketim alışkanlıkları ve beğeni unsurlarıyla yeni küçük burjuva (Poulantzas)³⁴ özelliklerini taşıdığı söylenebilir. Ferit ve ailesinin evleri hakkında filmde fazla veri bulunmaz sadece bir sahnede evin oturma odasında Ferit ve annesi Saadet gözüktür.

Gazeteci ve yazar olan Yaman, Beyoğlu'nda³⁵ soylulaştırma sonucunda yeniden tasarlanmış teraslı bir apartman dairesinde yaşar. Yaman, İstanbul manzaralı, evinin terasında çalışır (Bkz. Görsel 4.10). Sevgilisi Alara ise yoga eğitmeni olarak bir yoga merkezinde çalışır.



Görsel 4.10. *Yaman'ın Beyoğlu'nda soylulaştırılmış evi (Çağlar, 2010)*

Büşra'nın arkadaşı Selen üniversiteden yeni mezun olmuş ve iş arar. Selen sevgilisi ile birlikte yaşar.

4.2.2. Yaşam tarzları ve tüketim örüntüleri analizi

Filmde karakterlerin yaşam tarzları, tüketim örüntüleri ve beğeni anlayışları üzerinden sınıfsal habitusun nasıl şekillendiği sorusu iki temel izlek üzerinden değerlendirilecektir. Büşra, Ferit ve aileleri muhafazakâr yeni orta sınıfa mensup

³³Bu çalışma evrenine dâhil olan diğer iki filmde de ana karakterler kariyerli ve mesleki olarak üst seviyedeki bireylerdir. *Anka Kuşu'nda* ana karakter yönetmen iken *The İmam* filminde ise bilgisayar mühendisidir.

³⁴Poulantzas, yeni küçük burjuvazi kavramıyla, ticaret, banka, ofis ve servis çalışanları gibi üretken olmayan ücretlileri, beyaz yakalıları ve servis sektörü çalışanlarını ifade etmektedir (Arslan, 2012: 64).

³⁵Beyoğlu, hem mekânsal olarak hem de demografik olarak tarihsel süreçte büyük değişime uğramıştır. Entelektüel, sanatsal iklimden farklı demografik unsurların hâkim olduğu bir mekân haline gelmiştir. Mekânsal yenilenmenin bir unsuru olarak özellikle Cihangir semti soylulaştırmanın yaşandığı bir mekân haline gelmiştir (Koç, 2015).

olmalarına rağmen özellikle Büşra ve Ferit'in aileleriyle farklılaşan özellikleri de bulunur. Bu bakımdan aileler kimi zaman geleneksel muhafazakârlık özellikleri de sergiler. Bundan dolayı analizde bir yanda muhafazakâr yeni orta sınıfa mensup olan Büşra ve Ferit ile geleneksel muhafazakâr orta sınıf özelliklerini taşıyan aileleri arasındaki farklılıklar üzerinden yapılacak bir değerlendirme bulunmaktadır. Değerlendirmenin diğer yönünü ise yine muhafazakâr yeni orta sınıfa mensup olan Büşra ve Ferit ile seküler yeni orta sınıfa mensup Yaman, Alara, Selen ve arkadaşları arasındaki farklılıklar oluşturmaktadır. Geleneksel muhafazakâr orta sınıflar ile muhafazakâr yeni orta sınıfa mensup bireylerin yaşam tarzı, tüketim tercihleri ve beğeni anlayışlarında farklılıklar bulunur. Yine aynı şekilde muhafazakâr ve seküler bireyler arasında da bu farklıların izlerine rastlanır.

Geleneksel muhafazakâr orta sınıfların kentsel mekânda görünürlükleri 1950 sonrası iç göçle büyük şehirlerin daha çok çeperlerine yapılan hareketlilikle yaşanmaya başlamıştır. Daha sonraki süreçte elde edilen maddi kazançlarla şehrin daha iyi semtlerine yönelik yerleşim daha da artmıştır. 1980 sonrasında ise muhafazakâr orta sınıfların ekonomik, kültürel ve sosyal alanlarda görünürlüğü daha da artmıştır. Filmde Büşra ve Ferit'in aileleri kentsel yaşamda bir tarafta geleneksel dindar özellikleri sergileseler de diğer taraftan tercih ve beğenileriyle bu gruptan farklılaşırlar.

Büşra'nın ailesiyle birlikte yaşadıkları ev, klasik tarzda dizayn edilmiş, geleneksel ahşap mobilyalarla döşenmiştir (Bkz. Görsel 4.11). Bahçeli, geleneksel tarzda dekora sahip dubleks bir villada yaşarlar.



Görsel 4.11. *Büşra ve ailesinin ev dekorasyonu (Çağlar, 2010)*

Yeni İslamcı bir birey olarak Büşra'nın odasının tasarım için kullanılan malzeme ve dekoratif nesneler konusunda evin geri kalan bölümlerinden farklılaştığı görülür. Evin salonunda çerçevelenmiş manzara resimleri ve hat sanatının örnekleri bulunurken Büşra'nın odasının duvarında “Selvi Boylum Al Yazmalım” ve “Star Wars” film afişleri bulunur. Mobilyalar ahşap özellikler taşımasına rağmen farklılaşan mobilya tarzları da vardır (Bkz. Görsel 4.12).



Görsel 4.12. *Büşra'nın odası (Çağlar, 2010)*

Filmde tüketim ve alışveriş eylemleri de bulunur. Büşra'nın annesi Melek ve Ferit'in annesi Saadet bir marketten alışveriş yaparken görülürler. Muhafazakâr yeni orta sınıf bireyler olan Büşra, Elif ve İffet ise alışveriş merkezinde görülürler. Büşra ve Selen birlikte alışveriş yaparken (Bkz. Görsel 4.13) Elif ve İffet ise beraber alışveriş yaparlar. İffet “çantalarda inanılmaz bir indirim varmış, Elif'in sözlüsü bizi buraya bıraktı” der.



Görsel 4.13. *Büşra ve Selen alışveriş merkezinde (Çağlar, 2010)*

Zenginleşen muhafazakâr yeni orta sınıflar yaşam tarzları, tüketim ve beğeni unsurlarını da dönüştürmüşlerdir. Artık geleneksel dindarlığın azla yetinme anlayışının muhafazakâr yeni orta sınıf bireyler için bir anlamı kalmadığı söylenebilir. Sahip olunan maddi mallar bu bireyler için statü ifadesi için kullanışlı bir unsurdur. Bu maddi unsurlardan birisi de sahip olunan araçtır. Ferit’in son model, lüks, pahalı “Porsche” marka bir aracı vardır (Bkz. Görsel 4.14). Şirket girişinde kendisini karşılayan ve aracını otoparka götürecek olan görevliye “oğlum dikkat et, iki böbreğini de satsan yine de alamazsın bu arabayı” ifadesini kullanır. Aynı şekilde muhafazakâr yeni orta sınıfa mensup Elif’in nişanlısının da lüks aracı bulunur. Yaman ise daha özgür takılan seküler bir birey olarak motosiklet kullanır.



Görsel 4.14. Ferit’in lüks aracı (Çağlar, 2010)

Muhafazakâr yeni orta sınıf beğenisi, en görünür şekilde kadın bedeni üzerinde, tesettürün yeni tasarımlar kazanması şeklinde olduğu söylenebilir. Özellikle muhafazakâr yeni orta sınıflar hem kendi içinde hem de diğer muhafazakâr gruplara karşı ayrımlar yaratarak beğenilerini şekillendirirler. Giyim tarzının yanında muhafazakâr detaylarla süslenmiş ev dekorasyonu, modern mobilyalar; yeni muhitlerdeki kafe ve restoranlarla değişen sosyalleşme biçimleri ve tüketim biçimleri muhafazakâr orta sınıfların beğenilerini oluşturmaktadır.

Bourdieu kültür nesnelerini, “yüksek/düşük, seçkin/vülger, saf/saf olmayan, estetik/yararlı gibi ikili karşıtlıklar etrafında ilişkisel biçimde yapılanmış pratikler” olarak ele alır. Bourdieu’ya göre bir sistem içindeki değişik bileşenlerin değeri, bu olgunun diğer unsurlarla ilişkiyle belirlenir. “Belirli kültürel pratikler, başka pratiklerle aralarındaki karşıtlıklarıyla meşruiyet kazanır. Kültürel meşrulaştırma ve tahakküm, belirli tarzlar ya

da fikirler çerçevesinde değil, birbirine karşıt pratikler çerçevesinde düşünülür” (Swartz, 2015, ss. 91–93). Filmde kimi zaman geleneksel muhafazakâr özelliklerle sergileseler de Büşra ve Ferit’in aileleri sahip oldukları ekonomik sermayelerinin de etkisiyle kendilerini beğenileriyle diğer muhafazakâr orta sınıflardan ayırıştırarak burjuva özellikleri taşıyan yeni İslami bireylerdir. Onlar için modern tesettüre sahip olmak ince beğenin ve “seçkinliğin” bir ifadesidir.

Filmdeki karakterlerin giyim tarzları yine yukarıda ifade edilen iki hat üzerinden değerlendirilecektir. Muhafazakâr yeni orta sınıfa mensup olan Büşra, Ferit ve aileleri şık ve gösterişli giysiler giyerler. Büşra makyaj yapan, kot pantolon giyen yeni İslami bir bireydir. Aynı şekilde Büşra’nın arkadaşları Elif ve İffet de başörtülü, alımlı, bakımlı ve dar kot pantolon giyen kadınlardır (Bkz. Görsel 4.15). Muhafazakâr yeni orta sınıf kadınlar için de yine giyim tarzı, toplumsal statünün bir işareti olma özelliği taşır. Bu kadınların giyim tarzında hem geleneksel muhafazakârlığın ya da dindarlığın hem de oradan farklılaşmanın, seküler olana yaklaşmanın izlerini taşıyan giyim unsurlarının bulunduğu söylenebilir.



Görsel 4.15. *Tesettürlü ve bakımlı kadınlar (Çağlar, 2010)*

Filmde erkekler de yeni orta sınıfların bir özelliği olarak şık ve gösterişli giysiler giyinirler. Ferit şık takım elbiseler giyinirken ve elinde tespih bulundururken Yaman ise spor giyimli ve dövmedir.

Filmde karakterlerin giyim tarzları üzerinden diğer bir değerlendirme alanını ise muhafazakâr ve seküler karakterlerin karşılaşma anları oluşturmaktadır. Büşra’nın arkadaşı Selen ile arkadaşlıkları önem taşımaktadır. Selen erkek arkadaşıyla birlikte

yaşayan seküler bir bireydir. Büşra ve Selen arasında açıklık-kapalılık ve tercihler (birlikte yaşama, evlilik, giyim tarzı gibi) konusunda çoğu zaman problem yaşanmamasına rağmen bazen “eski alışkanlıklar” diyaloglara yansır. Büşra için ve çoğu zaman ailesi için Selen “yozlaşmanın temsilcisi”³⁶ olarak görülürken Selen ve çevresi için ise Büşra “yobazlığın temsilcisi” olarak görülür.

Ahıska’nın (2012, s. 225) belirttiği üzere laik ya da dindar olsun üst orta sınıflar ve onları takip eden orta sınıfların farklılıklarına rağmen buluştukları bir başka orta nokta ise öteki olarak işaretledikleri kişi ya da gruplara olan tavırlarıdır. *Büşra*’da hem muhafazakâr hem de seküler orta sınıfların ortak bir özelliği birbirlerini laik ve dindar etiketleri altında öteki görmeleridir.

Aynı şekilde Büşra ve Yaman arasında da açıklık-kapalılık ve giyim tarzı konusunda tartışmalar yaşanır: Büşra “sizinkiler hala medeniyet ve itibarı kılık ve kıyafette sanırlar” derken Yaman ise “sizinkiler de namus ve imanı” cevabını verir.

Film İslami sinemanın bir örneği değildir. Bu bakımdan geleneksel İslami sinemadaki özenilesi karakter ya da aydınlanan karakter ayrımı bulunmaz. Ne Büşra özenilesi bir karakter olarak konumlandırılır ne de Selen aydınlanan bir karakter olarak oluşturulur. Filmdeki tüm karakterler bulundukları noktada durma peşindedirler. Ancak bir durum bu genel durumu bozmaktadır. Filmin başından beri Büşra taktığı başörtüsünü çıkaracak izlenimi verdiği söylenebilir. Büşra başörtüsünü takmaktan memnun değilmiş gibi davranır. Öyle ki rüyasında bastırılmış bir duygu olarak başörtüsüz olarak Yaman’ın yanında olduğunu görür. Filmin sonunda da bu gerçekleşir ve Büşra başörtüsünü çıkararak bıçakla yaralanan Yaman’ın yarasına sarar (Bkz. Görsel 4.16). Ancak Büşra’nın başörtüsünü tamamen çıkardığı söylenemez sadece yeni İslami bir birey olarak daha ılımlı ve anlayışlı olduğu söylenebilir.

³⁶İslamcı romanda üç tür karakter yaratılır: “Özenilesi karakter, aydınlanan karakter ve yardımcı karakter” (Çalışkan, 1996). Özenilesi karakter filmin başlangıcından itibaren dindar olan karakterdir. Aydınlanan karakter sonradan hidayete eren karakterdir. Yardımcı karakter ise ana karaktere kötülük ya da iyilik yapan karakterdir.



Görsel 4.16. *Büşra başörtüsünün çıkararak Yaman'ın yarasını sarar (Çağlar, 2010)*

Muhafazakâr yeni orta sınıflar için giyim tarzı üzerinde tasarım yapılabilecek unsur başörtüsü ve tesettürdür. Bu bakımdan muhafazakâr yeni orta sınıflar bireyselleşmenin ve kimlik sunumunun bir ifadesi olarak başörtüsü ve tesettürün yeni tasarımlarına önem vermişlerdir. Başörtüsü de artık bir moda nesnesi olarak görüldüğü düşünülebilir. Tesettür defileleriyle muhafazakâr yeni orta sınıflar farklı beğeniye sahip olduklarını gösterirler. “İstanbul Muhafazakâr Moda Haftası” kapsamında yapılan tesettür defilesinde³⁷ kadın ve erkekler yeni tesettür tasarımlarını görme imkânı bulurlar. Tesettür artık moda nesnesi haline gelerek tüketicisine beğeni uzmanları³⁸ vasıtasıyla ulaşarak farklı tasarım ve markalarla bir statü işareti olarak ulaşmaktadır.

Filmde geleneksel İslamcı beden anlayışının değişime uğradığı; beden bireyselleşmenin ve beğenin göstergesi olarak sunulduğu ileri sürülebilir. Dini unsurların değişime uğratılarak beden anlayışının da yeniden şekillendirildiği yeni İslamcı habitusun oluşumu ortaya konulur.

Geleneksel muhafazakâr dindarların 1970’lerde başlayan ideolojik yapılanması 1990’larda en üst seviyeye yükseldiği söylenebilir. Din ile modernitenin uzlaşamayacağı, bir ideoloji olarak İslamcılığın *adil düzen* vadettiği savı bu dönemdeki en önemli argümandır. Bu bakış açısının bir yansıması ise İslamcı beden tasavvurunun farklılığı olduğu söylenebilir. Geleneksel İslamcı beden anlayışı bedeni, terbiye edilmesi gereken ve cinsiyeti belli eden bir unsur olarak görür (Göle, 1998; 2016). Geleneksel

³⁷<https://www.cnnturk.com/video/turkiye/haydarpasa-garinda-tesettur-defilesi> (Erişim Tar: 28.01.2020).
<https://www.sozcu.com.tr/hayatim/son-moda/istanbul-muhafazakar-moda-haftasi/> (Erişim Tarihi: 28.01.2020).

³⁸<https://onedio.com/haber/muhafazakar-kadinlari-moda-ve-stil-yasamina-yon-veren-15-basortulu-youtuber-849577> (Erişim Tarihi: 21.02.2020).

muhafazakârlıktan farklı olarak yeni İslamcı birey için beden anlayışı ise bireyselliğin, toplumsal statünün ve beğenin bir aracı haline geldiği söylenebilir. Tüketim toplumu ve piyasa koşullarında dini göstergeler dönüşüme uğratarak meta haline getirilmiştir. Tesettür “takva” özelliğinden uzaklaşarak bir “teşhir” unsuru haline gelmiştir (Yankaya, 2014; Atay, 2018).

Filmde de tesettür defilesi sahnesi bulunur (Bkz. Görsel 4.17). Büşra’nın annesi Melek ve Ferit’in annesi Saadet arasındaki konuşmasında Saadet “... defileye en önde yer ayırttım, en son kumaşlar, portakal, nane, vanilya kokulu ve muhteşem tasarımcılar hepsi orada” diyerek defileye davet eder.

Bourdieu’ya göre beğenideki farklılaşma bireysel farklılıkları ortaya çıkarabilir. Bireylerin sermaye türlerine ulaşabilmesi beğenilerini etkiler bu durum da habituslarını belirler (Callinicos, 2007). Bu bakımdan tesettür defilesi, filmdeki muhafazakâr yeni orta sınıf bireyler için beğeni anlayışlarının ne kadar ince olduğunu göstermeleri ve sınıf habituslarını sergilemeleri bakımından önem taşımaktadır.

Defileye Büşra’nın ailesi ve Ferit’in ailesi birlikte katılmaktadırlar. Ferit burada defileye ve defileye katılan Büşra’ya eleştiride bulunur.

Ferit: “yakışıyor mu bu sana evlenmenin öncesinde defile, tabi, zenginleştik, onların sistemlerini benimseyip, sosyetelerine girdik diye maymuna döndük, bizim ne işimiz var burada”

Büşra: “Ne var bunda Müslüman fukara mı olmalı, zevksiz mi olmalı”

Ferit: “dünya zevk alanı değil, imtihan alanıdır”

Yine define esnasında bir grup protestocu da defileyi protesto ederler. Protestocular “aldanmayın aldanmayı, bunlara ihtiyacınız yok sizin, sistem sizi küfre yaklaştırır, moda iblisin mabedidir” derler.

Tesettür defilesinde mankenlerle podyumu ayıran perde protestocuların kovalanması esnasında yıkılır, mankenlerin başörtülü çıplak hali ortaya çıkar. İmaj, mankenlerin taktığı başörtüsü iken gerçeklik ise perde indiğinde çıplak halde olan mankenlerin durumudur.



Görsel 4.17. *Mankenler tesettür defilesinde podyumda (Çağlar, 2010)*

Filmde dikkat çeken bir diğer husus da geleneksel muhafazakâr bireyler ile muhafazakâr yeni orta sınıfa mensup bireylerin evliliğe ve kadın erkek ilişkisine bakışlarındaki farklılıktır. Büşra ve Ferit’in aileleri bazı alanlarda geleneksel muhafazakâr orta sınıf özellikleri sergilemektedirler. Bu alanlardan birisi de evlilik ve kadın erkek ilişkisidir. Geleneksel muhafazakâr orta sınıf için kadın erkeğin rolleri belirlenmiş bir çerçevede yürür. Kadın eş, anne rolleriyle var olurken erkek ise ev reisi rolündedir.

Bourdieu’ya göre sınıfsal habitus, bir sosyal sınıfa mensup kişilerin “ortak sınıflama, değerlendirme, yargı, algı ve davranış biçimlerini” inşa etmeleriyle gerçekleşir. Habitus bir taraftan ayırım oluştururken diğer taraftan sınıfsal habitusu yaratır (2015). Filmde Büşra’nın ailesi, damat olarak düşündükleri Ferit’i “dini bütün, ahlaklı ve çalışkan” olarak niteleyerek bu özelliklere sahip olmadıklarını düşündükleri kişilere karşı hem bir ayırım yaratmakta hem de sınıf habitusunun sınırlarını tekrar hatırlatmaktadır.

Filmde Büşra ve Ferit arasında düşünülen evlilik ilk olarak aile büyükleri arasında karar verildikten sonra Büşra ve Ferit’e durum açıklanır. Filmde Büşra’nın babası Hikmet “Saadet hanımlar hayırlı bir mesele için gelecekler, artık okulda bitti yaşında uygun” der. Anne Melek “tabi senin de gönlünün olması önemli ben senin yaşındayken iki çocuğum vardı” ifadesini kullanır. Hikmet için bir damatta aranan özellik “ailesinin düzgün olması, bize uygun olması, efendi, imanlı” olmasıdır. Büşra ise başlangıçta kabul etmesine rağmen daha sonra Yaman’ı sevdiğini anlayınca “hayır” yanıtını verir. Bu durum alışılmış geleneksel dindarlığın ötesinde bir tepkidir.

Ferit için evliliğin, kadınla ilişkinin anlamı çok farklıdır. Ferit nargile kafede arkadaşları ile evlilik ve kadın erkek ilişkisine dair konuşurlar “kariya istediğini verirken

mutluz olur ama ihtiyaçı olanı verirsın kul k le olur ama k fir sürüsü bize, karıya ihtiyaçı olanı değil istediğini vermemizi söylüyor” şeklinde düşüncelerini açıklar.

Filmde Büşra ve arkadaşı Selen arasındaki ilişki farklı dünya görüşlerine sahip olmalarına rağmen birbirlerine karşı “ılımlı” bir havada yaşanır. Zaman zaman “eski” eleştiri alışkanlığının bir yansıması olarak tartışırlar. Büşra, Selen’i erkek arkadaşıyla birlikte yaşadığı için bu durumu “hazin” olarak değerlendirirken, Selen de Büşra’nın mağaza vitrinlerine bakıp da beğendiği elbiseleri giyememesini “hazin” bulur. Ancak konu burada kapanır.

Filmde ana karakterlerin yeme içme tercihleri ise farklılık gösterir. Büşra ve ailesi genellikle evde birlikte yemek yerler. Evde gündelikçi ya da yardımcı kadın bulunmaz. Yemekleri anne Melek yapar. Yemek tercihleri geleneksel Türk mutfadıdır.

Muhafazakâr yeni orta sınıfların yeme içme tercihlerini oluşturan bir başka unsur ise nargile kafelerdir.³⁹ Son zamanlarda muhafazakâr yeni zenginlerin “Reina’daki manzarayla o kalitede yemek yeme muhafazakârların da hakkı” beklentisiyle “İslami mutfak kurallarının uygulanması ve alkol olmamasından” dolayı tercih ettikleri yeni mekânlar ortaya  ıkmıřtır⁴⁰. Kılı arslan⁴¹ da muhafazakâr yeni zenginlerin özellikleri arasında şunlara değinmektedir; “nargile kafelerden baby shower partilerine, Instagram tesett rc lerinden çay romantizmine kadar birçok yeni hayat tarzı” inşa etmişlerdir. “Sevdikleri yeni objeler, tıpkıbasım hatlara, ederinden fazla ödenen tespihlere, değersiz ebrulara büyük ilgi duyarlar”. Muhafazakâr yeni zenginler “duvarlarında hat levhaları asılı çikolata kafeler, moda haftaları, romantik Bosna turları, ultra romantik Kudüs gezilerine” ilgi duyarlar.

Filmde Ferit arkadaşlarıyla birlikte nargile kafede elinde tespih ile görülür (Bkz. Görsel 4.18). Yine muhafazakâr yeni orta sınıflar kendi beğenilerini geliştirerek kendilerine uygun ortamlar oluştururlar nargile kafeler de bu yerlerden biridir. Böylece tüketim ve eğlence alanına da giriş bileti almış olurlar.

³⁹ anak (2019) “İstanbul’daki muhafazakâr orta sınıf kafeler üzerine bir araştırma” adlı yüksek lisans tezinde İstanbul’da bulunan  ikolata & Kahve, Nevmek n, Mihrimah Kahve ve Huqqa adlı dört kafede muhafazakar tüketim örüntülerini araştırmıştır.

⁴⁰<https://www.haberturk.com/gundem/haber/863812-muhafazakar-burjuvazinin-reinasi> (Erişim Tarihi: 28.01.2020).

⁴¹<https://www.yenisafak.com/yazarlar/ismailkilicarslan/muhafazakar-orta-sinif-nasil-delirdi-2050484> (Erişim Tarihi: 25.12.2019).



Görsel 4.18. *Ferit nargile kafede (Çağlar, 2010)*

Filmdeki bir başka eğlence tercihi ise Taksim’de düzenlenen cadılar bayramı etkinliğidir. Yaman ve Alara, Büşra’yı da davet ederler. Büşra kabul eder ve mekânda bulunan tek başörtülüdür (Bkz. Görsel 4.19).

Büşra cadılar bayramında içtiği sodaya, Alara’nın bir bitki koymasıyla kendinden geçer ve daha sonra “demek bu mutlak yalnızlık, salim insanların doldurduğu âlemde tek deli olmak ya da delilerin arasında tek salim” diyerek kendinden geçer.



Görsel 4.19. *Büşra, Taksim’de Cadılar Bayramında (Çağlar, 2010)*

4.2.3. Ekonomik sermaye analizi

Muhafazakâr kentli elitler, 1970’lerde başlayan ve 1980 sonrası artarak devam eden “yeşil sermaye” ya da “Anadolu Kaplanları” tanımlaması adı altında kentsel yaşamda görünürlük kazanmışlardır (Özsöz, 2017, s. 6). Filmde Büşra’nın ailesi ve Ferit’in ailesi, muhafazakâr yeni elitlerin bu yükselen kesiminin birer temsilcisi olarak görülebilir. Büşra’nın babası Hikmet ve Ferit’in babası Rahman, muhafazakâr yeni orta sınıfa mensup

olup sahip oldukları evden, tüketim, yaşam tarzı ve beğeni anlayışlarından üst seviyede ekonomik sermayeye sahip oldukları anlaşılmaktadır. Tesettür defilesine katılmaları ekonomik sermayeye sahip olduktan sonra bunu kültürel beğeniye yansıtma amacı taşıdıklarının bir örneğidir.

Muhafazakâr yeni orta sınıfa mensup olan Büşra ve Ferit'in ekonomik sermayeleri ise ailelerinden farklılaşır. Büşra üniversiteden yeni mezun olmuş bir kadın olarak ekonomik sermaye özgürlüğüne sahip olmamasına rağmen ailesinden gelen sermaye gücüyle hareket eder. Diğer taraftan Ferit ise Maslak'ta yabancılarla iş yapan bir şirkette üst düzey bir yönetici olarak çalışır. Ferit, 1980 sonrası neoliberal politikalarla ortaya çıkan, eğitim yoluyla yükselen bir karakterdir. Ferit, 1980 Darbesi ve 24 Ocak kararlarıyla başlayan süreçte devletin temel politikası haline gelen Türk-İslam sentezinin yarattığı ortam ve ardından Ak Parti iktidarında en görünür halinin görüldüğü muhafazakâr yeni zengin gruba iyi bir örnektir. Ferit, geleneksel dindar kişiler olan anne ve babasından farklı olarak sahip olduğu ekonomik sermayesini sembolik şiddetin⁴² bir unsuru olarak kullanır. Filmde bir sahnede Ferit, iş yerine geldiğinde plazanın önünde kendini karşılayan görevliye “oğlum dikkat et, iki böbreğini de satsan yine de alamazsın bu arabayı” ifadesini kullanır. Başka bir sahnede ise Ferit, Büşra için Yaman'la bir mekânda kavga ettikten ve mekânı darmadağın ettikten sonra gelen iş yeri sahibinin tepkisine karşılık Ferit cebinden çıkardığı bir deste parayı masaya koyarak “günahımız neyse fazlasıyla veririz” ifadesini kullanarak ekonomik sermayeyle sembolik şiddet uygular.

Filmin bir diğer sahnesinde ise Elif ve İffet lüks bir cipte görülürler. Bu karakterler de 2000 sonrası zenginleşen muhafazakâr yeni orta sınıfa mensup bireylerdir. Bu grup iktidarın açtığı ortamda zenginleşen grupları ifade etmektedir.

4.2.4. Kültürel sermaye analizi

Filmde karakterlerin kültürel sermaye analizini muhafazakâr yeni orta sınıfa mensup bireyler ile seküler yeni orta sınıfa mensup bireyler arasındaki ayrımlar oluşturmaktadır.

Cisimleşmiş kültürel sermaye konusunda Büşra ve Ferit'in ana kaynağını dini sermayeleri oluşturduğu söylenebilir. Büşra ve Ferit'in beden kullanımı ve konuşma tarzı

⁴²Sembolik şiddet, fiziksel olmayan şiddet olup şiddetin görünmez ve kibar bir formudur (Türk, 2016, s. 613).

dini sermaye kaynaklıdır. Yaman ise daha seküler tarzda beden ve konuşma tarzına sahiptir.

Nesneleşmiş kültürel sermaye olarak Büşra'nın odasında kitapları, gitarı ve film afişi bulunur. Yaman'ın ise yine kitapları ve tabloları bulunur. Ferit'in ise nesneleşmiş kültürel sermayeye ilişkin bir özelliği bulunmaz.

Kurumsallaşmış kültürel sermayede ise Büşra gazetecilik mezunudur ve gazetecilik yapmak ister. Yaman ise eğitilmiş bir yazardır. Ferit de yine kurumsallaşmış kültürel sermayeye sahiptir ve uluslararası bir firmada yabancılarla iş yapar. Ferit aynı zaman da yabancı dil olarak İtalyanca bilir.

Kültürel sermaye unsurları bireylerin beğeni unsurunu da etkilemektedir. Filmde yeni muhafazakâr bireyler olan Hikmet ve Melek ile Rahman ve Saadet karakterlerinin ekonomik sermayeleri yüksek olmasına rağmen kültürel sermayeleri aynı seviyede yüksek değildir. Diğer taraftan yeni İslami birey olarak Büşra ise üniversiteden yeni mezun olmuş ve gazeteci olmak istiyordur. Odasında kültürel sermayenin bir göstergesi olarak kitapları bulunur. Büşra geleneksel İslami bireyden farklı olarak müzik beğenisi de farklıdır, gitar çalar. Bir diğer muhafazakâr yeni orta sınıfa mensup olan karakter olan Ferit'in kültürel sermayesi ise yine sahip olduğu ekonomik sermaye seviyesinin altındadır. Kültürel ya da sanatsal bir aktivite içinde bulunmaz ve somutlaşmış kültürel sermaye göstergesi olan kitapla ilişkisi yoktur. Ferit kendisini sahip olduğu zenginlik üzerinden ifade ettiği söylenebilir. Eğitime bakışı ise güvensizdir. Nargile kafede arkadaşlarıyla konuşmalarında bunu şu şekilde ifade eder; “Haşim iktisat okudu sen ise sosyoloji, size neyi öğretilmediler fazileti öğretilmediler”. Ferit, ekonomik sermayeye ulaşmasına rağmen kültürel sermaye elde edemediği söylenebilir.

Büşra iş başvurusu için Yaman'ın çalıştığı gazeteye gitmektedir. Yaman ile ilk defa burada karşılaşır. Büşra, seküler bir dünya görüşüne sahip bir gazeteye iş başvurusunda bulunur. Büşra yeni mezun olarak “medya alanına” girmek ister. Büşra iş başvurusunda bulunduğu gazete editörünün “neden gazeteci olmak istiyorsun” sorusuna “gözlemlediğim olayları, kişileri tarafsızca paylaşmak istiyorum” şeklinde cevap verir. Büşra ve editör arasında “tarafsızlık” üzerinden tartışma yaşanır. Büşra “benim hala özgür basından umudum var” derken, Yaman ise “sırf sizinkiler başta diye tarafsız bir medyanın olabileceğini mi düşünüyorsun” şeklinde karşılık verir. Yaman ise gazetecilikten umudunu kesmiştir; “aslında ben sadece para kazanmak için gazetecilik yapıyorum, elimde olsa sadece kitaplarıma odaklanırım, bu şakşakçı piyasadan elimi çekerim” der.

Ferit, 1980 sonrası neoliberal politikalarla gelişen muhafazakâr yeni orta sınıfa mensup bir bireydir. Dönemin getirdiği imkânlardan fazlasıyla faydalanan çıkarıcı, işini bilen bir kişidir. Akışkan ve esnek yapıdaki kimliğiyle modern kentsel alana uyum sağlar ancak gizliden gizliye modern yaşama öfkeli. Ferit’in aslında sisteme karşı derin bir öfkesi vardır ve bunu saklayabilir. İş yaşamında yabancılarla iş yapar ancak görüşme sona erdiğinde yabancıları “gavur” der. Ferit, modern kentsel yaşama tepkili olmasına rağmen özellikle ekonomik alanda bunu saklar ve başarıya ulaşır⁴³.

Filmde Ferit, bir taraftan “temel, derinlemesine içselleştirilmiş büyük örüntüler” (Swartz, 2015) olarak sınıfsal habitusundan gelen doğal eğilimlerle olaylar karşısında örneğin yabancıyı “gavur” olarak görme gibi bir tavır takınması onu içerden şekillendirirken diğer taraftan bir alan olarak iş dünyasının gereği olarak yabancıyla iş görüşmesinde bulunması dışardan şekillendirmektedir. Ferit’in iş yaşamını içerden habitusu şekillendirirken dışardan alanın gereklilikleri oluşturur. Ferit alanın kendisinden istediği kuralları yerine getirir, “oyunu kurallarına göre oynar”. Alana sahip olmak için “koruma stratejisini” uygular.



