

## Türk Sinemasında Yeni Beyaz Yakalı Temsili: *Son Çıkış* ve *Küçük Şeyler* Örnekleri

### New White-Collar Representations in Turkish Cinema: Cases of *Son Çıkış* and *Küçük Şeyler*

Sezer Ahmet Kına, *Radyo – Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Ankara Üniversitesi*

#### Özet

Türk sinemasında neoliberal üretim ilişkilerinde varlık gösteren yeni beyaz yakalı çalışan temsili 2010'lu yıllarla birlikte belirginleşmeye başlamıştır. Bu çalışmada güvencesiz ve fikir-yoğun endüstrilerde çalışan yeni beyaz yakalıların, neoliberal dönüşüme dair çapraz okumalar yapılarak sinemadaki temsilleri çözümlenmiştir. Böylece yeni beyaz yakalıların iş ve ev yaşamı arasındaki ayrımlarının silikleştiği, özel alanın piyasacı bir mantıkla söğürüldüğü toplumsal, ekonomik, kültürel ve siyasal görünümünün çerçevesi amaçlanmıştır. Çalışmada amaçlı örnekleme aracılığıyla senaryosunu N. Can Kantarcı'nın yazdığı, Ramin Matin yönetmenliğinde hazırlanan *Son Çıkış* (2018) ile Kıvanç Sezer'in yazıp yönettiği *Küçük Şeyler* (2019) filmleri incelenmiştir. Türk sinemasında daha önce toplumsal üretimin nasıl örgütlendiği ve kaynakların ne şekilde dağıtıldığı sorularına yanıt arayan filmler üzerinden örneklemin özgünlüğünün altı çizilmiştir. Böylece örnekleme üzerinden tematik ve anlatısal bir çözümleme yapılmıştır. Bunun yanı sıra kısmi olarak mizansen ve düzenleme temelli değerlendirmeler yapılarak kurgulanmış görüntü odağı alınmıştır. Filmlerde anlatılan hikâyelerin üretim ilişkileri, gündelik yaşam pratikleri ve kentsel çevre yapılanması üzerinden sahici ve gerçeklik yüklü referansları, içerisinde bulunan maddi koşullara dair bir farkındalığı açıkça geliştirme eğilimi taşıdığını göstermiştir. Bununla birlikte metinlerde her ne kadar kurmaca bir biçimle de olsa söz konusu koşulların oluşturduğu somut durumun somut tahlilinin yapılmasının ötesine geçen bir anlatısal ögenin bulunmadığı tartışılmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Son Çıkış, Küçük Şeyler, yeni Türk sineması, beyaz yakalı çalışanlar, temsil.

**Akademik disiplin(ler)/alan(lar):** Sinema.

#### Abstract

In the 2010s in Turkish cinema, the representations of new white-collar workers, who were present in neoliberal production relations, have become evident. In this study, the representations of new white-collar workers working in precarious and idea-intensive industries in the cinema have been analyzed by cross-reading the neoliberal transformation. Therefore, it has been aimed to frame the social, economic, cultural, and political representations, in which the distinctions of new white-collar workers between work and home life are blurred, and the private sphere is absorbed with a market-oriented logic. In the study, *Son Çıkış* (2018) written by N. Can Kantarcı and directed by Ramin Matin, and *Küçük Şeyler* (2019) written and directed by Kıvanç Sezer have been examined through purposive sampling. Additionally, the originality of the sample has been underlined by giving examples from films that sought answers to the questions of how social production was organized and how resources were distributed in Turkish cinema. Thus, thematic and narrative analyzes have been made on the sampling. In addition, partly by making critiques based on mise-en-scene and editing, the focus was on the fictionalized image. The reality-laden references of the stories through production relations, daily life practices, and urban environmental structuring have tended to develop an awareness of material conditions. However, it has been argued that there is no narrative element in the texts that goes beyond analyzing the conditions, albeit in a fictional style.

**Keywords:** Son Çıkış, Küçük Şeyler, new Turkish cinema, white-collar workers, representation.

**Academical disciplines/fields:** Cinema.

- **Sorumlu Yazar:** Sezer Ahmet Kına, Radyo – Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Ankara Üniversitesi.
- **Adres:** Cemal Gürsel Caddesi No:58/6 06590 Cebeci/Çankaya/Ankara.
- **e-posta:** sezerkına@gmail.com
- **ORCID:** 0000-0002-0814-6915
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 01.07.2022
- **doi:** 10.17484/yedi.1057378

**Geliş tarihi:** 13.01.2022 / **Kabul tarihi:** 02.06.2022

## 1. Giriş

Modernitenin ekonomik temelini oluşturan kapitalist üretim ilişkilerinin yirminci yüzyılda geçirdiği son çevrim neoliberal yapılanma olmuştur. Kapitalizmin 1970'lerde yaşadığı krize getirdiği çözüm olan neoliberal program, sermaye birikimine dönük işleyen rejimde bir dönüşüm yarattığı kadar, yeni üretim sistemleriyle sınıflar arası güç dengelerini de değiştirmiştir (Müftüoğlu, 2014, s. 11). Değişen denge üretim ilişkilerinin şeffaflık, performans, rekabet, yönetim gibi yeni 'kurumsal' değerlerle bezenmesinin yanı sıra bu ilişkide gövdesi en geniş grubu ifade eden işçi sınıfını da esnek çalışma koşullarıyla karşılaştırmıştır. Önce 1929 bunalımı, sonrasında ikinci paylaşım savaşı, kapitalizmin ancak sınıflar arası bir uzlaşısı sayesinde ayakta kalacağı önermesini kuvvetlendirmiş ancak tarihsel süreç içinde rekabetin ve kârın öncelenmesi söylemi, bu önermenin somutlaştığı ve alanyazında Keynesyen önadıyla anılan refah devleti dönemini sona erdirmiştir. Bunda şüphesiz varlığıyla kapitalizme tehdit oluşturan reel sosyalizmin çöküşe doğru yol aldığı krizinin de etkisi olmuştur. Erken modernitenin standardizasyona dayalı Fordist ve Taylorist paradigmalarının artık rekabette yetersiz kalması, küresel rekabetin ve üretimde verimliliğin esneklik aracılığıyla tesis edilebileceği düşüncesini güçlendirmiş ve Daniel Bell'in (1973) "sanayi-sonrası toplumları" kavrayışının somutlaştığı bir dizgeyi ortaya çıkarmıştır.

Neoliberalizmin esnek çalışma koşullarının en sadık eşlikçisi olan işsizlik, istihdamın Keynesyen refah devleti modelinde 'tam' nitelik kazanması vadinin artık hiç gerçekleşmeyeceği bir yapısal durumun tescili anlamını taşımaktadır. Jeremy Rifkin'in de (1995) altını çizdiği gibi ekonomik büyümenin artık istihdam yaratmadan, aksine istihdamın azaltılmasıyla gerçekleştiği bu yapılanmada üretimden elde edilen kârın işçi sınıfı açısından en belirgin çıktısı, yeni işsizliklerin meydana gelmesi olmaktadır (Negri ve Hardt, 2001, s. 206). Çünkü teknik olanakların çeşitlenmesi, sermayenin üretim ilişkilerine dahil ettiği insan-dışı yeni aktörleri ortaya çıkarmaktadır. Bu durum öğrenen makineler (*machine learning*), internetin pazarlamanın her aşamasına, özellikle de üretim ve tüketim aşamasına entegre edilen varlığı (*internet of things*) ve büyük veri (*big data*) gibi geniş yığınları anlamlı bilgiler hâline getiren imkânlar üzerinden somutlaşmaktadır. Dolayısıyla kapitalizmin, feodal üretim ilişkilerindeki üretici işgücünü kentli işçi kitleleri hâline getiren ivmesi, bu sefer de sanayi üretiminde endüstri 4.0 gibi açılımlar içinde değerlendirilen bu sanal aktörleri, işçilerin yerine geçirmeye başlamış ve kapitalizmin refah devleti politikaları zamanında iş ve gelir dağıtılarak içerilmesi yordamı neoliberalizmle yerini bölüşümü kendi hâline bıraktığından dışlama mekanizmalarının tesisine ve yaygınlaşmasına yol açmıştır (Bora ve Erdoğan, 2011, s. 16-17).

İstihdamda azalma ve bununla beraber işsizliğin kronikleşmesi, ekonomik dizgenin kâr ve rekabet güdüleriyle işlemesine engeller koymamakta, aksine bu güdülere paralellik sunacak şekilde esnek çalışma programının 'zorunlu' olduğu üretim ilişkilerine yeni normatif kurallar ve ideal izlekler kazandırmaktadır. Çalışmanın normlarla tanımlanması, sınırlandırılması ve/veya kolaylaştırılması; toplumsallığın ve psikolojinin dışlandığı, sadece ekonomik ve tecimsel gereksinimlere yönelik bir tatminin önemsendiği kariyer fikrini ortaya çıkarmıştır (Budd, 2016, s. 226). Bu fikirde kariyer, kişisel biyografilerin yanı sıra çalışanlardan beklenen davranışların ve çalışanların benimsemesi istenen ilişkilerin bir repertuarı olarak yer bulmakta (Moen, 2005, s. 190) ve içinde yer aldıkları yapının devam etmesine hizmet eden (Budd, 2016, s. 227) bir işlev taşımaktadır. Böylece neoliberal programıyla kapitalizmin uluslararası rekabeti önceleyen ve sınıflar arasındaki uzlaşmayı rafa kaldırıp doğasında taşıdığı çatışmacı düzlemi ortaya çıkaran pratiği, çalışanlar arasında da karşılık bulmaktadır. Bu durum özellikle de kapitalizmin fikir-yoğun alanlarında istihdam edilen profesyonel meslek sahiplerinin, yani yeni beyaz yakalı çalışanların da sermaye gruplarının tahakkümü altında, ücretleri farklılık taşımakla birlikte, esnek ve güvencesiz üretim ilişkilerine dahil oluşunu beraberinde getirmektedir. Erik Olin Wright (2016) kutuplaşan kapitalist toplumlarda ne proleter ne burjuva olan ve geleneksel beyaz yakalı sınıftan bilgiye dayalı edindiği statüden ötürü farklılaşan bu profesyonel-yönetici tabaka için "yeni orta sınıf" kavrayışını geliştirmiştir (s. 51-52).

