

GÖRKEMLİ TABAĞIN ARDINDAKİ YOKSULLUK: *HUNGER* (2023) FİLMİNDE İKTİDAR, GÖSTERİ ve ETİK DİRENİŞ

Necatcan ŞERBETÇİOĞLU

Yüksek Lisans Öğrencisi
Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
necatcans@gmail.com
ORCID ID: 0009-0001-8961-8119

Makale Bilgileri / Article Information

Makale Türü / Type : Araştırma Makalesi / Research Article
Geliş Tarihi / Received : 17 Haziran / June 2025
Kabul Tarihi / Accepted : 17 Temmuz / July 2025

İntihal / Plagiarism

Bu makale, benzerlik programı ve en az iki hakem tarafından incelenmiş olup intihal içermediği teyit edilmiştir.

This article has been reviewed by at least two referees and scanned via a plagiarism software.

Öz

Bu makale, Sitisiri Mongkolsiri'nin 2023 yapımı *Hunger* adlı filmi üzerinden sınıf yapıları, iktidar ilişkileri ve özneleşme süreçlerini eleştirel film analizi yöntemiyle incelemektedir. Film, gastronomi dünyasında yükselmeye çalışan genç bir kadın şefin öyküsü aracılığıyla, sınıfsal geçişler, kültürel tahakküm ve bireysel kimlik dönüşümü gibi temaları çok katmanlı biçimde ele alır. Başkarakter Aoy'un geleneksel sokak mutfağından ultra elit restoranlara geçişi, sadece mesleki başarıya ulaşma arzusu değil; aynı zamanda ideolojik çatışmalar, sınıf atlama mücadelesi ve özneleşme süreciyle iç içe geçmiş bir yolculuktur. Filmde yemek, yalnızca fiziksel bir ihtiyaç olmaktan çıkar; toplumsal statüyü, kültürel sermayeyi ve güç ilişkilerini temsil eden bir göstergeye dönüşür. Şef Paul karakteri üzerinden kurgulanan otoriter mutfak yapısı, estetik üretimin tahakküm mekanizmalarıyla nasıl birleştiğini gözler önüne serer. Film, mutfağı yalnızca bir yemek üretim alanı değil, aynı zamanda beden ve arzuların disipline edildiği bir iktidar sahası olarak çerçeveler. Bu bağlamda çalışma; Michel Foucault'nun biyopolitika, Judith Butler'ın özneleşme ve Homi Bhabha'nın melezlik kuramlarını kuramsal zemin olarak kullanır. Bu teorik çerçeveye, filmdeki temsil biçimleri çözümlemeye tabi tutulur. Makale, yemek temsilleri üzerinden sınıfsal ve kültürel yapıları tartışarak sinema alanına disiplinlerarası bir katkı sunmayı amaçlamaktadır. *Hunger*, çağdaş toplumda sınıf, kimlik ve iktidarın kültürel

üretimler yoluyla nasıl biçimlendiğini ve yeniden üretildiğini etkileyici bir biçimde yansıtmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Hunger*, Sosyal sınıf, Özneleşme, İktidar, Mutfak temsilleri

POVERTY BEHIND THE SPLENDID PLATE: POWER, SPECTACLE and ETHICAL RESISTANCE in *HUNGER* (2023)

Abstract

This article examines class structures, power relations, and subjectivation processes through the method of critical film analysis in Sitisiri Mongkolsiri's 2023 film *Hunger*. The film addresses themes such as class transitions, cultural domination, and individual identity transformation in a multi-layered manner through the story of a young female chef trying to rise in the world of gastronomy. The protagonist Aoy's transition from traditional street cuisine to ultra-elite restaurants is not only a desire for professional success, but also a journey intertwined with ideological conflicts, the struggle to move up the class, and the process of subjectivation. In the film, food ceases to be merely a physical need; it becomes a signifier representing social status, cultural capital, and power relations. The authoritarian kitchen structure constructed through the character of Chef Paul reveals how aesthetic production merges with mechanisms of domination. The film frames the kitchen not only as a field of food production, but also as a field of power where the body and desires are disciplined. In this context, the study uses Michel Foucault's biopolitics, Judith Butler's subjectivation and Homi Bhabha's hybridity theories as theoretical grounds. With this theoretical framework, the forms of representation in the film are analyzed. The article aims to make an interdisciplinary contribution to the field of cinema by discussing class and cultural structures through food representations. *Hunger* impressively reflects how class, identity and power are shaped and reproduced through cultural productions in contemporary society.

Keywords: *Hunger*, Social class, Subjectification, Power, Kitchen representations

GİRİŞ

Günümüzde sinema yalnızca estetik bir anlatı aracı değil, aynı zamanda toplumsal yapıların, iktidar ilişkilerinin ve kültürel normların eleştirel bir temsil alanı olarak öne çıkmaktadır. Özellikle neoliberal kapitalist sistemin birey üzerindeki etkilerinin yoğunlaştığı çağdaş sinemada, yemek ve mutfak temsilleri giderek daha fazla politik ve ideolojik anlamlar yüklenen anlatı formlarına dönüşmektedir. Yemek, artık yalnızca biyolojik bir ihtiyaç veya görsel bir zevk nesnesi değil; sınıfsal aidiyetlerin, kültürel sermayenin, toplumsal eşitsizliklerin ve etik tercihlerin temsil alanı hâline gelmiştir. Bu bağlamda gastronomi sineması, bireyin sınıfsal pozisyonunu yeniden kurduğu, kimlik inşa ettiği ve iktidarla ilişkisini biçimlendirdiği çok katmanlı bir anlatı mecrasına dönüşmektedir. Bu çalışmanın odak noktasını oluşturan *Hunger* (Sitisiri Mongkolsiri, 2023) filmi, Tayland sineması bağlamında üretilmiş olmasına karşın,

evrensel neoliberal sistemin sınıf yapıları, performans kültürü, kültürel tahakküm ve özneleşme süreçlerini temsil etme biçimleriyle öne çıkmaktadır. Filmde geleneksel Tay sokak mutfağından ultra elit restoranlara geçiş yapan genç bir kadın şefin hikâyesi, yalnızca mesleki bir başarı öyküsü değil; aynı zamanda ideolojik çatışmaların, kültürel kodların ve toplumsal sınıf yapılarının iç içe geçtiği bir özneleşme süreci olarak kurgulanmıştır.

Filmde yemek, estetik bir performans nesnesine dönüşmekle kalmaz; aynı zamanda bedenin, emeğin ve arzuların iktidar tarafından nasıl biçimlendirildiğinin sembolik bir göstergesidir. Bu bağlamda makalenin temel araştırma problemi, gastronomi ve performans temelli anlatıların sınıfsal tahakküm, etik çatışma ve bireysel öznellik inşası ile nasıl iç içe geçtiğini çözümlemektir. Özetle şu sorulara yanıt aranmaktadır: *Hunger* filmi, yemek temsilleri üzerinden sınıf ilişkilerini ve iktidar mekanizmalarını nasıl yapılandırmaktadır? Birey, bu sistem içinde nasıl bir özneleşme süreci yaşar? Film, görsel estetik ile etik sorumluluk arasında nasıl bir gerilim üretmektedir? Makalenin amacı, bu sorular çerçevesinde *Hunger* filmi kültürel teori temelinde eleştirel bir yaklaşımla çözümleyerek, yemek temsilleri üzerinden sınıf, iktidar, gösteri ve etik direnç konularına disiplinler arası bir katkı sunmaktır. Film çözümlemesi sırasında estetik unsurların yalnızca görsel düzeyde değil, sosyopolitik bağlamda da anlamlandırılması hedeflenmektedir.

Bu konuya dair yapılan önceki çalışmalar, genellikle yemek temsillerini gastronomik haz, görsellik ya da toplumsal cinsiyet bağlamında ele almıştır. Örneğin Deborah Lupton (1996)¹, yemek kültürünün beden politikalarıyla ilişkisine dikkat çekerken, Anne Bower (2004)² sinemada yemek sahnelerinin aile, aidiyet ve toplumsal normlarla ilişkisini tartışmaktadır. Tasha Oren (2013)³ ise yemek programlarının sınıf temsilleriyle ilişkisini inceler. Ancak bu çalışmaların çoğu, yemek temsillerini eleştirel bir kültürel söylem çözümlemesi kapsamında, neoliberal iktidar mekanizmaları, etik direniş ve özneleşme süreçleri bağlamında sistematik bir analiz nesnesi hâline getirmemektedir. Bu çalışma, bahsedilen literatürün ötesine geçerek, yemek sahnelerinin sınıfsal ve politik bir yapı olarak nasıl kurgulandığını, beden ve estetik üzerinden nasıl ideolojik bir işlev kazandığını göstermeyi amaçlamaktadır. Böylece kültürel çalışmalar literatüründe var olan bir kuramsal boşluğu doldurmayı hedeflemektedir.

Makale, nitel araştırma yöntemleri kapsamında yapılandırılmış olup, eleştirel film analizi yöntemiyle *Hunger* filmi incelemektedir. Bu yöntemin teorik çerçevesi, Michel Foucault'nun disiplinci iktidar ve biyopolitika kuramı, Judith Butler'ın özneleşme ve normatif baskı anlayışı ve Homi Bhabha'nın melezlik kuramı üzerine kuruludur. Ayrıca analiz yöntemi olarak Norman

¹ Deborah Lupton, yemek yeme pratiğinin yalnızca fizyolojik değil; bireyin bedenle kurduğu ilişki, öznel kimlik inşası ve toplumsal aidiyet deneyimiyle iç içe geçmiş çok katmanlı bir süreç olduğunu vurgular (Lupton, 1996, s. 1).

² Bower, sinemada yemek sahnelerinin yalnızca estetik unsurlar olmadığını; karakterlerin duygusal durumlarını ve kişisel-kültürel kimliklerini görünür kılan güçlü anlatı araçları olduğunu belirtir (Bower, 2004, s. 1).

³ Oren, günümüz yemek yarışması programlarının yalnızca popüler bir televizyon türü olmanın ötesinde, yemek, zevk, tat, kimlik, emek ve tüketim gibi kavramlara dair kültürel anlamların yeniden üretildiği bir medya pratiği hâline geldiğini vurgular (Oren, 2013, s. 20).