Görsel 4.20. *Ferit sürekli olarak aynanın karşısında konuşuyor (Çağlar, 2010)*

Ferit sürekli olarak aynanın karşısında modern kent yaşamında muhtemelen karşılaşacağı insanlar varmış gibi konuşma provaları yapar (Bkz. Görsel 4.20). Bu bazen trafikte tartıştığı kişi olur bazen de bir iş görüşmesi. Ancak hepsinin sonunda hakaretler ve küfürler vardır. Ferit büyük bir “hınçla” doludur.

⁴³Çalışmanın evrenine dâhil olan *Anka Kuşu* ve *The İmam* filmlerinde ana karakterler de moderniteyle problem yaşarlar. Ancak bu filmlerde ana karakterler “arınmak için” geçmişlerine dönerken bu filmde Ferit bu alan içinde kalmayı tercih etmektedir. Belki de artık geriye dönmek mümkün değildir.

Ferit ekonomik alanın gereklerini yerine getirirken oyunu krallarına göre oynarken kültürel alanda bunu sağlayamaz.

Yaman: “insanlar analarından babalarından çok zamanlarına benzerler”

Ferit: “biz Büşra’yla aynı yetiştirildik, aynı kuralla, aynı adetle, aynı imanla ama büyüyünce farklı olduk”, “... herkes olur ya asıl ben herkes olurum, herkes, hacı, tüccar, çakal, bir senin gibi olamadık” sözleriyle ekonomik ve sosyal sermayeye ulaşmasına rağmen kültürel sermayeye⁴⁴ ulaşamadığını kabul eder.

4.2.5. Sosyal sermaye analizi

Filmdeki karakterlerin sosyal sermaye analizinin de yine bir yönünü muhafazakâr yeni orta sınıflara mensup bireylerin kendi içindeki değerlendirmesi oluşturmaktadır. Analizin diğer yüzünü ise muhafazakâr ve seküler kesimlerin karşılaşmaları oluşturmaktadır.

Büşra’nın sosyal ilişkilerinde en yakın arkadaşı kendisi gibi olmayan seküler bir karakter olan Selen’dir. Türk sinemasında alışık olunmadığı kadar ılımlı olan bu ilişkide zaman zaman eski alışkanlıklar –yobazlığın temsili ya da yozlaşmanın temsili- ortaya çıksa da çoğu zaman arkadaşlık sağlıklı ilerlemektedir. Büşra’nın ailesi de bu duruma razı olmamalarına rağmen kabul etmişlerdir.

Ferit ise modern kentsel yaşama tepkili olmasına rağmen iş icabı yabancılarla çalışacak kadar geniş sosyal sermayeye sahiptir. Ayrıca iş dışında kendi habitusunun bir uzantısı olan nargile kafede kendi ait olduğu sosyal çevrede arınma yaşar. Yaman ise ilk kitabı “Maskeler” ile tanınmış genç bir gazeteci yazardır. Televizyon programlarına konuşmacı olarak katılır. Sosyal sermayesi yüksektir.

Filmdeki karakterlerin sosyal sermaye analizinin ikinci yönünü ise muhafazakâr ve seküler karakterlerin karşılaşması oluşturur. Büşra “cadılar bayramına” katıldığında ait olmadığı bir sosyal çevrede yadırganır. Aynı şekilde Yaman, Büşra’yı arkadaşlarıyla tanıştırmak istediğinde yine aynı yadırgama yaşanır. Yaman’ın başörtülü olan Büşra’yla görüşmesine ve muhafazakâr kesime yaklaşmasına karşı çıkan ve bundan tedirgin olan ve bunu şaka yollu dile getiren arkadaşları da vardır. Uygur “yarın gazeteyi bırakıp “yeni afak’ta” yazmaya başlarsan defterden silerim seni, ne işin var bu tiplerle senin, sen bunları

⁴⁴Ferit’in “hacı, tüccar, çakal olurum bir sen olamadım” ifadesi 2000 Ak Parti iktidarıyla muhafazakâr kesimin ekonomik ve siyasi iktidarı elde etmesine rağmen kültürel iktidarı elde edemediğine yönelik benzer düşüncenin izlerini taşımaktadır. Yine *Anka Kuşu* ve *The İmam*’daki karakterler kültürel sermaye bakımından daha üst seviyededirler.

adam yerine bile koymazdın” der. Yaman’ın yayın editörü Selim de yine Yaman’ı bir başörtülü kadın olan Büşra ile birlikte görünmesini “muhalif gazeteler ne der” tepkisiyle istemez.

Yaman’ın yayın editörü Selim:

İlk kitabın harikaydı ama az sattı neden çünkü tarzın fazla agresif fazla progresif insanların göğüs geremeyeceği kadar gerçekçi, insanların seviyesine inmen lazım, bu program bunu sağlayacak, popüler bir programda tanınacaksın hayran kitlesi edineceksin hem gerektiğinde alaturka olabilmen lazım.

Yaman ise “bir elimde teşbih diğer elimde nargileyle katılım” der. Selim bir taraftan da dönemin şartlarına ayak uydurmaya çalışır.

Sonuç olarak *Büşra*’da toplumsal sınıf ve sınıf habitusu, İslamcı çizgide olan yeni İslamcı bireyin özelliklerini yansıtacak şekilde ele alınmaktadır. Filmde muhafazakâr habitusun oluşumu zenginleşen ve beğeni anlayışı gelişen yeni İslamcı bireyler üzerinden ele alınır. Sınıf habitusu yeni İslamcı kimliği üzerinden yükselmesine rağmen politik bir zemin olmadığı söylenebilir.

Filmin mekân kategorisinde yapılan analizinde, filmdeki karakterlerin yaşadıkları mekân üzerinden kimlik ve beğeni unsurlarını şekillendirme peşinde olduklarını ve mekân unsurunun sınıf habitusunu belirlemede önemli olduğu ortaya konulmuştur. Muhafazakâr orta sınıf beğenisinin bir yansıması olarak Büşra ve ailesinin evi kentin karmaşasından uzak, steril bir ortamda, bahçe içerisinde ve villa tarzındadır.

Filmin tüketim örüntüleri ve yaşam tarzları kategorisi altında yapılan analizinde; muhafazakâr yeni orta sınıf ve seküler yeni orta sınıf arasında beğeniler üzerinden ayrımlar yaşandığı tespit edilmiştir. Ana karakterler Büşra ve Ferit, yeni İslami birey olarak dini kaygılarını akılda tutmalarıyla birlikte tüketim ve yaşam tarzı unsurlarını dönüştürmüşlerdir. Beğeni ve tercihlerde dini sermaye önemini korusa bile bireysel tercih ve eğilimler ön plana çıkmaya başlamıştır. Toplulukçu bir anlayıştan bireyselleşmeye dönüşümün yaşandığı söylenebilir.

Filmin ekonomik sermaye, kültürel sermaye ve sosyal sermaye analizinde ise muhafazakâr orta sınıflar ekonomik sermayeye sahip olmalarına rağmen kültürel sermayeye sahip olan sınıfın seküler orta sınıf olduğu belirlenmiştir.

4.3. Çoğunluk Filminin Analizi

Çoğunluk filmi 1980 sonrası yaşanan neoliberal politikalarla birlikte toplumdaki sınıfsal, kültürel ve sosyal değişimi yansıtmaktadır. Film, 1980 darbesi ve neoliberal politikalarla ortaya çıkan orta sınıflardaki değişime odaklanmaktadır. Filmde, özellikle bu süreçte devletin temel ideolojisi haline gelen Türk İslam senteziyle geniş hareket alanı bulan ve 2000 sonrası Ak Parti iktidarıyla da daha da yükselen muhafazakâr orta sınıflar ele alınmaktadır. Filmde esas olarak İstanbul’da yaşayan zengin muhafazakâr orta sınıf bir ailenin çocuğu olan Mertkan’ın yaşamına odaklanılır. Filmde, ailesi özellikle de babası ve toplum tarafından Mertkan’a sınıfsal habitusun nasıl aşılandığı üzerinde durulur. Filmde üzerinde durulan hususlardan bir diğeri de topluma hâkim olmanın sadece ekonomik sermayeden ibaret olmadığı aynı zamanda toplum üzerinde sembolik iktidarın da sağlanması gerektiği fikridir. Toplumsal iktidara sahip olan çoğunluk olmayıp, çoğunluk üzerinde tahakküm uygulayan azınlıktır. Çoğunluk sadece azınlığın iktidarında tahakküm altında olan kesimdir. Çoğunluğun iktidarda olması bir yanılsamadan ibarettir.

4.3.1. Mekân analizi

Çoğunluk filminde sınıf habitusunun oluşumunda ağırlıklı notayı milliyetçilik oluşturmaktadır. Filmin anlatısı birey üzerinden kurulur. *Çoğunluk* filminde muhafazakâr milliyetçi habitusun nasıl oluştuğu bu çevrede doğup büyüyen bir genç üzerinden ifade edilir.

Filmde mekânlar, sınıfsal ve kültürel özelliklere göre ayrılmıştır. Muhafazakâr orta sınıfa mensup olan Kemal ve ailesi, Bahçelievler’de yaşamaktadırlar (Bkz. Görsel 4.21). Bahçelievler, Anadolu sermayedarlarından oluşan orta sınıf burjuvazinin yoğunlukta olduğu bir semttir.⁴⁵

⁴⁵<https://www.filmhafizasi.com/cogunlugun-devinimi-magdur-muhteris-muktedir/> (Erişim Tarihi: 22.02.2020)



Görsel 4.21. *Kemal ve ailesinin evi Bahçelievler'dedir (Yüce, 2010)*

Alt sınıfa mensup olan Gül ise Şişli Kuştepe’de bir öğrenci evinde yaşar (Bkz. Görsel 4.22). Kuştepe, metropol bir kent olan İstanbul’un merkezi bir bölgesinde, Şişli’nin hemen yanı başında olmakla birlikte “bu merkeziliğin hem içinde hem dışındadır”. Kuştepe, “bağlı olduğu Şişli’ye göre sosyo-ekonomik ve demografik unsurlar açısından merkez-çevre ilişkisinde çevre rolünü üstlenmektedir” (Canbulat, Kısa ve Özüçelik, 2018).



Görsel 4.22. *Gül Kuştepe’de yaşar (Yüce, 2010)*

Müteahhit Kemal ve ailesinin evi site içerisinde bir apartman dairesidir. Orta sınıfların mekânsal ayrışmasının bir yansıması olarak Kemal ve ailesinin evleri, şehrin karmaşasından uzak steril bir ortam içerisinde bulunur.

Gül ise Kuştepe dar bir sokak arasında bulunan çatıdan bozma bir apartman dairesinde yaşar. Dar sokakları ve yokuşlarıyla Kuştepe bölgesi farklı demografik unsurları içerir. Gül de kendi habitusuna yakın kişilerle bu bölgede yaşar.

Öztuna İnşaat adında bir inşaat şirketinin sahibi olan müteahhit Kemal, şirketinde bir sekreter, iki mimar, büyük oğlu ve Mertkan'ı çalıştırır. İstanbul'da iyi bir semtte bulunan şirketleri, 2000 sonrası yükselen inşaat sektöründen payını almışa benzediği söylenebilir. Filmin girişinde Mertkan'ın çocukluğunda, babası Kemal ile birlikte yürüyüş yaptığı ormanlık alana da binaların yapılması için Kemal ve yatırımcılar görüşürler (Bkz. Görsel 4.23).



Görsel 4.23. Ormanlık alana inşaat planı (Yüce, 2010)

Gül ise Mertkan'ın evinin bulunduğu Bahçelievler'de bir hamburgerci büfesinde çalışır. Marmara Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde okuyan Gül aslen Vanlı'dır. Konservatuar Dans Bölümü'nde okuyan Emine ile birlikte yaşarlar. Ailesi, Gül'ün üniversite okumasından rahatsızlık duyar ve geri getirmek için İstanbul'a adam gönderir.

Mertkan, kendine ait bir dünya kuramamış, bireyselleşememiş, tercihleri ve hayalleri olmayan bir karakterdir. Mertkan, Gül'ün "hayallerin nedir?" sorusuna cevap veremez. Annesi ise "senin ne istediğini bilmiyorum" ifadesi Mertkan'ın yapısını ortaya koyar. Mertkan'ın dünyaya ve yaşama bakışı babasının ve toplumsal çevrenin bakışıdır. Kemal ise oğlunun istediği gibi bir evlat ve vatandaş olmamasından şikâyetçidir. Mertkan'ın adından bile nasıl bir evlat ve vatandaş olması istendiğini izlerine rastlanabilir. Gündelikçi Şükriye "Mertçiğim" deyince babası Kemal "onun adı Mertçiğim değil Mertkan" der. Hem mert hem de kanlı olmalıdır. Mertkan'ın gündelik yaşamı karakteri hakkında bilgiler sunar. Arabayla turlamak, alışveriş merkezlerinde takılmak, askerlikten tecil için açık öğretim okumak Mertkan'ın yaşamının bir parçasıdır.

Filmde Mertkan'ın sınıfsal habitusunun çocukluk yıllarından itibaren ailesi ve toplumsal çevresi tarafından nasıl şekillendirildiği görülür. Toplumsal alanda sorunlarla

karşılaştığında nasıl üstesinden gelineceğinden kadın erkek ilişkilerine, beden kullanımına ve sermaye türlerinin elde edilmesindeki çabalara kadar tüm alışkanlıklar bu süreçte “doğal yatkınlıklar” olarak ortaya çıkmıştır.

Mertkan’ın kentsel yaşamda bulunduğu mekânlar ev, şantiye, ofis, sauna, alış veriş merkezi, bar ve araba tamircisi olur. Arkadaşlarıyla genellikle alış veriş merkezi ve bara gider. Bunun dışında bulunduğu mekânlar otoritenin ve erkekliğin yeniden üretildiği mekânlar olarak şantiye, ofis, sauna ve tamirci dükkânıdır. Bu mekânlar Mertkan’ın habitusunun şekillenmesinde önem taşımaktadır.

Müteahhit Kemal ise 1980 sonrası zenginleşmeye başlayan muhafazakâr milliyetçi orta sınıfa mensup bir bireydir. Özellikle 2000 sonrası Ak Parti iktidarıyla geniş alan bulan bu kesim, inşaat sektörünün de gelişmesiyle daha da zenginleşmişlerdir. Kemal neoliberal öznenin özelliklerini yansıtan bir bireydir. Kemal, döneme ayak uydurma, akışkan ve esnek kimliğe sahip olma, alandaki hâkimiyeti koruma adına otorite ve acımasız olma ve zayıflara sembolik şiddet uygulama özelliklerine sahiptir. Mertkan’ın alkollüyken aracına çarptığı taksiciye gösterdiği şiddet, otopark girişine park edilen aracın aynasını kırması ve gündelikçi Şükriye hanıma tavrı, bu otoriterliğin yansıması olarak okunabilir. Ayrıca Mertkan’ın karıştığı kazada rapordaki “alkollü” ifadesinin çıkartılması yolundaki girişimi işlerin nasıl yürüdüğünü bildiğini gösterir. Mertkan ise henüz işlerin nasıl yürüdüğü konusunda deneyimi yoktur.

Bourdieu’ya (2006, s. 27) göre toplumsal alanlar bir mücadele alanıdır. Toplumsal eyleyiciler bu alana girme isteği ve konuma girme isteği içindedirler. Böylece alanda bulunan sermaye türünü elde etmek isterler. Filmde müteahhit Kemal konumu koruma isteği doğrultusunda Gül’ün ailesine yaklaşmasına izin vermez. Kemal “koruma stratejisini” uygulayarak öteki olarak gördüğü Gül’ün Mertkan ile arkadaşlık kurmasını istemez.

Ahıska’nın (2012, s. 225) belirttiği üzere laik ya da dindar olsun üst orta sınıflar ve onları takip eden orta sınıfların farklılıklarına rağmen buluştukları bir başka orta nokta ise öteki olarak işaretledikleri kişi ya da gruplara olan tavırlarıdır. *Çoğunluk*’ta orta sınıfın mevcut konumunu koruma adına tekinsiz ve öteki olarak işaretlenen kişi ya da grup ise Kürt karakterleridir. Bunlardan birisi Kuştepe’de yaşayan Gül’dür diğeri ise Kürt olan inşaat işçileridir. Yine filmde öteki olarak görülen bir diğer karakter de alt sınıftan olan gündelikçi kadın ve taksi şoförüdür.

Filmde dikkat çeken bir diğer durum ise muhafazakâr orta sınıfa mensup olarak Kemal ve Mertkan, alt sınıflardan, belirsizlikten ve kargaşadan korkmaları ve uzak durmaları için yaptıkları eylemlerdir. Gündelikçi Şükriye hanıma kötü davranmaları, taksi şoförüne gösterdikleri şiddet, Mertkan'ın Kuştepe'deki tedirgin tavırları ve Gebze'ye şantiyeye gittiğinde silah istemesi bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Tüm bu eylemler öteki olarak gördükleri birey ve gruplara karşı takındıkları milliyetçi tavırlardan kaynaklandığı söylenebilir. Mertkan yaşadığı semt dışına fazla çıkmamıştır tedirginliğinin altında bu neden yatıyor olabilir. Gündelikçi Şükriye hanımla olan ilişkileri de alt sınıftan kaçma üst sınıfa yaklaşma isteği olarak okunabilir. Mertkan, yıllar sonra evlerine ziyarete gelen Şükriye Hanım için annesine “hala çok kötü kokuyor” der. Annesi ise “köylü kadın, parfüm sürmesini bekleyemeyiz” yanıtını verir. Mertkan ve ailesi için Şükriye Hanım, beğeni ayrımı yaratarak sınıfsal konumlarını göstermek için bir özellik taşır.

4.3.2. Yaşam tarzları ve tüketim örüntüleri analizi

Muhafazakâr orta sınıf bireylerin habituslarının ortaya konulmasında yaşam tarzı unsurları, tüketim örüntüleri ve beğeni anlayışındaki ayrımlar önem taşır. Bu unsurlar ayrıca kimlik inşasında da etkilidir. Bu bakımdan, filmde karakterlerin habituslarının ortaya çıkarılması için bu unsurlara bakılacaktır.

Tüketim toplumunun bir diğer özelliği de alışveriş merkezleridir. Alışveriş merkezlerine gitmek Batılı gibi yaşamının en önemli simgelerinden biri haline gelmiştir. Sinemaları, yemek ve oyun alanları, fitness ve güzellik salonları, otoparklarıyla büyük alışveriş merkezleri, tüketimle tanımlanan yeni bir yaşama şekli sunmaktadır. Filmde ana karakter olarak Mertkan, sürekli olarak alışveriş merkezlerinde arkadaşlarıyla birlikte görülür. Tüketime bir diğer boyutunu ise cep telefonları oluşturmaktadır. Mertkan sürekli olarak cep telefonu ile ilgilenir.

Muhafazakâr orta sınıfların bir diğer özelliği de otomobillere vermiş oldukları önemdir. Otomobil, bir taraftan kentin kalabalığından uzakta yer alan güvenli sitelere ulaşımı mümkün kılarken diğer taraftan sahibi için bir statü işaretidir. Orta sınıflar için otomobilin sınıfsal habitusu ortaya koyması bakımından ve kendini diğerlerinden ayırmanın bir aracı olarak önemi vardır. Filmde müteahhit Kemal'in zenginliğinin bir yansıması olarak üç araçları bulunur (Bkz. Görsel 4.24). Mertkan babasının ekonomik sermayesinden yararlanarak arkadaşlarıyla devamlı araçla tur atarken görülür.



Görsel 4.24. *Müteahhit Kemal'in iki aracı var (Yüce, 2010)*

1980 sonrası Türkiye'nin modernleşme sürecinin içinde giyim tarzı önemli bir rol oynamaktadır. Lüks giyim, kişinin toplumsal statüsünün en belirleyici özelliği olmaya başlamıştır (Bali, 2015, s. 154). Giyim tarzı da orta sınıfların beğenisini yansıtarak ayırım oluşturmakta ve kişinin habitusu hakkında bilgiler vermektedir. Filmde geleneksel muhafazakâr bireyler olarak Kemal ve diğer karakterler sade ve gösterişsiz giyim tarzlarına sahipken, Mertkan ve arkadaşları jöleli saçları, spor giyimleri ve dövmeleleriyle gözüktürler.

Yeni orta sınıfların bir diğer özelliği olan ev dekorasyonu da onların kimliğinin ve beğenisinin bir yansıması ve beraberinde bir statü göstergesi olarak işlev görmektedir. Mertkan ve ailesinin evi modern tarzda bir dekorasyona sahip olup duvarlarda aile fotoğrafları, manzara resimleri ve hat işlemeli pahalı bir tablo vardır (Bkz. Görsel 4.25).



Görsel 4.25. *Ev dekorasyonu (Yüce, 2010)*

Yeni orta sınıfların bir diğer özelliği de yeme ve içmeye verdikleri anlam ve önemdir. Yeni orta sınıf için ne yediğinin, nerede yediğinin, kiminle yediğinin, nasıl yediğinin önemi büyüktür. Filmde muhafazakâr orta sınıfa mensup olan Kemal ve ailesinin yeme içme tercihleri geleneksel Türk mutfağıyla sınırlıdır. Akşam yemeklerinin aile olarak birlikte yerler. Mertkan ise fast food ve lahmacun tercihinde bulunur. Arkadaşlarıyla bira içer. Evde yemekleri anne yapar.

Muhafazakâr orta sınıf olarak Mertkan ve ailesinin herhangi bir kültürel etkinliği bulunmaz. Mertkan zamanının büyük bölümünü arabayla dolaşmak, ev ve iş yerinde bilgisayar oyunu oynamaktır.



Görsel 4.26. Mertkan ve arkadaşları eğlencede (Yüce, 2010)

Mertkan'ın müzik tercihi ise sınıfsal habitusunun bir yansıması olarak şarkıcı Doğuş'un Dönek ve Biriciğim parçalarıdır. Eğlence tercihi ise arkadaşlarıyla bara gitmektir (Bkz. Görsel 4.26).

Bourdieu'ya göre kültürel sermaye anlamında pratiklerin değeri, başka pratiklerle karşıtıllıklarıyla anlaşılabilir (Swartz, 2015, ss. 91–93). Bu anlamda *Çoğunluk*'ta Mertkan ve Gül'ün arasındaki kültürel sermaye farklılıkları iki karakterin kültürel ürünlere yönelik eylemlerinin karşılaştırılmasıyla anlaşılabilir. Mertkan'ın müzik zevki ve Gül'ün odasında bulunan film afişi gibi yüksek kültür düşük kültür gibi karşıtıllıklar üzerinden okunabilir. Bu anlamda Gül yüksel kültüre sahipken Mertkan'ın ise düşük kültüre sahip olduğu söylenebilir.

Filmde ana karakter Mertkan, hem sahip olduğu “temel, derinlemesine içselleştirilmiş büyük örüntüler” (Swartz, 2015) olarak habitus ile içerden hem de muhafazakâr milliyetçi toplumsal çevrenin etkisi ve istekleriyle dışardan şekillendirildiği

söylenbilir. Kemal sınıfsal habitusunun kodları olan “askere gitmeyi, evlenmeyi, Müslüman ve Türk olmayı” oğlu Mertkan’a aşılar. Kemal için önemli olan yeni Türk kimliğinin ifadesi olan “Müslüman milliyetçiliği”dir (White, 2013, s. 24). Bu iki unsur dışında kalanlar öteki ve sakıncalıdır. Mertkan’ın sınıfsal habitusunu şekillendiren bir diğer unsur ise alanlardan biri olarak toplumsal çevresidir. Özellikle babasının arkadaşları ve kendi arkadaşlarından bu konuda etkilenir. Kemal ve toplumsal çevre el ele vererek Mertkan’ı çoğunluğa benzetmeye çalışırlar.

Filmde din de habitusun şekillenmesinde önemlidir. Ancak dinin milliyetçilikten sonra geldiği söylenebilir. Cuma hutbesinde hoca “doğruluk ve haktan” bahseder. Cuma hutbesi habitusun şekillendirilmesinde önemlidir.

Kemal, oğlunun kimlerle arkadaşlık kurduğuna kadar müdahalede bulunur. Mertkan’ın kız arkadaşı Gül’ün Vanlı olduğunu öğrenince bu duruma karşı çıkar. Kemal, Gül’ü tanımadan “takıldığın insanlara dikkat et, hepimiz Müslümanız Türküz, bular vatanı bölme derdinde” der.

Mertkan toplumsal çevreden ve ailesinden edindiği habitusla yani doğal yatkınlıklarla alanda nasıl davranması gerektiğini, oyunun kurallarının öğrenir. Baba Kemal Mertkan’ı habitusun sınırlarına hapsetmek için önce Gebze’ye ihtiyaç olmadığı halde gönderir. Ardından askere gönderme planları yaparak “terbiye” etmeye çalışır. Mertkan babasına benzetilmeye ve çoğunluktan biri olmaya alıştırılır. Filmin giriş sahnesinde yürüyüş yaparken Mertkan babasını takip eder.



Görsel 4.27. *Mertkan ve babası Kemal (Yüce, 2010)*

Babasının arkadaşı Necmi de sürekli olarak Mertkan’a ne zaman askere gideceğini sorar. Babası Mertkan istemediği halde saunaya götürür. Sauna, erkekliğin,

milliyetçiliğin ve muhafazakârlığın yeniden üretildiği bir mekân özelliği taşır. Necmi masaj yaptırır Mertkan’a “sık la Allahsız sen nasıl koruyacan vatani” der.

Mertkan’ın öteki olarak gördüğü farklı habituslarla da karşılaşması kendi sınıfsal habitusunun oluşmasında önem taşır. Gül Kürt olması, inşaat işçileri, gündelikçi Şükriye ve taksi şoförü ile karşılaşmak ayırım yaratarak Mertkan’ın habitusunun oluşmasında etkili olur. Çünkü habitus yaratılan ayrımlar üzerinden oluşmaktadır.

Filmde evlilik de habitusun şekillenmesinde ve sınıfsal habitusun güven altına alınmasında etkili bir unsurdur. Mertkan için evlilik erken olmasına rağmen baba otoritesinden kurtulmanın çözüm yolu olarak gözüktür. Evlenen abisi bu durumu onaylayarak “evlen kurtul” der. Evlilik muhafazakâr orta sınıfa mensup bir birey olan Kemal için oğullarının “terbiyesinin” son aşaması olarak gözüktür. Önce askerlik ardından evlilikle hedeflenen sınıfsal habitusun son tuğlası da konulmuş olur.



Görsel 4.28. *Kemal torunuyla (Yüce, 2010)*

Habitus bir taraftan diğerine karşı bir ayırım yaratırken diğer yandan sınıf habitusunun oluşumunu sağlar. Bourdieu’ya göre habitus, bir sosyal sınıfa mensup kişilerin ortak “sınıflama, değerlendirme, yargı, algı ve davranış biçimlerini” inşa etmeleriyle gerçekleşir (2015). Mertkan’ın Gül ile olan ilişkisine onay vermeyen Kemal’in tutumu da sınıfsal habitusun bu algılama ve sınıflandırma tutumundan kaynaklandığı söylenebilir. Böylece hem öteki karşısında bir ayırım yaratıldığı hem de sınıf habitusunun sınırının yeniden çizildiği söylenebilir.

4.3.3. Ekonomik sermaye analizi

Mertkan'ın babası Kemal, Öztuna İnşaat'ın sahibi olan bir müteahhittir. Müteahhit Kemal, Türk İslam senteziyle yoğrulmuş muhafazakâr milliyetçi bir bireydir. Kemal, 2000'li yıllarda artış yaşanan inşaat sektörüyle zenginleşen bir kişidir. İktidara yakın olarak dönemin inşaat pastasından pay almak isteyen bu kişiler genellikle muhafazakâr bireyler olarak ön plana çıktıkları söylenebilir.

Mertkan'ın ise ekonomik sermayesi babadan gelen bir ekonomik sermayedir. Ekonomik sermaye ve sosyal sermayeye sahip olan Kemal ve oğlu Mertkan, bu sermaye bakımlarından zayıf olan insanlara karşı sembolik şiddet uygulamaktan çekinmezler. Kemal ve Mertkan sahip oldukları sermaye birikimini diğer kişiler üzerinde hâkimiyet kurma ve bu hâkimiyetlerini sürdürmek için kullanırlar. Gündelikçi kadına tavırları, otopark girişine aracını park eden kişinin aracına zarar verme ve taksi şoförüne karşı davranışları buna örnek olarak verilebilir.

Mertkan kendi arkadaş çevresinde ekonomik sermaye gücünü sembolik bir şiddet unsuru olarak kullanır. Böylece habitusunun gerektirdiği şekilde davranarak daha karmaşık ilişkilerle karşılaşmasında nasıl davranması gerektiğini öğrenmiş olur. Gül'ün ise ekonomik sermayesi yoktur.

4.3.4. Kültürel sermaye analizi

Filmde cisimleşmiş kültürel sermaye (konuşma tarzı, beden kullanımı gibi) olarak karakterlerin konuşma tarzlarını ve beden kullanımını şekillendiren husus muhafazakâr ve milliyetçi eksenli davranış kalıplarıdır. Filmde Mertkan'ın beden kullanımı yine ailesi ve toplumsal çevresi tarafından şekillendirilmek istenir. Babası Mertkan'ın saçına müdahale eder yine toplumsal çevresi de babası gibi göbekli olan Mertkan'ın asker olmak için güçlü olması gerektiği ve bu yönde bedenini şekillendirmesi gerektiğini söylerler.

Karakterlerin nesneleşmiş kültürel sermaye (resim, kitap, sözlük, enstrüman, uzmanlaşmış kültürel beceriler gibi) özellikleri ise şöyledir; Mertkan'ın kitap okuduğu hiç görülmez. Gül'ün ise odasında kitapları ve film afişi vardır.

Eğitim kazanımlarını ifade eden kurumsallaşmış sermaye konusunda karakterlerin becerileri ise şöyledir; Mertkan açık öğretim, Gül ise Sosyoloji bölümünde okur.

Mertkan, Gül ile ilk tanıştığında kendini müteahhit olarak tanıtır. Gül, Mertkan'ın evine gittiğinde kitaplığında mimari ile ilgili kitap olmadığını görünce “ne biçim müteahhitsin sen, burada mimariyle ilgili bir tane bile kitap yok” der. Gül, bina

projelerinin kim tarafından çizildiğini merak etmesi üzerine Mertkan bunun iş yerindeki mimarlar tarafından hazırlandığını söyler. Mertkan için önemli olan ekonomik sermayeye sahip olmak gerekli hazırlıkların, çalışmaların para verilerek yapılacağını düşünür. Onun için kültürel sermayeye sahip olmanın bir önemi bulunmaz.

Gül, Mertkan’a mimari ile ilgili kitap hediye eder Gül’ün hediye ettiği Modern Türk Mimarisi kitabını eline alınca “ben hayatımda hiç kitap okumadım ki bunu nasıl okuyacağım” der (Bkz. Görsel 4.29). Mertkan babası aracılığıyla ekonomik sermayeye ulaşınca bina yapmanın kitaptan geçmeyeceğini düşünür. Gül ev arkadaşı Emine’nin konservatuarda dans okuduğunu söyleyince “dans okunur mu?” diye cevaplar.



Görsel 4.29. *Gül’ün hediye ettiği kitap Modern Türk Mimarisi (Yüce, 2010)*

Gül ise kültürel sermayeye sahiptir. Kitap okur, odasının duvarında Yılmaz Güney’in Duvar filmi afişi vardır.



Görsel 4.30. *Mertkan sınıfsal habitusu kazanıyor (Yüce, 2010)*

4.3.5. Sosyal sermaye analizi

Kemal ekonomik ve sosyal alanda nasıl davranılması gerektiğinin farkındadır. Bu alanın isteklerine uygun olarak milliyetçi ve muhafazakâr söylem ve davranışta bulunur. Dönemin egemen yapısının yanındadır. Akışkan ve esnek kimliğe sahiptir. Başka bir iktidar yapısında başka şekilde davranabilir⁴⁶. Mertkan'ın ise sosyal sermayesi babasının arkadaşlarından gelen sosyal sermaye ve arkadaşlarıyla olan ilişkisinden kaynaklanır. Filmde Mertkan alkollüyken kaza yaptıktan sonra, kaza raporundaki “alkollü” ifadesinin çıkarılması babasının ve babasının arkadaşlarının sosyal çevresi sayesinde olur. Filmi bir diğer karakteri olan Gül'ün ise sosyal sermayesi etnik çevresinden ve okuldan oluşur.

Mertkan başlangıçta babası Kemal ve diğer sosyal çevresinin habitusunun empoze edilmesine kayıtsız kalırken daha sonra bu durumu kabul eder. Filmin son sahnesinde Mertkan artık “olmuştur”. Saçları da artık jöleli değildir. Baba ve toplumsal çevre birini daha kazanmıştır (Bkz. Görsel 4.31). Televizyondaki programdan alkış sesleri gelir.



Görsel 4.31. Mertkan sınıfsal habitusa dâhil olur (Yüce, 2010)

Sonuç olarak *Çoğunluk* filminde sınıf habitusunun oluşumunda ağırlıklı notayı milliyetçilik oluşturmaktadır. Filmin anlatısı birey üzerinden kurulur. *Çoğunluk* filminde muhafazakâr milliyetçi habitusun nasıl oluştuğu bu çevrede doğup büyüyen bir genç üzerinden ifade edilir.

Filmin mekân kategorisinde yapılan analizinde, muhafazakâr yeni orta sınıfa mensup olan aile öteki olarak gördükleri Kürtler ve alt sınıflarla mekânsal ayrışmaya gittikleri görülür.