Neoliberalizmde emeğin esnek bir yapılandırmaya tabi kılınmadığı her durumda üretim maliyetlerinin artacağı söylemi somut olarak ücrette, istihdamda, işte ve vasıfta olmak üzere dört temel esnekliğin hayata geçirilmesine yol açmıştır. Guy Standing'e (2014) göre ücret esnekliği, talepteki değişikliklere göre ücretlerin düşürülmesi anlamına gelmekte; istihdamda esneklik, sermayenin istihdam rakamlarını istihdamın korunmasını ve istihdam güvenliğini yok edecek biçimde yapılandırabilmesine, yani azaltmasına imkân sağlamakta; iş esnekliği, çalışanların genelde sermaye içindeki pozisyonunun özelde ise görev tanımının sermayedar için en uygun maliyet yakalanması adına değiştirilmesine yaramakta; vasıftaki esneklik ise çalışanların vasıflarının düzenlenebilmesi anlamına gelmektedir ki, bu hem iş esnekliğinde olduğu gibi bir yer değiştirme sürecini hem de işçilerin böylesi bir bilinçle donatılmasını

çermektedir (s. 19). Söz konusu bilinç bir yandan profesyonelleşmeyi, uzmanlaşmayı ve bunlara eşlik eden dikey ilerlemeyi idealize bir hedef olarak sabitlerken; öte yandan üretim ilişkilerindeki temel belirleyen taraf olarak sermayenin tasarruflarına göre ve sermayenin lehine olacak şekilde revize edilebilen bir hareketli konuma sahiptir. Neoliberal üretim ilişkilerinde her ne kadar çoğunluğu, profesyonel meslek sahiplerinden, yani diplomalılardan oluşsa da yeni beyaz yakalılar, yüksek ücretlerle çalışan ancak pazarlayabilecekleri vasıflarına ve imzaladıkları sözleşmelere göre emek süreçlerine katılabilen ve/veya bu süreçler içerisinde kalabilen öznelerdir.

Standing (2014) hem meslek profesyonelleri olan hem de bir teknisyenin çalışma pratiğiyle aynılacak şekilde ara veya hazırlayıcı üretim ve hizmet işlerinde yer bulan bu öznelere için profesyonellerin ve teknisyenlerin birleşiminden oluşan “profisyen” ifadesini kullanmakta ve bunların “tek bir işletmede uzun dönemli tam istihdam dürtüsü olmaksızın, farklı yerlerde çalışma beklentisi ve arzusuyla yaşayan”, “standart istihdam ilişkisi”ni kabul etmeyen kimseler olduğunu savunmaktadır (s. 21). Bu tasnifte ‘çalışan yoksullar’ olarak tarif edilebilecek prekarya, milyarlara hükmeden elit sınıf ile bunların altında çalışan maaşlıların ve profisyenlerin altında ayrı bir toplumsal tabaka olarak değerlendirilmektedir (s. 21-22). Oysa tek tek bireyler üzerinde piyasacı mantığın, tüm emek rejiminin yapısal olarak güvencesizleşmesi ve sosyal hakların sönümlenmesi şeklinde tezahür ediyor oluşu ortaya çıkan bu yeni tabakalar arasında belirgin ücret farkları dışında temelde bir farklılığın olmadığını da göstermektedir.

Kapitalizmin yeni birikim rejimi değişimin rekabete, eşitliğin eşitsizliğe, emeğin insan sermayesine dönüşümünü imlemekte (Foucault, 2015, s. 186-187); piyasanın tüm aktörlerinin *homo economicus* birer özne hâlini almasını ortaya çıkarmaktadır. Böylece rekabet koşulları ne satıcı, ne işçi, ne de müşteri gibi tanımlamaları gerektirmekte; hepsi birden ayrı birer sermaye olarak değerlendirilmeye başlanmaktadır. Her bir öznenin bir sermaye, neoliberal aklın tazyikiyle yaygınlaşan jargon içerisinde söylenecek olursa bir ‘girişimci’ olarak kavranması, (i) sınıfların görünürlüğü ortadan kaldıran (*mystification*), (ii) kapitalist üretim ilişkilerinin doğal sonuçlarından biri olan yabancılaşma süreçlerini atipikleştirerek tali kılan, (iii) yeniden üretimi salt rekabet odaklı hâle getiren, (iv) demokratik kitlesel dayanışma kanallarını lağveden bir düzlemi ortaya çıkarmaktadır. Wendy Brown (2018) bu durumu siyasal alanın ekonomik terimlerle yorumlanıyor olmasından kaynaklı demokratik yurttaşlığın zemininin, yani *demosun* ortadan kalkması olarak değerlendirmektedir (s. 75-76).

Ekonomik, siyasal, dolayısıyla toplumsal dönüşümlerin yeni kültürel durumlar yaratıyor olması, kaynağını söz konusu kültürel durumlardan alan kurmaca metin üretimlerinin odağına yeni referanslar yerleştirmektedir. Özellikle salt ekonomik büyüme ve kalkınma temelli siyasal ve ekonomik programlarla işbaşına gelen hükümetlerin Wright’ın (2016) sınıflandırmasında “dönüştürücü endüstriyel sektörler” içinde bulunan inşaat, gıda, tekstil, metal, makine, kimya, imalat gibi kamusal hizmetlerin (s. 362) öne çıktığı ekonomi yönetimini benimsemesi; anılan kurmaca türlerinden biri olan sinemada da hem ulusal hem uluslararası ölçekte odağın bu hizmetlerin üretimine de kaymasını ve buna dair hikâyelerin perdeye taşınmasını beraberinde getirmektedir. Bu çalışmanın konusunu da özellikle 2010’lu yıllarla birlikte Türk sinemasında görünürlüğü belirginleşmeye başlayan neoliberal üretim ilişkilerinde varlık gösteren yeni beyaz yakalı çalışanlar oluşturmaktadır. Çalışmayla söz konusu üretim ilişkilerinde tüm risklerin ve güvencesizliklerin maliyetleriyle birlikte sırtına yüklendiği işçiler arasında çoğunlukla fikir-yoğun endüstrilerde çalışan yeni beyaz yakalıların Türkiye’nin yaşadığı neoliberal dönüşüme dair çapraz okumalar yapılarak sinemadaki temsilleri çözümlenmiştir. Böylece yeni beyaz yakalıların iş ve ev yaşamı arasındaki ayrımlarının silikleştiği, emeğin bireylerin gündelik toplumsal yaşamlarının her aşamasına taşıdığı, bu bağlamda ev ve yaşanan çevre başta olmak üzere özel alanın piyasacı bir mantıkla soğurulduğu, temel bireysel hakların kaybolduğu ve bunu aşma ihtimalinin zayıfladığı toplumsal, ekonomik, kültürel ve tüm bunlarla ilişkili olacak şekilde siyasal görünümünün çerçevesi amaçlanmıştır.

Çalışmada amaçlı örnekleme (*purposive sampling*) aracılığıyla senaryosunu N. Can Kantarcı’nın yazdığı, Ramin Matin yönetmenliğinde hazırlanan *Son Çıkış* (2018) ile Kıvanç Sezer’in yazıp yönettiği *Küçük Şeyler* (2019) filmleri çözümlenmiştir. Çözümleme yapılırken Türk sinemasında daha önce toplumsal üretimin nasıl örgütlendiği, kaynakların ne şekilde dağıtıldığı sorularına yanıt arayan filmlerden örneklere yer verilerek çalışmanın örnekleminin özgünlüğünün altı çizilmiştir. Böylece örneklem üzerinden tematik ve anlatsal bir çözümleme gerçekleştirilmiş; kısmi olarak yapılan mizansen ve düzenleme temelli değerlendirmelerle gerçekçilik, çekim ve kurgulanmış görüntü odağı alınmıştır.

## 2. Türk Sinemasında Emegın Görünümleri

Sinemanın Türkiye'deki seyri erken cumhuriyet döneminden itibaren hem üretim hem gösterim aşamalarında çeşitli sansür uygulamalarıyla geliştiğinden işçi temsillerine yönelik ilksel örneklerden bahsetmek zordur. Bunun ardında sansür gibi kısıtlayıcı uygulamaların yanı sıra yirminci yüzyılın ikinci yarısına kadar Türkiye'de 'toplumsal sorun' kavrayışının daha çok aktüel politik gelişmelerden hareketle gerçekleşiyor olması yatmaktadır. 1961 Anayasasının örgütlenme özgürlüğünün önünü açan demokratik açılımları ve dünyada yaşanan toplumsal hareketlerin işçi hakları içinde olmak üzere pek çok hak temelli örgütlenmenin Türkiye'de de karşılık bulmasını sağlaması; toplumsal sorun kavrayışı üzerinde epistemolojik bir değişimi zorunlu kılmıştır. Ancak kısıtlayıcı uygulamalarının sürmesi ve Türk sinemasının o dönemki türsel uyuşmasının melodramatik anlatılardan yana olması, işçilerin yaşamlarının bu melodramlara yalnızca fon oluşturmasına ve kendilerinin ancak yan karakter olarak anlatılara katılabilmesine olanak sağlamıştır (Coş, 2015, s. 161-162).

Nezih Coş'un *Yedinci Sanat*'ta 1974 yılında yayımlanan makalesinde paylaştığı bu görüşleri, Türk sinemasında emek süreçlerine dair temsiller sunan ve işçi filmleri olarak anılan metinlerin çoğunlukla "ideolojik yönden sapırtıcı, ekonomik sorunları örtbas edici, melodram ya da polisiye kalıpları içinde [izleyiciyi] kolay bir biçimde etkilemeyi amaçlayan popülist, uzlaşmacı ya da kaderine razı edici" (2015, s. 177) bir tavrı benimsediği eleştirisiyle sürmekte ve sinemanın *Karanlıkta Uyananlar* (Göreç, 1964) gibi somut sorunları devrimci bir tavrıla yansıtan metinlere ihtiyacı olduğunun altını çizmektedir. Bu düşünsel çizgi, *Karanlıkta Uyananlar* ile başlayıp *Maden* (Özkan, 1978) ve *Demiryol: Fırtına İnsanları* (Özkan, 1979) ile süren ve işçi sınıfını salt üretim ilişkileri içerisindeki deneyimleri ve örgütlü mücadelesi üzerinden çerçeveleyen metinlerle sürmüştür. Bununla birlikte Türk sinemasında işçi figürünün anlatılarda dolaylı olarak yer bulsa da esasında emegın görünümüyle sıklıkla karşılaşıldığını imleyen görüşler de bulunmaktadır. Bu bağlamda Ahmet Soner (2015) *Kanun Namına*'da da (Akad, 1952), *Öldüren Şehir*'de de (Akad, 1953) Lütfi Ömer Akad'ın işçi hikâyelerini beyaz perdeye taşıdığını savunmaktadır (s. 210). Ancak bu görüş metnin tematik özellikleri fark etmeksizin anlatıya herhangi bir ölçüde işçi öznelerin dahil olmasının o filmin işçi filmi niteliği taşıyacağı anlamına da gelmemektedir. Zira Türk sinemasında hem Yeşilçam içinde hem onu izleyen dönemlerde anılan düzlemde olduğu gibi kısmen de olsa işçi görünümüyle karşılaşılması olası bir durum teşkil etmektedir.