Fairclough'un kültürel söylem çözümlemesi yaklaşımı esas alınmaktadır. Filmdeki görsel semboller, karakter konumlanmaları, mutfak mekânlarının ideolojik işlevi ve yemek sahnelerinin estetik-politik anlamları bu kuramsal ve yöntemsel çerçeveye yorumlanmaktadır.

Makale, dört ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde neoliberal toplumlarda beden, emek ve gösteri kültürünün kuramsal arka planı sunulmaktadır. İkinci bölümde performans ve estetik bağlamında sınıfsal temsillerin beden üzerinden nasıl kurulduğu tartışılmaktadır. Üçüncü bölümde *Hunger* filminin ayrıntılı sinemasal çözümlemesi yapılmaktadır. Son bölümde ise analizden elde edilen bulgular ışığında filmdeki temsil biçimleri tartışılmakta; kuramsal çıkarımlar, çalışmanın sınırlılıkları ve gelecek araştırmalar için öneriler sunulmaktadır.

1. KURAMSAL ÇERÇEVE

Bu makale, görsel anlatılarda yemek sahnelerinin kültürel temsillerini, toplumsal normları ve iktidar ilişkilerini nasıl yeniden ürettiğini anlamak için Homi K. Bhabha, Michel Foucault ve Judith Butler'ın kuramsal yaklaşımlarından yararlanmaktadır. Bu bağlamda yemek, yalnızca fiziksel bir gereksinimin karşılanması değil; kimlik, aidiyet, toplumsal cinsiyet ve iktidarın yeniden kurulduğu bir temsil düzlemi olarak ele alınmaktadır.

Homi K. Bhabha'nın geliştirdiği melezlik (hybridity) kavramı, sabitlenmiş kimlik tanımlarının ötesine geçerek, kültürel karşılaşmalarda ortaya çıkan "üçüncü alan"a işaret eder. Bu alan, baskın kültürel normlar ile ötekilik arasında ortaya çıkan müzakere mekânıdır. Özellikle yemek ve sofrsa sahneleri, bu melez alanın sinemadaki yansıması hâline gelir. Karakterlerin yemekle kurduğu ilişki, sıklıkla etnik aidiyetlerin, sınıfsal sınırların veya ulusal kimliklerin bulanıklaştığı bir anlatı aracı olarak işlev görür. Sinemada yemek ne tamamen yerel ne de tamamen evrensel bir gösterge olarak, kültürel melezliğin beden ve haz düzleminde ifadesine dönüşür (Bhabha, 1994, s. 37).

Michel Foucault'nun iktidar ve söylem kavramları ise yemek pratiklerini düzenleyen, yöneten ve denetleyen yapıları çözümlemek açısından belirleyicidir. Foucault'ya göre bilgi ve iktidar birbirini üreten yapılardır; beden ise bu üretimin hem nesnesi hem de mekânıdır. Açlık, doyum, oburluk ya da rasyonel beslenme gibi temalar, sinemada sadece bireysel arzular değil; aynı zamanda iktidarın beden üzerinde kurduğu söylemsel düzenlemelerin temsilleri olarak kurgulanır. Özellikle açlık yarışmaları ya da görsel yemek anlatıları, yalnızca gastronomik estetik sunmaz; aynı zamanda üretkenlik, disiplin, kontrol ve başarı gibi modern iktidar kodlarını yeniden üretir (Foucault, 1978, s. 93).

Judith Butler'ın toplumsal cinsiyetin performatifliği teorisi ise yemek sahnelerinin toplumsal normlarla ilişkisini kavramsallaştırmak açısından temel bir çerçeve sunar. Butler'a göre toplumsal cinsiyet, içselleştirilmiş bir öz değil; tekrar yoluyla üretilen bir söylemdir. Sinemada yemekle ilişkilendirilen roller – örneğin mutfakta yemek yapan anne ya da mutfağı yöneten erkek şef – bu performatif yapının görsel temsilleridir. Bu roller, bireysel tercihten çok normatif yönlendirmelerin sonucudur. Yemek sahnesi, bu anlamda cinsiyetin nasıl temsil edildiği kadar,

nasıl tekrarlandığı ve yeniden üretildiğinin de görsel bir performansına dönüşür (Butler, 2008, s. 50).

Bu üç kuramsal yaklaşım, yemek ve bedenin temsilini yalnızca kültürel kodlar açısından değil; aynı zamanda iktidar, norm ve kimlik ilişkileri içinde değerlendirmeyi mümkün kılmaktadır. Böylece makale, yemek sahnelerinin estetik bir unsur olmanın ötesinde, kültürel müzakerelerin, normatif yapının ve direnişin görsel dile geldiği ideolojik anlatı alanları olarak okunabileceğini ileri sürmektedir.

Araştırmanın Metodolojisi

Bu çalışma, nitel bir yaklaşım temelinde, eleştirel film analizi yöntemi kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Eleştirel film analizi, görsel anlatıları yalnızca estetik yapılar olarak değil, aynı zamanda toplumsal normların, kültürel değerlerin ve iktidar ilişkilerinin yeniden üretildiği söylemsel alanlar olarak ele alır. Çalışmanın kuramsal çerçevesi Foucault'nun iktidar ve söylem ilişkisi, Butler'ın toplumsal cinsiyetin performatifliği ve Bhabha'nın melezlik kavramına dayansa da yöntemsel olarak bu analizlerin uygulanabilirliğini sağlayan model Teun A. van Dijk'in geliştirdiği eleştirel söylem ve ideoloji çözümlemesi yaklaşımıdır.

Van Dijk'e (2015) göre söylem, toplumsal yapılarla iç içe geçmiş bir bilgi üretim biçimi olup, özellikle medya ve kültürel ürünlerde ideolojilerin yeniden üretilmesinde kritik rol oynar (s. 466). Film, bu bağlamda yalnızca bireysel ifadelerin değil, toplumsal normların, sınıfsal aidiyetlerin, cinsiyet rollerinin ve kültürel kimliklerin temsiline sahne olan bir söylemsel formdur. Bu yaklaşımla, çalışmada incelenen yemek sahneleri, görünürdeki dramatik işlevlerinin ötesinde, toplumsal iktidar ilişkilerini yeniden üreten ideolojik anlatılar olarak okunmuştur. Çözümleme sürecinde, sahne düzeyinde öne çıkan temsil düzenlemeleri, karakterlerin birbirleriyle ve yemekle kurdukları ilişkiler, beden dili, mekânsal yerleşim ve simgesel anlam taşıyan davranış biçimleri gibi unsurlar ele alınmıştır. Böylece, yemek sahneleri yalnızca kültürel bir motif olarak değil, aynı zamanda normatif yapıların ve kimlik üretim süreçlerinin görsel söylemleri olarak analiz edilmiştir.

1.1. Neoliberal Toplumlarda Beden, Emek ve Gözetim

Modern toplumların iktidar mekanizmaları üzerine yapılan tartışmalar, bedenin toplumsal işleyiş içerisindeki konumunu anlamak açısından belirleyici bir noktaya sahiptir. Foucault'nun disiplin toplumu kavramsallaştırması, modernitenin rasyonelleştirici söylemleriyle birlikte bireyin bedenine yönelik denetim tekniklerini açıklarken, Gilles Deleuze'ün bu söylemi genişleterek ileri sürdüğü "denetim toplumu" kavramı, neoliberal dönemin performansa dayalı yapılarında bedenin yeniden tanımlandığı bir dönüşümün habercisi olmuştur. Foucault, bireyin disiplinler aracılığıyla üretken bir makineye dönüştürülmesini irdelerken, bedeni doğrudan iktidarın müdahale alanı olarak konumlandırır (Foucault, 1992, s.167-169). Hapishaneler, okullar, kışlalar ve hastaneler gibi kapatılma mekânları, bedenin hem itaatkâr hem de verimli kılınması için işlev görür.

Bu mekanizmalarla şekillenen birey, sadece kurallara uyan değil, aynı zamanda üretken ve hesap veren bir özneye dönüşür. Ancak Deleuze, Foucault'nun bu analizinin ötesine geçerek, çağdaş toplumların artık disiplinle değil, sürekli dolaşımda olan kodlar ve şifrelerle işleyen bir “denetim rejimi” altında var olduğunu öne sürer. Ona göre, denetim toplumu, bireyin kimliksel sürekliliğini algoritmalar, veriler ve performans skorları üzerinden tanımlar (Deleuze, 2017, s. 36-37). Bu anlamda beden artık sadece disipline edilen değil, aynı zamanda ölçülen, takip edilen, veri üreten ve rekabete teşvik edilen bir performans nesnesi hâline gelir. Byung-Chul Han'ın “performans toplumu”na dair kavramsallaştırması da bu dönüşümün beden üzerinde yarattığı etkileri ortaya koyar.

Ona göre, neoliberalizmin öne çıkardığı özne, kendi üzerindeki baskıyı dışsal bir disiplin yerine içselleştirilmiş bir zorunluluk olarak yaşar ve bu bağlamda birey kendi bedenine karşı bir girişimci gibi davranır (Han, 2019, s. 18-19). Buradaki özne, artık dışsal bir gözetimden çok, kendini optimize eden, sürekli daha fazlasını isteyen ve bu nedenle tükenen bir özneye dönüşmüştür. Han'ın belirttiği gibi, “performans öznesi kendi içindeki efendiye karşı köledir” (Han, 2019, s. 21). Bu bağlamda beden hem sermaye hem de yatırım alanı olarak görülmeye başlanır. Sadece emek veren değil, aynı zamanda performansını belgeleyen, pazarlayan ve tüketen bir özne hâline gelir. David Le Breton'un antropolojik perspektifi ise bedeni sadece iktidar tekniklerinin nesnesi olarak değil, aynı zamanda kültürel ve sembolik anlamlarla yüklü bir varlık olarak değerlendirir. Ona göre, modern toplumda beden, kendi doğallığından koparılmış ve estetik, sağlık, verimlilik gibi normlara göre biçimlendirilmiş bir düzleme çekilmiştir (Le Breton, 2010, s. 41-42). Bu dönüşüm, bedenin artık bir “proje” olarak ele alındığı güncel koşullarda, bireyin kendi üzerindeki müdahalesinin sürekli ve sınırsız bir hâle gelmesine neden olur. Bedenin bu şekilde projelendirilmesi, onu hem bir gösterge sistemine hem de denetim mekanizmalarına daha açık kılar.