⁴⁶Büşra ve Takva filmlerinde ana karakterler daha dindarken bu filmde karakterlerin dinle ilişkileri daha sığ ve menfaat odaklı olduğu söylenebilir.

Mertkan'ın sınıfsal habitusu, içerden yani ailesinden özellikle de babası tarafından “habitusu” aracılığıyla, dışardan ise yani toplumsal çevresinin de içinde bulunduğu girdiği “alanlar” sayesinde oluşmaktadır.

Filmin ekonomik sermaye, kültürel sermaye ve sosyal sermaye analizinde ise Kemal ekonomik sermaye olarak yüksek seviyede bulunur. İnşaat sektörünün gelişimiyle zenginleşen muhafazakâr yeni orta sınıflara mensup olan Kemal'in sosyal sermayesi de geniştir. Mertkan, babasının ekonomik sermaye gücünden faydalanır ve bunu sembolik şiddetin bir aracı olarak kullanır.

Filmde farklı sermaye türlerinin yoğunluğundan kaynaklı farklı beğeni unsurları ortaya çıkmış ve bu da bir ayırım yaratmıştır. Kemal ve ailesi ekonomik sermaye gücünden dolayı tüketim ve yaşam tarzı beğenisini geliştirmişlerdir. Aile bu yönleriyle sınıfsal habituslarını şekillendirirler.

Filmde sermaye türleri arasında da dönüşüm yaşanır Ekonomik sermayesi yüksek olan Kemal, bu sermaye türünü sosyal sermaye ile bağlantı kurdurarak dönüşüme uğratmaktadır. Sosyal sermaye türü de ekonomik sermayeyle dönüşüme uğramaktadır.

Filmde anlatı, birey üzerinden gerçekleşmektedir. Bireysel olan üzerinden toplumsal olan okunabilmektedir. Muhafazakâr orta sınıf habitusunun aile ve toplum tarafından bireye nasıl aktarıldığı ve sınıfsal habitusun birey üzerinden nasıl okunduğu konusu filmde açığa çıkarılmıştır.

4.4. Aşk Tesadüfleri Sever Filminin Analizi

Aşk Tesadüfleri Sever filminde yönetmen Sorak (2011), filmin ana karakterleri olan fotoğrafçı Özgür ile oyuncu Deniz arasındaki aşk ilişkisini ele almaktadır. Geleneksel orta sınıf bir aileden gelen Özgür, fotoğrafçılığa olan ilgisini babasının fotoğraf stüdyosundan edinmiştir. Özgür'ün kültürel sermayesi aileden geldiği söylenebilir. Özgür eğitim yoluyla yükselen yeni seküler orta sınıfa mensup bir bireydir. Bu yükseliş hem ekonomik hem de kültürel sermayede kendini gösterir. Özgür, İstanbul Balat'ta, modern dekore edilmiş evinde hem yaşıyor hem de burayı fotoğraf stüdyosu olarak kullanıyor. Özgür motosiklet kullanıyor. Dil Tarih mezunu olan Deniz ise oyuncudur. İstanbul Cihangir'de yaşayan Deniz, tiyatro grubuyla birlikte turnelere çıkmakta ve Fransa'da çekilecek olan bir film için ajansa başvuruda bulunur.

4.4.1. Mekân analiz

Aşk Tesadüfleri Sever filminde, toplumsal sınıf ve seküler yeni orta sınıf habitusu eğitim yoluyla yükselmiş, taşradan İstanbul'a göç etmiş ve bireyselleşmiş iki ana karakterin tercih ve beğenileri üzerinden işlenir. Anlatının birey üzerinden yapıldığı filmde, ana karakterler olan Özgür ve Deniz'in tercih ve beğenileri geleneksel orta sınıfa mensup olan ailelerinden farklılaşır. Bundan dolayı zaman zaman kuşaklar arası beğeni ve tercih farklılıklarından kaynaklanan çatışmalar yaşanır. Bu bakımdan filmin analizinde iki ana karakterin aileleriyle olan ilişkileri de önem taşımaktadır. İlk olarak filmde karakterlerin bulundukları ve yaşadıkları mekânların analizi yapılacaktır. Ayrıca geleneksel orta sınıf ailelerde büyüyen Özgür ve Deniz'in bireyselleşerek yeni orta sınıf bireye dönüşmeleri ve kendilerini ailelerinden ayırtıran özelliklerin neler olduğunun ortaya konulması analiz için önem taşımaktadır.

Yeni orta sınıflar kültürel ve sosyal sermayeleri doğrultusunda oluşturdukları farklı yaşam tarzları ve beğeni unsurlarıyla mekânsal ayrışmalarını ve tercihlerini inşa ederler. Yeni orta sınıf için eski semtlerde, eski mimariyi yansıtan restore edilmiş bir ev, modern bir evden daha değerli olduğu söylenebilir. Yeni orta sınıflar kentli, eğitilmiş ve kültürel sermayeleri yüksek olmalarıyla tarihi ve estetik anlamda değerli olan kentsel mekânlara değer verir ve ilgi gösterirler. Ayrıca yeni orta sınıflar toplumsal ve mekânsal çok sesliliği anlamlı bularak soylulaştırmaya sıcak bakarlar (Keyder, 2006). Temel özellikleri arasında tüketici kimliği bulunan yeni orta sınıflar, yaşam tarzları, yeme içme ve giyinme tercihleri, ev dekorasyonları ve semt/konut tercihleri bakımından da farklı ve ayırt edici görünmek isterler. Bu amaçla yeni orta sınıflar soylulaştırmaya⁴⁷ uğratılan semtlerde yaşamayı tercih ederler (Altıntaş, 2016, s. 118). Böylece yeni orta sınıfa mensup bireyler, farklı beğeni ve tercihlere sahip olduklarını göstererek toplumsal evrende ayırım yaratırlar. Ayrıca beğeni farklılıklarını göstermek için değişik sermaye türlerinin varlığına ihtiyaç duyarlar. Beğeni ve tercihler sermaye varlığına ve habituslarına dair ipuçları verir.

⁴⁷İstanbul'da soylulaştırma çalışmaları sürecine 1980'li yıllar itibarıyla başlanmıştır. 1980'den günümüze İstanbul'da soylulaştırma süreci üç dalga halinde gerçekleşmiştir. Birinci dalga, 1980'li yıllarda "Kuzguncuk, Arnavutköy ve Ortaköy'ün yer aldığı Boğaz Kıyısı'nda" yaşanmıştır. İkinci dalgayı 1990'larda "Cihangir, Galata ve Asmalımescit'in yer aldığı Beyoğlu'nda" yaşanan dönüşüm oluşturmaktadır. Son dalga soylulaştırma girişimleri ise "1990'ların sonundan itibaren Fener Balat semtlerinin özelinde Haliç'te" yaşanmaktadır. Son dönemlerde ise bu soylulaştırma hareketine Süleymaniye, Tarlabası, Tophane ve Sulukule dahil edilmiştir (Altıntaş, 2016, s. 118).

Kurtuluş (2003, 94) kentin alt sınıflarının yaşadığı ve soylulaştırma sonucu değeri artan bölgelerin mülkiyeti orta, üst-orta sınıflara geçtiğini ifade ederek şöyle devam eder;

Sanatçıların atölye-evleri, sanat galerileri ve kursları, özel ürünler satan dükkanlar, kafeler, publar, lokantalar ve restore edilen binalar çoğaldıkça, bu kentsel alanlar, iyi kazanan sanatçı, yazar, mimar gibi entelektüeller tarafından olduğu kadar, iyi kazanan bekâr ya da çocuksuz yeni orta sınıf için de bir çekim merkezine dönüşmektedir.

Ayrıca bu bölgelerin yeni orta sınıf için çekim alanı haline gelmesinin bir diğer nedeni de “sorgulayıcı olmayan bir sosyal çevre ve kentsel aktivitelere yakın olmaktır” (Kurtuluş, 2003, s. 94).

Filmin ana karakterlerinden biri olan Özgür, Balat’ta home-ofis⁴⁸ olarak kullandığı bir mekânda yaşar. Balat’ta yaşayan yeni orta sınıflar “sanatçılar (tiyatro, sinema ve dizi oyuncular, yönetmenler, müzisyenler, ressam, fotoğrafçılar), öğretim görevlileri ve hizmet sektöründe çalışanlardan (avukat, gazeteci, tasarımcı, mimar vd.)” oluşmaktadır (Altıntaş, 2016, s. 119).



Görsel 4.32. Özgür’ün evi Haliç kenarında (Sorak, 2011)

Özgür, Balat’ta soylulaştırma sonucu home-ofis olarak yeniden tasarımılanan evinde yalnız yaşar (Bkz. Görsel 4.32). Evinin alt katını fotoğraf stüdyosu, tasarım alanı ve dinlenme mekânı olarak kullanan Özgür, üst katı ise özel alan olarak kullanır. Fotoğrafçı sanatçısı olan Özgür, popüler dergilere kapak fotoğrafları çeker. Bunun

⁴⁸“Son yıllarda oldukça ilgi gören bu daireler, hem ofis hem de ev olarak kullanılabilir. Home ofisi, serbest çalışanlar; evinde işini yürütebilen kişiler tercih ediyor”. <https://3dkonut.com/home-ofis-nedir-demektir-/haberi/> (Erişim Tarihi: 03.03.2020).

dışında sanatsal fotoğraf çalışmaları da yapar. Özgür'ün bu şekilde bir eve sahip olması onun hem beğeni ve tercihleri üzerinden yaratılan ayrıma hem de bu ayrımın oluşumunu sağlayacak sermaye birikimine dair ipuçları verir. Özgür'ün hem kültürel hem de ekonomik sermayeye sahip olduğu söylenebilir.

Home-ofis tarzı çalışma şekli neoliberalizmle birlikte dönüşen emeğin yeni bir şeklidir. Neoliberalizmin emeğin algılanışı üzerinde etkileri bulunmaktadır. Neoliberalizmin, emeğin “niteliği, içeriği ve anlamı” üzerinde dönüştürücü özelliği bulunmaktadır. Neoliberal esnek emek, geleneksel emekten farklı olarak mesleki pozisyonlardan yeni bilgi ve beceriler talep etmektedir. Bu şartlarda iş anlayışında meydana gelen yüzeysellik, üretimin “enformasyona ve yazılıma dayanmasıyla” artık maddi olmayan emek gözden kolayca kaybolmakta ve bireylerin iş nitelikleri kolay bir şekilde aşınmaktadır (Sennett, 2010, s. 73-77). Bauman ise akışkan moderniteyle birlikte emeğinde akışkan hale geldiğini ve bu anlamda ‘bildiğimiz haliyle işin sonunun geldiğini’ söylemektedir (Bauman, 2005, s. 35). Bu anlamda home-ofis tarzı bir iş düzeni, neoliberal esnek ve akışkan bir emek türü olarak görülebilir.

Home-ofis çalışma şekli, alışılmış kas gücü içeren emekten farklılık taşımaktadır. Home-ofis çalışma şekli, gelişen yeni iletişim teknolojileriyle birlikte bilgi, beceri ve zihinsel emeği barındırır. Sennett (2010: 61) için evde çalışanlar “yeni kapitalizm ve küreselleşmenin esneklik ilkesini en belirgin olarak deneyimleyen gruptur”. Evde çalışanlar hem mekânı hem de zamanı esnek bir hale getirirler. Bu anlamda Özgür'ün yaptığı home-ofis tarzı bu iş, neoliberalizmin emeği dönüştürerek esnek ve akışkan yapıya büründürmesi olarak görülebilir.

Filmin diğer bir ana karakteri olan Deniz ise Beyoğlu Cihangir’de yaşar. Cihangir, 1990’ların ortasından itibaren yeni orta sınıfların ilgisini çekmeye başlamıştır. Cihangir’i tercih eden yeni orta sınıf mensupları semti “evlerin mimari tarzları, mahallenin merkezi olması ve çevresel özelliklerinden dolayı” tercih etmişlerdir. Bu insanlar “genç kentli profesyoneller, yazarlar, mimarlar, sanatçılar, akademisyenlerden” oluşmaktadır (N. Uzun, 2006, s. 40). Cihangir semti, ünlü tiyatrocu, sinemacı, ressam ve edebiyatçılarla dolu olan seçkin bir semt olarak bohem hayat tarzının simgesi haline gelmiştir (Uysal, 2006, s. 88). Deniz de yine mekânın sağladığı ayrımdan yararlanarak sınıfsal habitusunun oluşumunu sağlar.

Deniz, Cihangir’de soylulaştırma sonucu yeniden tasarımılanan bir apartman dairesinde, tiyatrocu arkadaşı Zeynep ile birlikte yaşamaktadır. Tiyatro oyuncusu olan

Deniz, İstanbul’da bir tiyatro grubuyla birlikte turnelere gider. Ayrıca Fransa’da çekilecek olan bir filmde rol almak için yapımcılarla görüşmeler yapar.

Geleneksel orta sınıfa mensup olan Özgür ve Deniz’in ailelerinin yaşadıkları mekân şu şekildedir: Babasını bir yıl önce kaybeden Özgür’ün annesi Ankara’da bir apartman dairesinde yalnız yaşar. Deniz’in babası ise annesini aldattıktan sonra annesi İstanbul’da yalnız yaşar.

4.4.2. Yaşam tarzları ve tüketim örüntüleri analizi

Yeni orta sınıf bireylerin habituslarının ortaya konulmasında yaşam tarzı unsurları, tüketim örüntüleri ve beğeni anlayışındaki ayrımlar önem taşır. Bu unsurlar ayrıca kimlik inşasında da etkilidir. Bu bakımdan, filmde karakterlerin habituslarının ortaya çıkarılması için bu unsurlara bakılacaktır.



Görsel 4.33. Özgür’ün evi ve motosikleti (Sorak, 2011)

Filmin ana karakterlerinden Özgür, otomobile sahip değildir, motosiklet kullanır. Ekonomik sermaye bakımından güçlü olan Özgür, tüketim unsurları bakımından yeni orta sınıfın özelliklerini yansıttığı söylenebilir (Bkz. Görsel 4.33).

1980 sonrası Türkiye’nin modernleşme sürecinin içinde giyim tarzı önemli bir rol oynamaktadır. Lüks giyim, kişinin toplumsal statüsünün en belirleyici özelliği olmaya başlamıştır (Bali, 2015, s. 154). Filmin ana karakterinden biri olan Özgür, home-ofisinde rahat bir ortamda çalışmakta ve gündelik yaşamında da bunun izleri devam eder. Özgür sık, rahat ve spor tarzda giyinir.

Bireylerin tüketim yoluyla kimliklerini inşa ettikleri günümüzde (Bauman, 2016), bireyler ne kadar kazandıklarının yanında nasıl harcadıkları da önem taşımaktadır. Bu

bakımdan tüketim artık bir statü göstergesi ve toplumsal prestij aracı haline geldiği söylenebilir (Baudrillard, 2009). Deniz de yine bu anlamda tüketim ve yaşam tarzını kimliğinin bir işareti olarak sunduğu söylenebilir. Deniz giyim tarzı bakımından yeni orta sınıfın özelliklerini taşır. Deniz de yine şık, rahat ve spor giyinir. Filmde her iki ana karakter de yeni seküler orta sınıf habitusunu oluşturacak şekilde giyindikleri söylenebilir.

Özgür'ün ve Deniz'in geleneksel orta sınıfa mensup olan ailelerinin tüketim ve yaşam tarzına değinmeden önce bu noktada geleneksel orta sınıfları ve yeni orta sınıfları birbirinden ayıran özelliklerin neler olduğunu hatırlamakta yarar vardır.

Irmak ve arkadaşları (2016, ss. 73–77) orta sınıfların kendi içerisinde farklılaşmasını “yapısal ve siyasal konum”, “tüketim tercihleri” ve “toplumsal hareketlilik” ayrımları üzerinden ele alırlar. Orta sınıfların "yapısal ve siyasal konum" bakımından 1980'lere kadar ana gövdesini memurlar ve bürokratlar oluşturmaktadır. 1980'den itibaren ise orta sınıflar, eski ve yeni orta sınıf olarak ayrılmış ve beyaz yakalılar ortaya çıkmıştır. Filmde de Özgür'ün babası Yılmaz fotoğrafçı ve annesi Neriman ev hanımıdır. Deniz'in babası Ömer ve annesi İnci ise memur olarak geleneksel orta sınıflara mensupturlar. Özgür'ün babası Yılmaz oğlunun İstanbul'a gitmesine razı olmaz ve bu yüzden görüşmezler. Deniz'in de babası Ömer, kızının tiyatro bölümünü okumasını istemez. Annesi ise kızının eczacı olmasını ister. Nihayetinde Özgür ve Deniz ailelerinden farklılaşarak mesleki anlamda yeni orta sınıfa mensup bireyler olurlar. Orta sınıfların kendi içerisinde farklılaşmasının “tüketim” açısından değerlendirilmesinde ise eski ve yeni orta sınıfların tüketim alışkanlıkları üzerinden farklılaşması oluşturmaktadır. Bu açıdan Özgür ve Deniz'in aileleriyle tüketim anlamında da farklılaştığı söylenebilir. “Toplumsal hareketlilik” bakımından orta sınıfların kendi içerisinde farklılaşmasının Türkiye'de karşılığı ise kentleşme, göç ve ekonomik, siyasi dönüşümle birlikte yaşanan hareketlilik olmuştur. Aileleri şehir değiştirmelerine razı olmamalarına rağmen Özgür ve Deniz Ankara'dan İstanbul'a göç ederek sınıfsal hareketlilik yaşarlar.

Yeni orta sınıfların bir diğer özelliği olan ev dekorasyonu da onların kimliğinin ve beğenisinin bir yansıması ve beraberinde bir statü göstergesi olarak işlev görmektedir. Özgür ve Deniz modern dekorasyonlara sahip evleri varken aileleri ise geleneksel mobilyalara sahiptir.

Filmde Özgür, tüketim ve yaşam tarzının şekillenmesinde önemli bir unsur olarak nostaljik unsurlar kullanır. Filmde nostaljik unsurlar ilk olarak mekân tercihinde bulunur.

Özgür'ün evinin bulunduğu Haliç kıyısındaki Balat, tarihsel, kültürel, dinsel birikimiyle nostalji değer taşıdığı söylenebilir. Nostaljik unsurlar Özgür'ün evinin dekorasyonuna da yansımıştır. Evin dekorasyonunda kullanılan eski harman tuğlaların üzerindeki sıvalar kazınarak tuğlalar ortaya çıkarılıp natürel ve retro bir görünüm elde edilmiştir. Böylece evin dekorasyonunda tercih edilen unsurlarla, mekân dekorasyonu üzerinden beğeni yaratılarak nostaljik bir hava oluşturulmuştur.

Özgür'ün evindeki dekoratif nesneler de nostalji içerdiği söylenebilir. Duvarlarda çocukluk fotoğrafları, Deniz'in çocukluk fotoğrafı vardır. Ayrıca nostaljik eşyalar olarak çocukken kullandığı eşyalar, bisikleti ve eski fotoğraf makineleri bulunur. Fotoğraf başlı başına nostaljik unsur olarak Özgür'ün yaşam tarzında önemli unsur haline gelmiştir. Özgür bu nostaljik unsurları estetik hale getirerek beğenisinin bir yansıması olarak sergilediği söylenebilir. Ayrıca Özgür'ün evinde çok sayıda kitap bulunur (Bkz. Görsel 4.34).

Özgür nostaljik olarak bulundurduğu kültürel nesneler üzerinden sınıfsal ayırım yarattığı söylenebilir. Böylece sınıfsal habitusuna ilişkin ipuçları verilir. Bourdieu kültür nesnelerini, “yüksek/düşük, seçkin/vülger, saf/saf olmayan, estetik/yararlı gibi ikili karşıtlıklar etrafında ilişkisel biçimde yapılanmış pratikler” olarak ele alır (Swartz, 2015, ss. 91–93). Filmde Özgür için kültürel nesnelerin varlığı yararlı anlamda değil de estetik manada önem taşıdığı söylenebilir.



Görsel 4.34. Özgür'ün evinin dekorasyonu (Sorak, 2011)

Deniz ise arkadaşı Zeynep ile birlikte yaşadığı Cihangir'deki apartman dairesini modern mobilyalarla döşemişlerdir. Evlerinin duvarlarında tablolar bulunur. Ayrıca kültürel sermayesi yüksek olan Deniz'in evde kitaplığı bulunur (Bkz. Görsel 4.35).



Görsel 4.35. *Deniz'in evi (Sorak, 2011)*

Yeni orta sınıfların bir diğer özelliği de yeme ve içmeye verdikleri anlam ve önemdir. Yeni orta sınıf için ne yediğinin, nerede yediğinin, kiminle yediğinin, nasıl yediğinin önemi büyüktür (Karadoğan, 2010, ss. 61–62). Filmde Özgür ve Deniz, Haliç kıyısında bir balıkçıya gitmektedirler. Burada içecek olarak rakı içerler. Ailelerinin yanına gittiklerinde ise birlikte evde yemek yerler ve yemekleri anneleri yapar.



Görsel 4.36. *Dışarda yemek yeme ve şarap (Sorak, 2011)*

Yeni orta sınıflar dışarıda yemek yemeye büyük önem verirler. Dışarda yemek yeme, “hangi mekâna gidileceğinden, ne yenileceğine” kadar birçok tercihi içermektedir. Bu tercihler, ekonomik sermaye kadar kültürel sermayeyi de kapsamaktadır. Bu bakımdan yemek yenilen yer, seçkin ve elit kesimler için ekonomik ve kültürel sermayelerini, farklılıklarını göstermek için fırsat sunar. “Farklı tatlar keşfetmek, gelişmiş bir damak zevkine sahip olmak, yabancı ve etnik mutfakların özelliklerini bilmek, şaraptan anlamak” toplumsal farklılıkların inşasında ve devamında önemlidir (Ahıska ve Yenal, 2006, s. 385). Deniz, eski sevgilisi Burak’ın burjuva özellikleri gösteren ailesiyle

çıktığı yemekte, Boğaz kenarında lüks bir restoranda bulunurlar. İnce beğenin bir unsuru olarak şarap içerler ve balık yerler (Bkz. Görsel 4.36).

Filmde karakterlerin zaman kullanımının ise esnek olduğu söylenebilir. Özgür işi icabı belli bir zaman kullanımı yoktur. Diğer ana karakter olan Deniz de tiyatro grubuyla çıktığı turnelerden dolayı esnek zaman anlayışına sahiptir. Filmde Özgür, çocukluğundan beri kalp hastası olduğundan hareketli bir yaşamdan uzak durmaya çalışır.

Kültürel ve sanatsal etkinlik olarak filmde Özgür, babasının birinci ölüm yıldönümünden dolayı, babasının çekmiş olduğu fotoğraflardan oluşan bir fotoğraf sergisi açar. Sergiye medya mensuplarının yanı sıra çok sayıda sanatsever katılır. Filmde eğlence tercihi olarak Özgür, arkadaşıyla birlikte bara gider (Bkz. Görsel 4.37).



Görsel 4.37. Özgür'ün eğlence tercihi (Sorak, 2011)

4.4.3. Ekonomik sermaye analizi

Özgür 1980 sonrası yükselen yeni orta sınıfa mensup bir bireydir. Fotoğrafla tanışması, Ankara Gazi Mahallesi'nde fotoğrafçı olan babasının fotoğraf stüdyosunda gerçekleşir. Özgür, 2002 yılına kadar Ankara'da yaşar, daha sonra İstanbul'a gelir. Özgür, ilk olarak bir dergi için fotoğraf çeker. Kendine ait stüdyosu olduktan sonra özel işlerine ağırlık verir. Çok sayıda uluslararası başarı elde eder ve beraberinde ödül kazanır.

Özgür hem iş hem de yaşam tarzı ve tüketim örüntüleri bakımından yeni seküler orta sınıfa mensup bir bireyin özelliklerini taşır. Özgür işinin getirmiş olduğu maddi kazançtan dolayı ekonomik sermaye bakımından güçlüdür. Öyle ki Ankara'da babasından kalan "Foto Turgut" stüdyosunu annesinin istediği üzerine kiraya vermek ister. Özgür kiralamak için gelen kişinin stüdyoyu internet kafe olarak kullanma istediğini öğrendiğinde kiralamaktan vazgeçer. Özgür için yaşamının önemli noktasını nostaljik

unsurlar oluşturur. Bu duruma izin veren husus ise ekonomik sermayesinden almış olduğu güçtür. Ayrıca mekân, tüketim tercihleri ve yaşam tarzı unsurları da göz önünde bulundurulduğunda Özgür ekonomik sermaye bakımından güçlü olduğu görülür.

Filmin diğer ana karakteri olan Deniz de yine eğitim yoluyla yükselen yeni seküler orta sınıfa mensup bir kişidir. Ankara Dil Tarih mezunu olan Deniz tiyatro eğitimi almıştır. Deniz, annesini aldatan ve evi terk eden babasıyla görüşmez. Tiyatro eğitimi almasına karşı çıkan babasıyla ilişkisi gençliğinde de iyi değildir. Aynı şekilde eski sevgilisi Burak ve Burak'ın ailesi de oyuncu olmasına karşı çıkar. Bu bakımdan Deniz bu ortamda yükselerek ekonomik sermayeye sahip olur. Deniz'in oturduğu semt, giyim tarzı ve alışkanlıklarından ekonomik sermayesi okunabiliyor.

4.4.4. Kültürel sermaye analizi

Filmde ana karakterler olan Özgür ve Deniz'in kültürel sermaye analizi, kültürel sermayenin üç türü olan cisimleşmiş, nesneleşmiş ve kurumsallaşmış olmak üzere üç düzeyde yapılacaktır.

Konuşma tarzını ve beden kullanımını içine alan cisimleşmiş kültürel sermaye bakımından Özgür ve Deniz yüksek kültürel sermayeye sahiptirler. Hem ailelerinden gelen habituslarıyla içerden etkilenen hem de dâhil oldukları alanlar ve eğitimleriyle dışardan şekillenen habituslarıyla yüksek bir cisimleşmiş kültürel sermayeleri vardır. Bireylerin “konuşma biçimleri, bedensel hareketleri ve güzellik anlayışları” onların toplumsal kökenleri ve habitusları konusunda ipuçları vermektedir (Tatlıcan ve Çeğin, 2016, s. 323). Ayrıca beğenideki farklılaşma kişilerin beden anlayışlarını da şekillendirir. Dâhil olunan habitusa göre beden ve sağlık konuları da o bakış açısına göre oluşturulur.

Resim, kitap, enstrüman ve uzlaşmış kültürel becerileri kapsayan nesneleşmiş kültürel sermaye bakımından da Özgür ve Deniz yüksek kültürel sermayeye sahiptirler. Özgür çocukluğundan itibaren hem babasının foto stüdyosunda edindiği beceriler hem de daha sonra kendi çabalarıyla fotoğrafçılık konusunda zengin uzmanlaşmış beceriye sahiptir. Özgür'ün sahip olduğu fotoğrafçılığa yönelik bu becerisi, Goldthorpe'un, Weberci yaklaşımının görüşü olarak paylaştığı “alışverişe yönelik mülk sahipliği” ve “pazarlanabilir bilgi/beceri” yaklaşımlarından (Edgell, 1998, s. 37) pazarlanabilir bilgi ve beceriye dâhil edilebilir. Ayrıca Özgür, nesneleşmiş kültürel sermayenin göstergeleri olarak evinde çok sayıda kendi çektiği fotoğraf yanı sıra kitap ve eski fotoğraf makinesi

bulundurur. Özgür, üniversite eğitimi almamıştır. Fotoğrafçılığa olan ilgisini ve becerisini babasından etkilenerek edinmiş ve daha sonra kendini geliştirmiştir.

Deniz ise çocukluğundan beri oyuncu olma hayali kurar. Deniz, Özgür'ün aksine, ailesinden oyuncu olma konusunda destek göremez. Ancak Deniz'in üzerinde oyuncu olan dedesi Kemal'in etkisinin çok olduğu söylenebilir. Bu bakımdan Deniz, doğup büyüdüğü ve üniversiteyi okuduğu Ankara'dan sonra İstanbul'a gelerek eğitim yoluyla yükselen yeni orta sınıfa mensup bir karakter özelliği gösterir. Bir oyuncu olmanın getirdiği özellikler de eklenince Deniz'in cisimleşmiş kültürel sermayesi çok yüksektir. Yine işinin gereği edindiği beceriler nesneleşmiş kültürel sermayesini de etkilediği söylenebilir. Ayrıca evinde tablo ve kitap da bulunur. Deniz'in kurumsallaşmış kültürel sermayesi ise tiyatro eğitimden oluşur. Deniz yeni orta sınıf bireyin bir özelliği olan yabancı dile sahiptir. Filmde Deniz, Fransa'da çekilecek olan bir film için ajansa görüşmek için gittiğinde yapımcıyla Fransızca konuşur.

Filmde kültürel sermayesi yüksek olan filmin ana karakterleri Özgür ve Deniz'in beğeni anlayışları da bu sayede yüksektir. Sanatçı olan iki karakterde kendi “alanlarına” uygun olarak kültürel sermaye ile donanımlıdır.



Görsel 4.38. *Nostaljik öğeler* (Sorak, 2011)

Fotoğrafçı olan Özgür'ün kültürel sermayesi, bir yaşam tarzı ve habitusunun önemli bir unsuru olan fotoğrafçılık etrafında şekillendiği söylenebilir. Bu anlamda Özgür'ün beğeni anlayışını biçimlendiren ana unsur da yine fotoğraftır (Bkz. Görsel 4.38).

İki karakterin ailelerinin kültürel sermayeleri ise geleneksel orta sınıf özelliklerini gösterir.

4.4.5. Sosyal sermaye analizi

Sosyal ya da toplumsal sermaye, kişinin sosyal alanda tanışıklık ve tanıma ilişkilerinden doğan sahip olunan ve elde edilen bir ilişkiler ağını ifade eder (Bourdieu, 2010). Başka bir ifadeyle sosyal sermaye, “potansiyel kaynakların toplamıdır”. Kişinin tanıdık ağıının büyüklüğü ölçüsünde ve ilişkide olduğu kişilerin ekonomik ve kültürel sermayesi ışığında birey o kadar yüksek sosyal sermayeye sahiptir (Jourdain ve Naulin, 2016, s. 107). Filmin ana karakterleri olan Özgür ve Deniz’in hem ekonomik hem de sosyal sermayeleri yüksektir. Bu durum karakterlerin sosyal sermayelerinin de yüksek olmasına katkıda bulunduğu söylenebilir.

Özgür uluslararası üne sahip bir fotoğrafçıdır. Çeşitli ölçeklerde uluslararası ödüller almıştır. Bu anlamda sosyal sermayesi yüksektir. Bir gazeteci (Ayşe Arman) Özgür ile fotoğrafçılık konusunda röportaj yapar. Aynı şekilde açmış olduğu fotoğraf sergisine çok sayıda davetli katılır.

Ekonomik ve kültürel sermayesi yüksek olan Deniz’in de sosyal sermayesi beraberinde yüksektir. Tiyatro grubuyla birlikte turnelere çıkar. Kültürel sermayesinin bir getirisi olarak Fransa’da çekilecek olan bir filmde rol almak ister.

Sonuç olarak *Aşk Tesadüfleri Sever* filminde, toplumsal sınıf ve seküler yeni orta sınıf habitusu eğitim yoluyla yükselmiş, taşradan İstanbul’a göç etmiş ve bireyselleşmiş iki ana karakterin tercih ve beğenileri üzerinden işlenmektedir. Anlatının birey üzerinden yapıldığı filmde, ana karakterler olan Özgür ve Deniz’in tercih ve beğenileri geleneksel orta sınıfa mensup olan ailelerinden farklılaşır. Bundan dolayı zaman zaman kuşaklar arası farktan kaynaklanan çatışmalar yaşanır.

Filmin ana karakterleri olan Özgür ve Deniz mekânsal olarak yeni seküler orta sınıfın özelliklerini yansıtır. İki karakter de mekan tercihi bakımından oluşturdukları ayrımla diğer sınıflardan farklılaşırlar. Özgür Balat’ta soylulaştırma ile yeniden tasarlanmış home-ofis evinde yaşarken, Deniz ise yine seçkin bir semt olan Cihangir’de yaşar. Geleneksel orta sınıfa mensup olan aileleri ise apartman dairesinde yaşarlar.

Filmin tüketim örüntüleri ve yaşam tarzları kategorisi altında yapılan analizinde; iki karakterin de seküler yeni orta sınıf habitusunu yansıttıkları belirlenmiştir.

Filmin ekonomik sermaye, kültürel sermaye ve sosyal sermaye analizinde ise Özgür ve Deniz’in ekonomik ve kültürel sermayelerinin yüksek olduğu ve bu durumun beğeni unsurlarını büyük oranda şekillendirdiği sonucuna ulaşılmıştır. Özellikle karakterlerin

kültürel sermaye birikimleri onların ince beğenilerinin niteliği üzerinde olumlu etkisi olduğu söylenebilir. Karakterlerin sahip oldukları kültürel nesneler üzerinden sınıfsal ayırım yarattıkları söylenebilir. Karakterlerin ekonomik ve kültürel sermayelerinin yüksek olması beraberinde sosyal sermayelerinin de yüksek olmasını getirmiştir.