Türkiye'de kapitalizmin seyrinin, belirli bir süre devletçilik ilkesi çizgisinde kamusal girişimler eliyle yürütülüp sonrasında özel girişimcilerin de dahil olduğu sanayileşmenin yanı sıra ticari sermaye faaliyetleri ve tarımsal üretimle geliştiğinden işçi hareketinin de, işçilerin sinemada temsiline de sanayi işçileri, ticari sektörlerde çalışan işçiler ve tarım işçileri üzerinden şekillendiği görülmektedir. Dolayısıyla temsiller yer yer *Otobüs Yolcuları* (Göreç, 1961) gibi belediyenin şehir içi hatlarında çalışan bir işçinin başrolde olduğu hikâyelerden, yer yer *Toprağın Kanı* (Batıbeki, 1966) gibi petrol rafinerisinde çalışan işçilerin ve millî petrol davasının işlendiği metinlerden, yer yer de *Endişe* (Gören, 1974) gibi Çukurova'nın pamuk tarlalarında çalışan tarım işçilerinin hayatlarından süzölmüştür. *Otobüs Yolcuları*'nın da yazarı olan Vedat Türkali'nin yazdığı *Şehirdeki Yabancı* (Refiğ, 1962) gibi metinlerle Zonguldak'taki maden işçilerine, *Güneşli Bataklık* (Duru, 1977) gibi örneklerle ise sendikalaşma süreçlerine dair temsiller yer bulmuştur.

Halit Refiğ'in *Şehirdeki Yabancı*'dan (1962) sonra yönetmenliğini üstlendiği bir diğer filmi *Yaşam Kavgası* (1978) bir maden işçisinin hayatını konu edinmiştir. Atif Yılmaz Batıbeki'nin *Bir Yudum Sevgi*'sinde (1984) yine fabrikada çalışan işçiler izlenmiştir. Toplumcu gerçekçi edebiyatçılardan Orhan Kemal'in eserlerinin sinemaya uyarlanmasıyla *Bekçi Murtaza* (Başaran, 1965), *Bereketli Topraklar Üzerinde* (Kıral, 1979) ve *Bekçi* (Özgentürk, 1984) gibi filmlerde de emegın görünümü takip edilebilmiştir. Yılmaz Güney'in *Umut*'u (1970) ve *Baba'sı* (1971), yönetmenliğini Bilge Olgaç'ın üstlendiği *Bir Gün Mutlaka'sı* (1975) sırasıyla fayton işçilerini, göçmen işçileri, fabrika işçilerini perdeye taşımıştır. Yine *Linç* (Olgaç, 1970) hapisanedeki çalışma ilişkilerindeki adaletsizlikleri ele alan, *Otobüs* (Okan, 1974) göçmen işçileri konu edinen, *Zengin Mutfağı* (Sabuncu, 1988) 1970'lerdeki işçi hareketini odağına alıp hizmet işçilerinin hikâyesini anlatan örnekler olarak Türk sinemasında emek süreçlerine dair temsiller sunan yapımlar olmuştur.

Türk sinemasında özellikle kapitalizmin neoliberal dönüşümünün hayata geçmesinden önce emegın görünümüne dair öne çıkan bu örnekleri çoğaltmak mümkündür. Bununla birlikte yakın dönemde neoliberal ekonomik dizgenin üretim ilişkilerini şekillendirmeye başlamasıyla birlikte çeşitli endüstrilerdeki işçilere yönelik doğrudan ya da örtük biçimde de birtakım temsillerle karşılaşılmakta ve kapitalizmin neoliberal yapılanmasıyla ortaya çıkan esnek, güvencesiz, kayıt-dışı üretim ilişkilerinin

sinemadaki işçi temsillerinde yeni referansları ortaya çıkarmaktadır. Çağrı merkezi çalışanlarına dair temsilleriyle *Başka Dilde Aşk* (Başarır, 2009), kayıt-dışı tekstil işçilerini odağa alan *Zerre* (Tepegöz, 2012), gündelikçi kadın işçilerin hikâyesini<sup>1</sup> anlatan *Toz Bezi* (Öztürk, 2015) ve inşaat işçilerinin olumsuz çalışma koşullarının perdeye taşındığı *Babamın Kanatları* (Sezer, 2016) gibi filmler bu çerçevede değerlendirilecek temsiller sunmakta ve tüm bunların akademik çalışmalara da yansımaları olmaktadır. Bu bağlamda Burcu Şentürk (2016) kadınların birçok toplumsal dönüşüm sürecinde olduğu gibi kentsel emek piyasasının işleyişini de erkeklerden farklı deneyimlediklerini problematize ettiği (s. 150) çalışmasında işçi sınıfından kadınların kapatıldığı kentsel mekânlara dair bir panoramayı *Zerre* (Tepegöz, 2012) ve *Sultan* (Tibet, 1978) örnekleri üzerinden sunmaktadır. Bir başka çalışmada Murat Şahin (2020) Pierre Bourdieu'nün *habitus* kavramından hareketle yakın dönem Türk sinemasından seçtiği örnekler üzerinden yeni orta sınıf temsillerini çözümlemekte ve hem seküler hem de muhafazakâr eğilimli kimselerin farklı kültürel ve sosyal sermaye dizgeleri içerisinde olmalarına rağmen son kertede neoliberal değerler etrafında buluştuğunu ve yaşamını bu değerlerden hareketle idame ettirdiğini savunmaktadır (s. 194). Serhat Kaymas ise (2019) Türkiye'de kapitalizminin dönüşümüyle birlikte sinemanın sınıfsal ilişkilerden ve emekçilerden uzak bir temsil dizgesi sunduğunu savunduğu çalışmasında bunun nedenlerini sorgulamakta ve sınırlı da olsa Türk sinemasındaki yeni beyaz yakalı temsillerinin “temsil ve emek arasındaki ilişkinin yeniden okunabilmesi adına ‘cesaret’ verdiği[ni]” ileri sürmektedir (s. 98). Dolayısıyla yakın dönem Türk sinemasındaki işçi temsilleri bağlamında ortaya çıkan bir diğer çalışma pratiğini ve/veya çalışan grubunu yeni beyaz yakalılar oluşturmaktadır. Neoliberal üretim ilişkileriyle birlikte profesyonel meslek sahipleri olup esnek, güvencesiz ve rekabetçi çalışma koşulları içerisinde istihdam edilen ve fiziki güç-yoğun endüstrilerde çalışan işçileri tanımlamak için kullanılan mavi yakalı tanımlamasıyla arasında bir fark kalmayacak biçimde “proleterleşen” (Wright, 2016, s. 177) ancak ücret, çalışma çevresi, sosyal ilişkiler ve kültürel tercihler bakımından orta sınıfa daha yakın görünen yeni beyaz yakalılar çerçvelendikleri sinematik temsiller noktasında özgün bir nitelik taşımaktadır. Bu çalışmada da anılan temsil dizgesinin yeni beyaz yakalılarla bürüldüğü seyrine *Son Çıkış* ve *Küçük Şeyler* örnekleri üzerinden bakılarak hem tikel olarak yeni beyaz yakalı çalışanların üretim ilişkilerine dahil oluşları hem de bu üretim ilişkilerinin yarattığı politik, toplumsal, kültürel ve ideolojik yapılanmalar tartışılmaktadır.

### 3. Türk Sinemasında Yeni Beyaz Yakalı Temsilleri

Neoliberal dönüşüm kapitalizmin refah devleti dönemindeki “sosyal”, “güler yüzlü”, “insancıl” niteliklerinden kurtulup yeniden erken dönemlerinde olduğu gibi “vahşi” formuna bürünmesini sağlarken; sermayenin üzerindeki her tür kamusal denetimi azaltarak ona “zaman ve mekânla kayıtlanmayan bir akışkanlık” (Bora ve Erdoğan, 2011, s. 15) imkânı da vermiştir. Alanyazında post-Fordist olarak nitelenen esnek üretim ilişkilerinin ve kapitalizmin yeni birikim rejiminin gündelik toplumsal yaşamın her boyutuna sızan, dolayısıyla her alanı üretimin ve tüketimin mekânı hâline getiren dinamiği, bütün temel ve sosyal hakları da hedef aldığından sermaye sahipleri dışında bir yanda mülksüzleşen ve kayıt-dışı işlerde taşeronlaşan kitlelerin; öte yanda geçici, eğreti, güvencesiz çalışma pratiklerine sahip yeni beyaz yakalıların gövdesini büyütmeğe başlamıştır.

Esasında modernitenin bilimsel bilgiyi diğer tüm dogmatik ve geleneksel bilgi biçimlerinin yerine geçiren ve akli araçsallaştırıcı yapısı profesyonel meslek sahipleri olarak yeni beyaz yakalıları üretim ilişkilerinde gerekli özneler hâline getirmiştir. Ancak yine aklın araçsallaşması olgusu, bilimsel üretimi eşitlikçi, adil ve özgür bir dünyanın yerine yalnızca kâra ve tecimsel kazanıma erişmeyi idealleştirdiğinden kapitalizm, bilimsel bilgiyi bu sefer çalışanlarını gözetlemek, performans dayalı kriterlere göre istihdam etmek ve üretim maliyetini en aza indirmek adına insan emeğinden makine emeğine geçiş yapmak için kullanmaya başlamıştır. Dolayısıyla genelde tüm işçi sınıfı, özel olarak ise yeni beyaz yakalı çalışanlar anılan bu teknik ve düşünsel dönüşümlere ya ayak uydurma ya da bunlardan kaçma tercihleri arasında kalmaktadır. Bu durum da bireyin tüm hayatını etkileyen bir dizi gelişmeyi beraberinde getirmektedir. Nitekim *Son Çıkış* ve *Küçük Şeyler* filmlerinde temel olarak yeni beyaz yakalı çalışanların bu ekseninde bir seyrile karşılaşılmaktadır.