Özellikle dijital teknolojilerle iç içe geçmiş olan günümüzde, bireyin bedenine ilişkin veriler sürekli olarak paylaşılmakta, takip edilmekte ve puanlanmaktadır. Bu noktada Zuboff'un “gözetim kapitalizmi”ne dair yaklaşımı devreye girer. Zuboff'a (2019) göre, bireyin davranışsal fazlası, yani dijital etkileşimleri üzerinden elde edilen veriler, algoritmalar aracılığıyla işlenerek yeni ekonomik değerler üretir (s. 36-37). Bu üretim sürecinde beden, sadece performansını sergileyen değil, aynı zamanda veriye dönüşen bir yapıya sahiptir. Böylece, modern iktidar biçimlerinin görünmeyen ama işlevsel yapıları içerisinde beden hem gözetimin hem de ekonomik değer taşıyıcısı olur. Diğer taraftan Judith Butler'ın (2008) performatif özne kavramsallaştırması da bu bağlamda önemlidir. Butler, kimliğin sabit ve doğal bir gerçeklik değil, tekrarlarla kurulan bir performans olduğunu savunur (s. 224). Bu yaklaşım, bedenin toplumsal normlara göre şekillendiğini ve iktidarın dilsel pratikler aracılığıyla bedeni biçimlendirdiğini gösterir. Dolayısıyla neoliberal toplumlarda beden, yalnızca ekonomik performansla değil, aynı zamanda kimlik performanslarıyla da kuşatılır. Özne, bu bağlamda hem ekonomik hem de kültürel iktidar ağlarının içinde sürekli yeniden inşa edilen bir varlık hâline gelir. Pierre Bourdieu'nün “habitus” kavramı da bedenin toplumsal olarak biçimlendirilmesine dair önemli bir zemin sunar. Habitus, bireyin içinde yetiştiği sosyal alanın bedensel pratiklerde ve davranış kalıplarında kristalleşmiş hâlidir (Bourdieu, 1995, s. 243).

Bu pratikler, bireyin performans toplumunda nasıl davranması gerektiğine dair önceden yapılandırılmış kodlar içerir. Bu anlamda, performans toplumu sadece bireyin kendi seçimiyle değil, aynı zamanda içselleştirdiği toplumsal yapılar üzerinden bedeni kontrol eder. Antonio Gramsci'nin hegemonya kuramı da burada devreye girer; çünkü bedenin bu yeni denetim biçimlerine gönüllü boyun eğişi, hegemonik normların birey tarafından benimsenmesiyle mümkündür (Gramsci, 1992, s. 80). Disiplin toplumunun zorunlu gözetimi, performans toplumunun gönüllü ifşasına evrilirken, iktidar daha görünmez, daha dağınık fakat daha nüfuz edici bir biçim alır. Bu görünmez iktidar, bireyin kendi bedenine ilişkin kararlarında bile söz sahibidir; ne kadar yemesi, nasıl görünmesi ne kadar üretmesi ve ne kadar "iyi yaşaması" gerektiğine dair tüm kodlar, bireyin özneleşme sürecine gömülmüştür.

Bu dönüşüm, özellikle beden emeği ve duygusal emek bağlamında kadınlar için daha çarpıcı hâle gelmektedir. Silvia Federici, kadın bedeninin tarih boyunca hem üretim aracı hem de denetim nesnesi olarak konumlandığını belirtir (Federici, 2012, s. 29). Bugünün performans toplumunda da kadın bedeni, dijital platformlar aracılığıyla daha da görünür, ölçülebilir ve standartlaştırılabilir bir yapı hâlini almıştır. Dolayısıyla, bedenin iktidar ve emek ilişkilerindeki bu dönüşümü, sadece bireysel değil, aynı zamanda yapısal ve sistemsal bir dönüşümdür. Bu dönüşüm, neoliberalizmin üretkenliği, görünürlüğü, saydamlığı ve sürekliliği teşvik eden yapısıyla doğrudan ilişkilidir. Performans toplumu, bireyin kendi bedenini hem bir gösteri alanı hem de bir üretim aracı olarak kurduğu; iktidarın ise bu üretim ve gösteriyi gözetim ve yönlendirme yoluyla yapılandığı bir rejimdir. Dolayısıyla, Foucault'nun panoptikonuyla başlayan denetim hattı, Deleuze'ün dijitalleştirilmiş kontrol toplumlarına, oradan da Han'ın psiko-emek yükümlülüğü altındaki öznesine doğru uzanarak bedenin iktidar ve emek alanındaki yerini kökten dönüştürmüştür. Bu dönüşüm yalnızca sosyo-politik değil, aynı zamanda ontolojik bir sorunsal hâlini almıştır; çünkü birey artık sadece yaşamak için değil, görünür olmak, ölçülmek, onaylanmak ve varlığını performansla kanıtlamak için bedenini sürekli sermayeleştirmek zorundadır.

1.2. Performans, Estetik ve Sınıf İlişkileri Bağlamında Bedenin Temsili

Modern kapitalist toplumlarda bedenin üretim, performans ve denetim süreçlerindeki konumu, yalnızca ekonomik bir unsur değil, aynı zamanda kültürel, ideolojik ve normatif bir temsil nesnesi hâline gelmiştir. Disiplinci toplumların yerini performans toplumlarına bıraktığı çağdaş paradigmalarda beden, sadece yönetilen bir varlık değil, aynı zamanda özneleşen ve kendini sürekli dönüştürmek zorunda kalan bir "proje"ye dönüşmüştür. Bu bağlamda, neoliberal düzenin teşvik ettiği üretkenlik, verimlilik ve esneklik idealleri doğrultusunda bedenin işlevselliği artık klasik anlamda bir işgücü göstergesi olmaktan çıkmış, kişinin içselleştirdiği bir öz-disiplin mekanizmasıyla şekillenen bir performans ölçütü hâlini almıştır.

Modern birey yalnızca tüketen değil, kendi bedenini optimize eden, yönetilebilir ve yatırım yapılabilir bir varlık olarak yeniden inşa etmiştir. Bu durum, sadece bedensel sermaye kavramının merkeziliğini arttırmakla kalmaz; aynı zamanda bedenin modern özneleşme süreçleriyle nasıl iç içe geçtiğini de gösterir.

Foucault'nun "biyopolitika" ve "disiplin toplumu" kavramları bedenın tarihsel olarak nasıl kontrol altına alındığını açıklar; fakat çağdaş toplumlarda bu kontrol artık dışsal baskılardan değil, bireyin içselleştirdiği normlardan doğmaktadır (Foucault, 1992, s. 390). Dolayısıyla, günümüz toplumlarında beden üzerindeki tahakküm, dışsal zorlama biçimlerinden çok, bireyin kendi üzerindeki gözetim pratiklerine, performans baskılarına ve normatif uyuma dönüşmüştür. Judith Butler'ın "bedenlerin siyaseti" üzerine çalışmaları, özellikle kimlik, cinsiyet ve toplumsal roller bağlamında bedenın yalnızca biyolojik bir varlık değil, aynı zamanda bir söylemsel üretim olduğunu ortaya koyar (Butler, 1993, s. 19-20).

Bu söylemsellik, günümüzde medya, dijital kültür ve tüketim ideolojileriyle daha da güç kazanmış; bireylerin bedenlerini sadece normlara uydurmakla kalmayıp, onları sürekli bir biçimde "geliştirmeye" zorlamıştır. Andrew Blaikie'ye (1999) göre, geç kapitalist toplumlar, yaşlanma ve bedensel çöküş gibi süreçleri dahi birer ekonomik meseleye dönüştürerek, gençlik ve sağlık ideallerini birer pazar değeri hâline getirmiştir (s. 54). Bu süreçte bedenın görünürlüğü, toplumsal kabulün, ekonomik yükselmenin ve hatta duygusal tatminin bir koşulu olarak sunulur. Bedenın bu kadar merkezileştiği bir kültürel iklimde, yemek, spor, kozmetik ve sağlık pratikleri sadece kişisel tercihler değil, aynı zamanda toplumsal birer görev olarak anlam kazanır. Bryan Turner'ın (1996) ifadesiyle "beden artık yalnızca yaşanan bir yer değil, aynı zamanda temsil edilen, pazarlanan ve sürekli kontrol altında tutulan bir düzlemdir" (s. 34-35). Bu noktada, Pierre Bourdieu'nün habitus ve bedensel sermaye kavramları, neoliberal çağda bedenın sınıfsal kodlarla nasıl biçimlendirildiğini anlamak açısından büyük önem taşır.

Bourdieu'ye (1984) göre, beden toplumsal konumların bir yansımasıdır; kişinin bedeni üzerindeki kontrolü, birikimi ve sunumu onun sınıfsal aidiyetini yeniden üretir (s. 191-192). Spor yapma biçimi, yeme alışkanlığı ya da estetik tercihler, sadece bireysel seçimler değil, toplumsal konumların içselleştirilmiş birer sonucudur. Aynı şekilde, Beverley Skeggs'in (1997) çalışmalarında alt sınıf kadınların bedensel temsilleri, kapitalist kültürün dayattığı "saygınlık" normlarına uymadığı için damgalanmakta; bu da bedenın, yalnızca estetik değil, aynı zamanda etik bir mesele hâline geldiğini gösterir (s. 98-99). Bedenın bu yeni düzen içinde üretkenlik ile eşdeğer tutulması, aynı zamanda kişinin öz-değerini de performansa endeksler. Hartmut Rosa'nın hızlanma teorisi, modern toplumun birey üzerinde yarattığı sürekli üretken olma baskısını açıklar. Rosa'ya (2005) göre, zamanla yarışan birey, kendini ancak hızla üreterek var kılabilir; bu ise yalnızca zihinsel değil, aynı zamanda bedensel bir yorgunluk yaratır (s. 118-119). Beden, burada hem hızın hem de tüketime hazır olmanın bir metaforu olarak işlev görür. Bu bağlamda, performans toplumu bireyin bedenini sürekli hazır, esnek ve talepkâr kılar. Bu durum sinema gibi temsil alanlarında da bedenın ne şekilde yeniden kodlandığını gösterir. Laura Mulvey'in (1975) "erkek bakışı" teorisi, kadın bedeninin nasıl bir izleme nesnesine dönüştürüldüğünü ortaya koyarken, çağdaş sinemada bu bakışın daha rafine ama aynı derecede düzenleyici biçimlerini görmek mümkündür (s. 810-811).