Son olarak filmde karakterlerin sahip oldukları sermaye türlerinin aralarında sermaye dönüşümüne değinmek gerekirse; ekonomik ve kültürel sermaye sosyal sermayeye dönüşürken kültürel ve sosyal sermayenin de ekonomik sermayeye dönüştüğü söylenebilir.

4.5. Rüzgârda Salınan Nilüfer Filminin Analizi

Çoğunluk (2010) filminde, 2000 sonrası dönüşen ekonomik ve toplumsal yapıyı, muhafazakâr orta sınıf bir aile üzerinden ele alan yönetmen Seren Yüce, *Rüzgârda Salınan Nilüfer* (2015) filminde ise toplumsal yapıyı bu kez beyaz yakalı seküler yeni orta sınıfa mensup beyaz Türkler üzerinden incelemektedir. Filmde seküler yeni orta sınıfın özellikleri, iki ailenin farklılaşan beğenileriyle ortaya konulmaya çalışılmaktadır. Filmde, bir tarafta Handan, Korhan ve çocukları Aleyna ile diğer yanda Şermin, Aykut ve çocukları Poyraz olmak üzere iki seküler yeni orta sınıf ailenin tüketim, yaşam tarzı ve beğeni unsurlarının farklılaşması seküler yeni orta sınıfların habitusu hakkında veriler sunmaktadır.

4.5.1. Mekân analizi

Rüzgârda Salınan Nilüfer'de toplumsal sınıf ve seküler habitusun oluşumu bu defa, bireyselleşmiş iki ailenin sermaye türleri arasındaki farklılıkları üzerinden inşa edilir. Filmde yeni orta sınıflar içinde sermaye türlerine sahiplikten doğan ayrımlara odaklanılır. Farklı alanlardaki sermaye türlerini elde etme mücadelesinin sınıf içinden görünümü ve bu durumun beğeniyi nasıl etkilediği konusu birey üzerinden anlatılır. Bireylerin beğeni ve tercihleri karşıtıllıklarıyla bir arada düşünüldüğünde ne anlam kazandığı anlaşılabilmektedir.

Sınıf için beğeni farklılaşmasının yaşandığı ilk alan, karakterlerin yaşadıkları mekân üzerinden olduğu söylenebilir.

Yeni orta sınıflar kentin karmaşasından ve gürültüsünden kaçmak için ve bir statü göstergesi adına şehrin muhtelif yerlerinde yaşamayı tercih ederler (Ayata, 2012; Kurtuluş, 2003). Kendi gibi olanlarla birlikte aynı ortamda ve semtte yaşamak *oralı*

olmak (Kurtuluş, 2003) orta sınıf bireyler için bir statü göstergesi olarak işlev görmektedir. Film, İstanbul'da Kadıköy ve Bostancı'da geçer. Etil'e⁴⁹ göre Kadıköy, askeri ve bürokratik yapının ağırlıkta olduğu geleneksel Kemalist orta sınıfların yaşadığı bir mekân olarak görülürken Bostancı ise 1980 sonrası ekonomik ve toplumsal dönüşümlerle ortaya çıkan Özalist yeni orta sınıfların yoğunlukta olduğu bir bölgedir.

Türkiye'de orta sınıfların dönüşümünde kritik noktayı 1980 sonrası yaşanan ekonomik değişim oluşturmaktadır. Bu dönemden sonra geleneksel orta sınıf, diğer sınıflar karşısında, özellikle ekonomik sermaye bakımından güç kaybetme evresine girerken kültürel sermayede üstünlüğünü korur. Değişim sonucunda ortaya çıkan bir başka toplumsal sınıf ise yeni orta sınıflardır. Bu sınıf ekonomik sermaye üstünlüğüyle ön plana çıkar (Karademir Hazır vd., 2016). Bostancı, 1980 sonrası neoliberal politikalarla birlikte yükselişe geçen “çıkarıcı, rekabetçi ve tüketim eğilimli” yeni orta sınıfların yaşadığı bir bölgedir. Bostancı'da yaşayan bu sınıf üyeleri, ekonomik sermaye bakımından güçlü olmalarına ve büyük evlerde oturmalarına rağmen kültürel sermaye bakımından zayıftırlar. Diğer taraftan Kadıköy ise Etil'e göre, “Cumhuriyet değerlerini, erdemi ve kültürü” temsil eden geleneksel Kemalist orta sınıfları yansıttığı söylenebilir. Kadıköy, küçük apartmanlarda, evlerde oturan ancak kültürel sermayesi yüksek entelektüel, aydın ve kültürlü bireylerin yaşadıkları bir yer olma imajı çizmektedir⁵⁰

Filmdeki karakterler, Korhan, Handan ve çocukları Aleyna, Bostancı'da yaşarken Şermin, Aykut ve çocukları Poyraz ise Kadıköy'de yaşamaktadırlar. Filmdeki bir sahnede Korhan, internetten tanıştığı bir kadınla konuşurken aralarında şöyle bir diyalog geçmektedir;

Sinem: Spor salonuna gidiyor musun?

Korhan: Evet, bizim orda Kadıköy'de

Sinem: Siz Bostancı'da oturmuyor muydunuz?

Korhan: Bizim orası, bizim orası sayılır Kadıköy

Korhan, Bostancı'da yaşamasına rağmen Kadıköy'de ikamet ettiğini söyler. Korhan, mekânın kazandırmış olduğu ayrımdan faydalanmak ister. Kendisini, kültürel sermayesi yüksek olan kişilerle bir arada yaşıyor göstererek de kültür seviyesinin oluşturduğu ayrımdan yararlanma peşindedir.

⁴⁹https://www.youtube.com/watch?v=qhzL5FkBu_4 Türk Sinemasında orta sınıf temsilleri paneli (Erişim Tarihi: 20.02.2020).

⁵⁰https://www.youtube.com/watch?v=qhzL5FkBu_4 Türk Sinemasında orta sınıf temsilleri paneli (Erişim Tarihi: 20.02.2020).

Filmde dikkat çeken bir diğer nokta ise karakterlerin evleridir. Ekonomik sermayesi yüksek olan Korhan, Handan ve Aleyna'dan oluşan aile, dubleks villa tipi, bahçeli ve büyük bir evde yaşamaktadırlar (Bkz. Görsel 4.39). Diğer taraftan Aykut, Şermin ve Poyraz'dan oluşan aile ise site içerisinde ve küçük bir apartman dairesinde yaşarlar.



Görsel 4.39. *Handan ve Korhan'ın Evi (Yüce, 2015)*

Yeni orta sınıfların steril ve mükemmelliyetçi yaşam tarzlarının bir göstergesi olarak ev, şehrin en güzel yerlerinden birindedir. Filmde, televizyondan gayrimenkul reklamları duyulur;

İstanbullu hak ettiği yaşam tarzına kavuşuyor. Yemyeşil ormanların içinde asırlık kayın ağaçları arasında yükselen dev alışveriş merkeziyle İstanwalk sizleri bekliyor. İstanwalk, evinizden çıktığınız gibi ister dünya markalarıyla kucaklaşın ister sincaplarla, Yaşat İnşaat yaşamı sanata dönüştürür.

“Asırlık kayın ağaçları arasında yükselen alışveriş merkezi” ifadesi İstanbul’da ve Türkiye’nin birçok kentinde kentsel alanların, ormanların ve diğer bölgelerin betonlaşmaya nasıl uğratıldığının bir ifadesidir. Bunun, güvenli ve korunaklı uydu kentlerde yaşayan (Ayata, 2012) yeni orta sınıflar için anlamı, kentin gürültüsünden kaçma, farklı kimliklerden uzaklaşma, el değmemiş bir bölgede yaşayarak bir statü elde etme anlamına gelir. Korhan ve ailesinin evi de bahçeli, ağaçlar içerisinde bir evdir.

Korhan, Deykosan Leasing adlı bir firmanın bir ortakla birlikte sahibidir. 1980 sonrası yükselen yeni orta sınıfların “paradan para kazanan” kesiminden olan Korhan’ın işleri yolundadır. Beyaz yakalı Korhan’ın iş yeri mekânı sade ve sakindir. Handan ise çalışmaz ancak “ev hanımlığı” tabirinin muhatabı olmamak ve ekonomik özgürlük elde etmek için kafe ya da kitap-kafe gibi işlere girişmek ve kitap yazmak ister. Handan, eşi

Korhan'ın ekonomik sermaye gücüne güvenir. Korhan ise bu durumun farkında olarak sürekli Handan üzerinde ekonomik alanda maddi meselelerde sembolik şiddet uygular.

Kültürel sermayesi yüksek olan Şermin ise ilk kitabını çıkarmış ve ikinci kitabı üzerine çalışan bir yazardır. Şermin evde çalışır. Daha önce ise bir internet gazetesinde çalışmıştır. Aykut ise web tasarımcısıdır. İş yerine ilişki bir bilgi yoktur.

4.5.2. Yaşam tarzları ve tüketim örüntüleri analizi

Yeni orta sınıf bireylerin habituslarının ortaya konulmasında yaşam tarzı unsurları, tüketim örüntüleri ve beğeni anlayışındaki ayrımlar da önem taşır. Bu unsurlar ayrıca kimlik inşasında da etkilidir. Bu bakımdan, filmde karakterlerin habituslarının ortaya çıkarılması için bu unsurlara bakılacaktır.

1980 sonrası Türkiye'nin modernleşme sürecinin içinde giyim tarzı önemli bir rol oynamaktadır. Lüks giyim, kişinin toplumsal statüsünün en belirleyici özelliği olmaya başlamıştır (Bali, 2015, s. 154). Handan ve Korhan modern ve şık giysiler giyinirken, Şermin ve Aykut ise nispeten daha sade giysiler giyinirler. Handan sürekli olarak mağazalar dolaşarak elbiseler satın alır. Handan, giyim tarzını statü ve kimlik göstergesi olarak görür. Filmde karakterler özellikle de Handan ve Korhan, gösterişçi tüketimle toplumsal statü elde etme peşindedirler (Bkz. Görsel: 4.40).



Görsel 4.40. *Handan sürekli tüketim halinde (Yüce, 2015)*

Yeni orta sınıfların bir diğer özelliği olan ev dekorasyonu da onların kimliğinin ve beğenisinin bir yansıması ve beraberinde bir statü göstergesi olarak işlev görmektedir. Handan ve Korhan'ın evi, modern ve gösterişli mobilyalarla tasarlanmıştır. Duvarlarda ince beğenin bir yansıması olarak tablolar bulunur. Kültürel nesnelerin satın alınabilir özelliğinden dolayı Handan ve Korhan, ekonomik sermayelerinin yüksekliğinden cesaret

olarak bu nesnelerin anlamlarını bilmelerine gerek kalmaksızın onları sadece bir sınıf ve statü göstergesi olarak kullanırlar. Korhan ve Handan'ın bu kültürel nesneleri beğenilerinin bir yansıması olarak kullandıkları söylenebilir. Kültürel nesneleri Bourdieu'nun ifade ettiği gibi “estetik” yapıdan çok getireceği “yararı” bakımından kullandıkları söylenebilir. Duvarlarda asılı duran tablolar ve salonun bir köşesinde duran piyano, Handan ve Korhan için dekoratif bir nesneden öteye geçmez (Bkz. Görsel 4.41.).



Görsel 4.41. Handan ve Korhan'ın ev dekorasyonu (Yüce, 2015)

Şermin ve Aykut'un evi ise daha sade ve gösterişten uzak tasarımlanmıştır. Dekoratif nesneler olarak duvarda küçük çerçevelerde aile fotoğrafları ve dolaplar üzerinde heykeller bulunur. Kültürel sermayeleri yüksek olan Şermin ve Aykut'un bu durumu beğeni anlayışlarını da etkilediği söylenebilir. Kültürel nesnelere “estetik” olarak yaklaşan bu karakterlerin “yüksek kültüre” sahip oldukları ileri sürülebilir.

Filmde dikkat çeken bir başka husus da neoliberalizmin getirdiği değerlerin karakterler üzerindeki görünümüdür. *Rüzgârda Salınan Nilüfer* filminde neoliberalizmin görünümü bireyselleşme ve emek türü şeklinde olmuştur. Filmin karakterleri neoliberalizmin esneklik düşüncesinin yansıması olarak “ideolojilere mesafeli tutum” içerisinde bulundukları söylenebilir. Atomize olmuş şekilde toplumsal dünyaya dair bir beklenti ya da kaygıları olmadığı söylenebilir. Filmde iki seküler orta sınıf ailenin de sınıfsal kökenine, ailelerine ilişkin bir bilgiye yer verilmez sadece bir sahnede Şermin'in oğlu Poyraz'ı, annesine bıraktığına dair bir diyalog vardır. Özellikle Handan ve Korhan'ın ailelerine dair bilgi bulunmaz, toplumsal çevreden ve ülke gündeminden soyutlanmış olarak temsil edilmiştir. Şermin ve Aykut ise nispeten toplumsal çevreye ve ülke gündemine ilgileri daha açıktır.

Filmde öteki olarak bireyler de bulunur. Ahıska'nın (2012, s. 225) belirttiği üzere laik ya da dindar olsun üst orta sınıflar ve onları takip eden orta sınıfların farklılıklarına rağmen buluştukları bir başka orta nokta ise öteki olarak işaretledikleri kişi ya da gruplara olan tavırlarıdır. *Rüzgârda Salınan Nilüfer*'de ötekileştirme sınıf için yaşanır. Ekonomik sermayesi yüksek olan Handan ve Korhan bu durumu alt sınıftan olan gündelikçi Kadriye Hanım'a ve kültürel sermayeleri yüksek ancak ekonomik sermayeleri düşük olan Şermin ve Aykut'a karşı takınırlar. Aynı şekilde benzer bir ötekileştirme de Şermin ve Aykut tarafından Handan ve Korhan'a karşı kültürel sermaye yüksekliği üzerinden uygulanır.

Yeni orta sınıfların bir diğer özelliği de yeme ve içmeye verdikleri anlam ve önemdir. Yeni orta sınıf için ne yediğinin, nerede yediğinin, kiminle yediğinin, nasıl yediğinin önemi büyüktür (Karadoğan, 2010, ss. 61–62). Filmde Korhan ve Handan'ın evinde yemekleri gündelikçi olarak çalışan Kadriye Hanım yapar. Kadriye Hanım, alt sınıftandır ve geleneksel Türk mutfağındaki yemeklerden yapar. Handan ise geleneksel Türk mutfağını bir statü kaybı olarak gördüğü ve “beğenmediği” için Kadriye Hanım'ı yaptığı yemekler konusunda eleştirir. Handan, tas kebabı ya da patlıcan kızartmasını beğenmezken, bu yemekleri alt sınıflara ait olarak görür, zeytinyağlılar ya da et içermeyen yemekleri tercih ederek üst sınıf bir zevke sahip olduğunu kabul ettirmeye çalışır. Handan için yemek tercihi statünün sınıfsal bir ifadesi şeklini alır. Genellikle evlerinin bahçesinde yemeklerini yiyen ailede sofrayı ise Handan kurar.

Filmde ayrıca sürekli olarak bir yeme içme durumu vardır. Karakterler hedefsizlikleri ve eksiklikleri ile her yüzleştiklerinde bu durumu alternatif eylemlerle telafi etme çabasındadırlar. Korhan, eksikliğini ve açlığını cinsellikle kapatırken Handan ise tüketim ve yeme içme ile bunu gerçekleştirir. Karakterler, Kozanoğlu'nun (1993: s.168) ifadesiyle toplumsal itibar eksikliğini “telafi edici tüketim” ile gidermeye çalışırlar. Yeme içme ve tüketim yaşamın her anını esir alır, televizyondan yemek programının sesi yükselmektedir.

Handan, Korhan ve Aleyna sık sık dışarda yemek yerler. Yeni yerlere giderler, yeni açılan yerleri takip ederler. Korhan “pideciye” gitmek isterken Handan istemez. Çünkü “lahmacun (ve pide) zengin olmayı başarmış ancak hala öteki olarak görülen kente sonradan gelmiş sonradan görmüş Doğulu olarak görülmektedir” (Ahıska ve Yenal, 2006, ss. 134–137). Handan alt sınıf beğenisinden uzak durmak ister.



Görsel 4.42. *Dışarda yemekler* (Yüce, 2015)

Handan geleneksel Türk yemek ve içkilerinden uzak durur. Farklı tatlar ile beğenisinin yüksek olduğu izlenimi verir. Handan “somonlu salata”, Aleyna “keçi peynirli salata” ve Korhan ise pideciye gitmek istemesine rağmen geldikleri lüks restoranda “rigatoni bolonez” yer.

Korhan ile Handan ve Şermin ile Aykut çiftleri Boğaz’da içkili bir restoranda yemeğe giderler (Bkz. Görsel 4.42). Handan “latte, filtre kahve” tercih ederken, Korhan “Americano” içer. Şermin ve Aykut ise “Türk kahvesi” içerler. Handan gittikleri caz dinletisinde “Tuborg” marka bira içmek ister ancak işletmede “Efes” marka⁵¹ bira bulunur. Handan, Aykut’un tavsiyesiyle “leffe” marka bira içer. Filmde özellikle Handan her tercihi ile beğenisinin yüksek olduğu görüntüsü vermek ister. Ancak Handan’ın tercihi evrensel ölçütte bir zevkten öte yerel bir ölçüde kalmaktadır, kültürel beğenisi yerel seviyededir. Korhan da zaman zaman çocukluktan gelen bir özellik olarak doğal yatkınlık şeklinde habitusuna uygun hareket ettiği söylenebilir.

Filmde Korhan ve Handan’ın geçmişlerine ilişkin bir bilgi olmamasına rağmen iki karakterin de ailelerinden gelen kültürel sermayeye sahip olmadıkları ve ekonomik sermayeye de sonradan ulaştıkları anlaşılır. Bu anlamda mevcut tercih ve beğeni anlayışları üzerinde çocukluklarının ya da toplumsal çevrelerinin etkili olduğu söylenemez. Ayrıca çocukluktan gelen yatkınlıklar filmde kendini gösterir. Örneğin Korhan’ın pide yemek istemesi ya da Handan’ın yemek sofrasını Korhan kurmak istememesine rağmen izin vermeyerek “ben kurarım” demesi ailesinden gelen doğal yatkınlığa örnek olarak gösterilebilir.

⁵¹Tuborg marka bira son zamanlarda orta sınıfların tercih ettiği bira iken Efes bira gözden düşmüştür.

Filmde, spor salonuna kayıtlı olan ancak spor yaptığı görülmeyen Korhan, çoğunlukla boş zamanlarını evde tablet, televizyon ve telefonla ilgilenerek geçirirken Handan ise alışveriş yaparak, mağaza gezerek ya da kafelerde oturarak geçirir.

Korhan ve Handan kültürel ve sanatsal faaliyette bulunmazlar. Evlerinde kitap yoktur, kitap okumazlar, okudukları tek kitap Şermin'in yazmış olduğu kitaptır. Daha çok tablet, telefon ve televizyonla ilgilenirler, bir kez arılarla ilgili bir belgesel izlerler. Sanat filmleri (ve belgesel) izlemek statü göstergesidir. Kültürel sermaye değişimine göre beğenilerin şekillenmesi beraberinde sınıf üyelerinin popüler kültür ürünlerine karşı ilgilerini de şekillendirmektedir. Üst orta sınıf mensupları sanat filmlerini (ve belgeselleri) tercih ederken alt sınıf mensupları popüler gişe filmlerini tercih etmektedirler (Barnett ve Patrick, 2000).

Filmde kültürel ve sanatsal faaliyet olarak Handan ve Korhan, Şermin'in davetiyle bir caz dinletisine giderler. Kültürel sermayesi yüksek olan Şermin bu tarz etkinlikleri beğenirken Handan ve Korhan ise sıkılırlar. Kültürel sermaye varlığı, karakterlerin beğeni unsurlarını da belirlediği söylenebilir. Korhan ve Handan dışarıya genellikle alışveriş ve yemek yeme için çıkarlar. Sadece bir kez caz konserine giderler. Filmde özellikle Korhan ve Handan çocukluktan ve çevrelerinden edindikleri “zihinsel ve bedensel algı, beğeni ve eylem şemaları” (Swartz, 2015) olarak habituslarının etkisiyle içerden biçimlenirken diğer taraftan dahil olmak istedikleri kültürel alanın istekleriyle biçimlenirler.

Yeni orta sınıflar için otomobillerin de anlamı büyüktür, otomobiller vazgeçilmez öneme sahiptir. Otomobil, bir taraftan kentin kalabalığından uzakta yer alan güvenli sitelere ulaşımı mümkün kılarken diğer taraftan sahibi için bir statü işaretidir. Marka, model ve renk simgesel olarak büyük önem taşır. Kendini diğerlerinden ayırmanın, farklılaştırmanın öğeleri haline gelir. Kişinin zenginliğinin, seçkinliğinin, ait olduğu toplumsal kesimin en açık göstergelerinden biri, sahip olduğu otomobilin nitelikleridir (Ahıska ve Yenal, 2006). Filmde Korhan, Mercedes marka otomobil, Handan ise Mini Cooper marka lüks araç kullanır. Kent merkezinde orta sınıf kadınların için otomobil kullanmak hızlı hareket etmenin ve ev hanımlığı sıfatından kurtulmanın bir yönünü oluşturur. Handan, otomobili özellikle Aleyna'yı okula, kursa götürüp getirmek için ve arkadaşlarıyla buluşmak için kullanır.

Tüketim toplumunun bir diğer özelliği de alışveriş merkezleridir. Alışveriş merkezlerine gitmek Batılı gibi yaşamının en önemli simgelerinden biri haline gelmiştir. Sinemaları, yemek ve oyun alanları, fitness ve güzellik salonları, otoparklarıyla büyük

alışveriş merkezleri, tüketimle tanımlanan yeni bir yaşama şekli sunmaktadır. Çağdaşlığı vurgulayarak Batılı olmayı ifade eden alışveriş merkezleri yaşama alışkanlıklarını dönüştürmektedir (Ahıska ve Yenal, 2006).

Tüketimin bir diğer yönünü de alışveriş oluşturmaktadır. Filmde, alışveriş Handan yapar. Handan sürekli olarak alışveriş merkezlerinde ve kafelerde dolaşır. Kitap yazmak için Mac marka bilgisayar alır. Aleyna Iphone kullanır. Tüketim yoluyla sahip olunan metalar bir statü göstergesi haline gelir.

4.5.3. Ekonomik sermaye analizi

Emek türü bakımından ise filmde bir tarafta bir yatırım şirketinin ortağı olan ve ekonomik sermayesi yüksek olan Korhan, Weberci anlamda “alışverişe yönelik mülk sahipliğine” sahip iken kültürel sermayeleri yüksek olan Şermin ve Aykut ise “pazarlanabilir bilgi/beceriye” hakimdirler.

Korhan ve Handan çifti 1980 sonrası neoliberal ekonomi anlayışıyla fırsat bularak yükselişe geçen yeni orta sınıfa mensup bireylerdir. Korhan “paradan para kazanma” anlayışıyla kurulan bir leasing şirketi⁵² olan Decosay Leasing’de çalışır. Fazla iş yapmadan para kazandığı söylenebilir. Korhan, ekonomik sermaye olarak oldukça güçlüdür. Korhan, dönemin siyasi konjonktürüne de uyum sağlayıp “esnekliğiyle” iş imkânlarını artırır. İş yerinde başörtülü çalışan bulundurmak, muhafazakâr bir ortakla iş yapmak, muhafazakâr simgeler (tablo, tuğra) kullanmak ve çocuklarına, son zamanlarda muhafazakâr kesimin sıklıkla çocuklarına koyduğu Aleyna⁵³ ismini vermeleri Korhan için dönemin egemen yapısına uyum sağlamayı ifade eder. Bu durum ayrıca neoliberal öznenin çıkarıcı birey anlayışına da uygundur (Bkz. Görsel: 4.43).

⁵²Leasing, “Bir yatırım malının mülkiyeti leasing şirketinde kalarak belirlenen kiralar karşılığında kullanım hakkının kiracıya verilmesi ve sözleşmede belirtilen sözleşme süresi sonunda mülkiyetinin kiracıya geçmesini sağlayan bir finansman yöntemidir” (Finansal Terimler Sözlüğü, capital.com.tr) (Erişim Tarihi: 15.01.2020)

⁵³Aleyna ismi tek başına bir anlam ifade etmeyip yanına gelen isimle birlikte “bizim üzerimize, bizim aleyhimize” anlamına gelmektedir (www.luggat.com) (Erişim Tarihi: 15.01.2020).



Görsel 4.43. *Korhan ekonomik sermayeye sahip (Yüce, 2015)*

Handan ise ekonomik sermaye olarak bir güce sahip değildir. Korhan'ın zenginliğiyle alış veriş yapar. Handan ve Korhan ekonomik sermayeleriyle Şermin ve Aykut üzerinde sembolik şiddet uygular. Handan hesabı Şermin'e ödetmez ya da Korhan Aykut'a iş verir. Handan, hem seküler kesime yakın olduğunu göstermek (tüketim, yaşam tarzı ve beğenisi ile) hem de muhafazakâr kesimin kullandığı dili kimi zaman kullanarak esnek bir yapı oluşturur.

Şermin ve Aykut ise ekonomik sermaye bakımından güçlü değildirler. Aykut web tasarımcısıdır ve Korhan'dan iş alır. Şermin ise ilk kitabını çıkaran bir yazardır ve ikinci kitabı üzerine çalışır.

4.5.4. Kültürel sermaye analizi

Bourdieu çalışmalarında kültürel sermaye analizini cisimleşmiş, nesneleşmiş ve kurumsallaşmış olmak üzere üç şekilde açıklamaktadır.

Filmde ana karakterlerin cisimleşmiş kültürel sermayeleri şu şekildedir: Korhan ve Handan'ın dil kullanımı, kişilerle yüz yüze olduğunda kibardır, kişilerin arkasından ise hakaret ve küfür içerir. Bu anlamda ikiyüzlülük sergilerler. Beden kullanımı da yine tutarsızdır. Şermin ve Aykut ise dil ve beden kullanımı bakımından daha yüksek sermayeye sahip oldukları söylenebilir.

Karakterlerin resim, kitap, tablo, enstrüman ve uzmanlaşmış kültürel becerilerini içeren nesneleşmiş kültürel sermayelerinde ise Korhan ve Handan çiftinin evlerinde sadece dekoratif nesne olarak gördükleri piyano ve duvarlarda tablolar vardır. Evlerinde hiç kitap yoktur. Şermin ve Aykut ise çok sayıda kitaba sahiptir. Ayrıca evlerinde tablolar ve biblolar vardır.

Eğitim kazanımlarını ifade eden kurumsallaşmış kültürel sermaye konusunda ise filmin karakterleri eğitilmiş olarak gözükmeler ancak filmin içeriğinde ne eğitimi aldıklarının detayına rastlanmamıştır.

Kültürel sermaye olgusu bireylerin beğeni unsurlarını belirlemede ve etkilemektedir. Korhan ve Handan ekonomik sermaye bakımından güçlü olmalarına rağmen kültürel sermaye olarak zayıftırlar. Evlerinde kitap ya da kitaplık yoktur. Korhan para kazanıyor olmasına rağmen bunun bir beceriyle mi olduğu bilinmez. Her şeyin fiyatı sorulur. Nicelik var ancak nitelik yoktur. Handan ve Korhan sahip oldukları maddi imkânlarla her şeyi satın alabilmektedirler. Handan kaybettiği anı defterini bile yeni bir defter alarak telafi etme peşindedir. Handan satın aldığı bilgisayarın özelliklerini bilmez sadece fiyatını sorar.

Handan kitap yazmak ister, kitap yazmanın sadece bilgisayar almayla olduğunu düşünür. Handan, “ben kitap yazayım diyorum, zor olduğunu düşünmüyorum, yapan nasıl yapıyor, biraz zaman ayırmak lazım” diyor. Korhan “ne yazacan” diye sorduğunda, Handan “bilmiyorum tam olarak ama aklımda bir şeyler var tabi, tecavüze uğrayan kadınlar ya da genç yaşta evlendirilen kız çocukları” diye cevap verir.

Handan, bilgisayarını alıp bir kafede kitap yazmaya çalışır yine bir şeyler yeme eşliğinde “ılık bir rüzgârda salınan nilüferden aldığı balı taşıyan bal arısı doğunun/Diyarbakır’ın/Siirt’in bozkırlarında hızla uçmaya...” ifadeleriyle kararsız kalır. Şermin ise nilüferin rüzgârda salınmadığını durgun suda yeşerdiğini ifade eder.

Yeni orta sınıfların bir diğer özelliği ise çocuklara verilen önemdir. Anne ve babalar çocukları üzerinden diğer ailelerle yarışmaktadır. Eğitim yoluyla çocukların kültürel sermayelerinin yükseltilmesi ve toplumsal statülerinin kazanımı ve korumanın sağlanması düşünülmektedir (Perouse ve Danış, 2005, s. 110). Yeni orta sınıfa mensup ebeveynler, “çocuklarının eğitimlerine yatırım yaptıkları gibi aynı zamanda onların burjuva tarzı yaşama sanatının kurallarına uymalarını sağlayacak maddi ve kültürel araçlara sahipliğini sembolize eden harcamalara yatırım da yaparlar” (Bourdieu, 2015, s. 184). Özellikle “bir tipik burjuva müzik aleti olan piyano” (Bourdieu, 2015, s. 36), çocukların yetenek ve tercihlerine bakılmaksızın orta sınıf aileler tarafından çocuklara, seçkinliğin bir işareti olarak öğretilmek istenir. Filmde, Handan da kızı Aleyna’nın piyano çalmayı öğrenmesini ister. Böylece çocuk üzerinden kültürel sermaye elde ederek statü elde etmeyi amaçlar. Korhan ise piyanonun salona yakıştığını söyleyerek sadece gösterge anlamında değer biçer (Bkz. Görsel 4.44).



Görsel 4.44. *Kültürel beğeni için çocuğun piyano çalması önemli (Yüce, 2015)*

Yine Handan, Aleyna'nın Atatürk Müzesine gittiğini ve birlikte tenis öğrenmek istediğini vurgulayarak, Aleyna üzerinden statü elde etmeye çalışır.

Yeni orta sınıf ailelerde gözüken bir diğer özellik ise kadınların aile içindeki konumlarıdır. Orta sınıf ailelerin uydu kent yaşantılarında kadınların, ailenin ekonomik sermayesini dışarıya yansıtma görevi varken, erkeklerin ise ekonomik sermayeyi edinmeleri gerekmektedir (Ayata, 2002, s. 50). Filmde Handan, ailenin ekonomik sermayesini dışarıya gösteren ve kültürel sermayeyi artırmaya çalışan bir kadın görünümündedir.

Filmde yeni orta sınıfların bir diğer özelliği olarak da müzik beğenisi üzerinden yaşanan ayrımla gerçekleşir.

Klasik Batı müziği ve caz Türkiye'de laik, modern ve Batılı yaşam tarzının en önde gelen simgelerinden biridir (Ahıska ve Yenal, 2006, s. 165). Caz, özellikle Amerika'da bir süre yaşayan genç ve orta yaşlı kuşağın en gözde müziği olup caz sevmek modern görünmenin olmazsa olmaz şartlarından biridir. Caz dinlemek, toplumsal statü ve kültür düzeyi göstergesi olma özelliği de taşır ve bir zihniyet devriminin işareti olarak kabul edilir. Caz müziğini sadece kültür düzeyi yüksek ve anlayan bir kesim tarafından takip edildiğine dair genel kanaat vardır (Bali, 2015, ss. 162–163).

Şermin ve Aykut'un daveti üzerine caz dinletisine giden Handan ve Korhan, daha önce caz müziğini beğendiklerini söylemelerine rağmen dinletiyi terk ederler ve beğenmezler. Filmde müzik beğenisi üzerinden seküler yeni orta sınıf içindeki ayrım vurgulanır.



Görsel 4.45. *Caz dinletisindeler* (Yüce, 2015)

Diğer taraftan Aykut ve Şermin özellikle de Şermin, kültürel sermaye olarak güçlüdür, kitap yazar, okur ve düşünür. Şermin yurtdışına gittiğini, Paris’te bulunduğunu vurgular. Şermin’in evinde kültürel sermayenin “nesneleşmiş” hali olarak kitaplık bulunur. Caz ile ilgilenir ve beğenir (Bkz. Görsel 4.45).

Bourdieu’ya (2006, s. 27) göre toplumsal alanlar bir mücadele alanıdır. Toplumsal eyleyiciler bu alana girme isteği ve konuma girme isteği içindedirler. Böylece alanda bulunan sermaye türünü elde etmek isterler. Filmde Korhan ve Handan, Şermin ve Aykut’un sahip olduğu ve bulundukları kültürel alana girme ve alanda bulunan sermaye türünü elde etme isteğinde bulunurlar. Bu bakımdan Korhan ve Handan “takip stratejisini” uygularlar. Ancak belli bir zaman sonra Şermin alandaki konumunu koruma isteği doğrultusunda “koruma stratejisini” harekete geçirir.