Bir mimar olarak kayınpederinin şirketinde çalışmakta olan Tahsin'in (Deniz Celiloğlu) hikâyesinin anlatıldığı *Son Çıkış*, iş yoğunluğundan, yaşadığı çevreden, içerisine dahil olduğu sosyal ilişkilerden ve teknolojiye olan bağımlılığından sıkılan bir yeni beyaz yakalının tüm bunlardan kurtuluşu kaçıp uzaklara gitmekte görmesini perdeye taşımaktadır. Tahsin, yaşadığı hayatın monoton ve disipline edici yönlerinin dışında kendisine irrasyonel gelip içselleştiremediği işleyişini, daha önce İstanbul'da yaşarken, kentin bu

<sup>1</sup> Türk sinemasında kadın emeği temsiline ilişkin yakın dönem odaklı bir çalışma için bkz.: Kına, 2020.

özelliklerinden kaçıp güneyde bir köye yerleşen Siren ile (Ezgi Çelik) karşılaşmasıyla sonlandırmaya karar verir. Ancak kaçmak istediği bu bütüncül anlamda sömürü ilişkilerinden sıyrılmak kolay olmayacak ve Tahsin'in zorlu yolculuğu başladığı yerde son bulacaktır.

*Küçük Şeyler*'de ise yeni beyaz yakalı plaza çalışanlarının yaşamını tüm yönleriyle kanıksamış ve kapitalizmin yeni birikim rejimi olan neoliberalizmin dilini konuşan karakterler izlenmektedir. Filmde çalışmak ya da işsiz kalmak, neoliberalizmin insan emeğini rekabetçi bir düzlemde yapılandırdığı işleyişi içinde belirli önermelere yapılan referanslarla açıklanmaktadır. Bu çerçevede bir ilaç şirketinde satış müdürü olarak çalışırken işsiz kalan Onur'un (Alican Yücesoy) yaşadıklarının anlatıldığı metinde tüketim ideolojisinin bireylerin sosyal yaşamına etkisi kadar, ruhsal ve bedensel çöküşlerini de beraberinde getirdiği sabitlenmektedir. Bu durum Onur ile Bahar'ın (Başak Özcan) önce ilişkilerinin, nihayetinde evliliklerinin sarsılmasına ve son bulmasına sebep olmaktadır.

Tüm bunlardan hareketle bu çalışmada ele alınan ve çözümlenen temsiller yeni beyaz yakalı çalışanların dahil oldukları (i) üretim ilişkileri, (ii) gündelik yaşam pratikleri ve (iii) yaşadıkları kentsel mekân üzerinden şekillenmiştir. Filmler her ne kadar benzer ekonomik ve toplumsal olguları odağına alsın da söz konusu üç öncülün her iki örnekte de aynı oranda takip edilemediğini belirtmek gerekmektedir. Buna göre üretim ilişkileri her iki metin ekseninde belirgin bir temsil niteliği taşıırken; gündelik yaşam pratikleri *Küçük Şeyler*'de, kentsel mekân referansları ise *Son Çıkış*'ta daha yoğun takip edilmiştir. Çözümlemelerle alanyazında yer alan tartışmaların söz konusu temsiller üzerinden somutlanmasına imkân bulunurken; neoliberal üretim ilişkilerinin dayattığı koşullar, tüketim ideolojisinin yarattığı 'yeni' insan tipolojisi ve rant temelli ekonominin çevresel düzlemdeki yıkıcılığı tartışılmıştır. Bununla birlikte esnek ve güvencesiz üretim ilişkilerinin öznelerinden yeni beyaz yakalı çalışanların temsilleri metinlere dair tür ve anlatı odaklı iki temel önermeyi ortaya çıkarmıştır: (i) Yeni beyaz yakalıların neoliberalizmin yeni yaşam kültürüne uyum sağlama pratikleri trajikomik öğeler dolayımında kara komedi unsurlarıyla sunulmuştur. (ii) Hem üretime katılan tüm kesimlerin hem de yeni beyaz yakalıların karşılaştıkları otoriter neoliberal işleyişi aşmalarına dönük bir alternatifte yer verilmemiştir.

### 3.1. Üretim

Neoliberal üretim ilişkileri hem çevresel doğadan hem de insan doğasından yani toplumdaki karşılıksız getiriler beklemektedir (Moore, 2017, s. 11). Bu beklentilerin yeni beyaz yakalıları için somutlaştığı temel unsur, yaşamın her anında ve bütün yönleriyle tüm düşünsel pratiğin bağlı oldukları şirketler lehine ve kârına göre şekillenmesidir. Bu durumda tüm davranışsal pratiklerin de hem mesai zamanında hem de mesai saatleri dışında üretimi aksatmayacak, bilakis üretime katkı sağlayacak düzlemde olması beklenmektedir. Dolayısıyla *Son Çıkış*'ta Tahsin'in, *Küçük Şeyler*'de de Onur'un birer yeni beyaz yakalı olarak hem aldıkları ücret hem yaşadıkları çevre hem de sosyalleşme biçimleri açısından orta sınıf mensubu niteliği taşıması, onların sermaye sahiplerinin bu beklentileri karşısında sosyal politikalarından ve bu politikaların sağlayacağı sınıfsal imkânlardan yoksun birer preker (Çetinkaya ve Alkan, 2015, s. vii) olduğunu ortaya çıkarmaktadır.

Metinlerde çerçevelenen bu düzlemdeki üretim ilişkilerine yönelik her iki başkarakterin birbiriyle taban tabana zıt görüşleri bulunmaktadır. Tahsin, içerisinde bulunduğu ilişkiler ağından son derece rahatsızken; Onur, bu ilişkilerin sağlayacağı kişisel çıkarlardan ötürü iş yaşamı dolayımında kurduğu tüm ortaklıklara sıkıca bağlıdır ve aralıksız yeni ortaklıklar tesis etme çabası içerisinde. Bununla birlikte her iki karakterin de mesai zamanları dışında zihinleri sadece çalışma yaşamlarına dair karşılaştıkları deneyimlerle meşgul olmaktadır. Tahsin hem çalışma ortamından hem çalışanlardan beklenenlerden hem de detayları aşağıdaki *İstanbul, Yeni İstanbul ve Diğerleri* alt başlığında açıldığı üzere kentin iş yaşamıyla paralel seyreden keşmekeşinden kurtulmak istemektedir. Onur ise yaşadığı çevrenin, çalıştığı işyerinin, kişisel kariyerinin ona sağladıklarından memnun, sağlayacaklarından ümitvar bir düşünceye sahiptir. Dolayısıyla bunlardan kaynaklı olarak filmlerin anlatıları, *Son Çıkış* için bir 'kaçış' içerisinde yaşanan deneyimlerle örülen olaylardan oluşmaktayken; *Küçük Şeyler* için söz konusu benzetmeden hareketle bir 'koyalama' süreci etrafında şekillenmektedir. Bunların da birtakım yanlısamlar, ikilikler, karikatürize söylemler ve tarifler üzerinden somutlaştığı takip edilmektedir.

İlk örnek, tarımsal üretimin, yeni beyaz yakalıların organik olmayan ve 'ruhsuz' dünyalarından kaçabilecekleri bir alternatifi imlediği yanlısamasıdır. *Son Çıkış*'ta Tahsin'in yıllar sonra karşılaştığı arkadaşı Siren, güneyde bir köye yerleşerek her şeyiyle 'organik' bir yaşamı seçmiştir. Saatlerce süren trafiğin ardından henüz yanlarına gelen Tahsin, Siren'in davetiyle önce bir partiye (bkz. Şekil 1), ardından Siren'in yaşadığı çiftliğe gitmiştir. Parti, Siren gibi düşünüp ekolojik yaşamı seçen insanlara Tahsin'i yakınlaştırmıştır. Uzun zamandır hissetmediği mutluluğu ve huzuru partide bu insanlarla tekrar hissedebilen Tahsin, telefonunu kapatmış ve eve geç saatte dönmüştür. Evde onu bekleyen eşi Alev (Gizem

Erdem) Tahsin'in sorumsuzluğuna ve Katarlılarla yaptıkları inşaat işini kendisi kadar önemsememesine kızmıştır. Tüm bunlardan kurtulmak isteyen Tahsin, sabah uyandığı yüksek katlı bir sitedeki lüks evinden çıkarak yola koyulmuş ve yaşadığı maceralardan sonra çiftliğe ulaşmıştır. Ancak bir kaçış ve alternatif bulmak için gittiği yerde, bir başka tahkim edici, sömürücü ve kârı önceleyen üretim ilişkileri ağının içinde kendisini bulmuştur. Zira Siren, çiftlikte ürettikleri organik ürünleri İstanbul gibi metropollerde satmaktadır. Dolayısıyla kapitalizmin kâr güdüsünün doğa üzerinden egemenlik kurma pratiğinin "alternatif" üretim biçimlerine ve "kasaba yurttaşlığı" gibi "yeni aidiyet"lere (Bali, 2015, s. 116) de sindiği bir dizgeyle karşılaşmaktadır. Bu durumda faaliyet gösterilen iş alanı fark etmeksizin endüstriyel bir mantığın yaşamın tüm alanlarına nüfuz etmesi, kaçış planlarını da akamete uğratmaktadır.



Şekil 1. Tahsin ve Siren (Matin, 2018).

*Son Çıkış*'ta Tahsin'in büyük bir mutlulukla kurtuluş reçetesi olarak imzalayıp patrona sunduğu istifa dilekçesiyle işten ayrılması, *Küçük Şeyler*'de patronunun "bir bilim olarak kabul ettiği yönetim" sorununu ortadan kaldırmak, "değişime ayak uyduranlarla devam etmek" ve "yeni bir sistem kurmak" adına Onur'u işten çıkarması biçiminde gerçekleşmiştir. Onur, işten çıkarılmasıyla esasında yedi maaş olması gereken kıdem tazminatını dört maaş şeklinde düzenleyip "dört, yediden küçüktür ama üçten de büyüktür" diye kendisini ikna eden patronunun söylemini kolayca benimsemiş, onun yazdığı referans mektubunu bir kazanım olarak görece kadar yabancılaşmış bir yeni beyaz yakalı örneği olarak izlenmektedir. Nitekim eşine işten çıkarıldığının haberini o şirketten "alması gerekeni aldığı" ve "risk alarak" yeni bir arayışa girdiği önermeleriyle vererek içerisinde bulunduğu duruma dönük kabullenici bir tutum benimsediğini göstermektedir. Bu ikilik, çalışanların tüm sosyal haklarının kısıtlanması ve emek maliyetinin en aza indirilmesi ilkeleri üzerinde yükselen güvencesiz çalışma pratiği karşısında bir söylem geliştirmeyen, bilhassa sermayenin dilini benimseyip onun söylemlerini yaygınlaştıran işçi sınıfının yeni beyaz yakalı tabakası üzerinden içerisinde bulunduğu örgütsüz ve bilinçsiz durumunu sabitlemektedir.