Özellikle yemek kültürü, beden politikaları ve sınıfsal gerilimlerin iç içe geçtiği temsillerde, beden bir göstergeye dönüşür. Bu temsil biçimleri, sadece görsel estetiği değil, aynı zamanda ideolojik kodları da taşıyan araçlara dönüşür. Ancak modern toplumun bedene yüklediği anlam

yalnızca üretim ve verimlilik gibi ekonomi merkezli kavramlarla sınırlı kalmaz; aynı zamanda estetikleşmiş bir değerler rejimi içinde de şekillenir. Günümüzde beden, hem görünürlüğüyle bir vitrin işlevi görür hem de kişinin toplumsal kabul ve tanınma süreçlerinde birincil rol üstlenir. Jean Baudrillard'ın simülasyon ve gösterge ekonomisi üzerine düşünceleri bu durumu kavramsallaştırmak açısından önemlidir. Baudrillard'a (1981) göre, modern toplumda gerçekliğin yerini gösterge almış, beden ise artık yalnızca yaşanan bir gerçeklik değil, temsil edilen ve tüketime açılan bir "gösterge" hâline gelmiştir (s. 88). Bu gösterge, estetik, sağlık ve başarı gibi normlar üzerinden okunur ve bu normlara uyum sağlama baskısı bireyin hem sosyal hem de öznel düzeyde konumunu belirler. Bu çerçevede, Norbert Elias'ın "uygarlık süreci" kuramı da bedenin tarihsel dönüşümünü anlamak açısından dikkate değerdir.

Elias'a (2000) göre, modernleşme süreci, bedensel davranışları giderek daha kontrollü, daha normatif ve daha içselleştirilmiş bir hâle getirmiştir (s. 134-135). Bu "bedensel kendini denetim" pratiği, sınıfsal ayrışmanın temel göstergelerinden biri olarak işlev kazanmıştır. Alt sınıfların "ham" ya da "aşırı" bulunan bedensel ifadeleri; üst sınıf temsillerin incelik, ölçülülük ve estetik idealleriyle karşı karşıya getirilmiş, böylece kültürel hiyerarşi bir kez daha beden üzerinden üretilmiştir. Bu bağlamda, beden yalnızca biyopolitik değil, aynı zamanda kültürel sermayenin de taşıyıcısıdır. Zygmunt Bauman'ın "akışkan modernite" kavramı da çağdaş bireyin bedensel deneyimini açıklamak için elverişli bir çerçeveye sunar.

Bauman'a (2005) göre, geç modern toplumlarda birey, artık sabit bir kimlik değil, sürekli dönüşen, esnek ve yeniden yapılandırılabilir bir varlıktır (s. 15-16). Bu dönüşüm, doğrudan bedene yansır; çünkü beden, bu akışkanlığın en görünür temsilidir. Değiştirilebilirlik, iyileştirilebilirlik ve sonsuz gelişme fikri, neoliberal kültürün "kendine yatırım yapan özne" figürüyle birleştiğinde, beden adeta bir "yenileme projesi"ne dönüşür. Bu bağlamda bedenin estetikleştirilmesi, yalnızca bir güzellik ideali değil, aynı zamanda bir varoluş biçimi ve bir etik zorunluluk hâline gelir. Ayrıca Richard Sennett'in (2006) "yeni kapitalizmin kültürü" üzerine analizleri, bedenin emekle kurduğu ilişkiyi çağdaş bir düzlemde düşünmemizi sağlar. Sennett'e göre, post-fordist üretim düzeninde emek, sürekliliğini ve kurumsal bağlılığını kaybetmiş; bunun yerine esnek, geçici ve sürekli uyum sağlayan bir performansla dönüşmüştür (s. 45-46). Bu yeni emek rejimi, bedenin yalnızca bir üretim aracı değil, doğrudan bir pazarlama stratejisi olarak konumlandığı bir yapı oluşturur. Artık birey, yalnızca yaptığı işle değil, nasıl görüldüğü, nasıl sunduğu ve ne kadar "hazır" olduğu ile de değerlendirilir. Bu değerlendirme, özellikle alt sınıfların bedenleri üzerinde daha görünür bir baskı yaratır. Çünkü ekonomik kaynaklara erişim kısıtlılığı, bedeni piyasa normlarına uygun hâle getirme sürecinde yapısal engeller doğurur. Nancy Fraser'ın (2000) "tanınma ve yeniden dağıtım" kuramı bu noktada önemli bir tartışma alanı açar. Fraser'a göre, sınıfsal eşitsizliklerin giderilmesi yalnızca ekonomik adaletle değil, kültürel temsildeki adaletle de ilgilidir (s. 107-108).

Beden, bu temsil adaletinin merkezinde yer alır. Ne var ki neoliberal kültür, alt sınıf bedenlerini ya görünmez kılar ya da onları stereotipleştirerek dışlar. Estetik ve performans normlarına uymayan bedenler, toplumsal alanda ya ötekileştirilir ya da "başarısızlık" sembolü olarak okunur. Bu durum hem fiziksel varoluş hem de duygusal deneyim açısından bedenin yükünü

arttırır. Çağdaş kapitalist toplumda beden, artık yalnızca üretimle değil, temsil, estetik, normatiflik ve kültürel değerlerle iç içe geçmiş bir varlık düzlemine oturmuştur. Bu çok katmanlı konumlanış, sinema gibi temsile dayalı alanlarda bedenin nasıl betimlendiğini anlamak açısından kuramsal bir zemin sunar. Bedenin hem özne hem de nesne olduğu bu çift yönlü yapı, özellikle sınıf, emek ve estetik kesişimlerinde derinleşen bir dönüşümün ipuçlarını verir. Üçüncü başlıkta yapılacak sinemasal çözümleme, bu kuramsal çerçevede yer alan dönüşümlerin temsil biçimlerini görünür kılma amacı taşıyacaktır.

3. HUNGER FİLMİNDE MUTFAK, GÖSTERİ ve ETİK DİRENİŞ: ÇOK KATMANLI BİR SİNEMASAL ANALİZ

Filmin açılış sahnesi, yalnızca bir mutfak gösterimi değil, aynı zamanda sınıfsal ayrışmanın teatral bir ilanıdır. Kamera, izleyiciyi Tayland'ın tropikal doğasının ortasında yer alan lüks bir villanın bahçesine yönlendirirken, doğal olmayan bir şeyler olduğu hissini verir. Yemek sahnesi ilk bakışta egzotik ve sofistike görünebilir; ancak dikkatli bir okumayla bu sunumun yemeğin kendisinden çok onun performatif niteliğiyle ilgili olduğunu fark ederiz. Kaya üzerinde sunulan soslu istakozlar, gösterişin ve zenginliğin doğayla birleştiği bu sahnede, doğallıktan ziyade simgesel bir “tanrısal doyumun” temsidir. Burada doğa, zenginliğin estetik fonuna indirgenmiştir. Şef Paul'un, sunum sonrası gözlerini kapatarak aldığı haz, onun için yemeğin yalnızca damak tadı değil, iktidar hazzı olduğu fikrini pekiştirir. Jacques Derrida'nın (1990) “göstergenin ötesine geçemeyen haz” kavramıyla uyumlu biçimde, Paul'un bu ritüeldeki doyumunu aslında yemekten değil, kendisinin yarattığı bu yapay kutsallıktan kaynaklanmaktadır (s. 61-63). Tabak, çatal, servis gibi araçların yokluğu, bu zenginliğin “özüne dönmek” kisvesi altında gerçekleştirdiği sahte doğallığı simgeler. Istakozun elle yenmesi, sınıfsal gücün herhangi bir sosyal koda tabi olmadan yaşanabileceğinin göstergesidir.

Bourdieu'nün (1984) “kültürel sermaye” kavramına göre, bu sahne, üst sınıfın yemek yeme biçimiyle bile statü gösterisi yapabildiğini gözler önüne serer. Kaya, burada hem doğanın hem de Paul'un gücünün metaforik temsili olur: onun üzerinde sunulan her yemek, sadece bir besin değil, bir sınıf beyanıdır. Aoy'un kendi ailesine ait noodle restoranındaki yemek sahnesi, filmdeki en saf, dürüst ve “insanî” yemek yapma anıdır. Geleneksel Tay yemeklerinin hazırlandığı bu dar ve sade mekânda, Aoy'un hareketlerindeki ritim, bir sanatçının tuvaline fırça atması gibidir. Fakat bu sanat, şef Paul'un lüks estetik dünyasındaki “yüksek mutfak” anlayışına zıt bir şekilde, gündelik yaşama gömülü ve neredeyse görünmezdir. Bu fark, filmdeki sınıf ayrımını temsil etmenin ötesinde, Walter Benjamin'in (1969) “auranın kaybı” kavramı çerçevesinde de ele alınabilir: Aoy'un hazırladığı yemeklerin otantikliği, gösteriyle iç içe geçmemiştir; bu nedenle gerçek bir “aura”ya sahiptir (s. 5-6).