Handan, bir statü göstergesi olarak gördüğü “yazarlığı” elde etmeye karşı duymuş olduğu güçlü *illusion* (oyuna girmeye değer katan şey) (Bourdieu 2006: 143) adına “entelektüel alana” girmek ister. Bir mücadele sahası olarak “alan”, bir yandan mevcut sakinlerinin alanın hâkimiyeti devam ettirme isteklerini içerirken diğer taraftan alana yeni girmek isteyenlerin hâkim *doxa*’yı (alandaki hâkim kanaat) zayıflatma isteklerini barındırmaktadır. Ekonomik alanın hâkimiyetine sahip olmadıklarının farkında olan Şermin, elde kalan kültürel alanın da hâkimiyetini kaptırmak istemez. Handan’ın “edebiyat alanındaki” başarısızlığının altında yatan nedenler; alandaki oyunun kurallarını bilmemesi ve kültürel sermaye yetersizliğidir. Alandaki oyunun kurallarını bilmeme Handan adına habitusundan kaynaklandığı söylenebilir. Çünkü alandaki oyunda kurallar, oyuncunun doğaçlamasıyla aşılabılır. Diğer taraftan Şermin, entelektüel alandaki kültürel sermayeden kaynaklı üstünlüğünü filmin özellikle ikinci yarısında Handan’a karşı göstermesi sembolik şiddet olarak değerlendirilebilir.

4.5.5. Sosyal sermaye analizi

Korhan ve Handan'ın sosyal sermaye bileşenlerini dönemin iktidar yapısının söylemlerine yakın olma, onun sembolik işaretlerine sahip çıkma şeklinde olduğu söylenebilir. Korhan iş yerinde başörtülü olan Saliha adlı bir çalışanı istihdam etmesi “döneme ayak uyduruyoruz, bizim ortağın yeğeni biraz dayatma oldu, ama iyi kız, biliyorsun bunlar mecburen dürüst oluyorlar” şeklinde ifade eder. Ayrıca Korhan iş yerinde bulundurduğu Osmanlı tuğralı tablo ve Osman Hamdi Bey'in Kaplumbağa Terbiyecisi reproduksiyon tablosuyla yine dönemin iktidar yapısına göz kırpar. Bu anlayış ayrıca, kimliğin sürekli yenilendiği ve değişime açık olduğu “inşa edilebilir” ve “esnek” bir özellik taşıdığına örnek gösterilebilir. Diğer taraftan Handan ise sosyal sermaye edinimini kendisinin ve özellikle de Aleyna'nın kültürel alandaki beğenilerini artırarak elde etmeyi amaçladığı söylenebilir. Aleyna'yı “Atatürk Müzesi”ne geziye götürerek ya da piyano ve tenis eğitimi aldırarak bunu başarmayı amaçlar. Sosyal sermayesini, Şermin ile tanışıklığı üzerinden, Şermin'in kültürel alandaki sosyal birikiminden yararlanarak artırmayı amaçlıyor. Handan açmayı düşündüğü kafeye gelecek müşterilerin sayısını bile Şermin'in tanınırlığı üzerinden belirler.



Görsel 4.46. Yazar Şermin'in sosyal sermayesi yüksektir (Yüce, 2015)

Sosyal sermayenin kuruluşunun bir diğer aracı olarak ise çocukları Aleyna üzerinden sağlamaktadırlar. İlk olarak çocuklarına Aleyna adını vererek dönemin egemen anlayışına göz kırpmakta ve bu sayede toplumsal uzamda yer edinmektedirler. Diğer taraftan Aleyna'nın eğitimine ve beceri kazanmasına önem vererek bu sayede sosyal sermayelerini artırmayı hedef edinirler. Şermin'in ise özellikle yazmış olduğu kitabından ötürü kültürel alanda tanınırlığı yüksektir. Ayrıca kültürel alandaki beğenileri onun sosyal sermayesini artırmaya kaynaklık ettiği söylenebilir (Bkz. Görsel: 4.46). Gittikleri caz

kulübündeki dünyaca ünlü müzisyenlerle olan tanışıklığı onun sosyal sermayesinin seviyesi gösterdiği söylenebilir. Gittikleri caz dinletisinde Korhan, arkadaşı Aybars'a vergi borcu geldiğini söylerken Şermin dünyaca ünlü baterist Barlas'ın ödül projesini dinletide paylaşacağını söyler. Kültürel alanda bireyler kendi sermaye birikimlerini yansıtır.

Sonuç olarak *Rüzgârda Salınan Nilüfer*'de seküler habitus bu defa, bireyselleşmiş iki ailenin sermaye türleri arasındaki farklılıkları üzerinden inşa edilir. Filmde yeni orta sınıflar içinde sermaye türlerine sahiplikten doğan ayrımlara odaklanılır. Farklı alanlardaki sermaye türlerini elde etme mücadelesinin sınıf içinden görünümü üzerinde durulur. Farklı sermaye türlerine olan sahipliğin beğeniye nasıl etkilediği konusu birey üzerinden anlatılır.

Filmde yaşanan semt üzerinden bir ayrım yaratılmak istenmekte ve bundan sınıfsal habitusun oluşumu beklenmektedir. Handan ve Korhan için lüks bir evde ve Kadıköy'de yaşamak dâhil oldukları/olmak istedikleri sınıf habitusu için önem taşır. Şermin ve Aykut ise Kadıköy'de bir apartman dairesinde yaşarlar.

Filmin tüketim örüntüleri ve yaşam tarzları kategorisi altında yapılan analizinde; ekonomik sermayesi yüksek olan Handan ve Korhan çiftinin tüketim, dekorasyon, giyim tarzı ve dışarda yeme gibi unsurlarının daha çok olduğu sonucuna varılmıştır. Şermin ve Aykut ise daha sade ve gösterişsiz bir yaşam sürmektedirler. Handan ve Korhan için tüketim, beğeni üzerinde ayrım yaratarak, sınıf habitusunun şekillenmesi için önem taşır. İki ailenin tercih ve beğenilerine dair bulgulardan sınıf içi ayrımın nasıl oluştuğu gözlemlenmiştir.

Filmin ekonomik sermaye, kültürel sermaye ve sosyal sermaye analizinde ise Korhan ve Handan seküler yeni orta sınıfın ekonomik sermayesi yüksek olan kesimi oluştururken Şermin ve Aykut ise seküler yeni orta sınıfın kültürel sermayesi yüksek olan grubu oluşturur. Farklı sermaye türlerinin yoğunluğundan kaynaklı farklı beğeni unsurları ortaya çıkmış ve bu da bir ayrım yaratmıştır. Filmde sermaye türleri arasında da dönüşüm yaşandığı görülmektedir. Ekonomik sermaye anında maddi sermayeye çevrilerek Korhan ve Handan için bir avantaj sağlar. Ancak sosyal sermaye ve kültürel sermayenin dönüşümü ise Şermin ve Aykut'a olanaklar tanıdığı söylenebilir.

4.6. Bizi Hatırla Filminin Analizi

“Bizi Hatırla” filminde yönetmen Irmak (2018), eğitim yoluyla sınıf atlayan, evli ve iki çocuk sahibi, bir televizyon kanalında yayın yönetmeni olarak çalışan beyaz yakalı, plaza çalışanı Kaan’ın hikâyesini ele alır. Kaan ve eşi Ece’nin lüks, gösterişli ve dışarıya karşı elit gözükme peşinde olan bir yaşamı vardır. Modern ve korunaklı bir ev, çocuklarının kültürel sermayelerine verdikleri önem, giyim tarzı, konuşma tarzı, misafir ağırlama, gündelikçiyle kurulan ilişki ve beğenileriyle yeni orta sınıfların özelliklerini yansıtır.

4.6.1. Mekân analizi

Bizi Hatırla filminde geleneksel orta sınıfa mensup baba ile yeni orta sınıfa mensup oğul arasındaki çatışmaya odaklanılır. Bu çatışmanın kaynağını toplulukçu anlayıştaki bir çevrede ve ailede edindiği habitusla birlikte büyük şehre gelen bir kişinin bireyselleşme sonucu yaşadığı değişimin oluşturduğu söylenebilir. Bu değişim sonucu şekillenen yeni habitusu üzerinde durulur. Seküler yeni orta sınıfın bir temsilcisi olarak Kaan’ın içinden geldiği geleneksel orta sınıf ile arada kalmışlığı sınıf analizi için önem taşır. Ayrıca kent yaşantısında bir küçük burjuva olarak tercih ve beğenilerin neler olduğu filmde dikkat çekilir. İfade edilen bu hususlar birey üzerinden anlatılır.

Film analizinde ilk olarak ana karakterleri mekân kullanımına ilişkin değerlendirmeler yapılacaktır.

Yeni orta sınıflar kentin karmaşasından ve gürültüsünden kaçmak için kentin daha sakin noktalarında yaşamayı tercih ederler. Ayrıca bu beğenin altında yatan bir diğer neden de bu şekilde bir statü elde etmeyi beklerler (Ayata, 2012; Kurtuluş, 2003). Filmde ekonomik sermaye bakımından güçlü olan Kaan ve Ece zenginlerin bulunduğu bir sitede yaşarlar. Filmin ana karakteri olan Kaan ve Ece’nin evi, İstanbul Seyrantepe’de bulunan Vadi İstanbul Teras Evlerinde bulunur. Son derece modern ve gösterişli olan bu site kentin hem içinde hem de karmaşa ve gürültüsünden steril bir ortamda bulunur (Bkz. Görsel 4.47).

Yeni orta sınıfların steril ve gösterişli yaşam tarzlarının bir göstergesi olarak ev, şehrin en güzel yerlerinden birindedir. Bunun, güvenli ve korunaklı uydu kentlerde yaşayan (Ayata, 2012) yeni orta sınıflar için anlamı, kentin gürültüsünden kaçma, farklı kimliklerden uzaklaşma, el değmemiş bir bölgede yaşayarak bir statü elde etme anlamına gelir.

Kaan, 1980 sonrası orta sınıfların dönüşümünden sonra ortaya çıkmaya başlayan yeni orta sınıfa mensup bir bireydir. Kaan mesleği, tüketim tercihleri ve yaşam tarzı bakımından yeni orta sınıf bir bireydir. Aynı şekilde Ece de tüketim ve yaşam tarzı bakımından yeni orta sınıf bir kadındır.

Kaan'ı babası Eşref Bey ise İzmir Foça'da yaşayan ve terzi olan geleneksel orta sınıfa mensup bir kişidir. Filmin diğer karakteri ise alt sınıftan gündelikçi Fatoş'tur.



Görsel 4.47. Kaan ve Ece'nin modern evi (Irmak, 2019)

Kaan, medya sektöründe bir televizyon kanalı olan WTV'de dramatik yapımların başında olan bir yöneticidir. Televizyon binası modern bir plazadan oluşur. Bir plaza çalışanı olan Kaan, işinde başarılı ve titizdir.

Ece⁵⁴ ise çalışmaz. Eğitimi hakkında bir bilgi verilmemiştir. Geleneksel orta sınıf bir ailenin çocuğu olan Ece, üvey babasından maruz kaldığı tacizlerin etkisini hala atlatamamıştır. Yeni orta sınıfa mensup bir kadın olarak Ece daha çok tüketim ve ailesinin ekonomik sermayesini dışarıya yansıtmaya peşindedir. Ece kendisi gibi olan kişilerle aynı ortamda bulunmak ister. Arkadaşıyla telefonda konuşurken, birisinin çantanın markasını gösterdiğinden bahsederek şöyle devam eder “varoş geldi varoş gidecekler, bir gusto bu kadar mı zor, bunları aramıza alan da kabahat, uzaklaştıracağım kendimden” der. Bourdieu'ya göre bir sistem içindeki kültürel ve estetik beğeniler karşıtlarıyla anlam kazanmaktadır. Ece elit beğeniye sahip olduğunu iddia ederek yüksek, seçkin ve estetik kültürel nesnelerden anladığı ve bu anlamda bir beğeniye sahip olduğunu yansıttığı söylenebilir.

⁵⁴Rüzgarda Salınan Nilüfer filminde Handan, ev hanımlığı tanımlamasından uzaklaşmak için çeşitli girişimlerde bulunurken Ece bu konuda herhangi bir girişimde bulunmaz.

4.6.2. Yaşam tarzları ve tüketim örüntüleri analizi

Yeni orta sınıf bireylerin habituslarının ortaya konulmasında yaşam tarzı unsurları, tüketim örüntüleri ve beğeni anlayışındaki ayrımlar önem taşır. Bu unsurlar ayrıca kimlik inşasında da etkilidir. Bu bakımdan, filmde karakterlerin habituslarının ortaya çıkarılması için bu unsurlara bakılacaktır.

Yeni orta sınıflar için otomobillerin de anlamı büyüktür, otomobiller vazgeçilmez öneme sahiptir. Filmin ana karakterleri olan Kaan ve Ece'nin de araçları bulunur. Kaan şirketin aracını özel şoförle kullanırken Ece'nin de kendine ait arazi vardır.

1980 sonrası Türkiye'nin modernleşme sürecinin içinde giyim tarzı önemli bir rol oynamaktadır. Lüks giyim, kişinin toplumsal statüsünün en belirleyici özelliği olmaya başlamıştır (Bali, 2015, s. 154). Filmde ekonomik sermayeleri yüksek olan Kaan ve Ece, giyim tarzı bakımından son derece şık ve gösterişlidirler. Kaan “her gecede her davette başka bir takım elbise giymeliyim Ece de öyle insanlar bizden bunu istiyorlar” ifadeleriyle bulunduğu çevrede giyim tarzına ne kadar önem verildiğini ifade eder. Aynı şekilde giyim tarzıyla bir statü elde edildiği ve beğeni farkı yaratarak sınıfsal konumlarının yükseldiğinin farkındadır (Bkz. Görsel 4.48).



Görsel 4.48. *Kaan şık giyimli ve özel aracında (Irmak, 2019)*

Yeni orta sınıfların bir diğer özelliği olan ev dekorasyonu da onların kimliğinin ve beğenisinin bir yansıması ve beraberinde bir statü göstergesi olarak işlev görmektedir. Ekonomik sermayeleri yüksek olan aile seçkin bir semtte lüks bir evde yaşamaktadırlar. Modern mobilyalarla döşenmiş evde tablolar, biblolar ve küçük heykeller bulunur (Bkz. Görsel 4.49).



Görsel 4.49. Evin dekorasyonu (Irmak, 2019)

Yeni orta sınıfların bir diğer özelliği de yeme ve içmeye verdikleri anlam ve önemdir. Yeni orta sınıf için ne yediğinin, nerede yediğinin, kiminle yediğinin, nasıl yediğinin önemi büyüktür (Karadoğan, 2010, ss. 61–62). Yeme içme sadece dışarda lüks bir mekânda yemekle sınırlı olmayıp bazen de evde misafir ağırlamakla olmaktadır. Yeni orta sınıflar için misafir ağırlamak, ailenin ekonomik ve kültürel sermayesini göstermenin bir aracı olarak görülmektedir. Yemek hazırlamak da yerel ve dünya mutfağı hakkında bir bilgiye sahip olunduğunu ve “seçkin bir mutfak kültürünü” göstermenin bir yolu olarak görülmektedir (Kılan, 2019, s. 89). Ece böylece ne kadar yüksek bir estetik ve kültüre birikimine sahip olduklarını göstermek ister.



Görsel 4.50. Misafir (Irmak, 2019)

Filmde Kaan ve Ece, terfiden dolayı Kaan’ın patronu İlker Bey ve eşini evde yemeğe davet ederler. Ece için bu yemek ailesinin ekonomik ve kültürel sermayelerini göstermesi için bir fırsattır (Bkz. Görsel 4.50). Filmde Kaan ve Ece televizyon kanalının sahibinin bulunduğu alana girme konusunda isteklidirler. Alanın getireceği faydadan ve alanın gerekliliklerinin neler olduğunu bilmektedirler. Bourdieu’ya (2006, s. 27) göre toplumsal alanlar bir mücadele alanıdır. Toplumsal eyleyiciler bu alana girme isteği ve konuma girme isteği içindedirler. Böylece alanda bulunan sermaye türünü elde etmek

isterler. Televizyon kanalının burjuva sahibi İlker Bey ile ilişkileri sağlam tutmak, alanda var olan sermaye türlerine ulaşmak için bir fırsattır. Kaan ve Ece böylece hem ekonomik hem de sosyal sermayeye ulaşılmış olacaklarını düşünürler.

Misafirler geleceği zaman Ece, Fatoş’a yardımcı olması için bir aşçı kadın çağırır. Yemekleri bu aşçı kadın yapar ancak misafirler geldiğinde yemekleri kendisinin yaptığını söyler. Ece internetten “Portakallı Pekin Ördeğinin” nasıl pişirildiğini araştırarak aşçı kadına söyler (Bkz. Görsel 4.51).



Görsel 4.51. *Portakallı Pekin Ördeği (Irmak, 2019)*

Kaan her sabah uyandığında espresso içer. Ayrıca misafirler ve babasıyla da rakı içer.

Ecenin bir alana girme gibi bir çabası yok sadece sınıfsal konumlarını gösterme ve koruma amacı taşır. Kendine yönelik oluşturduğu bir öteki olarak Eşref ve Fatoş üzerinden kimliğini inşa etmeye çalışıyor. Eşref ve Fatoş alt sınıftan olarak onlarla beğenisini karşılaştırıyor. Yeri geldiğinde sembolik şiddet uygulamaktan geri durmuyor.

Filmde Ece, Eşref ve Fatoş’u alt sınıf olarak görür. Ece her fırsatta, Eşref ve Fatoş ile arasında sınıfsal farklılıklara imalarda bulunarak beğeni ve tercihler konusunda ayırım yaratır. Giyim, konuşma, tüketim ve yaşam tarzı bakımından farklılaşan filmdeki bireylerin karşılaşma anları sınıfsal farklılıkların ortaya çıkarılması için önem taşımaktadır. Filmde bir sahnede Ece, Eşref beye, Kaan’ın terfisinde dolaylı akşam yemeği için Kaan’ın patronu İlker bey ve eşini davet ettiklerini, kendisinin sıkılırsa odasında kalabileceğini söyler. Ece, misafirlere karşı Eşref Bey’den utandığı söylenebilir. İrem’in ifadesiyle annesi “yemekleri yardımcı aşçıya yaptıracak daha sonra aşçının parası verilip gönderilecek” ayrıca annesinin dedesini “bu seçkin insanlar arasında istemediğini, utandığını” ifade eder. Aynı şekilde konuşma ve giyim tarzından dolayı Fatoş’un da misafirler yanında bulunmasını istemez.

Filmde başka bir sahnede Eşref Bey, İrem'in evde saksıda domates ekmesi için aldığı toprağı eve getirdiğı zaman Fatoş'un "bunlar da ne?" tepkisine karşı Ece "köyünü özlemişsindir diye sana toprak getirdik" yanıtını verir. Bu şekilde Ece hem sınıfsal habitusuna yönelik bir öteki yaratır çünkü habitus bir karşıtıyla ortaya çıkar hem de kendi sınıfsal habitusunun sınırlarını çizmiş olur. Bourdieu'ya göre habitus, bir sosyal sınıfa mensup kişilerin ortak "sınıflama, değerlendirme, yargı, algı ve davranış biçimlerini" inşa etmeleriyle gerçekleşir. Habitus bir taraftan ayırım iken diğer taraftan toplumsal habitusu yaratır (2015). Ayrıca Ece'nin, Eşref Bey'i misafirlerin yanında görmek istememesini nedeni olarak seçkinlere karşı alt sınıftan duyduğu utanç olduğu söylenebilir.

Filmde karakterler arasında habitus unsurları üzerinden yapılan bir diğer ayırım ise konuşma tarzlarındaki farklılaşmada yaşanır. Kaan, Ece ve İrem yabancı kelimelerle harmanlanmış bir Türkçe kullanırken, Eşref Bey Ege şivesiyle konuşur. Fatoş da yine şiveyle konuşur. Kaan plaza dili kullanır. İrem de "come on yani dede ben şok şuan" der. Dedesi ise "sen nasıl konuşuyorsun ecnebi gibi" Ece yabancı dil kullanma peşindedir ve "İrem language please" der. Ece de yine İngilizce kelimeler kullanarak kültürel sermaye varlığını üzerinden ayırım yaratmak istediğı söylenebilir. Ece beğenisini ifade etmek için gusto retro gibi kelimeler kullanır.

Kaan ve Ece kültürel ve sanatsal faaliyette bulunmazlar. Evlerinde kitap yoktur, kitap okumazlar sadece moda dergileri bulunur. Zaten Kaan yöneticisi olduğu dizilerin de içeriğinin kaliteli olması gibi bir beklentisi yoktur önemli olan reyting ve para kazanmaktır. Bu anlamda kültürel sermayeye fazlada ihtiyacı olmadığı söylenebilir.

Yeni orta sınıfların bir diğer özelliğı ise beden sağlığına ve görünümüne vermiş oldukları önemdir. Ekonomik sermayeleri yüksel olan kişiler, uzmanlaşmış aletlere sahip olan ve teknolojinin imkânlarını sunan fitness salonlarına giderek "beslenme uzmanlarının" ya da "diyetisyenlerin" gözetiminde zayıflama programları uygulamaktadırlar. Böylece bedenin bir statü göstergesi olduğu mevcut durumda, görünümlerine önem verirler. Beden, bir sermaye olarak inşa edilir ve bu sermaye gerektiğinde toplumsal ve ekonomik bir sermayeye dönüştürülebilir. Bedenini ideal ölçülere uyacak şekilde şekillendirmek, toplumsal statünün göstergesi haline gelirken iş hayatında da etkili ve başarılı olmanın koşullarından biri haline gelmiştir (Ahıska ve Yenal, 2006, ss. 10–18). Filmde Kaan her sabah spor yapar. Böylece yöneticisi olduğu televizyon kanalından ve gündelik sosyal yaşamında beden üzerinden elde ettiği sermayeyi gerektiğinde sosyal ve ekonomik sermayeye dönüştürebileceğinin farkındadır

(Bkz. Görsel 4.52). Bireylerin “konuşma biçimleri, bedensel hareketleri ve güzellik anlayışları” onların toplumsal kökenleri ve habitusları konusunda ipuçları vermektedir (Tatlıcan ve Çeğin, 2016, s. 323). Beğenideki farklılaşma kişilerin beden anlayışlarını da şekillendirir. Dâhil olunan habitusa göre beden ve sağlık konuları da o bakış açısına göre şekillendirilir. *Bizi Hatırla* filminde Kaan, fit ve sağlıklı olmanın sosyal çevrede bir sermaye ve başarı olarak geri döneceğini bildiğinden beden sağlığına dikkat etmekte ve spor yapmaktadır.

Aynı şekilde İrem’in “kilo alımını önleme amaçlı kendini kusturma”⁵⁵ olan bulimia nevrozunun altında da bedeninin ideal ölçülere uyacak şekilde tutulması kaygısının yattığı söylenebilir.



Görsel 4.52. Kaan spor yapmakta (*Irmak, 2019*)

Filmde Kaan, ailesinden ve çocukluğundan gelen “temel, derinlemesine içselleştirilmiş büyük örüntüler” (Swartz, 2015) olarak habitusu ile bireyselleşmiş kentsel yaşam ve iş dünyasından oluşan alan tarafından dışardan şekillendirilir. Bu manada Kaan’ın habitusunun şekillenmesinde etkili olan unsurlar, ailesinden edinmiş olduğu alışkanlıklar ve İzmir’den İstanbul’a geldikten sonra modern kentsel mekânda ve özellikle iş çevresinde edindiği yatkınlıklardır. Filmde Eşref Bey, Kaan ve izleyici için “gerçek sevgiyi, doğallığı, samimiyeti, yerelliği ve geleneği” temsil ederken medya alanı veya daha geniş anlamda modern kentsel mekân olarak İstanbul ise “yalanın, menfaatin, samimiyetsizliğin” mekânı olarak yansıtıldığı söylenebilir. Kaan bu durumu şu şekilde ifade eder:

Ben hep koşmak zorundayım çünkü bir an önce durursam arkadan gelen beni itecek diye korkuyorum. Biliyor musun şimdiki genel yayın yönetmenimiz haftaya kovulacak çünkü

⁵⁵<https://www.medicalpark.com.tr/bulimia-nervoza-nedir/hg-1821> (Erişim Tarihi: 18.04.2020)

yerine ben geçeceğim. Adamın bundan haberi yok ve ben her sabah bu adama gülümseyerek günaydın diyorum. Bu nasıl bir sahtekârlık. Ben senin oğlunum vazifenin nasıl yapıldığını bana sen öğrettin. Ben senden çalışkanlığı öğrendim. Her şeyi sığdırmaya çalıştım bu ellere ama geçmişî sığdıramadım ben de çıkardım attım avuçlarımdan.

Bizi Hatırla filminde geleneksel orta sınıfa mensup taşrada bulunan Eşref Bey ile eğitim yoluyla yükseldikten sonra İstanbul’a gelen seküler yeni orta sınıfa mensup Kaan arasındaki ilişki ve diyaloglar sınıfsal habitusun ortaya çıkarılması adına önem taşımaktadır. Kaan çocukluk yıllarında ailesinden ve toplumsal çevresinden edinmiş olduğu yatkınlıkları, bireyselleşmeyi yaşadığı süreçte de düşünür. Bu bakımdan özellikle işle ilgili süreçte yaşadığı çıkmazlarda bu düşünceler aklına gelir.

Kaan, babası Eşref Bey ile hastanede konuştukları sahne, filmin en önemli anıdır (Bkz. Görsel 4.54). Kaan bir tarafta babasından edindiği kendi ifadesiyle “çalışkanlık, dürüstlük, doğruluk” temelli iş ahlakıyla diğer tarafta içinde bulunduğu çevrenin istekleri arasında kalır. Kaan içinde bulunduğu habitusun farkındadır:

Ben iyi değilim baba. Öyle bir yerdeyim ki sanki incecik bir köprü gibi, bir adım atsam düşeceğim. Çünkü köprünün kendisi yanlış, öyle bir köprü yapmışlar ki hep başkalarının hatalarıyla hep insafsızlıkla hep acımasızlıkla dolu, her yanı her tuğlası günahla örülmüş sanki. Üzerinde durmak için ruhunu şeytana satman lazım çünkü insanca bir adım attığında arkadan gelen biri seni itecek o uçuruma, biri senin zayıflığını görüp seni itecek o uçuruma.



Görsel 4.53. *Kaan ve Eşref Bey (Irmak, 2019)*

Kaan, “medya alanının “veya daha geniş anlamda “modern kentsel alanın” kendisinden istediği gerekliliklerin farkındadır. Alana hâkim olan *doxa* eyleyicilerden alana özgü davranışlarda bulunmasını beklemektedir.

Kaan alandaki mevcut konumunu korumak için oyunun kurallarını bildiğinden Amerika’ya gitmezse başına neler geleceğinin farkındadır. Babasına şunları söyler:

Ben yarın ameliyatta yanında olamayacağım benim bu gece Amerika'ya gitmem gerekiyor. Senin yanında kalırsam patronumun güvenini kaybedeceğim. Ben gitmesem yerime başkası gidecek ve güç ona geçecek. Şimdi merdivenleri çıkıyorum gitmesem duracağım ve geri gideceğim. Sen olsan ne yapardın?

Kaan, patronu İlker Bey'in kendisini, Los Angeles'de düzenlenecek olan televizyon marketine göndermek istediğini babasına söyler. Bu yüzden babasının ameliyatında yanında bulunamayacağını ifade eder. Kaan böyle bir durumda büyük bir gerilim yaşar. Bir tarafta yıllarca emek gösterdiği, yükseldiği işi diğer tarafta ise babasının ameliyatı vardır. Kaan Amerika'ya gitmeyi tercih eder.

4.6.3. Ekonomik sermaye analizi

Kaan 1980 sonrası eğitim yoluyla yükselen yeni orta sınıfa mensup bir bireydir. Eğitimini İzmir'de tamamladıktan sonra çalışmak için İstanbul'a gelen Kaan, medya sektöründe genel yayın yönetmenliğine kadar yükselmiştir. Kaan'ın ekonomik sermayesi son derece yüksektir. Medya alanında başarılı olmak için gerekli olan esnekliğe sahiptir. Televizyonun amacı olan reyting ve beraberinde para kazanmanın nasıl sağlanacağı konusuna hâkim olduğu için başarılı olur ve beraberinde genel yayın yönetmenliğini elde eder.

Yeni orta sınıf ailelerde gözüken bir diğer özellik ise kadınların aile içindeki konumlarıdır. Orta sınıf ailelerin uydu kent yaşantılarında kadınların, ailenin ekonomik sermayesini dışarıya yansıtma görevi varken, erkeklerin ise ekonomik sermayeyi edinmeleri gerekmektedir (Ayata, 2002, s. 50).

Ece ise ekonomik sermaye olarak bir güce sahip değildir. Kaan'ın zenginliğini kullandığı söylenebilir. Ece ekonomik sermaye üzerinden ayırım yaratarak kimlik ve beğeniyi şekillendirir. Orta sınıfa mensup olan kadınların bir özelliği olan ekonomik sermayeyi dışarıya yansıtma özelliği Ece'de de görülür.

4.6.4. Kültürel sermaye analizi

Filmde karakterlerin kültürel sermaye analizini seküler yeni orta sınıfa mensup olan Kaan ve Ece ile geleneksel orta sınıfa mensup Eşref Bey ve alt sınıftan olan gündelikçi Fatoş arasındaki farklılıklar üzerinden yapılacaktır.

Filmde cisimleşmiş kültürel sermaye (konuşma tarzı, beden kullanımı gibi) olarak karakterlerin konuşma tarzlarını ve beden kullanımını şekillendiren husus sınıfsal

habituslarından kaynaklı olarak farklılıklar oluşturmaktadır. Kaan seküler yeni orta sınıf karakter olarak sınıfsal konumunun işareti olarak plaza dili kullanır. Ece de yine elit bir beğeni anlayışı izlenimi verme adına zaman zaman yabancı kelimeler kullanır. Bu bakımdan Kaan ve Ece hem ailelerinden gelen habituslarıyla içerden etkilenen hem de dâhil oldukları alanlar ve eğitimleriyle dışardan şekillenen habituslarıyla yüksek bir cisimleşmiş kültürel sermayeleri olduğu söylenebilir. Bireylerin “konuşma biçimleri, bedensel hareketleri ve güzellik anlayışları” onların toplumsal kökenleri ve habitusları konusunda ipuçları vermektedir (Tatlıcan ve Çeğin, 2016, s. 323). Ayrıca beğenideki farklılaşma kişilerin beden anlayışlarını da şekillendirir.

Geleneksel orta sınıfa mensup olan Eşref Bey, Ege şivesiyle konuşurken - alt sınıftan olan Fatoş da yine şiveli konuşur. Ece ise bu durumdan rahatsızlık duyar.

Karakterlerin nesneleşmiş kültürel sermaye (resim, kitap, sözlük, enstrüman, uzmanlaşmış kültürel beceriler gibi) özellikleri ise şöyledir: Kaan ve Ece’nin evlerinde kitap gözükmez, duvarlarda ise tablolar vardır. Ayrıca yine evde çeşitli biblolar vardır. Foça’da bir terzi olan Eşref Bey ise geleneksel tasarıma sahip evinde aile fotoğrafları bulunur.

Eğitim kazanımlarını ifade eden kurumsallaşmış sermaye konusunda karakterlerin becerileri ise şöyledir: Kaan üniversite eğitimini aldıktan sonra İstanbul’a göç ederek bir televizyon kanalında çalışır. Ece’nin ise eğitimi hakkında bilgi verilmez. Aynı şekilde Eşref Bey’in de yine eğitimi konusunda bilgi yoktur. Fatoş ise kendinin okumadığını ancak kızını okutacağını ifade eder.

Kültürel sermaye olgusu bireylerin beğeni unsurlarını belirlemekte ve etkilemektedir. Kaan ve Ece ekonomik sermaye bakımından güçlü olmalarına rağmen kültürel sermaye olarak zayıftırlar. Evlerinde kitap ya da kitaplık yoktur. Filmde sahip olunan kültürel sermayenin beğeni unsurlarını şekillendirdiğine ilişkin bir veri bulunmaz.

Yeni orta sınıfların bir diğer özelliği ise çocuklara verilen önemdir. Anne ve babalar çocukları üzerinden diğer ailelerle yarışmaktadır. Eğitim yoluyla çocukların kültürel sermayelerinin yükseltilmesi ve toplumsal statülerinin kazanımı ve korumanın sağlanması düşünülmektedir (Perouse ve Danış, 2005, s. 110). Yeni orta sınıfa mensup ebeveynler, "çocuklarının eğitimlerine yatırım yaptıkları gibi aynı zamanda onların burjuva tarzı yaşama sanatının kurallarına uymalarını sağlayacak maddi ve kültürel araçlara sahipliğini sembolize eden harcamalara yatırım da yaparlar" (Bourdieu, 2015, s. 184). Özellikle “bir tipik burjuva müzik aleti olan piyano” (Bourdieu, 2015, s. 36),

çocukların yetenek ve tercihlerine bakılmaksızın orta sınıf aileler tarafından çocuklara, seçkinliğin bir işareti olarak öğretilmek istenir. Filmde İrem, dedesi Eşref Bey’e “annesinin piyano dersi almasını istediğini ancak kendisinin gitaracı olduğunu” söyler (Bkz. Görsel 4.54).



Görsel 4.54. *Ece*, kızı İrem’in piyano öğrenmesini ister (Irmak, 2019)

İrem babasının kendisine, bilgisayarda yarım saat oyun oynamasına izin verdiğini ve böylece “ticari zekâsının” gelişeceğini dedesine söyler. Dedesi Eşref Bey ise “bilgisayarda domates ekip biçilir mi?” diye yanıt verir. Daha sonra toprak ve domates fidesi alarak evde saksıya diker.