Filmlerde izlenen üretim ilişkileri, temelde yeni beyaz yakalı başkarakterler üzerinden inşaat ve ilaç gibi dönüştürücü endüstriyel alanlar içerisinde şekillenmektedir. Bununla birlikte tarımsal üretim gibi çıkarıcı ve/veya ekstratif endüstriyel sektörler, bankacılık gibi ticari hizmetlere, berber gibi bireysel hizmetlere, taşımacılık gibi dağıtım hizmetlerine ve işportacılık gibi kayıt-dışı iş alanlarına dair görünümlemlerle de karşılaşmaktadır. Bu bağlamda yeni beyaz yakalıların söz konusu farklı sektörlerden ve iş alanlarından gelen yan karakterlerle yaşadıkları karşılaşmalar üzerinden hem söz konusu karakterlerin mesleklerine dair genelleştirici ve karikatürize çerçevelemeler yapıldığı hem de yeni beyaz yakalı profiline dair tarifler sunulduğu gözlenmektedir. Söz konusu çerçevelemelerin ve tariflerin her birinin kesiştiği düzlem neoliberal üretim ilişkilerinin yarattığı müşkül, fırsatçı, ayrımcı, yıkıcı, etnikleştirici ve kriminalize edici birey - toplum denklemi olmaktadır. Dolayısıyla toplumdaki bireylerin benimsedikleri dil ve savundukları söylemler de bu ekseninde şekillenmekte ve yukarıda anılan ikili görünümlemlerin bu bağlamda da işler olduğu görülmektedir.

Bu bağlamda bir diğer örnek, *Son Çıkış*'ta kaçış sürecinde Tahsin'in karşılaştığı farklı iş alanlarından çalışanlara yönelik karikatürize temsiller üzerinden takip edilmektedir. Söz konusu temsillerin yer yer gerçeğe paralellik arz eden tarafları olmakla birlikte bazı toplulukları yaftalayan bir boyutu da bulunmaktadır. Bu çerçevede Tahsin siyah tenli olan veya Doğu ağzıyla Türkçe konuşan işportacılarla karşılaşmaktadır. Bu durum Türkiye'de birtakım mesleklerin veya bazı işlerin güvencesizlikleriyle

paralellik arz edecek şekilde sadece kadınlara açık olduğu yani kadınlaştığı örneklerdeki gibi (Üstün, 2011, s. 151) bazılarının da etnikleştiği, yani yalnızca bazı etnik topluluklarca yapıldığı ve bunlarla anıldığı (Saraçoğlu, 2012, s. 102-110) durumu sabitlemektedir. Ancak bir taraftan da Tahsin'in saatinin bir işportacı tarafından alıkonulması ya da bir başka işportacının Tahsin'e zorbalık yapması gibi izlenen örnekler üzerinden bazı işlerin veya o işleri yapan kimselerin kriminalize edildiği temsillerle karşılaşılmaktadır. Bu durum Tahsin'in toplu taşıma kullandığı veya ticari taksiye bindiği sahnelerde de şoförlerin zorbaca ve keyfi tutumları üzerinden takip edilebilmektedir. "İnşaat işi için Türkiye'ye gelen Katarlılar" gibi tarif edilen birtakım öznelerin kentin trafiğini kilitlediği bir zaman diliminde taksi şoförünün havalimanına gitmeyi reddetmesi ya da bindiği minibüste Tahsin'in şoföre uzattığı paranın üzerini alamaması yine birtakım işlerin bazı topluluklarla özdeşleştirildiği ya da bazı mesleklerde çalışanların benimsediği birtakım olumsuz tutumları çerçevelemektedir. Tüm bunlar olurken yeni beyaz yakalıların da salt mağdur konumunda sabitlendikleri görülmektedir. Buna karşıt bir örnek olarak benzer bir sahnenin izlendiği *Küçük Şeyler*'de bindikleri taksinin şoförünün krizden dolayı batan küçük bir işletmenin sahibi olduğunu öğrenen Onur'un kibirle taksicinin yaptığı işi hakir görüp eleştirdiği izlenmektedir. Oysa her iki konumda da emeğini satarak yaşamlarını idame ettiren işçi özneler olarak bir taksici ve bir yeni beyaz yakalı yer almaktadır. Ancak yeni beyaz yakalıların diğer işçi tabakalarından farklı olarak ücret, sosyal yaşam ve kültürel tercihler eksenlerinde farklılaşan ve orta sınıfı yakınsayan pratiklere sahip oluşu bu sınıfsal fragmentasyonun ortaya çıkmasına sebep olan yanılığın beslemektir.

Bu örnekleri *Son Çıkış*'ta Tahsin'in kaçarken girdiği ve çevresinde yükselen dükkanlar yüzünden yıkılacak olan bir berber dükkanı sahnesi izlemektedir. Böylelikle neoliberalizmin mübadele yerine rekabeti ve eşitlik yerine eşitsizliği tesis eden dönüşümünün (Brown, 2018, s. 74) bazı çalışma pratiklerinde suçu hazırlayan durumlar, bazı üretim ilişkilerinde aidiyetler üzerinden şekillenen dinamikler, bazı hizmetlerde ise yıkıcı üretim rejiminin yarattığı müşkül özneler ortaya çıkardığının altı çizilmektedir. Bu tarihsel sürecin bir diğer çıktısı olup filmlere yansıyan boyutu ise kültürel ve sosyal pratikler olmaktadır. Bu pratiklerle de kapitalizmin yaratmak istediği yeniliklerden biri olan 'yeni' insan çabası somutlaşmaktadır.

### 3.2. 'Yeni' İnsan

Neoliberalizm ona angaje olarak yapılandırılan, hatta onun içerisinde doğan tüm siyasal hareketlerin programlarında olduğu gibi bir yeni – eski karşıtlığı kurmakta, tesis edilen yeni ekonomik ve siyasal piyasacı düzenin toplumsallaştırılması noktasında muhafazakâr bir manevra kabiliyetine sahip olmayı benimsemektedir. Bu durumda ekonomik kalkınma ve büyüme söylemlerini benimseyen, bu uğurda üretim ilişkileri içerisinde soğurulabilen her türden maddi ve maddi olmayan şeyi eklektik bir biçimle piyasada dolaşıma sokup ondan kâr elde etmeyi hedefleyen pazarın merkezde olduğu bir toplumsal durum ortaya çıkmaktadır. Söz konusu toplumsal durum, Richard Sennett'in de altını çizdiği gibi (2014) esnekliğin belirsizlikleri olarak özelde çalışma yaşamında, genelde ise gündelik hayatın tüm safhasında köksüz bir güven duygusuna ve yetersizlik düşüncesine sebep olmaktadır (s. 154). Bu duygu durumu ve düşünce yapısı her şeyiyle 'yeni'ye ayak uydurmak zorunda hisse(tiril/d)en ve alanyazında yukarıda da anıldığı gibi 'yeni' orta sınıf gibi adlarla tartışılan yeni beyaz yakalıların bir dizi suni hayatta kalma stratejisi geliştirmesine yol açmaktadır.

Can Kozanoğlu'nun (2001) yeni orta sınıfın "hayatı görünen mütevazı zaferler, yenilgiler, gerginlik, telaş" (s. 54) içindeki yaşamında "zamansız fark edilme dürtüsü"nü "şov hâlinde olma"yla eklemlendiği bir dönemi yaşadığı savunusunda da (s. 191) olduğu gibi yeni beyaz yakalılar, genellikle kent merkezlerinin soylulaştırılmış periferilerinde büyük hacimli modern ve lüks konutlarda barınmakta ve "ev değil yaşam dünyası satın alıp [...] ayrıcalıklar dünyası"nda (Bali, 2015, s. 115) yaşamaktadırlar. Bununla birlikte kişisel gelişimlerini önemsemekte ve deneyimledikleri her durum karşısında bir strateji geliştirecek kadar duygusal ve düşünsel yetkinliğe sahip olmaya çabalamaktadırlar. Neoliberalizmin otoriter zihniyetinin maddi sömürülerinin yanı sıra bu türden duygusal sömürülerine Murat Önderman'ın altını çizdiği gibi (2019) hem kişilerarası hem de yapılanmış toplumsal ilişkilerinde (s. 400) yanıt vermeye çalışmaktadır. Bu durumun perdede temsil bulması da içerdiği çapraşıklıktan kaynaklı ironik ve absürt bir kara mizahı ortaya çıkarmaktadır.

*Son Çıkış*'ta da, *Küçük Şeyler*'de de Rifat Bali'nin aktardığı gibi karakterlerin bir yaşam dünyası sunan lüks sitelerde yaşamlarını sürdürdükleri görülmekte ancak hem bu yaşam alanının hem de sosyal ve kültürel tercihlerin belli bir rafinelik düzeyinde kalmasına gösterilen özenin *Küçük Şeyler*'deki Onur'un ve çevresinin deneyimlerinde daha görünür olduğu takip edilmektedir. Bu bağlamda *Küçük Şeyler*, Onur ve iş arkadaşlarının olduğu bir grubun başlarında bir eğitmen eşliğinde göz bantlarıyla ormanda önlerini görmeden bir doğa yürüyüşünde ağaçlara sarılmalarıyla açılmaktadır (bkz. Şekil 2). Onur'un bir anlık "ne



yapıyoruz biz burada” sorusu, kendisinin daha güzel bir “event yapması” (etkinlik düzenlemesi) beklentisiyle karşılaşmaktadır. Doğanın duygusal bir sömürü malzemesine dönüştüğü ve neoliberal bireyin kendini yeniden üretmesi için bir katarsis organizasyonu içinde kullanıldığı bu durumda sınıfların kendi sözel-ideolojik dünyalarında belli jargonları dolaşıma sokarak “sınıf dilleri” üretmesine yönelik açık bir temsil de bulunmaktadır (Erdoğan, 2011, s. 81). Nitekim söz konusu diyalog, Türkiye’deki yeni beyaz yakalı çalışanların ‘plaza dili’ olarak yorumlanan ve Türkçe konuşurken seçilen kelimelerin çoğunlukla İngilizce olan teknik ifadelerle ikâme edilmesiyle ortaya çıkan konuşma biçimleriyle aynılık arz etmekte ve *Küçük Şeyler*’de tartışmak ve uygun olmak yerine kullanılan “discuss etmek” ve “acceptable olmak” gibi kullanımlarla buna dair temsiller çeşitlenmektedir.