Mekânın dar, buharlı ve kalabalık oluşu, yalnızca Aoy'un yaşam koşullarını değil, aynı zamanda onun emek yoğun ve anonim emeğe dayalı mutfak kültürünü de yansıtır. Bu sahnede kullanılan kamera açıları özellikle dar çerçeveler ve sabit kamera izleyiciyi mutfağın sınırlı alanına hapseder ve karakterin mekânla kurduğu bağı doğrudan hissettirir. Aoy'un her hareketinde ustalığın yanı sıra yorgunluk da vardır; bu yorgunluk, onun sınıfsal konumunun ve gündelik

hayatının bir yansımasıdır. Bu sahne, mutfakların yalnızca yemek değil, emek ve kimlik ürettiği yerler olduğunu gösterir. *Hunger* restoranının mutfak, adeta bir “disiplin mekanı”dır (Foucault, 1992, s. 177). Aoy’un buraya ilk girdiği sahnede deneyimlediği şey, yalnızca bir mülakat değil; aynı zamanda bir tür sınanma ve “biçimlendirilme” sürecidir. Bu mutfak, modern bir askeri garnizon gibi hiyerarşik, mekanik ve korkutucudur. Aoy’un mülakatta yaptığı yemek, onun geleneksel mutfak bilgisini gösterirken; bu bilgi, şef Paul’un “yüksek mutfak” rejimi karşısında sınanır. Ancak Aoy’un yemeğinde hissedilen ev sıcaklığı, şef Paul’un dikkatini çeker. Bu an, Pierre Bourdieu’nün (1984) “iyi zevk” ile “halk zevki” arasındaki çatışmasına işaret eder (s. 46). Paul, burada yalnızca lezzete değil, yemeğin ardındaki “hikâyeye” dikkat kesilir.

Yani, *Hunger* mutfak “görsel lezzet”i öncelerken, Aoy’un sunduğu “duygusal lezzet”, bu soğuk yapının içine bir çatlak bırakır. Bu sahne, aynı zamanda karakterin gelecekteki dönüşümünün ilk sinyali verir. Aoy’un mülakattaki başarısı, bir burjuva mutfakına giriş bileti değil, bir “yeniden doğum”un habercisidir. Ancak bu yeniden doğuş, pahalıya mal olacaktır. Şef Paul’un Aoy’a eti kestirip pişirmeyi öğrettiği bu sahnede Aoy, *Hunger* mutfakının gerçek doğasına uyum sağlamaya çalışırken, Şef Paul onu bıçaklama hassasiyeti konusunda sınamaya sokar. Bu sahne yalnızca teknik bir test değil; bedensel dayanıklılık, psikolojik sınır ve taleplerin sonucunda şekillenen zorunlu yeniden yapılanmanın bir temsilidir. Paul, Aoy’un ellerine hem fiziksel hem de sembolik bir yük bindirir: cana dair keskin bir çizgi çizmesi beklenir ki bu onun yalnızca etle değil, kendi bedenine olan hâkimiyetiyle ilgilidir. Michel Foucault’nun (1978) “biyopolitika” kavramında beden, yalnızca iktidarın disipline ettiği bir alan değildir; aynı zamanda üretkenliğinin ve performansının denetim altında tutulduğu bir mekândır (s. 139-140). Bu sahnedeki kesme ritüeli, katı kurallarla çevrili bir disiplin sahasıdır. Aoy’un elindeki bıçak, Paul’un sesiyle yönlendirilir: “Daha ince, daha şık, daha hızlı.”

Bu talimat zinciri, bedenin hem estetik hem ekonomik amaçlarla optimize edilmesini gerektirir. Burada beden, bir üretim aracına dönüşmekle kalmaz; kendi içinde bir sermaye gibi değerlendirilir. Bourdieu’nün (1984) “bedensel sermaye” tanımıyla örtüşen bu süreçte, Aoy’un bedeni yalnızca eti değil, dikkat düzeyini, ritmini, sınırlarını ve psikolojik sınırlarını da keskinleştirir (s. 197). Ayrıca Judith Butler’ın performatif kuramı, burada devreye bedenle birlikte ritüelleşen tekrarlar üzerinden girer. Sahne boyunca Aoy’un alt sınıf alışkanlıklarıyla şef Paul’un üst sınıf performans normları çatışır; fakat kesim ritmi öğrendikçe, Paul’da memnuniyet işaretleri başlar. Bu dönüşüm, performatif kimlik üretiminin bir örneğidir (Butler, 2008, s. 29-30). Aoy’un geçiş sürecinin zorunluluğunu kabullenmesi ve bunu içselleştirmesi, onun kişisel özerkliğinin bir yansıması olarak değerlendirilir.

Bu bağlamda, belirtilmesi gereken önemli bir unsur ise bedenin sınırlarının zorlanması sonucunda ortaya çıkan potansiyel travmatik etkidir. Fiziksel zorlukların beklenmedik bir biçimde bireyin hem bedensel hem de zihinsel rezervlerini harekete geçirdiği, travma teorisinde önemli bir yer tutmaktadır. Bu tür bir durum, performans baskısının belirgin bir sonucudur. Aoy, yaşadığı bu psikolojik baskı altında, “sınama” kavramıyla içsel bir yükselişe açılan bir kapı olarak sembolize edilebilir. Bu çerçevede, bireyin karşılaştığı zorluklar hem özerkliğin hem de içsel gelişimin bir aracı haline gelmektedir. Sahnede ayrıca ağız sulandıran

bir “et pişirme numunesi” sunulur: tüm bu teknik testin sonunda Aoy’un hazırladığı et ayrıca bir lezzet deneyimine dönüştürülür.

Paul’un yüzünde beliren hafif bir memnuniyet, bu bedensel işkencenin sonunda bir performans kabulünün göstergesidir. Ancak bu kabul, sembolik bir şeytanla anlaşmaya benzer: talihli ancak esir. Bu kabul, Aoy’un kendi bedenini neoliberal sermayeye *biçimlendirerek satmasına* dair bir imkandır. Bu şiddetli ritüelin ardından sahne sona erdiğinde yaşam çizgisi hem devam eder hem keskin bir kırılma yaşanır. Aoy, artık eski basit noodle dünyasından kopmuştur; ancak bu kopuş onun özgürleşmesini değil, başka bir tahakküm biçimine boyun eğmesini gerektirmektedir. Bu ikilem, neoliberal toplumun özne üretim sürecindeki en çelişkili çekirdeğidir: kimlik dönüştükçe bağımlılık artar. Aoy’un *Hunger* mutfağı adı altında burjuva topluma ilk defa solo yemek hazırladığı sahne, Aoy’un şef Paul’un mutfağında kazandığı yeni konumla birlikte burjuva sınıfı için tek başına bir performansa giriştiği ilk an olması bakımından oldukça önemlidir. Burada Aoy’un mutfağa ve yemeğe bakışı ile sistemin ondan beklentileri arasındaki çatışma tüm çıplaklığıyla görünür hale gelir.

Aoy’un bu sahnede hazırladığı tabaklar, yalnızca birer yemek değil; sınıfsal aidiyetin, görsel sunumun ve kültürel statünün bir temsili haline gelir. Burjuvazi için hazırlanan bu özel yemekte kullanılan malzemeler, yalnızca lezzet üzerinden değil, nadirlik, estetik ve ekonomik değer üzerinden kodlanır. Aoy’un hazırladığı yemeklerin görsel sunumuna verilen önem; yemeğin tüketime değil, gösteriye yönelik bir araç olduğunu ortaya koyar. Bu bağlamda Jean Baudrillard’ın (1981) “gösteri toplumu” kavramı yeniden düşünülmeye değerdir. Baudrillard’ya göre, postmodern toplumda nesneler artık yalnızca kullanım değerleri üzerinden değil, temsil ettikleri simülasyonlar üzerinden değer kazanır (s. 89-90). Aoy’un yemeği de burada bir besin olmaktan çıkar, sosyal statü göstergesi haline gelir. Aoy, yemekleri yalnızca pişirmemekte, onlara bir koreografi, bir anlatı, hatta bir tören havası katmaktadır. Bu noktada Roland Barthes’ın *Mitolojiler* (1957) başlıklı eserinde yemek ritüellerinin kültürel olarak nasıl kodlandığını ifade ettiği gibi, burada da yemeğin ‘ne olduğu’ değil, ‘neyi temsil ettiği’ önemlidir (s. 51). Aoy’un pişirme süreci sessiz bir mücadeleye, kendini kanıtlama arzusuna ve sınıf atlama çabasına dönüşür. Sunulan tabak, teknik olarak kusursuzdur fakat Aoy’un yüz ifadesi, bu kusursuzluğun onun içsel dünyasında bir boşluk yarattığını ima eder. Burada yemek yalnızca bir lezzet deneyimi değil, Aoy’un aidiyet hissini sorgulamasına neden olan bir “sınav” haline gelmiştir. Bu durum, Richard Sennett’in *Yeni Kapitalizmin Kültürü* (2006) adlı eserinde belirttiği gibi, modern iş dünyasında performansın insanın varoluşsal bir yüküne dönüşmesi fikrini destekler (s. 45-46).

Aoy, bu sahnede hem becerisini hem de ruhunu ortaya koyar; fakat karşılığında aldığı şey yalnızca burjuvazinin onayıdır, gerçek bir aidiyet duygusu değil. Bu sahnede kullanılabilecek görsel, Aoy’un masanın karşısında, bütün dikkatlerin onun tabağında olduğu, spot ışıklarının altında yalnız başına kaldığı andır. Bu kare, Aoy’un sistem tarafından nasıl nesneleştirildiğini ve onun bedeninin, emeğinin ve duygusunun performatif bir nesneye dönüştüğünü güçlü biçimde gösterir. Aoy ve Tone arasındaki romantizm sahnesi sinemasal açıdan hem sembolik hem de estetik düzlemde yoğun bir anlatıya sahiptir. Aoy ve Tone’un birlikte yemek

hazırladıkları bu sahne, yalnızca bir mutfak iş birliği olmaktan çok uzaktır. Kamera kullanımı, ses tasarımı ve karakterlerin beden dili, bu sahneyi erotik bir atmosfere taşıyarak yemek yapma eylemini neredeyse cinsel bir ritüele dönüştürür. Tone ve Aoy'un mutfakta birlikte hareket etmesi, yemek yapım sürecinin adeta dans koreografisine dönüşmesiyle bir ritim yakalar. Burada duyulan tencere kapaklarının tıkırtısı, kesme sesleri, sızlayan yağın sesi, tüm bu sesler erotik bir senfoniye dönüşür. Laura Mulvey'in "male gaze" (erkek bakışı) kuramına referansla, burada eril bir bakıştan ziyade karşılıklı bir arzu alışverişi vardır. Kamera, karakterleri nesneleştirmek yerine, duyusal bir temas yaratır; seyirci bu temasın ritmine dahil olur. Yemeğin hazırlanışı sırasında kullanılan yakın çekimler (örneğin Aoy'un parmaklarının bir sosu incelikte sürmesi veya Tone'un Aoy'a olan dikkatli bakışları), erotizmin doğrudan temsilinden ziyade, ima yoluyla duygusal bir gerilim kurar. Slavoj Žižek'in (2008) ifade ettiği gibi, "Erotizm, doğrudan çıplaklıkta değil, perdenin kendisindedir" (s. 179). Bu sahnede erotizm, doğrudan temasla değil, yemek yapma sürecinin iç içe geçmişliğiyle var olur.