Eşref bey torunu Uraz’ın “pek sessiz” olduğunu söyleyince annesi Ece “biraz geç konuşacakmış ama zekâ belirtisiymiş, bizim kadar mükemmel konuşmadıkça konuşmayı reddediyor” yanıtını verecektir.

Anneleri Ece çocuklarının iyi yetişmesini ister ancak bu konuda çaba harcamaz, bu konularda bir kültürel sermayeye sahip değildir.

4.6.5. Sosyal sermaye analizi

Türkiye örneğinde yeni orta sınıflara bakıldığında, özellikle 1980 sonrası neoliberal dönemle birlikte bu sınıfların ön plana çıktığı görülür. Neoliberal değerler olan esneklik, para kazanma, zengin olma ve rekabetçilik gibi özellikler, Türkiye örneğinde, yeni anlamlar kazanarak var olmuştur (Erdoğan, 2012; Gürbilek, 2001). Filmde özellikle Kaan karakteri, neoliberal değerler olan “esneklik, akışkanlık, rekabet ve girişimcilik” özelliklerini yansıttığı söylenebilir.



Görsel 4.55. Kaan, neoliberal birey özelliklerini sergiler (Irmak, 2019)

Kaan WTV’de yöneticisi olduğu dramatik yapımlar kapsamında yapılacak olan dizilerde aradığı kriterleri “basit, izlenebilir, reyting getiren” yapımlar olmasını istiyor. Kaan için önemli olan dönemin gidişatını göz önünde bulundurmak, reyting almak ve para kazanmaktır. Kaan işinde hırslı, rekabetçi ve titiz birisidir (Bkz. Görsel 4.55).

Televizyon kanalının sahibi İlker Bey, mevcut genel yayın yönetmenini görevden alarak Kaan’ı genel yayın yönetmeni olarak görevlendirmek ister. İlker Bey “burası senin gibi genç, dinamik birisine emanet edilmeli, Ersan bey eski kalıyor” der. Kaan ise verilecek olan bu yeni göreve bir taraftan sevinirken diğer taraftan Ersan Bey’in arkasından bu durumun yaşanmasına üzülen. İlker Bey ise “bundan beş sene önce aynı sahneyi onunla yaşamıştık bu odada, bu meslekte duygusallığa yer yok duygusallık sadece senin yaptığın dizilerde olacak” ifadesini kullanır. İş’te “duygusallığa yer yok, sürekli kendini güçlü gösterme ve duygusallık zafiyet” olarak algılanmaktadır.

Yeni orta sınıfların bir diğer özelliği olan yurtdışına çıkma durumunu Kaan gerçekleştirir. Kaan iş icabı yurtdışına çıkar.

Sonuç olarak filmde geleneksel orta sınıfa mensup bir baba ile yeni orta sınıfa mensup bir oğul arasındaki ilişkiye odaklanılır. Bu çatışmanın kaynağını toplulukçu anlayıştaki bir çevrede ve ailede edindiği habitusla birlikte büyük şehre gelen bir kişinin bireyselleşmesinin oluşturduğu söylenebilir. Böylece seküler yeni orta sınıfa mensup karakterin bu değişim sonucu şekillenen yeni habitusu üzerinde durulur. Seküler yeni orta sınıfın bir temsilcisi olarak Kaan’ın içinden geldiği geleneksel orta sınıf ile arada kalmışlığı sınıf analizi için önemlidir. Ayrıca kent yaşantısında bir küçük burjuva olarak tercih ve beğenilerin neler olduğuna filmde dikkat çekilir. İfade edilen bu hususlar birey üzerinden anlatılır.

Filmin mekan analizinde çıkan sonuçlara göre Kaan ve Ece İstanbul’un seçkin bir semtinde Seyrantepe’de lüks bir sitede bulunan evlerinde yaşarlar. Mekânsal ayrışma,

yeni seküler orta sınıf olarak Kaan ve Ece için sınıfsal habituslarının bir özelliği olarak belirir.

Filmin tüketim örüntüleri ve yaşam tarzları kategorisi altında yapılan analizinde; ekonomik sermayesi yüksek olan Kaan ve Ece çiftinin tüketim, dekorasyon, giyim tarzı ve dışarda yeme gibi unsurlarının daha çok olduğu sonucuna varılmıştır. Aynı zamanda ekonomik sermayelerinin gücü üzerinden sınıfsal habituslarını inşa etmeleri büyük önem taşımaktadır. Filmin ekonomik sermaye, kültürel sermaye ve sosyal sermaye analizinde ise Kaan ve Ece ekonomik sermayeleri yüksek olmalarına rağmen kültürel sermayeleri nispeten daha düşüktür. Bunun yanında sosyal sermayeleri ise Kaan'ın işi icabı güçlüdür. Kültürel sermayelerinin beğeni anlayışını şekillendirdiği noktasından hareketle filmde bu bakımdan bir veri bulunmaz. Kültürel seviyeleri beğeni unsurlarını şekillendiremediği söylenebilir. Filmde ana karakterler olarak Kaan ve Ece, televizyon kanalının sahibi İlker Bey ve eşinin sınıfsal konumlarına ulaşmaya çabalarlar ve onlara karşı ince beğenilerinin yüksek olduğu izlenimi vermeye çalışırlar. Diğer taraftan ise Eşref Bey ve gündelikçi Fatoş'a karşı beğeni unsurlarının yüksek olduğunu göstererek ve sembolik şiddet uygulayarak sınıfsal konumlarını inşa ederler. Filmde karakterler arasında farklı sermaye türlerinin yoğunluğundan kaynaklı farklı beğeni unsurları ortaya çıkmış ve bu da bir ayrım yaratmıştır.

5. SONUÇ

Bu çalışmada araştırmacının merakı, Türkiye’de seküler yeni orta sınıfların ve muhafazakâr yeni orta sınıfların, neoliberal ekonomi ve bireyselleşme anlayışının ortaya çıkmaya başladığı 1980 sonrası özellikle de 2000 sonrasındaki gelişiminin Türk sinemasındaki yansımaları anlama ilgisinden kaynaklanmaktadır.

Yeni orta sınıflar mekânsal ayrışma, tüketim tercihleri, yaşam tarzları ve beğeni anlayışlarıyla diğer toplumsal sınıflardan farklılaşmaktadırlar. Böylece kimlik inşası sürecini bu farklılıklardan doğan ayrıma dayandırmaktadırlar. Çalışmada, seküler yeni orta sınıflar ve muhafazakâr yeni orta sınıfların, sahip oldukları beğeni anlayışları ve sermaye türleri bakımından farklılıkları olsa da ortak noktalarının tüketim kültürünün ve neoliberal değerlerin olduğu temel varsayımından hareket edilmiştir.

Çalışmanın probleminden ve kavramsal çerçevesinden hareketle oluşturulan araştırma sorularına yanıt aramak ve inşa edilen varsayımları doğrulamak için yeni Türk sinemasında seküler yeni orta sınıfları ve muhafazakâr yeni orta sınıfları ele alan üçer (toplam altı filmde) örnekleme dahil olan filmde, nitel içerik analizi yöntemiyle yanıtlar aranmıştır⁵⁶.

Çalışmanın problemi bazı açılardan önem taşımaktadır. İlk önem, başlı başına yeni orta sınıfların kendisini diğer sınıflardan ayırma stratejilerinden kaynaklanmaktadır. İkinci önem, 2000 sonrası Ak Parti’nin iktidara gelmesiyle Türkiye’de yaşanan ekonomik, kültürel ve siyasal değişim ve dönüşümle birlikte yükselişe geçen muhafazakâr yeni orta sınıfın varlığından ileri gelmektedir. Son olarak ise seküler ve muhafazakâr yeni orta sınıfların aralarındaki farklılaşmaya rağmen bireyselleşme ve tüketim, yaşam tercihleri anlamında neoliberal değerlerde buluşmasından doğmaktadır. Nihayetinde tüm bu olguların ve toplumsal değişimin kültürel temsiller şeklinde Türk sinemasına yansımaları oluşturmaktadır.

Çalışmanın kuramsal kısmında ise ilk olarak sınıf ve orta sınıf kavramına değinilmiştir. Daha sonra, sınıf çalışmalarına beğeni ve ayırım odaklı yaklaşan Pierre Bourdieu’nün sosyolojisine yer verilmiştir. Yine bu çerçevede tüketim, yaşam tarzı ve kimlik konularının literatürdeki görünümüne bakılmıştır. Türkiye örneğinde yeni orta sınıfların nasıl oluştuğu, seküler ve muhafazakâr yeni orta sınıfların ülkemizdeki

⁵⁶“Bilimsel yöntem, olgulardan hareket ederek olgular hakkında hipotez ve kuramların geliştirilmesi ve inşa edilen bu hipotezin yine olgulara dönerek doğrulanmasıdır (Özlem, 2016, s. 30)”.

gelişimine değinilmiştir. Son bölümde ise sinema ve sınıf temsili konularına ayrıca Türk sinemasında sınıf temsili ve Türk sinemasında orta sınıfların temsili konularına yer verilmiştir.

Çalışmada, yeni Türk sinemasında yeni orta sınıfların nasıl temsil edildiği incelenmiştir. Yeni Türk sinemasında yapılan ve örnekleme dâhil edilen filmlerde yer alan, filmlerdeki yeni orta sınıflara mensup ana karakterlerin, tüketim, yaşam tarzı ve beğeni unsurlarının belirlenmesiyle filmlere yansıyan yeni orta sınıfların sınıf habitusları ortaya çıkarılmıştır. Niteliksel tasarımda oluşturulan araştırmada, hazırlanan kodlama formundaki soruların cevapları filmlerde aranmıştır.

İncelenen filmlerdeki ana karakterler yeni orta sınıfların özellikleri sergilerler. İrmak ve arkadaşları (2016, ss. 73–77) orta sınıfların kendi içerisinde farklılaşmasını “yapısal ve siyasal konum”, “tüketim tercihleri” ve “toplumsal hareketlilik” ayrımları üzerinden ele alırlar. Orta sınıfların "yapısal ve siyasal konum" bakımından 1980'lere kadar ana gövdesini memurlar ve bürokratlar oluşturmaktadır. 1980'den itibaren ise orta sınıflar, eski ve yeni orta sınıf olarak ayrılmış ve beyaz yakalılar ortaya çıkmıştır. Örnekleme filmlerde ana karakterler meslekleri bakımından (*Büşra*, Ferit ve Yaman; *Aşk Tesadüfleri Sever*, Özgür ve Deniz; *Rüzgârda Salınan Nilüfer*, Korhan, Şermin ve Aykut; *Bizi Hatırla*, Kaan) yeni orta sınıfa aittirler ve eğitim yoluyla yükselmişlerdir. Orta sınıfların kendi içerisinde farklılaşmasının “tüketim” açısından değerlendirilmesinde ise eski ve yeni orta sınıfların tüketim alışkanlıkları üzerinden farklılaşması oluşturmaktadır. Örnekleme filmlerdeki (*Takva*, *Büşra*, *Çoğunluk*, *Aşk Tesadüfleri Sever*, *Rüzgârda Salınan Nilüfer*, *Bizi Hatırla*) ana karakterler tüketim açısından yeni orta sınıf özellikleri taşırlar. “Toplumsal hareketlilik” bakımından orta sınıfların kendi içerisinde farklılaşmasının Türkiye’de karşılığı ise kentleşme, göç ve ekonomik, siyasi dönüşümle birlikte yaşanan hareketlilik olmuştur. İncelenen filmlerde göç (*Aşk Tesadüfleri Sever*, *Bizi Hatırla*) unsuru ve ekonomik, siyasal dönüşüm (*Takva*, *Büşra*, *Çoğunluk*) unsurundan etkilenerек ortaya çıkan ve yeniden şekillenen sınıf yapısı bulunur. Bu anlamda ele alınan filmler Türkiye özelinde yeni orta sınıfların özelliklerini taşımaktadır.

Örnekleme dâhil olan filmlerin analizi sonucunda; incelenen altı filmde toplumsal sınıfların ve sınıf habituslarının oluşumunda farklı bağlamların ağırlıkta olduğu görülmüştür.

Takva’da toplumsal sınıf ve sınıf habitusu daha çok dini sermaye üzerinden ve muhafazakâr kesimin zenginleşmesi, para ile olan ilişki üzerinden ele alınmaktadır.

Büşra'da ise toplumsal sınıf ve sınıf habitusu, İslamcı bir çizgiden yeni İslamcı bireyin özelliklerini yansıtacak şekilde ele alınmaktadır. *Çoğunluk* filminde ise sınıf habitusunun oluşumunda ağırlıklı notayı milliyetçi muhafazakâr düşünce oluşturmaktadır. *Aşk Tesadüfleri Sever* filminde, eğitim yoluyla yükselen yeni orta sınıf bireyler ele alınmaktadır. Filmde kentsel mekânda yeni emek stratejilerine değinilir. *Rüzgârda Salınan Nilüfer* filminde sermaye türlerine sahiplikten doğan ayrımlara odaklanılır. Aynı sınıfa mensup iki aile üzerinden sınıf içi farklılıklara yer verilir. *Bizi Hatırla* filminde ise geleneksel orta sınıfa mensup baba ile yeni orta sınıfa mensup oğul arasındaki çatışmaya odaklanılır. Bu çatışmanın kaynağını, toplulukçu anlayıştaki bir çevrede ve ailede edindiği habitusla birlikte büyük kente gelen bir kişinin bireyselleşme sonucu şekillenen yeni habitusu arasındaki çatışma oluşturur.

Çalışmada ulaşılan bir diğer sonuç ise yeni Türk sinemasının bir özelliği olan anlatının birey üzerinden inşası durumunun incelenen filmlerde tekrarlanmasıdır. Filmlerde anlatı, ana karakterler üzerinden ilerlemekte ve inşa edilmektedir. Bireyselleşmenin ön plana çıktığı bir dönemde filmlerde de anlatı birey üzerinden gerçekleşmesi dikkat çekmektedir.

Takva filminde muhafazakâr orta sınıfın gelenek ve modern, kentsel yaşam ve münzevi yaşam arasındaki kalışı ve para ile olan imtihanı birey üzerinden aktarılır. *Çoğunluk* filminde muhafazakâr milliyetçi habitusun nasıl oluştuğu bu çevrede doğup büyüyen bir genç üzerinden ifade edilir. *Büşra* filminde bu defa muhafazakâr habitusun oluşumu zenginleşen ve beğeni anlayışı gelişen yeni İslamcı bireyler üzerinden ele alınır. *Aşk Tesadüfleri Sever*'de ise seküler yeni orta sınıf habitusu bireyselleşmiş iki karakter üzerinden ele alınır. *Rüzgârda Salınan Nilüfer*'de seküler habitus bu defa bireyselleşmiş iki ailenin sermaye türleri arasındaki farklılıkları üzerinden inşa edilir. *Bizi Hatırla*'da ise seküler yeni orta sınıfa mensup bir oğul ile geleneksel orta sınıfa mensup bir baba arasındaki farklılıkları üzerinden ele alınır.

Filmlerde seküler ve muhafazakâr yeni orta sınıflara mensup karakterler, bazı istisnalar içerseler de genel olarak neoliberalizmin bir yansıması olarak cemaatçi ya da toplulukçu anlayıştan ziyade bireysellik özellikleri sergilerler. Ayrıca her iki kesimin kimlik inşaları “esnek” ve “akışkan” bir yapıda ilerler ve olaylara yaklaşımları da bu anlayıştadır. Neoliberalizmin ön plana çıkardığı yeni insan profilinin özellikleri olan zengin, fırsatçı, rekabetçi ve girişimci insan tipi filmlerdeki karakterlerde de görülür. Filmlerde seküler ya da muhafazakâr yeni orta sınıfa mensup bireyler arasında ayrım

olmadan bu özellikleri yansıttıkları söylenebilir. Genel olarak seküler ve muhafazakâr yeni orta sınıfların kimliklerinin ve sınıf habituslarının oluşumunda temel unsurlar tüketim ve neoliberal değerler hâkimdir. Ayrıca örneklem filmlerde genel olarak neoliberal dönemin bir özelliği olarak “ideolojilere mesafeli tutum”un varlığından söz edilebilir.

Takva’da geleneksel dindar anlayışa sahip olan dergâh ve içindekiler cemaatçi ya da toplulukçu anlayışa sahiptirler. *Çoğunluk* filminde neoliberalizmin görünümü bireyselleşme, toplumsal ayrışma ve ötekileştirme şeklinde olmuştur. *Büşra*’da ise neoliberalizm dindar kesimin cemaatçi yapıdan uzaklaşarak kimlik ve beğeni etrafında bireyselleşmesi şeklinde olmuştur. Muhafazakâr yeni orta sınıfları ele alan filmlerdeki ana karakterler ise bireysellik anlamında bir bütün özellik sergilememektedir. Bu filmlerde karakterler kimi zaman bireysellik özellikleri sergileyen modern, ılımlı ve uzlaşmacı yeni İslami birey iken (*Büşra*, *Büşra ve Ferit*), kimi zaman da bireysellik çabasında bulunan ancak dâhil olduğu aile yapısı ve sosyal çevresi nedeniyle bu çabası sekteye uğrayan karakterlerdir (*Çoğunluk*, Mertkan). Bazen de geleneksel muhafazakâr birey olarak (*Takva*, Muharrem) gelenek ve modern, bireysellik ve cemaatçilik arasında kalan ve modern kentsel yaşama ayak uyduramayan karakter olarak temsil edilmektedir. *Takva*’da ana karakter (Muharrem) modern kentsel yaşama ve kapitalizmin dinamiklerine ayak uyduramayarak *delirerek* sistem dışına itilir. Filmde Muharrem’in durumuyla yansıtılan bir diğer durum da modern yaşamda bir Müslümanın takvayla yaşayamayacağı ya modern yaşamı ya da takvayı seçmesi gerektiğidir. Böylece her üç filmde de (*Büşra*, *Çoğunluk* ve *Takva*) nihayetinde kazanan neoliberal kapitalist düzen olmaktadır. Genel olarak söylemek gerekirse; neoliberal değer olarak bireyselleşmenin muhafazakâr yeni orta sınıflar üzerindeki etkisi, dini sermaye önemini korumaya devam etse bile, bireysel eğilimlerin ve tercihlerin önem kazandığı bir döneme girme şeklinde olmuştur.

Aşk Tesadüfleri Sever, *Rüzgârda Salınan Nilüfer* ve *Bizi Hatırla* filmlerinde ise neoliberalizmin görünümü bireyselleşme ve emek türü şeklinde olmuştur. Seküler yeni orta sınıfları ele alan filmlerdeki ana karakterler (*Aşk Tesadüfleri Sever*, Özgür ve Deniz; *Rüzgârda Salınan Nilüfer*, Handan, Korhan, Şemin, Aykut; *Bizi Hatırla*, Kaan ve Ece) genel olarak modern kentsel yaşamla uyumlu ve bireyselliğini tamamlamış karakterler olarak sergilenmektedir. Bu filmlerde gelenek ve modern arasında kalan tek karakter olarak *Bizi Hatırla* filmindeki Kaan’dır. Ancak Kaan da zor olsa da modern yaşamla uyum sağlamaktadır.

Çalışmada ulaşılan bir diğer sonuç da yeni orta sınıfları geleneksel orta sınıflardan ayıran bir özellik olan toplumsal hareketliliğin yani göç olgusunun varlığını devam ettirmesidir. *Aşk Tesadüfleri Sever* filminde Ankara'dan İstanbul'a, *Bizi Hatırla* filminde ise İzmir'den yine İstanbul'a yapılan göçler vardır. Diğer filmlerde toplumsal hareketliliğe ilişkin bir veri olmamasına rağmen tezin kuramsal bölümü ve karakterlerin sermaye birikimleri göz önüne alındığında toplumsal hareketlilik yaşadıkları düşünülmektedir.

Çalışmada seküler ve muhafazakâr yeni orta sınıfların habitusunun tespitinde incelenen diğer bir kategori ise filmlerdeki ana karakterlerin mekân kullanımlarıdır. Bu kategori altında işlevsel olarak değerlendirilen başlıklar ise karakterlerin yaşadıkları semt, ev ve çalıştıkları iş yerlerinden oluşmaktadır.

Ele alınan filmlerde genel olarak muhafazakâr yeni orta sınıflar (*Çoğunluk*, Bahçelievler) ve seküler yeni orta sınıflar (*Aşk Tesadüfleri Sever*, Balat ve Cihangir; *Rüzgârda Salınan Nilüfer*, Kadıköy ve Bostancı; *Bizi Hatırla*, Seyrantepe) kentin seçkin semtlerinde yaşamayı tercih etmektedirler. Böylece mekânın sağlamış olduğu ayrımdan yararlanarak statülerini inşa etmek isterler. Muhafazakâr yeni orta sınıfları konu alan filmlerden *Büşra*'da hangi semt olduğuna dair bilgi yoktur. *Takva* filminde ise film anlatısının bir ögesi olarak Fatih ilçesi Çarşamba semti tercih edilmiştir.

Filmlerde seküler ve muhafazakâr yeni orta sınıflara mensup karakterlerin buluştukları bir diğer nokta da mekâna verdikleri önemdir. Filmlerde karakterlerin yaşadıkları semt ve evleri beğenilerinin yansımaları oluşturur. Mekân tercihleri sınıf habituslarının oluşumunda önem taşır. Her iki kesim içinde mekânsal ayrışma şeklinde kentin karmaşasından uzak, steril bir ortamda yaşamak sınıfsal habituslarının bir özelliğidir. Yaşanılan ev bazen lüks bir villa iken (*Rüzgârda Salınan Nilüfer*, *Bizi Hatırla*, *Büşra*) kimi zaman da lüks bir sitede bulunan bir apartman dairesidir (*Çoğunluk*, *Aşk Tesadüfleri Sever*). İncelenen filmlerde kentsel mekânın soylulaştırılması (gentrification) sonucu yeniden tasarımılanan evlerde de karakterler yaşamaktadır (*Aşk Tesadüfleri Sever*, Balat ve Cihangir).

Filmlerde seküler ve muhafazakâr yeni orta sınıflara mensup karakterlerin çalışma mekânları ve şekilleri de sınıfsal habituslarının izlerini taşımaktadır. Bazı filmlerde ana karakterlerin iş yerleri lüks bir semtte (*Çoğunluk*, Bahçelievler; *Büşra*, Maslak; *Bizi Hatırla*, Seyrantepe; *Rüzgârda Salınan Nilüfer*, Bostancı) bulunmaktadır. Diğer filmlerde

ise karakterler neoliberal emeğin bir yansıması olarak evden çalışmaktadırlar (*Aşk Tesadüfleri Sever, Rüzgârda Salınan Nilüfer*).

Seküler ve muhafazakâr yeni orta sınıfların buluştukları bir diğer nokta ise öteki olarak işaretledikleri kişi ya da gruplara karşı olan tavırlarındaki birlikteliktir. Yaratılan bu “ötekiler” ile hem kimlik inşa edilmekte hem de beğenideki farklılaşma gösterilerek sınıfsal habitusun oluşumu sağlanmaktadır. Çünkü “kültürel pratikler başka pratiklerle karşılaştırılarak meşruiyet kazanırlar” (Swartz, 2015, ss. 91–93). *Takva*’da öteki olarak görülen seküler kentsel yaşam sakinleridir. *Çoğunluk*’ta orta sınıfın mevcut konumunu koruma adına tekinsiz ve öteki olarak işaretlenen kişi ya da grup ise Kürt karakterleridir. Ayrıca alt sınıftan olan gündelikçi kadın ve taksi şoförüdür. *Büşra*’da hem muhafazakâr hem de seküler orta sınıfların bir özelliği olarak öteki olarak görülen kişi ya da gruplar ise laik ve dindarların birbirlerini öteki olarak görmesidir. *Aşk Tesadüfleri Sever* filminde öteki olarak görülenler ise kendi sınıfsal beğenilerini yaratmalarından doğan ötekilerdir. *Rüzgârda Salınan Nilüfer*’de ötekileştirme sınıf içinde yaşanmaktadır. Bu ötekilik ekonomik sermayesi yüksek olan bireyleri ve kültürel sermayesi yüksek olan bireylerin birbirlerine karşı takındıkları tutumlardan kaynaklanır. Ayrıca alt sınıftan olan gündelikçi kadına olan tavır da ötekileştirmenin bir başka boyutudur. *Bizi Hatırla* filminde orta sınıfların öteki olarak işaretleme tutumlarının odağında ise geleneksel orta sınıfa mensup olan Eşref Bey ile alt sınıftan gündelikçi olarak çalışan Fatoş’a uygulanmaktadır.

Çalışmada incelenen filmlerde ana karakterlerin tüketim ve yaşam tarzları aracılığıyla, beğeni ve tercihleriyle, ayırım oluşturdıkları ve böylece sınıf habituslarının sınırlarını çizdikleri söylenebilir. Bu kategori altında bulunan ana başlıklar ise filmlerdeki ana karakterlerin ev dekorasyonları, yeme içme alışkanlıkları ve giyim tarzlarıdır.

Yeni orta sınıfların bir diğer özelliği olan ev dekorasyonuna verilen önem onların kimliğinin ve beğenisinin bir yansıması ve beraberinde bir statü göstergesi olarak işlev görmektedir. Bu bazen geleneksel tarzda döşenmiş bir ev (*Takva*) bazen de modern mobilyaları içeren ve dini sermayenin bir yansıması olarak hat işlemeli tabloların olduğu (*Takva, Büşra, Çoğunluk*) bir evden oluşmaktadır. Seküler yeni orta sınıfların ele alındığı filmlerde ise ana karakterlerin ev dekorasyonları sınıfsal habituslarının ve sermaye birikimlerinin özelliklerini yansıttığı görülmüştür. Yeni orta sınıfa mensup birey için soylulaştırılma ile yeniden tasarımılanan ve nostaljik unsurları içeren bir evde oturmak (*Aşk Tesadüfleri Sever, Özgür ve Deniz*) ince beğenin bir işareti olarak görülmektedir.

Yine modern mobilyalarla ve pahalı tablolarla döşenmiş lüks bir evde yaşamak (*Rüzgârda Salınan Nilüfer ve Bizi Hatırla*) sınıfsal habitusa dair ipuçları vermektedir.

Giyim tarzı, beden kullanımı, spor yapma ve konuşma tarzındaki farklılaşma da yeni orta sınıfların bir diğer özelliğidir. İncelenen filmlerde ana karakterlerin beğeni anlayışları habituslarına göre farklılık göstermektedir. Bu durum giyim tarzlarını, beden kullanımlarını, spor anlayışlarını ve konuşma tarzlarını da etkilemektedir. Dini sermayeye sahip olan karakterlerin (*Takva*, Muharrem; *Büşra*, Büşra ve Ferit) giyim tarzları, beden kullanımları ve konuşma tarzları bu sermaye türünün özelliği doğrultusunda şekillenmektedir. Milliyetçi muhafazakâr habitus da yine karakterlerin (*Çoğunluk*, Mertkan ve Kemal) bu özelliklerinin oluşumunda etkilidir. Seküler yeni orta sınıfa mensup karakterler de modern, şık, rahat giyim tarzına ve rahat beden kullanımına (*Aşk Tesadüfleri Sever*, Deniz ve Özgür; *Rüzgârda Salınan Nilüfer*, Handan, Korhan, Şermin ve Aykut; *Bizi Hatırla*, Kaan ve Ece) sahiptirler. Ayrıca incelenen filmlerde seküler ve muhafazakâr yeni orta sınıfa mensup karakter kimi zaman “plaza dili” de kullanırlar (*Bizi Hatırla*, Kaan ve Ece; *Büşra*, Ferit).

Yeni orta sınıflar dışarıda yemek yemeye büyük önem verirler. Dışarıda yemek yeme, “hangi mekâna gidileceğinden, ne yenileceğine” kadar birçok tercihi içermektedir. Bu tercihler, ekonomik sermaye kadar kültürel sermayeyi de kapsamaktadır (Ahıska ve Yenil, 2006). Bu bakımdan yemek yenilen yer, seçkin ve elit kesimler için ekonomik ve kültürel sermayelerini, farklılıklarını göstermek için fırsat sunar. İncelenen filmlerde muhafazakâr yeni orta sınıfa mensup ana karakterler genellikle evde yemek yerler (*Takva*, *Büşra*, *Çoğunluk*) ve evde yemekleri evin annesi yapar (*Büşra*, *Çoğunluk*). Nadiren dışarıda bir alışveriş merkezinde ya da bir kafede bir şeyler yer ya da içerken görülürler (*Büşra*, *Çoğunluk*). Seküler yeni orta sınıfa mensup karakterler ise kimi zaman Boğaz kenarında lüks bir restoranda (*Aşk Tesadüfleri Sever*, *Rüzgârda Salınan Nilüfer*) ya da Haliç kenarında bir restoranda (*Aşk Tesadüfleri Sever*) yemek yerler. Bazen de evde misafir ağırlamak sermaye birikimini ve beğeniye gösterme fırsatı sunar (*Bizi Hatırla*). Ayrıca hem seküler hem de muhafazakâr yeni orta sınıfa mensup aileler evlerinde yemek yapmaları ve ev işlerini yapmaları için gündelikçi çalıştırırlar (*Çoğunluk*, *Rüzgârda Salınan Nilüfer ve Bizi Hatırla*).

Çalışmada ulaşılan bir başka sonuç ise sermaye türlerine sahipliğin filmlerdeki ana karakterlerin beğeni anlayışlarını da şekillendirdiğidir.

Takva'da Muharrem'in beğeni anlayışı, dini sermayenin yoğunluğuna göre şekillenmektedir. Ancak kentsel mekâna çıktığında giyim tarzında, kullanımı bakımından bedeninde değişim olur ve yeni ilişkiler doğrultusunda habitusu dışardan şekillendirilmeye çalışılır. Muharrem modern kentsel alanın gereği olarak şık ve gösterişli giyim tarzına ve aksesuarlara kavuşur. *Büşra* 'da yeni İslami bireyin özelliklerini yansıtan filmdeki muhafazakâr karakterler, beğeni ve tercihlerde dini sermaye önemini korusa bile bireysel tercih ve eğilimler ön plana çıkmaya başlamıştır. Filmde burjuva özellikleri sergileyen muhafazakâr yeni orta sınıfa mensup bireylerin beğenisi kadın bedeni üzerinden görünürlük kazanır. Tesettür defilesiyle diğer muhafazakâr sınıflarla beğeni farklılığı yaratılarak ayırım oluşturulur. Filmdeki yeni İslami bireyler lüks tüketim, gösterişli giyim tarzı ve lüks araçlara sahiptirler. *Çoğunluk* 'ta milliyetçi muhafazakâr çevrede yaşayan karakterlerin ekonomik sermayeleri yüksek olmasına rağmen kültürel sermayeleri düşük olduğundan beğeni anlayışları sınırlıdır. *Aşk Tesadüfleri Sever* filminde ana karakterlerin ekonomik ve kültürel sermaye birikimleri beğeni anlayışlarını etkiler. Karakterler (Özgür ve Deniz) ince beğeniye sahiptirler. *Rüzgârda Salınan Nilüfer* 'de farklı sermaye türlerine sahip olan aynı sınıfa mensup iki aileden ekonomik sermayesi yüksek olan Korhan ve Handan çifti ile kültürel sermayeleri yüksek olan Şermin ve Aykut çifti bulunur. Korhan ve Handan yüksek beğeni anlayışlarına ulaşmak ya da sahip olduklarını göstermek için kültürel göstergelere sahip olma istegindedirler. *Bizi Hatırla* 'da Ece ve Kaan ekonomik sermaye bakımından yüksek olmalarına rağmen kültürel sermayeye aynı şekilde sahip değildirler. Küçük burjuva beğenisine sahip olma peşindedirler.

İncelenen filmlerde sınıf habitusları karakterlerin tercihleri üzerinden okunabilmektedir. Filmlerde karakterlerin tercihlerinin dâhil olunan sınıfın özelliklerini yansıttığı söylenebilir. Habitus, bir taraftan bireyselliği ifade ederken diğer taraftan toplumsallığı da içerisinde barındırmaktadır (Bourdieu ve Wacquant, 2014). Bireysel olanın içerisinde toplumsal olanın izleri bulunur. Dönemin kültürel tercihleri ve egemen değerleri bireysel olanda saklıdır. Yeni Türk sinemasının da anlatıyı birey üzerinden inşa etmesi bu noktada önem taşır. Filmlerdeki temsillerle dönemin özelliklerinin birey üzerinden anlaşılması mümkündür.