Şekil 2. Onur ve mesai arkadaşları doğa yürüyüşünde (Sezer, 2019).

Rekabetçi pazar koşullarının tek tek bireyleri de bir performans öznesi hâline getirdiği neoliberal üretim ilişkilerinde kişisel gelişim ideolojisi, yeni beyaz yakalıların da sürüklendiği bir nitelik taşımaktadır. İnternet teknolojisinin *web 2.0* ve sonrasındaki dönüşümlerinin devamında dijitalliğin bütün üretim ve dağıtım alanlarına sinen yapısı, benliklerin dijital birer temsiliyi ortaya çıkarmıştır. Böylelikle kişisel gelişim dijital bir veçhe de kazanmış ve yaşam koçluğu gibi modellere dijital önadı eklenmeye başlamıştır. Nitekim *Küçük Şeyler*’de Onur’un işsiz kalmasıyla kursuna kaydolduğu “ödüüllü dijital yaşam koçu” İsmet Beştaş (Zeynep Dinsel), katılımcılarına “dijital çağ, insanlık, kökü derinde...” ifadelerini söylediği bir bedensel ritüelin ardından söz konusu kursun amacını şu şekilde açıklamaktadır:

Bizler burada y-insan olmayı öğreniyoruz, değil mi? Bir dönüşüm yaratmak istiyorsanız milat bugün olmalı. Kendinizi baştan programlamak istiyorsanız doğru yerdesiniz. Peki, neden y-insan? (...) Yöneticilerinizi eğitecekseniz onların önünde olmalısınız. Hem yönetici, hem önder... Yönder... Ben böyle adlandırıyorum. Sizler bütün ihtimallerin kavşağındasınız. Aslında hayatımızın her anında hepimiz öyleyiz. Algının kapılarını açın... (Sezer, 2019).

Onur’un ilk başta nükteyle tuhaf karşıladığı bu söylem, İsmet Beştaş’ın onun “haksızca işten çıkarıldığını ve geleceğe yönelik bir arayışta olduğunu” söylemesiyle inandırıcı gelmiş ve İsmet Beştaş, Onur’un “algılarının yeterince açık olmamasından” dolayı “yaptıklarının, yapabileceklerinin yanında küçük kalması” durumunu birlikte çözeceklerini vaat etmiştir. Nitekim Onur bir yandan kişisel gelişimine yönelik çabalar içerisindeyken; diğer yandan da iş arayışına (bkz. Şekil 3), bir diğer ifadeyle yeni beyaz yakalıların sıkça uğraştığı “iş arama işi”ne (Bora, 2011, s. 229) başlamıştır. Ancak zaman geçtikçe dilediği gibi bir sonuçla karşılaşmıyor oluşu, bedenen ve ruhen sağlığını kaybetmesine neden olmuş ve kullandığı antidepresan ilacın yan etkilerinden biri olan halüsinasyonlar görmeye ve strese bağlı olarak saçlarında seyrelme gibi durumlarla daha belirgin biçimde karşılaşmaya başlamıştır. Kapitalizmin modern düşüncenin ilerlemeci gayesinden hareketle ekonomik büyüme, gelişme, kalkınma odaklı stratejisinin bireylere de sirayet eden yapısı, Onur’un daha önce yaptığı ilaç satış müdürlüğünden daha alt bir görev olan ilaç mümessilliği tekliflerini kabul etmemesine yol açmıştır. İşten çıkarılması sonrasında bağlanan kıdem tazminatının sınırlı süresinin dolmasıyla ev kredisinin ödenmesinde yaşadıkları zorluklar eşi Bahar ile olan ilişkilerini bozmuş, Eren Yüksel’in (2013) ifade ettiği gibi “erkekliği performe ederken karşı karşıya kaldığı travmatik deneyimler”den (s. 64) dolayı bir erkeklik krizine sürüklenmesine sebep olmuş ve evlilikleri son bulma noktasına gelmiştir. *Küçük Şeyler*’de söz konusu yalnız sınıf bilincinin, bir diğer ifadeyle salt ekonomi temelli bilincin yaygınlığı tüm karakterler genelinde seyredilmektedir. Bu bağlamda

(i) Onur'un işten çıkarıldığını kendisiyle ilk paylaştığında Bahar'ın ev kredisini hatırlatan refleksi, (ii) sürecin sonunda Onur'un iş bul(a)mamasından dolayı söz konusu kredi borcunun ödenememesi gibi kısıtlardan ilişkinin sona ermesi, (iii) yaşadıkları ekonomik güçlüğü rağmen Onur ve Bahar'ın kış tatili planları yapmaları ve (iv) Onur'un annesinin Bahar ile kavgalarına tanık olması üzerine "çocuklar ev kredisi var, ev kredisi!" hatırlatmasında bulunması bununla ilişkili öne çıkan temsilleri oluşturmuştur. Benzer biçimde filmde işsiz yeni beyaz yakalılara dair Onur örneği üzerinden izlenen kişisel gelişim temelli gündelik pratiklerin çalışan yeni beyaz yakalılar özelinde hem gündelik hem çalışma pratikleri noktasında üç görünümü öne çıkmaktadır.



Şekil 3. Onur iş görüşmesinde (Sezer, 2019).

Bunlardan ilki, patronların istihdamı azaltarak büyüme hedeflerini işten çıkarılanlara açıklarken kullandığı söylemlerin çalışanlar tarafından benimsenerek yeniden üretilmesidir. Nitekim Onur'un kendisine bağlı çalışan bir satış temsilcisinin işine son verirken doğrudan sonrasında patronundan bizzat işittiği dili tercih ettiği görülmektedir. İkincisi, yeni beyaz yakalı çalışanların iş yaşamının yorgunluğundan kaçış için tercih ettiği doğa yürüyüşü gibi sosyal organizasyonların yanı sıra tüketim pratiklerindeki doyumsuz sakillikleri, Onur'un çıkarıldığı şirketten mesai arkadaşı Mustafa (Bülent Emrah Parlak) ile eşi Zeynep'in (Seda Türkmen) davetli oldukları yemekteki konuşmalarından süzülmemektedir. Bu çerçevede sağlıklı yemek yeme pratikleri, organik meyve tüketilmesi, tatilde yurtdışının tercih edilmesi gibi 'rafine' zevkler tartışılmakta ve övülmektedir. Sonuncu görünüm de yeni beyaz yakalıların mesai saatleri dışındaki vakitleri de dahil tüm yaşamlarını teslim alan çalıştıkları şirketlere bağlı, sadık, minnettar olduklarını her fırsatta dile getirmeleri ve üretim ilişkilerindeki pratiklerini semirtmeye çalışmalarıdır. Bu bağlamda iki örnek bulunmaktadır.

İlki, Onur'un ve Mustafa'nın diğer müdürlerle birlikte şirketlerinin patronu Cengiz Bey'in (Kubilay Tunçer) doğum günü için hazırladıkları sürprizlerdir. Bu örnekte şirketin tüm müdürleri, üzerinde "iyi ki varsınız Cengiz Bey" yazan bir pastanın arkasında, patronlarının "(c)anayakın, (e)ngin görüşlü, (n)azık, (g)enç ruhlu, (i)stikrarlı ve (z)arif" olduğunu video kaydına almaktadır. İkincisi de Onur'un kendi çalışma ritmine yönelik olarak "hırstan ziyade tutkulu" çalıştığını, "ailesinin işi ve şirketi" olduğunu söylemesidir. Dolayısıyla yeni beyaz yakalıların bu temsillerden hareketle emeğini görünür kılmaya, piyasa koşulları içerisinde yer bulma, ilişkiler ağını genişletme ve oluşan yeni yaşam kültürüne uyma gibi "değişen kapitalist sistemin içerisinde güçlü kalabilme"nin (Uca, 2016, s. 190-193) koşullarını yeniden üretme pratiklerini izlediği görülmektedir. Bu noktada filmlerin hem mizansenine ve düzenlemelerine hem de söz konusu güçlü kalma mücadelesinin gerçekleştiği düzleme bakabilmek için kentsel mekân çözümlemenin bir diğer bileşeni olarak karşımıza çıkmaktadır.

### 3.3. İstanbul, Yeni İstanbul ve Diğerleri

Hem ekonomik kalkınmacı hem de gelenekçi siyasal programların 'yeni'liği birtakım altyapısal yatırımlarla somutlaştırıyor olması, kentsel mekânların programsız dönüşümünü beraberinde getirmektedir. Neil Brenner ve Nik Theodore'un (2002) "gerçekte varolan neoliberalizm" kavramsallaştırmasıyla kapitalizmin söz konusu dönüşümünün mekânsal bağlama göre farklılık arz ettiğini imlemesinden (s. 349) hareketle Türkiye'de neredeyse bütün endüstriyel sektörlerin merkezi olan İstanbul'un, neoliberal dönüşümün kentsel etkilerinin de en çok kristalleştiği mekân olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Dolayısıyla İstanbul aynı zamanda yeni beyaz yakalı çalışanların da merkezi niteliğini

taşımaktadır. Neoliberal dönüşümün İstanbul'daki tüm kentsel mekânların "değişim değeri odaklı metalara dönüşmesi"ne yol açması ise İstanbul'un bizatihi kendisini "bir sermaye birikim ve ekonomik değer üretim kaynağı" hâline getirmektedir (Aksoy, 2014, s. 33). Böylece önceleri kentin periferisinde kurulan güvenli, izole ve 'bir yaşam tarzı sunan' sitelerin ve rezidansların giderek kentin merkezinde dönüşüm projeleriyle soylulaştırılan alanlara taşınmaya başladığı görülmektedir. Bu doğrultuda *Küçük Şeyler*'de izole bir sitede sürdürdükleri yaşamlarına dair temsillerle izlenen yeni beyaz yakalılar, *Son Çıkış*'ta kentin merkezindeki konutları ve yine kentin merkezinde geçen gündelik pratikleriyle perdeye yansımaktadır.