Aoy ve Tone'un bu sahnedeki etkileşimi, yemek yapmanın sadece bir meslek değil, bir duygu aktarımı, hatta bir beden dili olduğunu gösterir. Birbirlerine yaklaşıırken ortaya çıkan tensel temaslar, duyuların yemekle nasıl kesiştiğini gösterir. Bu bağlamda Luce Irigaray'in (1993) "duyuların diyalektiği" fikri hatırlanabilir. Irigaray, duyuların yalnızca fiziksel değil, varoluşsal bir ilişki sunduğunu savunur (s. 107). Aoy'un yemeğe ve Tone'a dokunuşu, aynı anda hem bir arzuyu hem de bir aidiyet ihtiyacını yansıtır. Sahnenin sonunda, yemek tamamlandığında, Tone ve Aoy'un yüzlerindeki gülümseme, yalnızca yemeğin başarısından değil, kurdukları özel bağın derinliğindendir. Yemek burada, bir ilişki biçimine dönüşür; birlikte pişirilen yemek, birlikte kurulan bir dil, bir hafıza olur. Şef Paul'un mutfaktaki hırsız bulmaya çalıştığı sahne *Hunger* mutfağının yalnızca bir gastronomi laboratuvarı değil; aynı zamanda mutlak bir hiyerarşi ve disiplin alanı olduğunu gösterir.

Şef Paul'un mutfakta meydana gelen en küçük sapmayı bile tolere edemeyerek hırsız teşhir etmeye çalışması, onun yalnızca bir mutfak lideri değil, adeta bir otorite figürü ya da Leviathan gibi bir egemen güç olduğunu gözler önüne serer. Bu sahneyle birlikte yemek artık yalnızca bir üretim süreci değil, aynı zamanda gözetim, cezalandırma ve disiplinin merkezine yerleşir. Michel Foucault'nun *Disiplin ve Ceza* (1992) adlı yapıtında belirttiği gibi, modern toplumda iktidar, bedenler üzerindeki mikro düzeyli denetimle işler; hırsız bulma süreci, bir mutfakta değil bir hapisanede ya da askerî karargâhta geçiyormuş gibi sunulur (s. 280). Paul'un sinirli, sistematik ve sistematikten de öte paranoyak davranışları, mutfağın bir "biyopolitik" düzenek olarak işlediğini gösterir.

Yemek artık sadece bir ürün değil, iktidarın elinden geçen ve kontrol ettiği bir süreç dönüşmüştür. Burada Paul'un gözlerinde yalnızca öfke değil, tehdit altında olan düzenine karşı duyduğu bir korku da görünür. Çünkü *Hunger* mutfağı, Paul için yalnızca bir kariyer alanı değil, onun varoluşsal üstünlük sahnesidir. Mutfakta yaşanan küçük bir disiplinsizlik, onun tüm evreninin çatırdaması anlamına gelir. Bu noktada Hannah Arendt'in (1961) "otorite kaybı" kavramı anımsanabilir; bir sistemin otoritesi sarsıldığında, içsel tutarlılığı da zedelenir ve bu, sistemin çöküşünün başlangıcı olur (s. 91). Hırsız arayışı sırasında mutfak çalışanlarının

yüzlerinde görülen korku, sessizlik ve gerginlik, bu mutfağın nasıl bir şiddet rejimiyle işlediğini de ortaya koyar. Bu fiziksel bir şiddet değildir; daha incelikli, psikolojik ve ideolojik bir disiplindir. Giorgio Agamben'in (1998) "çıplak hayat" kavramı burada devreye girer: çalışanlar, üretici bireyler değil, yalnızca işlevleri kadar değer gören ve gerektiğinde "çıplak" bırakılabilecek bedenlerdir (s. 75-76). Hırsızlık meselesi bu nedenle yalnızca bir "kural ihlali" değil, tüm sistemin meşruiyetini tehdit eden bir olaydır. Fakir bir ailenin (baba, eş ve küçük kız) Şef Paul'u tuttuğu sahnede *Hunger*'ın toplumsal sınıf eleştirisini en çıplak hâliyle ortaya koyduğu anlardan biridir. Paul'un yemek yapması için bu kez zengin elitler değil, dar gelirli bir aile tarafından çağırılması anlatının seyrini dramatik biçimde değiştirir. Yemek artık bir statü gösterisi ya da performans değildir; hayatta bir kez yaşanacak bir deneyimin, hatta bir tür vedanın parçasıdır. Ailenin kız çocuklarının ağır hastalığı, yemek masasını bir şölenden çok bir cenaze törenine benzetir. Burada yemek, yaşamla ölüm arasında kurulan sembolik bir köprüye dönüşür.

Bu sahneye teorik düzeyde baktığımızda, Emmanuel Levinas'ın (1969) "Öteki" kavramı önem kazanır. Paul'un normalde hizmet ettiği üst sınıf "Ben" iken, burada karşısında olanlar "Öteki"dir; ve bu ötekiler, onun mutfağında görünmeyen ama toplumun büyük çoğunluğunu oluşturan gerçek insanların temsilleridir (s. 38-39). Paul ilk kez yemek yaptığı kişilere yukarıdan bakamaz; onlar artık gösterinin bir parçası değil, acının ta kendisidir. Ayrıca Pierre Bourdieu'nün "ayrım" kavramı da bu sahnede yeniden sorgulanır. Paul'un yemekleri lüks sofralar için tasarlanmıştır; ama bu kez sunum değil, anlam önemlidir. Bu sahne, filmde emeğin "prestij" değil "bağ" kurmak için hazırlandığı nadir anlardan biridir. Ailenin bakışlarında ise hem hayranlık hem minnet hem de bir tür yabancılaşma hissedilir: tıpkı bir tanrıya dua eder gibi, ama aslında onu tam olarak anlamadan. Çorbaya et suyunun konulduğu sahneden sonra Şef Paul'un Dang Amca tarafından bıçaklandığı sahnede et suyunun konulması meselesi, yalnızca bir mutfak kuralı ya da damak tadı sorunu değildir; bu sahne, kimliğin, sınıfın ve iktidarın çarpıştığı bir metafora dönüşür. Dang Amca'nın, kızının favorisi olan et suyunun yemeğe dahil edilmesini istemesi, aslında "gelenek"nin, "anlam"ın ve "bellek"nin mutfağa müdahalesidir. Şef Paul içinse bu bir ihlaldir; çünkü onun tarifleri, mutfağın değil kendisinin kutsal kitabıdır. Burada iki ayrı "doğruluk rejimi" karşı karşıya gelir: biri duygusal ve yerel, diğeri narsisistik ve evrensel. Tartışmanın şiddetlenmesiyle birlikte Paul'un bıçaklanması, *Hunger* evreninde ilk kez fiziksel bir şiddetin zuhur etmesidir. Bu sahne ile daha önce sözünü ettiğimiz Foucault'nun "disiplin rejimi" yerini "halkın adaleti"ne bırakır. Artık bedensel bir ceza söz konusudur. Paul'un yere düşüşü, bir tür tanrının yeryüzüne düşmesi gibidir: kontrol ettiği düzende, kendi kuralına başkaldıran halk tarafından "yemekle cezalandırılır."

Burada Slavoj Žižek'in (1991) "fazla gerçek" dediği bir an yaşanır (s. 87). Gerçek o kadar yoğun ve dramatiktir ki, simülasyon çöker. Yemek artık sahne değildir, performans değildir; kanla yazılmış bir gerçekliktir. Bu sahne, Paul'un otoritesinin ilk fiziksel yenilgisi, yani düşüşüdür. Ve düşüş her zaman bir dönüşümün habercisidir. Bıçaklandıktan sonra hastanede Şef Paul'un Aoy'a içini döktüğü sahnede *Hunger* filminin dramatik yapısında bir kırılma ve karakterin psikanalitik çözümlemesine açılan bir kapıdır. Paul, fiziksel olarak zayıflamışken ilk defa kırılma anını ve geçmişini Aoy'a açık eder. Çocukluk anısı olan havyar hikâyesi, yalnızca bir

yemeğe dair anı değildir; aynı zamanda utanç, sınıf farkı, dışlanma ve hırsla yoğrulmuş bir varoluş meselesidir. Paul'un bir sofrada, havyarın nasıl yenileceğini bilmediği için utanç duyması ve alay edilmesi, Jacques Lacan'ın (2005) "ayna evresi" kuramı bağlamında okunabilir. Lacan'a göre, birey ilk defa kendini "başkasının gözünden" görerek bir benlik inşa eder (s. 184-185). Paul'un aşçı olma arzusu da bu yaralanmış bakışla şekillenmiş bir kimlik inşasıdır: Yemekle güç kazanmak, ona saygı duyulmayan çocukluğun telafisidir. Bu sahne aynı zamanda Roland Barthes'ın (1961) yemekleri "anlam taşıyıcı nesneler" olarak tanımladığı semiotik düzleme de oturur (s. 226-227). Havyar, burada bir besin olmaktan çıkar, sınıfın ve aidiyetin göstergesine dönüşür.