Çalışma kapsamında muhafazakâr yeni orta sınıfların ele alındığı filmler “İslami sinema” ya da “inanç sineması” kapsamında yapılan filmler olmamasına rağmen yer verilen temsiller bakımından önem taşıdığı düşünülmektedir. Türk sinemasında önceki

dönemlerde politik bir unsur olarak görülen “din” artık yaşamın diğer unsurları gibi olağan bir unsur olarak görülür. *Takva*’da din, geleneksel dergâh ortamında yaşamaya çalışılan ve kişinin günlük eylemlerini şekillendiren önemli bir husustur. Muharrem’in çelişkisi de kentsel yaşam ve din arasında kaldığında ortaya çıkmaktadır. *Çoğunluk*’ta din, yaşamın herhangi bir unsurudur ve milliyetçilikten sonra geldiği söylenebilir. *Büşra*’da ise din, İslamcı bir çizgide tüketim ve beğeni unsurlarına göre şekillendirilen, kapitalizme eklenmiş olarak görülür. Din hayatın önemli bir unsurudur ancak zamanın beğeni anlayışına uygun hale getirilir. Türk sinemasında 1970’li yıllardan başlayarak 1990’lı yıllara kadar devam eden süreçte “İslami sinema” anlayışındaki yönetmenler filmlerinde, genellikle politik bir çizgi takip etmişler ve filmlerde tema olarak hidayete erme olgusuna yer vermişlerdir. 2000 sonrasında ise “İslami sinema” ya da “inanç sineması” adı altında az sayıda film yapılmasının yanında yapılan bu filmlerde ana karakterler modern uzlaşmacı ve ılımlı özellikler sergilerler. 2000 öncesi Türk sinemasında İslami sinema kapsamında yapılan filmlerde İslamcı karakterler, “yozlaşan” düzen ve film karakterleri karşısında “tebliğci” (Avcı ve Üçarol, 2011; Bostan, 2019; Maktav, 2005) bir konumda bulunurlar. Çalışmada ele alınan filmlerdeki muhafazakâr yeni orta sınıf temsillerinde ise bu kez yeni İslamcı bireyler artık karşısındaki seküler karaktere yozlaşmış olarak bakmamakta ve tebliği amacı gütmemektedir. Yeni İslamcı bireyler modern, uzlaşmacı ve ılımlı yapılarıyla artık “adil düzen” tasavvurundan uzaklaşarak “düzenle bütünleşme” amacındadırlar.

Çalışma kapsamında incelenen filmlerde ulaşılan bir başka sonuç ise seküler ve muhafazakâr yeni orta sınıflara mensup ana karakterlerin sınıfsal habituslarının oluşumunda ailelerinden gelen habitusun ve girmiş oldukları alanların etkili olmasıdır. Çünkü “habitus içerden alan dışardan şekillendirir (Wacquant, 2016)”. *Takva*’da Muharrem’in habitusu bir taraftan geleneksel muhafazakâr orta sınıfa mensup ailesinden gelen habitusla diğer taraftan modern kentsel alana çıktığında bu alanın istekleriyle şekillenir. *Büşra*’da ana karakterlerin (Büşra ve Ferit) habitusları hem ailelerinden gelen doğal yatkınlıkla hem de girdikleri sosyal çevre ve kapitalist iş alanlarının gereklilikleriyle oluşur. *Çoğunluk*’ta ise Mertkan’ın sınıfsal habitusu milliyetçi muhafazakâr bir aile ile içerden yine aynı düşüncelere sahip olan toplumsal alanlar tarafından dışardan şekillendirilir. Seküler ana karakterlerin habitusları ise geleneksel aile yapılarından edindikleri sermaye birikimi ve girmiş oldukları yeni sosyal çevre ve iş alanları tarafından oluşturulur (*Bizi Hatırla, Aşk Tesadüfleri Sever*). Bazen de ana

karakterler sahip oldukları sermaye birikimi ve ulaşmak istedikleri sermaye türleri arasında sınıf içi yaşanacak bir mücadeleye girerler (*Rüzgârda Salınan Nilüfer*).

Çalışmanın örnekleme dahil olan filmlerin incelendiği bir başka kategori ise ana karakterleri sermaye türlerine olan sahipliğidir. Bourdieu'ya (2006, s. 27) göre toplumsal evren bir mücadele alanıdır ve eyleyiciler alanda bulunan sermaye türünü elde etmek isterler. Çalışmada sermaye türleri ekonomik, kültürel ve sosyal sermaye başlıkları altında ele alınmıştır.

Takva'da, İstanbul'un farklı semtlerinde çok sayıda gayrimenkulü olan tarikatın yüksek ekonomik sermayeye sahip olduğu anlaşılmaktadır. *Büşra*'da muhafazakâr yeni orta sınıfa mensup olan karakterlerin sahip oldukları evden, tüketim, yaşam tarzı ve beğeni anlayışlarından üst seviyede ekonomik sermayeye sahip oldukları görülmektedir. *Çoğunluk*'ta Mertkan'ın babası Kemal, 2000'li yıllarda artış yaşanan inşaat sektörüyle zenginleşen bir kişidir. *Aşk Tesadüfleri Sever*'de yeni orta sınıfa mensup iki ana karakterin de ekonomik sermayeleri yüksektir. *Rüzgârda Salınan Nilüfer*'de aynı sınıfa mensup iki aile arasında ekonomik sermaye farklılığı olsa da ekonomik sermayeleri yüksektir. *Bizi Hatırla* filminde bir televizyon kanalının genel yayın yönetmenliği görevine getirilecek olan Kaan ve eşi Ece'nin ekonomik sermayeleri yüksektir. Genel olarak söylemek gerekirse; incelenen filmlerdeki seküler ve muhafazakâr yeni orta sınıflara mensup karakterlerin ekonomik sermayeleri yüksek olduğu görülmüştür.

Ele alınan bir diğer sermaye türü ise kültürel sermayedir. Bourdieu (2010) kültürel sermayeyi “cisimleşmiş, nesneleşmiş ve kurumsallaşmış” olarak üçe ayırmaktadır. *Takva*'da Muharrem, kentsel alana girdikten sonra beden kullanımı ve konuşma tarzını içeren cisimleşmiş kültürel sermaye konusunda dönüşüm geçirir. Yine nesneleşmiş kültürel sermayeye de sahip olur. Kurumsallaşmış kültürel sermayeye ise şeyhi sahiptir. *Büşra*'da cisimleşmiş kültürel sermaye konusunda Büşra ve Ferit'in ana kaynağını dini sermayeleri oluşturduğu söylenebilir. Büşra ve Ferit'in beden kullanımı ve konuşma tarzı dini sermaye kaynaklıdır. Yaman ise daha seküler tarzda beden ve konuşma tarzına sahiptir. Nesneleşmiş kültürel sermaye olarak Büşra'nın odasında kitapları, gitarı ve film afişi bulunur. Yaman'ın ise yine kitapları ve tabloları bulunmaktadır. Ferit'in ise nesneleşmiş kültürel sermayeye ilişkin bir özelliği bulunmaz. Kurumsallaşmış kültürel sermayede ise Büşra gazetecilik mezunudur ve gazetecilik yapmak ister. Yaman ise eğitilmiş bir yazardır. Ferit de yine kurumsallaşmış kültürel sermayeye sahiptir ve uluslararası bir firmada yabancılarla iş yapmaktadır. Ferit aynı zaman da yabancı dil

olarak İtalyanca bilmektedir. *Çoğunluk*'ta filmde cisimleşmiş kültürel sermaye (konuşma tarzı, beden kullanımı gibi) olarak karakterlerin konuşma tarzlarını ve beden kullanımını şekillendiren husus muhafazakâr ve milliyetçi eksenli davranış kalıplarıdır. Filmde Mertkan'ın beden kullanımı yine ailesi ve toplumsal çevresi tarafından şekillendirilmek istenir. Karakterlerin nesneleşmiş kültürel sermayeleri (resim, kitap, sözlük, enstrüman, uzmanlaşmış kültürel beceriler gibi) ise yüksek değildir. *Aşk Tesadüfleri Sever* filminde konuşma tarzını ve beden kullanımını içine alan cisimleşmiş kültürel sermaye bakımından Özgür ve Deniz yüksek kültürel sermayeye sahiptirler. Aynı şekilde resim, kitap, enstrüman ve uzlaşmış kültürel becerileri kapsayan nesneleşmiş kültürel sermaye bakımından da her iki karakterin yüksek bir sermaye birikimleri vardır. Kurumsallaşmış kültürel sermayede Deniz'in yüksek eğitimi vardır. *Rüzgârda Salınan Nilüfer*, filminde seküler yeni orta sınıfa mensup karakterlerin kültürel sermaye birikimleri iki ailenin farklılıkları üzerinden yapılır. Ekonomik sermayeleri yüksek olan Korhan ve Handan kültürel sermaye bakımından aynı birikime sahip olmadıkları görülür. Diğer taraftan ekonomik sermayeleri nispeten düşük olan Aykut ve Şermin'in kültürel sermayeleri ise yüksektir ve bu durum onları beğeni anlayışlarını da etkiler, ince beğenilere sahip olurlar. *Bizi Hatırla*'da filmin ana karakterleri Kaan ve Ece ekonomik sermaye birikimine sahip olmalarına rağmen aynı seviyede kültürel sermaye birikimlerine sahip değildirler.

İncelenen filmlerde yeni orta sınıf karakterlerin kültürel sermaye birikimleri analizinden ulaşılan sonuçların bir değerlendirilmesi yapıldığında; filmlerdeki seküler veya muhafazakâr yeni orta sınıf karakterlerin kültürel sermaye birikimleri filmde değişiklik gösterdiği görülmüştür. Ancak şu söylenebilir ki; filmlerde ekonomik sermaye birikimi konusunda birbirine yakın olan seküler ve muhafazakâr yeni orta sınıflar, kültürel sermaye birikiminde ise farklılaşmaktadır⁵⁷.

Çalışma kapsamında incelenen bir diğer sermaye türü ise sosyal sermayedir. Sosyal sermaye “sosyal alanda tanışıklık ve tanımayı ifade etmektedir (Jourdain ve Naulin, 2016)”. *Takva*'da Muharrem'in sosyal sermayesi üzerine almış olduğu görevle değişmiş ve dönüşmüştür. Tarikat, tanıdık çevresi ve etki alanı yüksek olan siyasi ve ekonomik çevrelerle bağlantıya geçmektedir. Bu sayede sosyal sermayesini artırmaktadır. Böylece

⁵⁷Çalışmanın evreninde seküler yeni orta sınıfları konu edinen filmlerin bazılarında (*İklimler*, Ceylan; *İssız Adam*, Irmak; *Başka Dilde Aşk*, Başarır; *Hayatboyu*, Özge; *Bulantı*, Demirkubuz; *Kış Uykusu*, Ceylan) seküler karakterler yüksek kültürel sermaye ve beraberinde beğeni anlayışına sahip olarak temsil edilirler. Bazı filmlerde ise seküler yeni orta sınıflar yine kültürel sermaye birikiminde donanımlıyken bu defa ekonomik sermayeleri zayıftır (*Uzak*, Ceylan; *İncir Reçeli*, Ağırlar; *Neden Tarkovski Olamıyorum*, Düzgünoğlu; *Kırmızı*, Müştekin).

Muharrem'in sosyal sermayesi de artar. *Büşra*'da muhafazakâr orta sınıflar ekonomik sermayeye sahip olmalarına rağmen kültürel sermayeye sahip olan sınıfın seküler orta sınıf olduğu belirlenmiştir. Muhafazakâr karakterlerin sosyal sermayeleri ekonomik sermaye birikimlerinden gelirken seküler karakterlerin sosyal sermayeleri kültürel birikimlerinden gelmektedir. *Çoğunluk*'ta Kemal ekonomik ve sosyal alanda nasıl davranılması gerektiğinin farkındadır. Bu alanın isteklerine uygun olarak milliyetçi ve muhafazakâr söylem ve davranışta bulunur. Dönemin egemen yapısının yanındadır. Akışkan ve esnek bir kimliğe sahiptir. Mertkan'ın ise sosyal sermayesi babasının arkadaşlarından gelen sosyal sermaye ve arkadaşlarıyla olan ilişkisinden kaynaklanmaktadır. *Aşk Tesadüfleri Sever*, filminde ana karakterleri olan Özgür ve Deniz'in hem ekonomik hem de kültürel sermayeleri yüksektir. Bu durum karakterlerin sosyal sermayelerinin de yüksek olmasına katkıda bulunduğu söylenebilir. *Rüzgârda Salınan Nilüfer*, filminde Korhan'ın sosyal sermayesi ekonomik sermayesinden kaynaklanırken, Şermin'in sosyal sermayesi kültürel sermayesinden beslenir. *Bizi Hatırla*, filminde ise Kaan'ın sosyal sermayesi ekonomik sermayesinden ve bulunmuş olduğu medya alanının yapısından ileri gelir.

İncelenen filmlerde ulaşılan bir diğer sonuç ise seküler ve muhafazakâr yeni orta sınıf karakterlerin sahip oldukları sermaye türü birikimlerinde zaman zaman bir sermaye türündeki eksikliği bir başka sermaye türüyle telafi etmeleridir. Bu sermaye dönüşümü bazen kültürel sermayedeki eksikliğin sosyal ve ekonomik sermayeyle kapatılması şeklinde olurken (*Takva*, *Çoğunluk*, *Büşra*, *Rüzgârda Salınan Nilüfer*, Korhan ve Handan; *Bizi Hatırla*), kimi zaman da kültürel ve sosyal sermayeye sahip olup ekonomik sermayedeki eksikliği bu sermaye türleriyle kapatma şeklinde olmaktadır (*Rüzgârda Salınan Nilüfer*, Şermin ve Aykut).

Sonuç olarak ifade etmek gerekirse; çalışma kapsamından ele alınan örneklem filmlerde yeni orta sınıfların toplumsal bağlam içerisinde ve derinlemesine temsil edildiği söylenebilir. Filmlerdeki yeni orta sınıf temsilleri dönemin toplumsal, kültürel, siyasal ve ekonomik özelliklerini yansıtmaktadır. Bu anlamda toplumsal değişim kültürel temsiller aracılığıyla Türk sinemasından takip edilebilmektedir. Türk sinemasında muhafazakâr ve seküler yeni orta sınıfların incelendiği bu çalışmada ele alınan altı filmde toplumsal sınıfların farklı karşılaşmaları ve özellikleriyle ele alındığı gözlemlenmiştir.

Sonuç olarak yeni Türk sinemasında yeni orta sınıfların habitusu, seküler ve muhafazakâr yeni orta sınıfların kendi içinde etkilendikleri ana unsurlar etrafında

şekillendiği görölmüştür. Yekpare bir seküler ya da muhafazakâr yeni orta sınıf habitusundan bahsedilememesine rağmen bireyselleşme ve neoliberal gibi değerlerin etrafında buluşulduğu sonucuna varılmıştır. Ayrıca mekâna verilen önem, ev dekorasyonu, tüketim ve ötekileştirme gibi unsurlarda benzer tavırların takınıldığı görölmüştür. Sermaye türleri arasında ise hem sınıf içi hem de seküler ve muhafazakâr grupların birbirlerine karşı farklılıklar taşıdıkları sonucuna ulaşılmıştır.



KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1994a). Nasıl yaşıyor, nasıl düşünüyoruz yerli filmlerin kurmaca dünyasında demokrasi. E. Onaran, O., Abisel, N., Köker, L. ve Köker (Ed.), *Türk sinemasında demokrasi kavramının gelişimi* içinde (ss. 74–133). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Abisel, N. (1994b). *Türk sineması üzerine yazılar*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Adanır, O. (2012). *Sinemada anlam ve anlatım*. İstanbul: Say Yayıncılık.
- Ahıska, M. (2012). İktidar ve taşlaşma: Çoğunluk filminin düşündürdükleri. U. T. Arslan (Ed.), *Bir kapıdan gireceksin: Türk sineması üzerine denemeler* içinde (ss. 165–177). İstanbul: Metis Yayınları.
- Ahıska, M. ve Yenal, Z. (2006). *Aradığınız kişiye şu an ulaşamıyor: Türkiye’de hayat tarzı temsilleri 1980-2005*. İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi.
- Ahmad, F. (2007). *Bir kimlik peşinde Türkiye* (Çev: S. C. Karadeli). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Akbulut, H. (2005). *Nuri Bilge Ceylan sinemasını okumak: Anlatı, zaman, mekan*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Akcan, H. K. (2017). “Başka dilde aşk” filmini başka bir dilde okumak. M. K. Coşkun (Ed.), *Emekçileri izlemek: Sinemamızda sınıf, kültür, bilinç ve direniş* içinde (ss. 39–57). İstanbul: Kor Kitap.
- Akçaoğlu, A. (2018). *Zarif ve dinen makbul: Muhafazakar üst-orta sınıf habitusu*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Akmeşe, Z. ve Deniz, K. (2015). Sinemada toplumsal eşitsizliklerin temsili: “Çoğunluk” filmi örneği. *Erciyes İletişim Dergisi*, 4 (1), 86–96.
- Altınır, B. (2005). *Metin Erksan sineması*. İstanbul: Pan yayıncılık.
- Altıntaş, S. (2016). Kültürel etkinlikler aktörü olarak yeni orta sınıf ve soylulaştırma ilişkisi üzerine bir tartışma. *Sosyoloji Konferansları*, 54 (2), 115–142.
- Arslan, Z. (2012). Geçmişten bugüne eleştirel bir orta sınıf değerlendirmesi. *Toplum ve Demokrasi*, 13 (14), 55–92.
- Arslan, Zerrin. (2011). *Urban Middle Class, Lifestyle and Taste In Keçiören, Ankara: Distinction Through Home Furniture, Furnishing and Decoration*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Odtü, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Atam, Z. (2011a). Çoğunluğun sınırları: Aç sınıfın laneti eyleme geçene kadar. *Akıl*

Defteri, 4. 10-15

Atam, Z. (2011b). *Yakın plan yeni Türkiye sineması*. İstanbul: Cadde Yayınları.

Avcı, Ö. (2012). *İki dünya arasında: İstanbul'da üniversite gençliği*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Avcı, Ö. ve Üçarol, B. (2011). Beyaz perdeye yansıyan İslami yaşam biçimleri. D. Bayraktar (Ed.), *Türk film araştırmalarında yeni yönelimler sinema ve gerçek içinde* (ss. 87–101). Ankara: Bağlam Yayıncılık.

Ayata, S. (2012). Yeni orta sınıf ve uydu kent yaşamı (Çev: Z. Yelçe). A. Kandiyoti, Deniz ve Saktanber (Ed.), *Kültür Fragmanları: Türkiye'de Gündelik Hayat*. içinde (ss.) İstanbul: Metis Yayınları.

Ayça, E. (1996). Yeşilçam'a bakış. M. S. Dinçer (Ed.), *Türk sineması üzerine düşünceler* içinde (ss. 129–148). Ankara: Doruk yayıncılık.

Aydın, Z. ve Şakı, O. (2010). Türk sinemasının görünmeyen öznesi: İşçiler. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, 12 (12), 79–103.

Aymaz, G. (2018). Kötü dünyanın tasviri: Üçüncü dünya modernizmi ve Kış Uykusu. *Intermedia International Peer-Reviewed E-Journal Of Communication Sciences*, 5 (8), 1–11.

Bakan, S. (2017). 2000'lerde Türkiye'de Burjuvazi Sınıfının Siyasal Dönüşümü. *Birey ve Toplum*, 13 (7), 127–149.

Balcı, Ş. (2010). Ara'nın locasında beyaz olmayan "Beyaz Türkler". S. Büker (Ed.), *Karpuz kabuğu denize düşünce* içinde (ss. 139–176). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.

Balcı, Ş. (2018). 2000'ler Türk sinemasında kentsel dönüşüm. *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 9 (2), 71–109.

Bali, R. N. (2015). *Tarz-ı hayat'tan life style'a: Yeni seçkinler, yeni mekânlar, yeni yaşamlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Balkan, E. ve Öncü, A. (2014). İslami orta sınıfın yeniden üretimi. A. Balkan, N., Balkan, E. ve Öncü (Ed.), *Neoliberalizm, İslamcı Sermayenin Yükselişi ve AKP içinde* (ss. 251–290). İstanbul: Yordam Kitap.

Barnett, L. A. and Patrick, M. (2000). Social class, cultural repertoires, and popular culture: The case of film. *Sociological Forum*, 15 (1), 145–163.

Baudrillard, J. (2000). *Tüketim toplumu: Söylenceleri yapıları*. (Çev: H. Deceçaylı ve F. Keskin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Baudrillard, J. (2006). *Simularklar ve simülasyon*. (Çev: O. Adanır). İstanbul: Doğu Batı Yayınevi.
- Baudrillard, J. (2009). *Gösterenin ekonomi politiği hakkında bir eleştiri*. (Çev: O. Adanır ve A. Bilgin). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Bauman, Z. (1999). *Çalışma, tüketicilik ve yeni yoksullar*. (Çev: Ü. Öktem). İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Bauman, Z. (2013a). *Bireyselleşmiş toplum* (Çev: Y. Alogan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2013b). *Parçalanmış hayat: Postmodern ahlak denemeleri* (Çev: İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2013c). *Postmodernizm ve hoşnutsuzlukları* (Çev: İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2016a). *Küreselleşme: Toplumsal sonuçları*. (Çev: A. Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2016b). *Postmodern etik*. (Çev: Alev Türker). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2017). *Akışkan modernite* (Çev: S. O. Çavuş). İstanbul: Can Yayınları.
- Beck, U. (2014). *Risk toplumu: Başka bir modernliğe doğru* (Çev: K. Özdoğan ve B. Doğan). İstanbul: İthaki yayınları.
- Bilgin, N. (2006). *Sosyal bilimlerde içerik analizi: Teknikler ve örnek çalışmalar*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Bilici, M. (2017). İslam'ın bronzlaşan yüzü Caprice Hotel örnek olayı. N. Göle (Ed.), *İslam'ın yeni kamusal yüzleri içinde* (ss. 216–236). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bocock, R. (1997). *Tüketim* (Çev: İ. Kutluk). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Bora, T. (2010). Beyaz Türkler tartışması: Kirli beyaz. *Birikim*, 260. 25-37.
- Bora, T. (2017). *Cereyanlar: Türkiye'de siyasi ideolojiler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Boratav, K. (2014). *Türkiye iktisat tarihi 1908 2009*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Bostan, M. (2019). “Milli sinema”dan “rüya sineması”na: 1980-2000 arası İslamcı dergilerde Türk sineması tartışmaları. L. Sunar (Ed.), *“Bir Başka Hayata Karşı”: 1980 Sonrası İslamcı Dergilerde Meseleler, Kavramlar ve İsimler içinde* (ss. 83–116). Konya: Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.
- Bourdieu, P. (2006). *Pratik nedenler*. (Çev: H. U. Tanrıöver). İstanbul: Hil Yayınları.
- Bourdieu, P. (2010). Sermaye Biçimleri. M. M. Şahin ve A. Z. Ünal (Ed.), *Sosyal Sermaye içinde* (ss. 45–75). İstanbul: Değişim Yayınevi.
- Bourdieu, P. (2015). *Ayırım: Beğeni yargısının toplumsal eleştirisi*. (Çev: D. F. Şannan ve

- A. G. Berkkurt). Ankara: Heretik Yayınları.
- Bourdieu, P. ve Wacquant, L. (2014). *Düşünümsel bir antropoloji için cevaplar* (Çev: N. Ökten). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Boysal, B. (2010). *Büşra*. İstanbul: Cadde Yayınları.
- Cagle, C. (2016). Bourdieu and Film Studies: Beyond the Taste Agenda. In Austin G. (Ed.), *New Uses of Bourdieu in Film and Media Studies* (pp. 35-50). New York, Oxford: Berghahn Books.
- Calhoun, C. (2016). Bourdieu sosyolojisinin ana hatları. Ü. T. G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı (Ed.), *Ocak ve zanaat Pierre Bourdieu derlemesi* içinde (ss. 77–129). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çalışkan, K. (1996). Özenilesi yaşamlar: İslami romanlar üzerine bir inceleme. *Birikim*, 91. 89-95.
- Callinicos, A. (2007). *Toplum Kuramı: Tarihsel bir bakış* (Çev: Y. Tezgiden). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çam, Ş. (2001). *Tv komedilerinde toplumsal farklılığın kuruluşu: Bir Demet Tiyatro örneği*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Canbulat, T., Kısa, A. ve Özüçelik, D. N. (2018). Metropoliten alanda yokulluk: İstanbul Kuştepe mahallesi örneği. *Sosyoloji Dergisi*, 37, 1–20.
- Çavuşoğlu, E. (2016). *Türkiye kentleşmesinin toplumsal arkeolojisi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Çaylak, A. (2016). Türkiye’de muhafazakar müslümanlığın dönüşümü ve Çukurambarlaşma. *Birikim*, 332, 81–91.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Chaney, D. (1999). *Yaşam tarzları*. (Çev: İ. Kutluk). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Conroy, M. (1996). “No Sin in Lookin’ Prosperous”: Gender, Race, and the Class Formations of Middlebrow Taste in Douglas Sirk’s *Imitation of Life*. D. James and R. Berg (Ed.), *The hidden foundation : cinema and the question of class* in (ss. 114–137). Minnesota: University of Minnesota Press.
- Coş, N. (2015). Türk sinemasında işçi. *İşçi Filmleri, Öteki “Sinemalar”* içinde (ss. 157–177). İstanbul: Yordam Kitap.
- Coşkun, E. (2009). *Türk sinemasında akım araştırması*. Ankara: phoenix yayınevi.
- Culloty, E. (2016). The Taste Database: Taste Distinctions in Online Film Reviewing. In

- Austin G. (Ed.), *New Uses of Bourdieu in Film and Media Studies* (pp. 70-88). New York, Oxford: Berghahn Books.
- Daban, M. (2017). Sosyologlarımızın gözünde sinemamız. K. Kayalı (Ed.), *Toplumu şekillendirmenin, toplum tarafından şekillendirilmenin sosyolojisi: Türk sineması içinde* (ss. 293–321). Ankara: Bibliyotek yayınları.
- Dardot, P. ve Laval, C. (2012). *Dünyanın yeni aklı: neoliberal toplum üzerine deneme* (Çev: I. Ergüden). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Debord, G. (1996). *Gösteri toplumu*. (Çev: O. Taşkent ve A. Ekmekçi) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Demiralp, O. (2009). *Sinemasının aynasından Türkiye*. İstanbul: Yap yayınları.
- Demiralp, S. (2012). White Turks, Black Turks? Faultlines beyond Islamism versus secularism. *Third World Quarterly*, 33 (3), 511–524.
- Demirezen, İ. (2015). Türkiye’de tüketim toplumuna doğru: Sekülerleşme, muhafazakârlık ve tüketimin dönüşümü. L. Sunar (Ed.), *Türkiye’de toplumsal değişim içinde* (ss. 203–227). Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Diken, B. Gilloch, G. ve Hammond, C. (2018). *Nuri Bilge Ceylan sineması: Türkiyeli bir sinemacının küresel hayal gücü* (Çev: A. N. Bingöl). İstanbul: Metis Yayınları.
- Dikkol, S. (2019). Film ve Medya Çalışmalarında Bourdieu’nün Yeni Kullanımları. *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 10 (2) , 511-523.
- Doğan, S. (2017). *Mahalledeki AKP: Parti işleyişi, taban mobilizasyonu ve siyasal yabancılaşma*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Doğuç, S. (2005). Yeni orta sınıfların gözünden zenginlik ve yoksulluk. *Toplum ve Bilim*, 104, 73–91.
- Dunn, R. G. (2008). *Identifying consumption : subjects and objects in consumer society*. Temple University Press.
- Edgell, S. (1998). *Sınıf* (Çev. D. Özyiğit). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Erdayı, A. U. (2012). Beyaz yakalıların tanımlanması üzerine. “İş, Güç” *Endüstri İlişkileri ve İnsan Kaynakları Dergisi*, 3 (14), 65–80.
- Erdoğan, İ. (2007). *Pozitivist metodoloji: Bilimsel araştırma tasarımı istatistiksel yöntemler analiz ve yorum*. Ankara: Erk Yayınları.
- Erdoğan, N. (2001a). Üç seyirci: Popüler eğlence biçimlerinin alımlanması üzerine notlar. D. Bayraktar (Ed.), *Türk film araştırmalarında yeni yönelimler 2 içinde* (ss. 219–230). Ankara: Bağlam Yayıncılık.

- Erdoğan, N. (2001b). Üç Seyirci Popüler Eğlence Biçimlerinin Alımlanması Üzerine Notlar. *Doğu Batı*, 15, 109–120.
- Erdoğan, N. (2012). Sancılı dil, hadım edilen kendilik ve aşınan karakter: Beyaz yakalı işsizliğe dair notlar. N. Bora, T. ve Erdoğan (Ed.), *Boşuna mı okuduk? Türkiye’de beyaz yakalı işsizliği içinde* (ss. 75–115). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Esen, Ş. (2000). *80’ler Türkiye’sinde sinema*. İstanbul: Beta Yayınları.
- Esen, Ş. (2002). *Sinemamızda bir auteur: Ömer Kavur*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Esen, Ş. (2010). *Türk sinemasında kilometre taşları*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Evren, B. (1990). *Türk sinemasında yeni konumlar*. İstanbul: Broy Yayınları.
- Evren, B. (2003). Milli sinemanın babası: Yücel Çakmaklı. *Antrakt*, 72, 22–25.
- Featherstone, M. (2013). *Postmodernizm ve tüketim kültürü*. (Çev: M. Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fowler, B. (2016). Bourdieu, Field of Cultural Production and Cinema: Illumination and Blind Spots. In Austin G. (Ed.), *New Uses of Bourdieu in Film and Media Studies* (pp. 13-34). New York, Oxford: Berghahn Books.
- Foucault, M. (2015). *Biyopolitikanın doğuşu*. (Çev: A. Tayla) İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Geray, H. (2006). *Toplumsal araştırmalarda nitel ve nicel yöntemlere giriş*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Giddens, A. (1999). *İleri toplumların sınıf yapısı Marksist yaklaşımın eleştirisi*. (Çev: Ö. Baldık). İstanbul: Birey Yayınları.
- Giddens, A. (2015). *Sosyoloji*. (Çev: C. güzel). İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Giddens, A. (2016a). *Modernliğin sonuçları*. (Çev: E. Kuşdil). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Giddens, A. (2016b). *Sosyoloji: Kısa fakat eleştirel bir giriş* (Çev: Ü. Y. Battal). Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Gökçe, O. (2019). *Klasik ve nitel içerik analizi: Felsefe, yöntem ve uygulama*. Konya: Çizgi kitabevi.
- Göle, N. (1998). Modernleşme bağlamında İslami kimlik arayışı. R. Bozdoğan, S. ve Kasaba (Ed.), *Türkiye’de modernleşme ve ulusal kimlik içinde* (ss. 70–81). Ankara: Tarih Vakfı Yurt yayınları.
- Göle, N. (2016). *Modern mahrem: Medeniyet ve örtünme*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Göle, N. (2017a). Giriş. N. Göle (Ed.), *İslam’ın yeni kamusal yüzleri içinde* (ss. 7–17).

- İstanbul: Metis Yayınları.
- Göle, N. (2017b). *Melez desenler: İslam ve modernlik üzerine*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Göle, N. (2017c). Modernist kamusal alan ve İslami ahlak. N. Göle (Ed.), *İslam'ın yeni kamusal yüzleri* içinde (ss. 19–40). İstanbul: Metis Yayınları.
- Göle, N. (2017d). Undesirable Public Intellectuals. *Globalizations*, 14 (6), 877–883.
- Görücü, B. (2015). Türk sinemasında işçi: 1973 sonrası. *İşçi filmleri, öteki "Sinemalar"* içinde (ss. 178–208). İstanbul: Yordam Kitap.
- Güçhan, G. (1993). Sinema - toplum ilişkileri. *Kurgu*, 12, 51–71.
- Güçhan, G. (2002). *Toplumsal değişme ve Türk sineması*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Gülyüz, K. (1996). Türk sinemasında üslubun kökeni. M. S. Dinçer (Ed.), *Türk sineması üzerine düşünceler* içinde (ss. 49–56). Ankara: Doruk yayıncılık.
- Gürbilek, N. (2001). *Vitrinde yaşamak: 1980'lerin kültürel iklimi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. (2010). *Kötü çocuk Türk*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Habermas, J. (2010). Modernlik tamamlanmamış bir proje. *Dipnot Dergisi*, 1, 29–41.
- Hall, S. (1998a). Eski ve yeni kimlikler, eski ve yeni etniklikler. A. D. King (Ed.), *Kültür, küreselleşme ve dünya-sistemi Kimlik temsilinin çağdaş koşulları* içinde (s. 63-91) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Hall, S. (1998b). Kültürel kimlik ve diaspora (Çev: İ. Sağlamer). J. Rutherford (Ed.), *Kimlik Topluluk, Kültür, Farklılık* içinde (s.133-152) İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Hall, S. (2017). Temsil işi (Çev. İ. Dündar). S. Hall (Ed.), *Temsil: Kültürel temsiller ve anlamlandırma uygulamaları* içinde (ss. 21–98). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Harvey, D. (2014). *Postmodernliğin durumu*. (Çev: S. Savran). İstanbul: Metis Yayınları.
- İmançer, D. (2008). Türk sinemasında İslam'ın temsili: 'Takva'. S. Parsa (Ed.), *Film çözümlemeleri* içinde (ss. 37–66). İstanbul: Multilingual.
- İmançer, D. (2019). İslamcı filmlerde kadın temsili. *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 1 (1), 77–95.
- James, D. (1996). Introduction: Is there class in this text? R. James, D. E., and Berg (Ed.), *The hidden foundation : cinema and the question of class* in (ss. 1–26). Minnesota: University of Minnesota Press.
- Jameson, F. (2005). *Kültürel dönemeç*. (Çev: K. İnal). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Jameson, F. (2011). *Postmodernizm ya da geç kapitalizmin kültürel mantığı*. (Çev: N. Plümer ve A. Gölcü). Ankara: Nirengi Kitap.