*Son Çıkış*, Henri Lefebvre'in (2014) toplumsal mekânın genişleyerek geliştiği, üretim içine dahil olduğu, hatta üretimin özü hâline geldiği görüşüne (s. 111) paralel biçimde bir site inşaatının şantiyesindeki koşuşturmacayla açılmaktadır. Tahsin'in mimar olarak çalıştığı inşaat şirketinden istifa etmesiyle başlayan kaçış süreci, İstanbul'da neoliberalizmin salt piyasalaşma ve metalaşmayı derinleştiren bir çehreye bürünmediğini, aynı zamanda "otoriter kentleşme dinamikleri"ni de beraberinde getirdiğini (Geniş, 2020, s. 13) ortaya koymaktadır. Bu da David Harvey'in (2012) kapitalizmde kentsel yapılanmanın hem sermaye dolaşımının ve birikim sürecinin mantığıyla şekillendiğini hem de zaman ve mekânın tarihsel süreç içinde bu dolaşımın ve birikimin koşullarını ve durumunu belirlediğine dönük önermesinde (s. 408) olduğu gibi kenti bir mücadele mekânına çevirmektedir. Bu mücadelede alt sınıflar ekonomik, kültürel ve sosyal sermayelerinin belirleniminde kentin ya dönüşmemiş ya da henüz dönüşmekte olan bölümlerinde yaşamlarını sürdürürken; üst sınıfların kentin izole ve salt kendilerine açık mekânlarında buldukları görülmektedir. Yaşamlarını emeklerini satarak sürdüren ancak edindikleri ekonomik sermayeden kaynaklı olarak kültürel ve sosyal yaşamlarını da şekillendirebilen yeni beyaz yakalılar ise kentin alt sınıfların yaşadığı periferik bölgelerinde profesyonel meslekleri gereği bulunmaktadırlar (bkz. Şekil 4).



Şekil 4. Tahsin inşaat şantiyesinde (Matin, 2018).

Bu çerçevede *Son Çıkış*'ta Tahsin'in de İstanbul'un periferik bölgelerinde önce otoriter kentleşmenin söz konusu mücadelesinin bir parçası olarak işi gereği bulunduğu görülmekte; ardından yeni beyaz yakalı bir çalışan olmayı bırakması kararı üzerine bu bölgelerdeki zorunlu seyri izlenmektedir. Zira çalıştığı zamanlarda şirketinin kendisine sağladığı araçla İstanbul'un periferik bölgelerini oralardaki gündelik pratikleri deneyimlemeden geçen Tahsin'in istifası sonrasında, Loïc Wacquant'ın (2015) iş yerlerinin gözden kaybolduğu ve konutların yok olduğu kentsel mekânlarda uyuşturucu akışının, suç faaliyetlerinin ve dayanışma duygusunun da ortadan kalktığı aktarımında (s. 118) olduğu gibi buralardaki uyuşturucu alt kültürüyle, işportacılık gibi kayıt-dışı işlerle, mahalleleri kentsel düzenlemelerle soylulaştırılıp evsiz ve işsiz kalan insanlarla karşılaşması izlenmektedir. İstanbul'un 'yeni' önadıyla anılabilecek bölgelerine ait olan ve oradan gelen biri olarak Tahsin'in bu karşılaşmaları minibüs ve metrobüs gibi toplu taşıma araçlarındaki insan olmayan koşulları ve neoliberal piyasa ve kentleşme müdahalelerinin evsiz ve işsiz bıraktığı insanların müşkül ve öfkeli tavırlarını deneyimmediği bir pratiği içermektedir.

Filmlerdeki kentsel mekân panoramalarının çekim pratikleri tercihlerinin bu bağlamda izole alanlarda kameranın karakterle ya da bir karakter vasfı üstlenen masif beton bloklarla birlikte geniş alanları gösterdiği genel çekimlerden ve yatay çevrinmelerden yana olduğu; kentin merkezinde kalmasına rağmen periferik nitelikler taşıyan ve alt sınıfların yaşadığı genel alanlarda ise karakter ve tip odaklı yakın, ayrıntı ve boy çekimlerden yana olduğu görülmekte ve devamlılık kurgusunun belirgin geçişleri takip

edilebilmektedir. Kentin genel alanlarındaki çekimlerin izlendiği *Son Çıkış*'ta ana arterlerin de geçiş görüntülerinde sıklıkla genel çekimlerle yer bulduğu ve kentin yönetimini üstlenen siyasal partinin panolardaki iletilerinin de geri planda belirgin olduğu görülmektedir.

Filmlerde İstanbul'a ve İstanbullulara dair birtakım klişe söylemlerin de sabitlendiği takip edilmektedir. Bu doğrultuda *Son Çıkış*'ta İstanbul'un hem önce Tahsin, sonra Siren örneklerinde olduğu gibi trafiğinden, gürültüsünden, keşmekeşinden dolayı kendisinden kaçılan hem de Tahsin'in yolda karşılaştığı işportacının ifade ettiği gibi sunduğu fırsatlarından dolayı kendisine kaçılan bir ikili temsili izlenmektedir. Nitekim *Son Çıkış*, Tahsin'in kaçtığı çiftlikte bir başka sömürü ilişkisiyle karşılaşması sonucu İstanbul'a dönmek üzere gittiği havaalanındaki müstehzi mutluluğunun perdeye yansımalarıyla kapanmaktadır (bkz. Şekil 5). Bu durum İstanbul'un hem kaçan – kaçılan ikiliğindeki döngüsel konumunun hem de İstanbul'da cisimleşen neoliberal sermaye rejiminin ve üretim ilişkilerinin esasında her yerde olduğunun altını çizmektedir. Nitekim *Küçük Şeyler*'de de Mustafa ve Zeynep'in tatil tercihlerini Alaçatı yerine İtalya'dan yana yapmasının sebebini açıklarken Mustafa'nın "İstanbul'unun çöktüğü yerden hayır mı gelir?" ifadesinde beliren benzer bir anlam bulunmaktadır. Dolayısıyla genelde tüm çalışan sınıfların özelde ise yeni beyaz yakalıların hâkim sömürü ilişkilerinden ve bu ilişkilerin şekillendirdiği (kentsel) mekânların açmazlarından birtakım yer değiştirmelerle uzaklaşmasının mümkün olmadığı vurgulanmaktadır.



Şekil 5. Tahsin İstanbul'a dönüyor (Matin, 2018).

#### 4. Sonuç

Kapitalizmin tarihsel süreç içerisinde kendisini önceleyen birtakım toplumsal, siyasal, kültürel ve ideolojik gelişmelerle ortaya çıkan, tüm yapısal bileşenleriyle kendi toplumsal formasyonunu yaratan gerçekliği aralıksız şekilde belirli stratejik manevralarla yeniden üretilmeye ihtiyaç duymaktadır. Aksi bir durum onun aşağıya edilmesine ve bunu gerçekleştirecek tarihsel ve toplumsal sınıfların programlarını hayata geçirmesine olanak sağlayacaktır. Sinema da kapitalist toplumsal formasyonun pratik karşılıklarına dair temsiller aracılığıyla ona dair düşünsel bir izleğin oluşmasına imkân tanıyacak bir kitlesel sanat niteliği taşımaktadır. Bu noktada sinemanın referansını gerçeklikten alan kurmaca niteliği de gözetilerek kapitalizmin tarihsel ve konjonktürel durumuna dair birtakım sorgulamaları ortaya çıkarma potansiyeli bulunmaktadır. Bunu yaparken benimsenen türsel, tematik, anlatısal tercihlerin; oluşturulan mizansenin ve elde edilen görüntülerin kurgulanma biçimlerinin çerçevesine temsilin yanı sıra oluşturulacak iletiler üzerinde de etkileri takip edilmektedir.

Türkiye'de 24 Ocak 1980'de alınan ekonomik kararların hayata geçirilmesinin önünde 12 Eylül 1980 askeri müdahalesiyle herhangi bir engel kalmaması ve bu kararların gerçekleştirilen yasal düzenlemeler sonrasında fiilen uygulanmaya başlaması hem dünya kapitalist düzeniyle yapısal uyumu hem de neoliberalizmin bağlamsal özgünlüğünü ortaya çıkarmıştır. Bu tarihsel ve teorik çerçeveden hareketle çözümlenen *Son Çıkış* ve *Küçük Şeyler* filmlerinin esnek ve güvencesiz üretim ilişkilerine dahil olan yeni beyaz yakalı çalışanların özel ve kamusal yaşamlarındaki deneyimlerine dair sunduğu temsillerle iki temel sonucu açığa çıkardığı görülmektedir. Bunlardan ilki metinlerin yeni beyaz yakalı çalışanların emeklerini görünür kılmaya, piyasa koşulları içerisinde kendilerine yer bulma, sahip oldukları ilişkiler ağını genişletme ve neoliberalizmin yeni yaşam kültürüne uyum sağlama pratiklerini türsel anlamda kara komediyi yakınsayan bir filtrelemeyle sunmasıdır. İkincisi ise genelde üretime katılan tüm kesimlerin özelde ise

yeni beyaz yakalıların sarmalandıkları neoliberalizmin otoriter eğilimlerinin aşılmasına dönük bir alternatif yaşam ihtimalinin metinlerde yer bulmamasıdır.

Anlatılan hikâyelerin üretim ilişkileri, gündelik yaşam pratikleri ve kentsel çevre yapılanması üzerinden sahici ve gerçeklik yüklü referansları, içerisinde bulunulan maddi koşullara dair bir farkındalığı açıkça geliştirme eğilimi taşımaktadır. Ancak metinlerde kurmaca bir biçimle de olsa söz konusu koşulların oluşturduğu somut durumun somut tahlilinin yapılmasının ötesine geçen bir anlatsal öge bulunmamaktadır. Özellikle *Küçük Şeyler* örneği, yönetmenin bir önceki filmi *Babamın Kanatları* (Sezer, 2016) göz önüne alındığında hâkim üretim ilişkilerinin yarattığı bireysel çaresizliği çarpıcı bir biçimde sunan ancak bundan çıkışa dair herhangi alternatifini işaret etmeyen bir durum arz etmektedir. Bu noktada *Son Çıkış* da kaçan ve kaçtığı kente ve o kentteki ilişkiler ağına müstehzi bir mutlulukla geri dönen (bkz. Şekil 5) Tahsin'in hikâyesi üzerinden zımnî bir alternatifini aralıyor gibi gözükse de söz konusu alternatifin bir adada ekolojik ve sevgi temelli hippî yaşantısının benimsenmesi üzerine kurulu olmasından ötürü kapsayıcı bir toplumsallığı içermediği görülmektedir. Nitekim söz konusu kaçış, sınıfsal bir bilinçten ziyade tek tek bireylerin kişisel katarsisini öncelemelektedir.