Paul'un gözünde havyar, çocukluk travmasının, dışlanmanın ve kendi değersizlik hissinin öznesidir. Dolayısıyla onun tüm mutfak kariyeri, bu travmanın üzerine kuruludur. Aoy'un bu sahnede suskunlukla dinleyişi hem saygıyı hem de bir tür uzaklığı ifade eder. Aoy, hâlâ kendi yolunu aramaktadır; ama ilk defa Paul'u bir rakip ya da despot olarak değil, eksik ve yaralı bir birey olarak görür. Bu, karakterler arasında gerçek bir diyalogun kurulduğu ender anlardandır. Dolayısıyla, bu sahne iki karakterin birbirini ilk kez "insan" olarak tanıdığı duygusal bir eşik işlevi görür. Aoy'un hastane sahnesinde babasının sağlık durumuyla yüzleşmesi, onun için nihai bir içsel muhasebe anıdır. Paul'un hikâyesine nazaran Aoy'un yolculuğu, doğrudan "şef olmak"tan ziyade "ailesini geçindirmek" motivasyonu ile başlamıştır. Fakat burada görüyoruz ki, onun yolculuğu sadece dışsal değil, içsel bir dönüşüm içerir.

Bu sahne, Aoy'un kendini başkalarının hedeflerinden ayıklayıp, kendi arzusu ve benliğiyle ilk kez temas kurduğu andır. Judith Butler'ın (1997) özneleşme kuramında belirttiği gibi, özne ancak normların sınırında ve kriz anlarında kendini kurar (s. 12). Babasının hastalığı, Aoy'u duygusal, ekonomik ve mesleki olarak bir karar vermeye zorlar: Ya şef Paul gibi bir "tanrı"nın gölgesinde devam edecek ya da kendi mutfağını yaratacaktır. Ayrıca bu sahne, Tayland'ın geleneksel aile yapısına ve bakım emeğine de göndermeler taşır. Aoy'un ailesiyle kurduğu bağ, onu sadece bir aşçı değil, aynı zamanda "bakıcı" kılar. Burada yemek, yeniden "şov" değil "şefkat" halini alır. Bu kırılma, Aoy'un yolculuğunun en insani noktasıdır. Bu andan itibaren karakter, yalnızca teknik değil, etik ve duygusal düzeyde de dönüşür. *Hunger* ekibinin bakanlara yasadışı kuş pişirdiği sahnede filmin en açık politik alegorilerinden biridir. *Hunger* mutfağı, bu kez yalnızca bir sanat sahnesi değil, aynı zamanda iktidarın arka mutfağı hâline gelir. Yasadışı kuş pişirme emri, devletin ve mutfağın etik dışı birleşimini simgeler. Kuş, burada hem gerçek bir hayvan hem de "yasaklı bilgi"nin, "el altından yapılan pazarlığın" göstergesidir.

Bu sahnede Michel Foucault'nun (1978) "biyopolitika" kavramı devreye girer. Foucault'ya göre modern iktidar, bedenler üzerinde yalnızca doğrudan şiddetle değil, onların yaşam tarzlarını yöneterek hâkimiyet kurar (s. 139). Bakanlara sunulan yasa dışı kuş, bu anlamda sadece bir yemek değil, devletin ve elitlerin neyin "yasak" olduğuna kimin karar verdiğini gösterdiği bir politik gösteridir. Aoy ve Tone'un bu düzeni terk etmesi, yalnızca bir iş bırakma değildir; bir etik pozisyon almadır. Onlar için yemek artık sadece "haz" veya "gösteri" değil; aynı zamanda "doğru" olanın temsilidir. Filmin adının da çağrıştırdığı gibi, bu sahne Aoy'un "açlık"la ilişkisini değiştirir: artık sadece bedensel değil, etik ve vicdani bir açlıktan söz edilmektedir. Bu noktadan

itibaren Aoy, başkasının mutfağında pişiren değil, kendi mutfağını kurmaya çalışan bir öznedir. Tone'un ona eşlik etmesi ise kolektif bir vicdanın filizlenmesini simgeler: mutfak sadece bireysel bir sanat değil, toplumsal bir pozisyonudur. Bay Tos'un Aoy'a yeni açılacak restoranında baş şef olmasını teklif ettiği sahne, filmin çatışma eksenini bireysel kimlik inşası üzerinden tekrar kurgular. Bu teklif, Aoy'un ilk kez kendi mutfağını kurma ihtimalini somutlaştırır. Ancak bu yol, yalnızlıkla, baskıyla ve kimlik çatışmalarıyla örülüdür.

Çünkü Aoy hâlâ Şef Paul'un öğretileri, talepleri ve acımasızlıkla inşa ettiği mutfak hiyerarşisinin etkisi altındadır. Paul'un "tanrısal" şef figürü, Aoy'un zihninde yalnızca ustalık değil, aynı zamanda bir korku, yetersizlik ve hırs kompleksine dönüşmüştür. Judith Butler'ın "normatif baskılar" kavramını bu sahneye uyguladığımızda, Aoy'un yaşadığı çıkmaz netleşir. Butler'a (1997) göre, özne toplumsal normların içinde şekillenirken, aynı zamanda o normlarla çatışarak kendini var eder (s. 2). Aoy, "Paul gibi olma" normunu kırarak, "kendi" olarak pişirmeye başlar. Bay Tos'un mekânı ise bu denemenin zemini: geleneksel noodle geçmişiyile *fine dining* arasında sıkışmış bir mutfakta Aoy, hem doğduğu kültürle hem de içinde yetiştiği profesyonel disiplinle hesaplaşır.

Bu sahnelerde gösterilen fiziksel zorlanmalar –mutfakta elinin kesilmesi, yemekleri defalarca denemesi, uykusuz kalması– yalnızca bir emek meselesi değil, bedensel bir varoluşun kanıtıdır. Aoy'un tavası ve malzemeleriyle kurduğu ilişki, artık "emir"le değil, "sezgi"yle şekillenir. Dolayısıyla bu geçiş, Paul'un mutfağında "itaatkâr öğrenci" olan Aoy'un "karar verici özne" haline evrilmesini temsil eder. Aoy Flame restoranını kapatırken sürpriz bir şekilde Şef Paul'un çıkageldiği bu sahne, klasik anlamda bir "karakter karşılaşması" değil; iki felsefenin, iki etik sistemin ve iki yemek anlayışının yüzleşmesidir. Şef Paul ve Aoy'un baş başa oturduğu masada ikili, mutfağın ne olduğuna, sanatla mı, yoksa toplumla mı kurduğu ilişkiye dair fikir alışverişinde bulunur. Bu sohbet, sadece geçmişe dair hesaplaşma değil, aynı zamanda gelecek yönelimlerini belirleyen varoluşsal bir tartışmadır. Paul'un hâlâ mutfağı bir güç ve gösteri alanı olarak görmesi, onun iktidarla kurduğu bağın sürmekte olduğunu gösterir. Ona göre iyi şef, tanrılara yakışır bir kudretle yemek sunmalıdır. Bu anlayış, Walter Benjamin'in "aura" kavramıyla örtüşür: sanatın ve üretimin tekrarlanamazlığı, biricikliği, kudreti. Paul'un mutfağı da bu aurayı taşır; o, izlenmek, şaşırtmak, etkilenmek için pişirir. Aoy ise daha sade, daha yerel, daha duyuşsal bir yaklaşımı savunur. Ona göre yemek, yalnızca etkileyici olmak için değil, bağ kurmak, beslemek ve hatırlamak içindir. Bu anlamda Aoy'un yaklaşımı daha çok Emmanuel Levinas'ın etik teorisiyle örtüşür: ötekiyle kurulan temas, göz göze geliş, sorumluluk.

Aoy'un mutfağı bir "yakınlık" alanıdır. Bu sahnede Aoy'un söyledikleri ve Paul'un onu sessizce dinlemesi, aslında rollerin değiştiğini gösterir: artık öğretici konumunda olan Aoy'dur. Bayan Milky'nin doğum günü sahnesi, sınıfsal temsillerin ve mutfak politikalarının doruk noktasıdır. Burjuvazinin ortasında iki şefin rekabeti yalnızca bir "lezzet" meselesi değildir; temsil ettikleri değerler savaşılmaktadır. Aoy geleneksel ve içsel bir lezzeti temsil ederken, Şef Paul tanrısal, ihtişamlı ve abartılı sunumlarıyla kitleyi büyülemeye çalışır. Buradaki yemekler sadece tüketilecek nesneler değil; birer "güç" ifadesidir. Paul'un yukarıdan kancayla indirilen kesilmiş inekle yaptığı gösteri, antropolojik olarak bakıldığında bir kurban ayinidir. Marcel Mauss'un

(2002) “armağan ekonomisi”ne göre, toplumsal ilişkilerde verilen her armağan, aynı zamanda bir hiyerarşi ve iktidar göstergesidir (s. x). Paul’un sunduğu yemek, yalnızca bir ziyafet değil, seyircileri boyunduruğa alan bir güç gösterisidir. İneğin kancayla taşınması, yemekle şiddetin ve ritüelin iç içe geçmesini simgeler.

O bu sunumla kendini bir tanrı gibi konumlandırır, yemekle ilahi kudretini ilan eder. Aoy ise daha mütevazı ama derinlikli bir yemek sunar. Onun yemeğiyle hedeflediği şey hayranlık değil; hatırlama, hissetme, köklere dönüştür. Aoy’un tabağındaki anlatı, Tay kültürüne, aile sofralarına ve sade zevklere yapılan bir göndermedir. Bu karşılaşma, filmin ideolojik merkezidir: yemek yalnızca tat değil, aynı zamanda etik, aidiyet ve kimliktir. Seyirciler görkemli sunuma alkış tutarken, Aoy’un temsil ettiği değerler göz ardı edilir; bu da kitlelerin estetikle büyülenip etik olanı nasıl kolayca terk edebileceğini gösterir. Şef Paul’un tutuklanması, filmin en simgesel düşüş anıdır. Gücün, hazzın ve şovun arkasındaki yasa dışı yapı en sonunda çöker. Onun gözaltına alınması sadece kişisel bir suçun değil, tüm “tanrısal mutfak” ideolojisinin çöküşüdür. Artık yüceltilen şef, sıradan bir suçludur.