- Jourdain, A. ve Naulin, S. (2016). *Pierre Bourdieu'nün Kuramı ve Sosyolojik Kullanımları*. (Çev: Ö. Elitez). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kabadayı, L. (2014). *Film eleştirisi: Kuramsal çerçeve ve sinemamızdan örnek çözümler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kalkan, F. (1992). *Sinema toplumbilimi: Türk sineması üzerine bir deneme*. İzmir: Ajans Tümer yayınları.
- Karadaş, N. (2017). *1980 sonrası Türk sinemasında zenginlik temsilleri üzerine bir alımlama çalışması*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Karademir Hazır, I. (2013). Boundaries of middle-class identities in Turkey. *The Sociological Review*, 62 (4), 675–697.
- Karademir Hazır, I., Kalaycıoğlu, S. ve Çelik, K. (2016). “Orta sınıf”ların farklı kesitleri: Sınıf geçmişi, kültür pratikleri ve mesleki statü. *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, 19 (2), 64–107.
- Karadoğan, R. (2010). Kitchen aid ve ekmek makinesi: Yeni orta sınıf mutfakta. *Birikim*, 260, 14–24.
- Karakaşlı, K. (2012). Çoğunluk olarak az. U. T. Arslan (Ed.), *Bir kapıdan gireceksin: Türk sineması üzerine denemeler* içinde (ss. 133-141). İstanbul: Metis Yayınları.
- Karasar, N. (2005). *Bilimsel araştırma yöntemi*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Karpat, K. (2010). *Osmanlı'dan günümüze elitler ve din*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Kaya, A. (2016). Pierre Bourdieu'nün pratik kuramının kilidi: alan kavramı. Ü. Çeğin, G., Göker, E., Arlı, A. ve Tatlıcan (Ed.), *Ocak ve zanaat Pierre Bourdieu derlemesi* içinde (ss. 397–420). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kaya, D., ve Azak, U. (2015). Crossroads (1970) and the origin of Islamic cinema in Turkey. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 35 (2), 257–276.
- Kayalı, K. (2006). *Yönetmenler çerçevesinde Türk sineması*. Ankara: Deniz Kitabevi.
- Keyder, Ç. (2006). Soylulaştırma, kapitalizmin kentsel mekân düzeyinde yansımasıdır (Söy. A. Ciravoğlu –T. İslam). *Mimarist*, 21, 46–52.
- Keyder, Ç. (2013a). Enformel konut piyasasından küresel konut piyasasına. (Çev: S. Savran). Ç. Keyder (Ed.), *İstanbul: Küresel ile yerel Arasında* içinde (s.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Keyder, Ç. (2013b). Gezi parkı protestoları bağlamında yeni orta sınıflar, neo-liberal dönüşüm ve yoksulluk. *Bilim Akademisi*. 1-5.

- Keyder, Ç. (2015). *Türkiye’de devlet ve sınıflar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Keyman, F. (2012). Türkiye’nin geleceğini yeni orta sınıf belirleyecek. *TÜSİAD Görüş dergisi*, 76, 23–27.
- Kılan, B. (2019). *Mekan ve yeni orta sınıf kadınlığının inşası: Çekmeköy örneği*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kıray, M. B. (2005). *Tüketim normları üzerine karşılaştırmalı bir araştırma*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Kırel, S. (2005). *Yeşilçam öykü sineması*. İstanbul: Babil Yayınları.
- Kırel, S. (2010). Ertem Eğilmez’ in Namuslu Filminden Hareketle Seksenlerin Toplumsal Alanında ve Popüler Sinemasında Egemen Değerlerini ve Sinemadaki Temsillerini Sorgulamak. *Kurgu Online International Journal of Communication Studies*, 2. s.1-26
- Koç, A. (2015). İstanbul’da yaşanan mekansal dönüşümler bağlamında soylulaştırmanın yeniden konumlandırılması. *Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 2015; 5(1), 89-104.
- Kongar, E. (2016). *21. Yüzyılda Türkiye: 2000’li yıllarda Türkiye’nin toplumsal yapısı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kovacs, A. B. (2010). *Modemizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması, 1950-1980* (Çev: E. Yılmaz). Ankara: Deki Yayınevi.
- Kozanoğlu, C. (1995). *Pop çağı ateşi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kozanoğlu, C. (2001). *Yeni şehir notları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kozanoğlu, C. (2018). *Bıçkın Ağlak: Yeni Türkiye’nin hikayesi* (Söy: M. Cabas). İstanbul: can sanat yayınları.
- Krippendorff, K. (2013). *Content analysis : an introduction to its methodology*. Los Angeles: Sage Publications.
- Kumar, K. (2013). *Sanayi sonrası toplumdan post-modern topluma: Çağdaş dünyanın yeni kuramları*. (Çev: M. Küçük). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Kurtuluş, H. (2003). Mekanlarda billurlaşan kentsel kimlikler. *Doğu Batı*, 23, 75–96.
- Kurtuluş, H. (2012). Orta sınıfların ortak paydası neoliberal değerler (Söy: A. Daşen). *Express*, 127, 10–13.
- Lyotard, J. F. (2014). *Postmodern durum*. (Çev: İ. Birkan). Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Maktav, H. (1998). *1980 sonrasında Türkiyede yaşanan ideolojik ve kültürel*

- dönüşümlerin Türk sinemasına yansımaları*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Maktav, H. (2001). Türk sinemasında yeni bir dönem. *Birikim*, 152–153, s. 225–233.
- Maktav, H. (2005). Kuran’dan kurama İslami sinema. T. Bora ve M. Gültekingil (Ed.), *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce - İslamcılık*. içinde (ss. 989–1019). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Maktav, H. (2010). Sinema ya da ilahi aşk: İslami sinemada tasavvufi yolculuklar. *Sinecine*, 1 (2), 32–55.
- Maktav, H. (2015). Türk sinemasında kahramandan anti-kahramana metropol insanı. A. O. Ersümer (Ed.), *Sinema neyi anlatır*. içinde (ss. 135–168). İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Mardin, Ş. (2017). *Türkiye’de toplum ve siyaset*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mardin, Ş. (2018). *Türk modernleşmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Marx, K., ve Engels, F. (1998). *Komünist parti manifestosu*. (Çev: M. Erdost). Ankara: Sol Yayınları.
- Monaco, J. (2002). *Bir Film Nasıl Okunur?* (Çev. E. Yılmaz). İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Mutlu, E. (2004). *İletişim sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Navaro- Yaşın, Y. (2012). Kimlik piyasası: Metalar, İslamcılık, Laiklik (Çev: Z. Yelçe). D. Kandiyoti ve A. Saktanber (Ed.), *Kültür Fragmanları: Türkiye’de Gündelik Hayat* içinde (ss. 229–258). İstanbul: Metis Yayınları.
- Neuman, W. L. (2014a). *Toplumsal Araştırma Yöntemleri 1: Nitel ve nicel yaklaşımlar* (Çev. S. Özge). Ankara: Yayın Odası.
- Neuman, W. L. (2014b). *Toplumsal Araştırma Yöntemleri 2: Nitel ve nicel yaklaşımlar* (Çev. S. Özge). Ankara: Yayın Odası.
- Öncü, A. (2007). “İdealinizdeki Ev” mitolojisi kültürel sınırları aşarak İstanbul’a ulaştı (Çev: L. Şimşek ve N. Uygün). P. Öncü, Ayşe ve Weyland (Ed.), *Mekân, Kültür, İktidar: Küreselleşen Kentlerde yeni Kimlikler* içinde (ss.)İstanbul: İletişim Yayınları.
- Orçan, M. (2008). *Osmanlı’dan günümüze modern Türk tüketim kültürü*. Ankara: Harf Eğitim Yayıncılığı.
- Orta, N. (2014). Değiştiren ve dönüştüren aşk: Romantik komedilerde toplumsal cinsiyet ve aşk ilişkisi. *Sinecine*, 5 (2), 35–60.
- Oskay, Ü. (1996). Sinemanın yüzüncü yılında Türk sinemasında entellektüellik

- tartışması. M. S. Dinçer (Ed.), *Türk sineması üzerine düşünceler* içinde (ss. 93–109). Ankara: Doruk yayıncılık.
- Özbolet, A. (2015). *Kapitalizme eklemleme: Dindar orta sınıfta tüketim kültürü*. Adana: Karahan Kitabevi.
- Özcan, G. B. and Turunç, H. (2011). Economic liberalization and class dynamics in Turkey: New business groups and Islamic mobilization. *Insight Turkey*, 13 (3), 63–86.
- Özçetin, B. (2016). Tayfun Atay’la Söyleşi. *Moment Journal*, 3 (1), 5–20.
- Özdemir, Ö. (2019). Yeni dönem İslami sinema ve modernlik-geleneksellik sınırında üslup arayışı. *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 2 (2), 7–31.
- Özdemir, S. (2012). Modern müminin kodları, simgeleri: Türkiye’de İslami sinema. İ. Ö. Kerestecioğlu ve G. G. Öztan (Ed.), *Türk sağı: Mitler, fetişler, düşman imgeleri* içinde (ss. 377–406). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özden, Z. (2014). *Film eleştirisi: Film eleştirisinde temel yaklaşımlar ve tür filmi eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Özet, İ. (2019). *Fatih-Başakşehir: Muhafazakâr mahallede iktidar ve dönüşen habitus*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özgüç, A. (1990). *Ansiklopedik Türk filmleri sözlüğü*. İstanbul: Horizon Yayıncılık.
- Özlem, D. (2016). *Bilim felsefesi*. İstanbul: Notos Kitap.
- Özön, N. (1985). *Sinema uygulama sanatı tarihi*. İstanbul: Hil yayınları.
- Özonur, D. (2010). Türkiye’de ‘Yeni Orta Sınıf’ üzerine bir analiz: Issız Adam; ‘Yuppie’ Alper. *Marmara İletişim Dergisi*, (16). s.187-200.
- Özsöz, C. (2017). İslâm Ekonomisi ve Yeni Muhafazakâr Orta Sınıfın Temsilcisi Olarak MÜSİAD. *Sosyolojik Düşün*, 2 (1), 1–11.
- Paksoy, A. F. (2018). Beyaz Türkler: Medyanın ürettiği ve dönüştürdüğü bir kavram. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 29, 35–53.
- Perouse, J.-F. ve Danış, A. D. (2005). Zenginliğin mekânda yeni yansımaları : İstanbul’da güvenli siteleri. *Toplum ve Bilim*, 104, 92–123.
- Pösteği, N. (2012). *1990 sonrası Türk sineması*. Kocaeli: Umuttepe yayınları.
- Ramm, C. (2016). Beyond ‘Black Turks’ and ‘White Turks’ – The Turkish Elites’ Ongoing Mission to Civilize a Colourful Society. *Asiatische Studien - Études Asiatiques*, 70 (4).
- Rankin, B., Ergin, M., and Gökşen, F. (2014). A Cultural Map of Turkey. *Cultural*

- Sociology*, 8 (2), 159–179.
- Refiğ, H. (1971). *Ulusal sinema kavgası*. İstanbul: Hareket yayınları.
- Refiğ, H. (1996). Türk sinemanın yükselişi ve çöküşü üzerine bazı düşünceler. M. S. Dinçer (Ed.), *Türk sineması üzerine düşünceler* içinde (ss. 177–187). Ankara: Doruk yayıncılık.
- Ritzer, G. (2011). *Toplunun McDonalddlaştırılması* (Çev: Ş. Kaya). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Roy, O. (2005). *Siyasal İslamın iflası* (Çev: C. Akalın). İstanbul: Metis Yayınları.
- Ryan, M. ve Kellner, D. (2010). *Politik kamera: Çağdaş Hollywood sinemasının ideolojisi ve politikası*, (Çev: E. Özsayar). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ryan, M., ve Lenos, M. (2014). *Film çözümlemesine giriş: Anlatı sinemasında teknik ve anlam* (Çev: E. Suat Onat). Ankara: Deki Basım Yayın.
- Sağlam, H. İ. (2013). Modern kent yaşamına hapsedilmiş Beyaz Türkler: Hayatboyu. *Film hafızası*.
- Şahiner, S. (2010). Sabiha ve Büşra: 50 yıl arayla şehrin kalabalığına yürüyen kadınlar. *Cine Dergi*, 24.
- Savran, S. (2013). İslamcılık, AKP, burjuvazinin iç savaşı. İçinde A. Ö. N. Balkan, E. Balkan (Ed.), *Neoliberalizm, İslamcı Sermayenin Yükselişi ve AKP* (ss. 53–141). İstanbul: Yordam Kitap.
- Sennett, R. (2015). *Yeni kapitalizmin kültürü*. (Çev: A. Onocak). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sennett, R. (2016). *Karakter aşınması: Yeni kapitalizmde işin kişilik üzerindeki etkileri*. (Çev: B. Yıldırım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sertlek, T. (2015). Sınıf bilincinin oluşumunda bir sinema deneyimi: Maden filmi. *İşçi filmleri, öteki "Sinemalar"* içinde (ss. 241–248). İstanbul: Yordam Kitap.
- Şimşek, A. (2005). *Yeni orta sınıf*. İstanbul: L&M Yayınları.
- Şimşek, A. (2015). İletişim araştırmalarında paradigma değişimi. B. Yıldırım (Ed.), *İletişim araştırmalarında yöntemler: uygulama ve örneklerle* içinde (ss. 155–196). Konya: Literatürk Yayıncılık.
- Soja, E. W. (2017). *Postmodern coğrafyalar Eleştirel toplumsal teoride mekanın yeniden ileri sürülmesi* (Çev: Y. Çetin). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Süalp, Z. T. A. (2015). Mutlu sınıf yoktur; söyle bunları.... F. Başaran (Ed.), *İşçi Filmleri, Öteki "Sinemalar" içinde* (ss. 214–240). İstanbul: Yordam Kitap.

- Suner, A. (2006). *Hayalet ev: Yeni Türk sinemasında aidiyet, kimlik ve bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Suner, A. (2014). The new aesthetics of muslim spirituality in Turkey: Yusuf's trilogy by Semih Kaplanoğlu. C. Bradatan and C. Ungureanu (Ed.), *Religion in contemporary european cinema the postsecular constellation* in (ss. 44–60). London: Routledge.
- Susam, A. (2014). Babanın ormanında kaybolmak: Çoğunluk. L. Kabadayı (Ed.), *Film eleştirisi: Kuramsal çerçeve ve sinemamızdan örnek çözümlemeler* içinde (ss. 141–151). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Swartz, D. (2015). *Kültür ve İktidar: Pierre Bourdieu'nün Sosyolojisi* (Çev: E. Gen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tatlıcan, Ü., ve Çeğin, G. (2016). Bourdieu ve Giddens Habitus veya yapının İkiliği. Ü. T. G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı (Ed.), *Ocak ve zanaat Pierre Bourdieu derlemesi* içinde (ss) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Thwaites, E. (2012). Çoğunluk'taki hayalet. U. T. Arslan (Ed.), *Bir kapıdan gireceksin: Türk sineması üzerine denemeler* içinde (ss. 165–177). İstanbul: Metis Yayınları.
- Thwaites, E. (2018). *The spectacle of politics and religion in the contemporary Turkish cinema*. UK: Palgrave Macmillan.
- Topçu, A. D. (2005). *1950 1970 arası dönemde Türk sinemasında çekilen filmlerde zenginlik temsilleri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Topçu, A. D. (2006). Türk sinemasında sınıfların temsili: Dönemsel bir inceleme. 2. *Sınıf çalışmaları sempozyumu, Türkiye'yi sınıf gerçeğiyle anlamak* İçinde (ss. 118–125). İstanbul: Say Yayıncılık.
- Türk, H. B. (2012). Seren Yüce'nin filmi vesilesiyle çoğunluk ve orta sınıf halleri üzerine bir ruh hali olarak çoğunluk. İçinde *Bir kapıdan gireceksin: Türk sineması üzerine denemeler* (ss.)İstanbul: Metis Yayınları.
- Türk, H. B. (2016). Bourdieu ve söylem tartışmaları. E. Çeğin, G. ve Göker (Ed.), *Ocak ve zanaat Pierre Bourdieu derlemesi* içinde (ss) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Uçakan, M. (2010). *Türk sinemasında ideoloji*. İstanbul: Sepya Yayıncılık.
- Ülkücan, G. (2017). Toplumsal Tabakalaşma ve Eleştirel Kültür Çalışmalarının Kesişim Noktaları. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 1, 129–144.
- Ünüvar, K. (2010). Siyasetin üzerindeki hayalet orta sınıflar. *Birikim*, 260, 14–24.

- Üstüner, T., and Holt, D. B. (2010). Toward a Theory of Status Consumption in Less Industrialized Countries. *Journal of Consumer Research*, 37 (1), 37–56.
- Uysal, Ü. E. (2006). “Soylulaştırma kuramlarının İstanbul’da uygulanabilirliği: Cihangir örneği”. *Planlama*, 2.
- Uzun, N. (2006). Uzun, Nil, “İstanbul’da Seçkinleştirme (Gentrification)”. D. Behar ve T. İslam (Ed.), *İstanbul’da Soylulaştırma Eski Kentin Yeni Sahipleri* içinde (ss)İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Veblen, T. (2005). *Aylak sınıfın teorisi*. (Çev. Z. Gültekin ve C. Atay). İstanbul: Babil Yayınları.
- Wacquant, L. (2016). Pierre Bourdieu Hayatı, Eserleri ve Entellektüel Gelişimi. Ü. T. G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı (Ed.), *Ocak ve zanaat Pierre Bourdieu derlemesi* içinde (ss. 53–76). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Wagner, K. (2015). İşçi sinemasını tarihselleştirmek: Sınıfı ve beyazperdede kaybolan filmleri geri kazanmak (Çev. A. Takanay). *İşçi Filmleri, Öteki “Sinemalar”* içinde (ss. 47–79). İstanbul: Yordam Kitap.
- Weber, M. (2004). *Sosyoloji yazıları*. (Çev: T. Parla). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Weber, M. (2014). *Protestan ahlakı ve kapitalizmin ruhu*. (Çev: Z. Gürata). Ankara: Ayraç Yayınevi.
- Wynne, D. (1998). *Leisure, lifestyle, and the new middle class : a case study*. London: Routledge.
- Yankaya, D. (2009). Dindarlığın çağımızdaki sınavı: Modern dünyada Takva, Takva filminin sosyolojik bir okuması. *Birikim*, 239. s. 91-96.
- Yankaya, D. (2014). *Yeni İslami burjuvazi: Türk modeli* (Çev. M. I. Durmaz). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yaylagül, L. (2016). 1960–1970 Dönemi Türk Sinemasında Düşünce Akımları. F. D. Küçükkurt ve A. Gürata (Ed.), *Sinemada Anlatı ve Türler* içinde (ss. 237–282). Ankara: Vadi Yayınları.
- Yazıcı, E. S. (2008). *Türk sinemasında 1983-1991 yılları arasında çekilen filmlerde yeni orta sınıf habitusu*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2016). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yılmaz, C. (2015). Orta sınıflar üzerine düşünmek: İstanbul’da orta sınıfların ajandasına

- risk yazmak. P. Tan ve A. Çavdar (Ed.), *İstanbul: Müstesna Şehrin İstisna Hali* içinde (ss. 99–127). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Yorukoglu, I. (2017). Whiteness as an act of belonging: White Turks phenomenon in the post 9/11 World. *Glocalism: Journal of Culture, Politics and Innovation*, 2.
- Zizek, S. (2011). Sunuş toplumsalın kalbindeki film. C. Diken, B. ve Bagge (Ed.), *Filmlerle sosyoloji* içinde (ss. 11–15). İstanbul: Metis Yayınları.

Sinema Filmleri

- Ağırlar, A. (Yapımcı ve Yönetmen). (2010). İncir reçeli. [Film]. Türkiye: Fono film.
- Akman, A. (Yapımcı). ve Çağlar, A. (Yönetmen). (2010). Büşra. [Film]. Türkiye: UIP.
- Akpınar, N. ve Erkmen, E. (Yapımcı) ve Ağırlar, A. (Yönetmen). (2014). İncir reçeli 2. [Film]. Türkiye: BKM film.
- Avcı, E. (Yapımcı). ve Öztekin, M. A. (Yönetmen). (2018). Kaybedenler kulübü: Yolda. [Film]. Türkiye: TMC film.
- Avşar, Ş. (Yapımcı). ve Irmak, Ç. (Yönetmen). (2018). Bizi hatırla. [Film]. Türkiye: Avşar film.
- Bengi, B. (Yapımcı). Başarır, İ. (Yönetmen). (2009). Başka dilde aşk. [Film]. Türkiye: Kutu film.
- Boyacıoğlu, A. (Yönetmen). ve Demirkubuz, Z. (2015). (Yönetmen). Bulantı. [Film]. Türkiye: Mavi film.
- Ceylan, N. B. (Yapımcı ve Yönetmen). (2002). Uzak. [Film]. Türkiye: NBC film.
- Cihat, M. (Yapımcı). ve Güneş, İ. (Yönetmen). (2005). The İmam. [Film]. Türkiye: Özen film.
- Çakar, Ö. ve Demirci, S. (Yapımcı). ve Kızıltan, Ö. (Yönetmen). (2006). Takva. [Film]. Türkiye: Özen Film.
- Çakar, Ö. (Yapımcı). ve Yüce, S. (Yönetmen). (2010). Çoğunluk. [Film]. Türkiye: Özen Film.
- Demirci, S. (Yönetmen). ve Yüce, S. (Yapımcı). (2015). Rüzgarda salınan nilüfer. [Film]. Türkiye: M3 Film.
- Dut, H. (Yapımcı). ve Başarır, İ. (Yönetmen). (2015). Bir varmış bir yokmuş. [Film]. Türkiye: Kutu film.
- Kaplanoğlu, S. (Yapımcı ve Yönetmen). (2019). Bağlılık - Aslı. [Film]. Türkiye: Kaplan film.

- Müştekin, Y. (Yapımcı ve Yönetmen). (2015). Kırmızı. [Film]. Türkiye: Jua Film.
- Oğuz, A. (Yapımcı) ve Irmak, Ç. (Yönetmen). (2008). Issız adam. [Film]. Türkiye: Most prodüksiyon.
- Öner, K. (Yapımcı). ve Uzun, K. (Yönetmen). (2015). Günce. [Film]. Türkiye: Tiglon film.
- Öperli, N. (Yapımcı). ve Özge, A. (Yönetmen). (2013). Hayatboyu. [Film]. Türkiye: Bulut film.
- Örnek, T. (Yapımcı ve Yönetmen). (2011). Kaybedenler kulübü. [Film]. Türkiye: Tiglon film.
- Özbatur, Z. (Yapımcı). ve Ceylan, N. B. (Yönetmen). (2006). İklimler. [Film]. Türkiye: NBC film.
- Özbatur, Z. (Yapımcı). ve Ceylan, N. B. (Yönetmen). (2015). Kış uykusu. [Film]. Türkiye: NBC film.
- Özcan, O. (Yapımcı). ve Düzgünoğlu, M. (Yönetmen). (2015). Neden Tarkovski olamıyorum?. [Film]. Türkiye: M3 film.
- Özpetek, A. (Yapımcı). ve Kızıltan, Ö. (Yönetmen). (2011). Beni unutma. [Film]. Türkiye: Özen Film.
- Peri, O. (Yapımcı). ve Sorak, Ö. F. (Yönetmen). (2011). Aşk tesadüfleri sever. [Film]. Türkiye: Böcek Yapım.
- Savcı, T. (Yapımcı). ve Irmak, Ç. (Yönetmen). (2004). Mustafa hakkında herşey. [Film]. Türkiye: Ans production.
- Savcı, T. (Yapımcı). ve Katıksız, A. (Yönetmen). (2017). Sonsuz aşk. [Film]. Türkiye: UIP.
- Sezer, K. ve Karaçelik, T. (Yapımcı). ve Sezer, K. (Yönetmen). (2019). Küçük şeyler. [Film]. Türkiye: Zebra film.
- Tokat, M. (Yapımcı). ve Kettle. (Yönetmen). (2011). Romantik komedi. [Film]. Türkiye: Boyut Film.
- Tokat, M. (Yapımcı). ve Özlev, E. (Yönetmen). (2013). Romantik komedi 2. [Film]. Türkiye: Boyut film.
- Uçakan, M. (Yapımcı ve Yönetmen). (2007). Anka kuşu. [Film]. Türkiye: Fono film.
- Ünal, Ü. (Yapımcı ve Yönetmen). (2007). Ara. [Film]. Türkiye: Fono Film.
- Yıldırım, M. (Yapımcı). ve Sönmez, Ş. (Yönetmen). (2017). Mutluluk zamanı. [Film]. Türkiye: Mars film.

Yıldırım, E. ve Kaynak, O. (Yapımcı). ve Matin, R. (Yönetmen). (2018). Son çıkış.
[Film]. Türkiye: Kurmaca Film.

İnternet Kaynakları

<https://sozluk.gov.tr/> (Erişim tarihi: 20.02.2020)

<https://www.yenisafak.com/yenisafakpazar/takva-busra-gibi-filmler-kavanozu-distan-yaliyor-245256> (Erişim Tarihi: 20.02.2020).

<https://www.cnnturk.com/video/turkiye/haydarpasa-garinda-tesettur-defilesi> (Erişim Tarihi: 28.01.2020)

<https://www.sozcu.com.tr/hayatim/son-moda/istanbul-muhafazakar-moda-haftasi/> (Erişim Tarihi: 28.01.2020)

<https://onedio.com/haber/muhafazakar-kadinlarin-moda-ve-stil-yasamina-yon-veren-15-basortulu-youtuber-849577> (Erişim Tarihi: 21.02.2020)

<https://www.haberturk.com/gundem/haber/863812-muhafazakar-burjuvazinin-reinasi> (Erişim Tarihi: 28.01.2020)

<https://www.filmhafizasi.com/cogunlugun-devinimi-magdur-muhteris-muktedir/> (Erişim Tarihi: 22.02.2020)

<https://3dkonut.com/home-ofis-ne-demektir-/haberi/> (Erişim Tarihi: 03.03.2020).

<https://www.capital.com.tr> (Erişim Tarihi: 15.01.2020)

<https://www.luggat.com.tr> (Erişim Tarihi: 15.01.2020).

<https://www.milliyet.com.tr/retro-ve-vintage-arasindaki-fark-ne--molatik-11940/> (04.03.2020)

<https://www.medicalpark.com.tr/bulimia-nervoza-nedir/hg-1821> (Erişim Tarihi: 18.04.2020)

<https://www.filmloverss.com/baglilik-asli/> (Erişim Tarihi: 04.04.2020).

<https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2019/09/20/teblig-edilen-anne-baglilik-asli/> (Erişim Tarihi: 04.04.2020).

https://www.youtube.com/watch?v=qhzL5FkBu_4 Türk Sinemasında orta sınıf temsilleri paneli (Erişim Tarihi: 20.02.2020).

<https://www.hurriyet.com.tr/gundem/aradiginiz-beyaz-turk-e-bir-turlu-ulasilamiyor-16142368> (Erişim Tarihi: 20.03.2020).

<https://acikradyo.com.tr/arsiv-icerigi/yeni-orta-sinifa-dikkat> (Erişim Tarihi: 02.03.2020)

<https://www.yenisafak.com/yazarlar/ergunyildirim/show-muslumanlik-2053415> (Erişim Tarihi: 02.02.2020).

<https://t24.com.tr/yazarlar/tayfun-atay/busra-nin-mevlit-sov-u,24530> (Erişim Tarihi: 03.02.2020).

<https://www.cumhuriyet.com.tr/yazarlar/tayfun-atay/defilelerle-meyhoslasti-tesettur-953197> (Erişim Tarihi: 20.02.2020).

<https://www.milliyet.com.tr/siyaset/meydanlardakiler-yeni-orta-siniftir-200259> (Erişim Tarihi: 04.03.2020)

<https://www.yenisafak.com/yazarlar/ismailkilicarslan/muhafazakr-orta-sinif-nasil-delirdi-2050484> (Erişim Tarihi: 25.12.2019).

<https://www.yenisafak.com/yazarlar/ismailkilicarslan/peki-sekuler-orta-sinif-nasil-delirdi-2050516> (Erişim Tarihi: 25.12.2019).

<https://www.yenisafak.com/yazarlar/alimuratguven/sinema-sanatina-yonelik-ilgi-bilgi-ve-almimizin-son-turnusol-kagidi-bura-21675> (Erişim Tarihi: 10.03.2020).

<https://www.dunyabulteni.net/etkinlikler/abdurrahman-sen-beyaz-sinemayi-anlatiyor-h137080.html> (Erişim Tarihi: 10.06.2020)

Ek – 1. Kodlama Formu

Ana Kategoriler	Alt Kategoriler	İşlevsel Tanımlar
Mekân	Semt	Yaşanılan semt
	Ev	Apartman dairesi – Villa – müstakil
	İş yeri	Ev - ofis
Tüketim	Alış veriş	Bilgisayar – cep telefonu
	Sahip olunan araç	Pahalı – lüks – spor
Yaşam tarzı	Giyim tarzı	modern – klasik
	Dekorasyon	modern - klasik
	Dekoratif nesneler	resim - heykel – fotoğraf manzara
	Yeme içme	Evde – Evde yemek yapılıyor mu? Evde yemek yeniyor mu? Evde yemeği kim yapıyor? Dışarıda – Alış veriş merkezi Lüks Restoran - Pideci/Kebapçı İçkili Restoran - İçkisiz Restoran Hesabı kim ödüyor? Yeme tercihleri - Geleneksel Türk Mutfağı – Diğer İçme tercihleri Su – Ayrar – Kola – Kahve-Meyve Suyu – Viski – Rakı – Şarap
	Spor aktiviteleri	Yürüyüş/koşu – Bisiklet
	Zaman kullanımı	Fitness- Evde Spor/Egzersiz – Yüzme Çalışma zamanı Boş zaman - Tablet – Telefon Televizyon – Alış veriş
	Kültürel faaliyetler	Kitap – Film – Sergi –Konser -Müze

Bireysel özellikler	Eğlence	Eğlence İçin Dışarı Çıkılıyor mu?
	Müzik	Türk Sanat Müziği - Türk Halk Müziği Pop Müzik – Arabesk Rock - Pop – Caz Klasik Türk Müziği - Klasik Batı Müziği
	Kişisel özellikler	Sosyal - Pozitif Düşünen – Eğitimli Melankolik/Hüzünlü
	Konuşma tarzı	Kibar – Kaba - Entelektüel dil Plaza dili - Konuşma dili
	Demografik özellikler	Ailesi hangi toplumsal sınıftandır? Meslek - Eğitim Durumu
	Bireysel beceriler	Bir müzik enstrümanı kullanılıyor mu? Yabancı dil
Ekonomik sermaye	anında paraya çevrilebilir maddi mallar	
Kültürel sermaye	Cisimleşmiş sermaye	dil kullanımı–beden kullanımı
	Nesneleşmiş sermaye	resim-kitap-tablo-enstrüman
	Kurumsallaşmış sermaye	eğitim
Sosyal sermaye	sosyal tanışıklık	

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Murat ŞAHİN
Yabancı Dil : İngilizce
Doğum Yeri ve Yılı : Erzurum / 1984
E-Posta : murat_s@anadolu.edu.tr, msahin_025@hotmail.com

Eğitim ve Mesleki Geçmişi:

- 2004, Atatürk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü
- 2014, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema ve Televizyon ABD Tezli YL
- 2020, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema ve Televizyon ABD DR
- 2011, Araştırma Görevlisi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, İletişim Fakültesi
- 2012, Araştırma Görevlisi, Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Enstitüsü
- 2016, Araştırma Görevlisi, Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi

Yayınları ve Bilimsel/Sanatsal Faaliyetleri:

- Şahin, M. (2017). An Examination of Academic Studies Covering Israel Palestine Conflict Over its Reflections Through Media. *Online Journal of Communication and Media Technologies* Volume: 7 – Issue: 1. S. 1-14.
- Şimşek, A. Kızıllhan, T. Şahin, M. ve Sever, S. (2017). Newspaper coverage of the Gezi uprising in Turkey. *Asia Pacific Journal of Advanced Business and Social Studies (APJABSS)*. Volume: 3, Issue: 1. 192-204
- Şahin, M. (2013). 2000’li yıllar Türk sinemasında tarihi kostüme avantür filmlerde nostalji ve muhafazakârlık. *II. International Conference on Communication, Media, Technology and Design* 02-04 May 2013 Famagusta – North Cyprus. S.339-341
- Şahin, M. (2018). Zenon’un hareket paradoksu ve film. *4. Uluslararası sosyal beşeri ve idari bilimler sempozyumu*. 3-5 Mayıs. Alanya: Alaaddin Keykubat Üniversitesi.
- Şahin, M.(2019). Hayatboyu filmindeki ev olgusunun Gaston Bachelard ve Pascal

- Bonitzer’in kavramları üzerinden bir analizi. *Uluslararası Sinema ve Gençlik Kongresi* 6-8 Mart 2019 Eskişehir: Anadolu Üniversitesi. s.135-153
- Şahin, M. (2015). Türk Sinemasında Kıbrıs Temalı Filmlerde Ötekinin Temsilindeki Dönüşüm. *Erciyes İletişim Dergisi Akademia*, 4/2, 2-16.