## Kaynakça

- Akad, L. Ö. (Yönetmen). (1952). *Kanun namına* [Film]. Kemal Film.
- Akad, L. Ö. (Yönetmen). (1953). *Öldüren şehir* [Film]. Kemal Film.
- Aksoy, A. (2014). İstanbul'un neoliberalizmle imtihanı. A. B. Candan ve C. Özbay (Ed.), *Yeni İstanbul çalışmaları: sınırlar, mücadeleler, açılımlar* içinde (s. 26-46). Metis Yayınları.
- Bali, R. (2015). *Tarz-ı hayattan life style'a: Yeni seçkinler, yeni mekânlar, yeni yaşamlar*. İletişim Yayınları.
- Başaran, T. (Yönetmen). (1965). *Bekçi murtaza* [Film]. Artist Film.
- Başarır, İ. (Yönetmen). (2009). *Başka dilde aşk* [Film]. Kutu Film.
- Batıbeki, A. Y. (Yönetmen). (1966). *Toprağın kanı* [Film]. Güneş Film.
- Batıbeki, A. Y. (Yönetmen). (1984). *Bir yudum sevgi* [Film]. Fono Film.
- Bell, D. (1973). *The coming of post-industrial society: A venture in social forecasting*. Basic Books.
- Bora, T. ve Erdoğan, N. (2011). "Cübbenin, kılıcın ve kalemin mahsup yolcuları": Yeni kapitalizm, yeni işsizlik ve beyaz yakalılar. T. Bora, A. Bora, N. Erdoğan ve İ. Üstün (Ed.), *"Boşuna mı okuduk?" Türkiye'de beyaz yakalı işsizliği* içinde (s. 13-44). İletişim Yayınları.
- Bora, T. (2011). Beyaz yakalıların iş bulma ve geçinme stratejileri. T. Bora, A. Bora, N. Erdoğan ve İ. Üstün (Ed.), *"Boşuna mı okuduk?" Türkiye'de beyaz yakalı işsizliği* içinde (s. 203-258). İletişim Yayınları.
- Brenner, N. & Theodore N. (2002). Cities and territories of "actually existing neoliberalism". *Antipode*, 34(3), 349-379.
- Brown, W. (2018). *Halkın çözülüşü: Neoliberalizmin sinsî devrimi* (B. E. Aksoy, Çev.). Metis Yayınları.
- Budd, J. W. (2016). *Çalışma düşüncesi* (F. Man, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Coş, N. (2015). Türk sinemasında işçi. F. Başaran (Ed.), *İşçi filmleri ve öteki "sinemalar"* içinde (s. 157-177). Yordam Kitap.
- Çetinkaya, Y. D. ve Alkan, M. Ö. (2015). Türkiye işçi sınıfı tarih yazımında bahar. Y. D. Çetinkaya ve M. Ö. Alkan (Ed.), *Tanzimat'tan günümüze Türkiye işçi sınıfı tarihi: 1839-2014 - Yeni yaklaşımlar, yeni alanlar, yeni sorunlar* içinde (s. vii-xiv). Tarih Vakfı Yayınları.
- Duru, S. (Yönetmen). (1977). *Güneşli bataklık* [Film]. Murat Film.
- Erdoğan, N. (2011). Sancılı dil, hadım edilen kendilik ve aşınan karakter: Beyaz yakalı işsizliğine dair notlar. T. Bora, A. Bora, N. Erdoğan ve İ. Üstün (Ed.), *"Boşuna mı okuduk?" Türkiye'de beyaz yakalı işsizliği* içinde (s. 75-115). İletişim Yayınları.
- Foucault, M. (2015). *Biyopolitikanın doğuşu: Collège de France dersleri (1978-1979)* (A. Tayla, Çev.). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

- Geniş, Ş. (2020). Otoriter neoliberalizm ve otoriter kentleşme. Ş. Geniş (Ed.), *Otoriter neoliberalizmin gölgesinde: Kent, mekan, insan* içinde (s. 9-37). Nika Yayınevi.
- Göreç, E. (Yönetmen). (1964). *Karanlıkta uyananlar* [Film]. Filmo.
- Gören, Ş. (Yönetmen). (1974). *Endişe* [Film]. Güney Filmcilik.
- Güney, Y. (Yönetmen). (1970). *Umut* [Film]. Güney Filmcilik.
- Güney, Y. (Yönetmen). (1971). *Baba* [Film]. Güney Filmcilik.
- Harvey, D. (2012). *Sermayenin mekânları: Eleştirel bir coğrafyaya doğru* (B. Kıcı, D. Koç, K. Tanrıyar ve S. Yüksel, Çev.). Sel Yayıncılık.
- Kaymas, S. (2019). Yaşamak güzel şey filmi örneğinde, yeni Türk Sinemasının emek ve sınıf diyalektiğini okumak. *Kurgu*, 27(1), 97-116.
- Kına, S. A. (2020). Yakın dönem Türk sinemasında kadın emeğinin görünüşleri: Zerre ve Toz Bezi filmleri üzerinden karşılaştırmalı bir çözümleme. A. Çetin (Ed.), *Sinema, dijital perde ve ekran deneyimleri* içinde (s. 261-281). Çizgi Kitabevi.
- Kıral, E. (Yönetmen). (1979). *Bereketli topraklar üzerinde* [Film]. Fono Film.
- Kozanoğlu, C. (2001). *Yeni şehir notları*. İletişim Yayınları.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın üretimi* (I. Ergüden, Çev.). Sel Yayıncılık.
- Matin, R. (Yönetmen). (2018). *Son çıkış* [Film]. Giyotin Film.
- Moen, P. (2005). Beyond the career mystique: "Time in", "time out", and "second acts". *Sociological Forum*, 20(2), 189-208.
- Moore, J. W. (2017). *Hayatın dokusundaki kapitalizm: Sermaye birikimi ve ekoloji* (A. Munzur, Çev.). Epos Yayınları.
- Müftüoğlu, Ö. (2014). Önsöz. Ö. Müftüoğlu ve A. Koşar (Ed.), *Kapitalist üretim ilişkilerinde "yeniden" esneklik: Türkiye'de esnek çalışma* içinde (s. 11-15). Evrensel Kültür Kitaplığı.
- Negri, A. ve Hardt, M. (2001). *Empire*. Harvard University Press.
- Okan, T. (Yönetmen). (1974). *Otobüs* [Film]. Pan Film.
- Olgaç, B. (Yönetmen). (1970). *Linç* [Film]. Mete Film.
- Olgaç, B. (Yönetmen). (1975). *Bir gün mutlaka* [Film]. Güney Filmcilik.
- Önderman, M. (2019). *Türkiye'de paranoid ethos*. Vakıfbank Kültür Yayınları.
- Özgentürk, A. (Yönetmen). (1984). *Bekçi* [Film]. Asya Film.
- Özkan, Y. (Yönetmen). (1978). *Maden* [Film]. Çiçek Film.
- Özkan, Y. (Yönetmen). (1979). *Demiryol: Fırtına insanları* [Film]. Burç Film.
- Öztürk, A. (Yönetmen). (2015). *Toz bezi* [Film]. Ret Film.
- Refiş, H. (Yönetmen). (1962). *Şehirdeki yabancı* [Film]. Be-Ya Film.
- Refiş, H. (Yönetmen). (1978). *Yaşam kavgası* [Film]. Uğur Film.
- Rifkin, J. (1995). *The end of work: the decline of the global labor force and the dawn of the post-market era*. G.P. Putnam's Sons Books.
- Sabuncu, B. (Yönetmen). (1988). *Zengin mutfağı* [Film]. Erler Film.
- Saraçoğlu, C. (2012). *Şehir, orta sınıf ve Kürtler: inkâr'dan "tanıyarak dışlama"ya*. İletişim Yayınları.
- Sennett, R. (2014). *Karakter aşınması: yeni kapitalizmde işin kişilik üzerindeki etkileri* (B. Yıldırım, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Sezer, K. (Yönetmen). (2016). *Babamın kanatları* [Film]. Nar Film ve İstanbul Digital.
- Sezer, K. (Yönetmen). (2019). *Küçük şeyler* [Film]. Asteros Film, Karaçelik Film ve Zebra Film.

- Soner, A. (2015). Sinemada işçi sınıfı. F. Başaran (Ed.), *İşçi filmleri ve öteki "sinemalar"* içinde (s. 209-213). Yordam Kitap.
- Standing, G. (2014). Prekarya: Yeni tehlikeli sınıf (E. Bulut, Çev.). İletişim Yayınları.
- Şahin, M. (2020). *Yeni Türk sinemasında yeni orta sınıfların temsili* (Tez No. 627021). [Yayınlanmamış doktora tezi]. Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema Televizyon Ana Bilim Dalı.
- Şentürk, B. (2016). Derdi başından aşkın kadınlar: Sultan'dan Zerre'ye Türk sinemasında kenardaki kadının dönüşümü. *Fe Dergi*, 8(2), 149-169.
- Tepegöz, E. (Yönetmen). (2012). *Zerre* [Film]. Kule Film.
- Tibet, K. (Yönetmen). (1978). *Sultan* [Film]. Arzu Film.
- Uca, O. (2016). *Türkiye'de orta sınıfın fotoğrafı: Akışlar ve ilişkiler – Maddi olmayan emeğe sahanın eleştirisi*. NotaBene Yayınları.
- Üstün, İ. (2011). Ayrımcılık bağlamında beyaz yakalı işsizliği. T. Bora, A. Bora, N. Erdoğan ve İ. Üstün (Ed.), *"Boşuna mı okuduk?" Türkiye'de beyaz yakalı işsizliği* içinde (s. 141-179). İletişim Yayınları.
- Yüksel, E. (2013). Babalar ve oğullar: 2000'ler Türkiye sinemasında erkeklik krizi. *Sinecine*, 4(2), 41-67.
- Wacquant, L. (2015). *Kent paryaları: İleri marjinalliğin karşılaştırmalı sosyolojisi* (M. Doğan, Çev.). Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Wright, E. O. (2016). *Sınıflar* (S. Toral ve F. A. Koç, Çev.). NotaBene Yayınları.