Bu durum Michel Foucault’nun (1992) “iktidarın beden üzerindeki tasarrufu” teorisiyle okunabilir: iktidar her zaman kendini sürdürmek için bir beden üzerinden işler; ancak o beden hata yaptığında da düşüşü bir o kadar sert olur (s. 36). Şef Paul’un yalnız bırakılması, aslında onun hayatı boyunca kurguladığı “dokunulmaz” imgenin sona ermesidir. Onun düşüşüyle birlikte Aoy’un yıldızı parlar. Ancak Aoy bu yükselişi intikamla değil, sükûnetle karşılar. Bu da filmin etik duruşunun bir kez daha Aoy’un tarafında olduğunu gösterir. Final sahnesi, Aoy’un tam anlamıyla bir “özne” haline geldiğini simgeler. Artık ne Paul’un mutfağında bir öğrenci ne Bay Tos’un restoranında bir görevli, ne de bir gösteride rol alan şeftir. Aoy, kendi ailesinin restoranına dönerek sıfırdan bir kimlik kurar. Bu sahne, Homi Bhabha’nın (1994) “melezlik” kavramıyla yorumlanabilir: Aoy, hem geleneksel olanı hem de modern olanı sentezleyerek yeni bir anlatı oluşturur (s. 115-116). Tavası, pişirme teknikleri ve menüsüyle artık yalnızca geçmişi değil, geleceği de temsil eder. Yemek artık onun için bir geçim yolu değil; bir ifade biçimidir. Aile restoranının yeniden doğuşu, aynı zamanda sınıfsal geçişlerin ve toplumsal iyileşmenin de imkânı olarak sunulur. Aoy artık yemekle iktidar değil, ilişki kurmak ister. Bu anlamda yemek, filmin sonunda nihayet şiddetten, gösteriden ve otoriteden arınır. Aoy’un “açlığı” artık başkalarının onayı değil, kendi ruhunu doyurma arzusudur.

SONUÇ

Günümüz görsel anlatıları, yalnızca temsil ettikleri karakterler ya da sundukları dramatik olaylar bağlamında değil, aynı zamanda iktidar, etik, sınıf ve bireysel özneleşme süreçlerine dair derin yapısal meseleleriyle de incelenmeyi hak eder. Bu çalışmada analiz edilen film metni, gastronomik bir yüzey sunmakla birlikte, alt katmanında kapitalist üretim ilişkileri, şiddetin görünümleri ve bireyin kültürel bağlam içindeki konumlanışı gibi çok katmanlı meseleleri bir araya getirir. Bu noktada ulaşılan en önemli sonuçlardan biri, modern anlatının yalnızca dramatik değil, politik ve etik bir alan olduğu gerçeğidir. Yemek, tarih boyunca yalnızca beslenme ihtiyacını karşılayan bir nesne değil, aynı zamanda sınıfsal ayrımların, kültürel

kodların ve politik stratejilerin taşıyıcısı olmuştur. Bu bağlamda, filmdeki mutfak mekânı sadece bir üretim alanı değil, aynı zamanda iktidarın, boyun eğmenin ve direnişin sahnelendiği bir mikrokozmos olarak karşımıza çıkar.

Şef karakterinin yükselişi ve düşüşü, bu mikrokozmosun dramatik çelişkileriyle şekillenir. Ancak analizimiz, bu bireysel yükseliş-düşüş anlatısının çok daha derin bir yapısal eleştirinin parçası olduğunu göstermektedir. Kapitalist üretimin görünmeyen şiddeti, sınıfsal tahakküm ilişkileri ve kültürel normların birey üzerindeki şekillendirici etkisi, bu anlatının alt metnini oluşturmaktadır. Filmin sınıf, şiddet ve kimlik inşası ekseninde çözümlediği meseleler, neoliberal kültürün birey üzerinde nasıl bir özneleşme biçimi inşa ettiğini de göstermektedir. Günümüz toplumlarında bireyin “başarı” motivasyonu ile hareket etmesi, onu hem kendi arzularına yabancılaştırmakta hem de sistemin yeniden üreticisi hâline getirmektedir. Bu bağlamda film, yemek temsili üzerinden sadece bedensel ya da estetik bir haz sunmaz; aynı zamanda bir ideolojinin, bir sistem eleştirisinin kodlarını da taşır. Şef karakterinin mutfağı bir iktidar alanı gibi inşa etmesi, modern iş yaşamının disipliner yapısına açık bir göndermedir. Ancak onun çöküşü, sistemin içsel çelişkilerle dolu olduğuna dair güçlü bir sembolik anlatıdır. Bir diğer önemli sonuç da etik ile estetik arasındaki ilişkiye dairdir.

Estetik olanın, yani görsellik ve lezzet üzerinden kurulan büyüünün, çoğu zaman etik dışılığı gizleyici bir perde olarak kullanıldığı görülmektedir. Özellikle burjuva tüketim kültürü bağlamında yemek bir gösteri nesnesine dönüşürken, bu gösterinin ardında kalan emek, sömürü ve şiddet görünmez kılınmaktadır. Bu görünmezliğin kırılması, yalnızca dramatik değil, etik bir sorumluluk üretmektedir. Filmde bu kırılma anlarının varlığı, izleyiciye sadece duygusal değil, aynı zamanda eleştirel bir mesafe kazandırma potansiyeli taşımaktadır. Bu yönüyle çalışma, sanatın ve sinemanın etik-politik bir alan olarak nasıl işlev gördüğünü de ortaya koymaktadır. Filmin anlatısında dikkat çeken bir diğer boyut ise, geleneksel ile modern arasında sıkışmış kimliklerin geçiş alanlarında kurulan “melez” kimliklerdir. Bu kimlikler ne tamamen geleneksel değerlere ait ne de bütünüyle modern sistemin öznesidir. Onlar, kültürel sınırların çatıştığı bölgelerde, çoğu zaman sessiz ama dirençli öznelere sahiptir.

Filmde bu özne tipi özellikle Aoy karakteri üzerinden şekillenmekte; onun dönüşümü, pasif bir itaatten aktif bir kendilik yaratımına evrilmektedir. Bu dönüşüm, bireyin sistem içindeki tekil bir varlık değil, sistemin kendisine dair bir dönüşüm potansiyeli taşıyan aktör olduğunu gösterir. Bu bağlamda film, izleyiciye yalnızca bir başarı öyküsü ya da trajik bir düşüş hikâyesi sunmakla kalmaz; aynı zamanda bir sistem eleştirisi, bir etik sorgulama ve bir kültürel yeniden konumlanma önerisi getirir. Tüm bu temalar, sadece sinema çalışmaları açısından değil, kültürel çalışmalar, antropoloji, sosyoloji ve siyaset teorisi gibi çok disiplinli bir yaklaşımla değerlendirildiğinde çok daha geniş açılımlar sunmaktadır. Ayrıca bu makale, sinema metinlerinin sadece görsel analizle değil, çok katmanlı teorik bağlamlar içinde okunmasının ne kadar önemli olduğunu ortaya koymuştur. Lacan’dan Barthes’a, Arendt’ten Agamben’e ve Bhabha’dan Butler’a kadar farklı düşünürlerin kavramlarının analize dâhil edilmesi, filmdeki dramatik anlatının aslında çok daha derin bir ideolojik zemine oturduğunu göstermiştir. Bu türden teorik çok katmanlılık, sinema analizini yalnızca bir tür eleştiri pratiği olmaktan çıkarıp,

politik bir eylemlilik alanına dönüştürmektedir. Bu makalenin ortaya koyduğu sonuçlardan biri de temsilin her zaman bir güç ilişkisiyle bağlantılı olduğudur.

Kimin anlatıldığı, nasıl anlatıldığı, neyin görünür kılındığı ya da hangi gerçekliklerin bastırıldığı; tüm bunlar politik ve etik bir tercihin sonucudur. Bu yüzden anlatılar yalnızca hikâye anlatmaz; aynı zamanda bir dünya kurar, bir bakış inşa eder. Bu bağlamda ele alınan film metni de sadece mutfağı değil, hayatı, sistemi, etiği ve iktidarı yeniden düşünmeye çağırır. Görkemli mutfakların arkasında kaynayan her tencere, sadece bir tarifi değil; iktidarın, etik ihlallerin ve görünmeyen emeğin de izlerini taşır. Sanatın tabakla, anlatının kaşıkla ve politikanın bıçakla sunulduğu bu sofrada, asıl mesele ne pişirildiğinden çok, kimin doyduğu ve kimin aç kaldığıdır. Bu güçlü tematik çözümlemelere karşın, çalışmanın belirli sınırlılıkları da göz ardı edilmemelidir. İnceleme yalnızca 2023 yapımı *Hunger* filmine ve belirli sahnelerle odaklanmakta; çözümlemeler eleştirel film analizi yöntemi çerçevesinde yürütülmektedir. Bu yaklaşım, filmin anlatısal yapısı üzerinden iktidar, sınıf, etik ve kimlik temsillerini açığlamayı mümkün kılmakla birlikte, elde edilen bulguların farklı film metinleriyle genellenebilirliği sınırlıdır. Ayrıca çalışma, kuramsal düzeyde derinleşmiş olsa da izleyici alımlaması, tarihsel karşılaştırmalar ya da kültürel bağlamlar arası farkların incelenmesi gibi yönler kapsam dışı tutulmuştur. Gelecek araştırmalarda, farklı kültürel ve sinemasal bağlamlardan yemek temalı filmlerle karşılaştırmalı analizler yapılması; yemek sahnelerinde sınıf, cinsiyet ve kimlik gibi temsillerin zamansal dönüşümlerinin izlenmesi; ayrıca seyirci deneyimlerine odaklanan eleştirel analiz yöntemlerinin kullanılması, bu alandaki çözümleme pratiğini daha da derinleştirecektir.

Extended Abstract

This article presents a critical film analysis of *Hunger* (2023), a Thai film directed by Sitisiri Mongkolsiri, through the lenses of cultural theory, power dynamics, and subjectivity aesthetics. While on the surface the film appears as a gastronomic drama about an ambitious chef's journey, it reveals a complex narrative interrogating class stratification, symbolic violence, and neoliberal identity formation. Utilizing an interpretive-critical qualitative methodology, this article explores how food, labor, and performance function as discursive tools representing power, resistance, and ethical selfhood. The narrative follows Aoy, a working-class young woman cooking in her family's modest restaurant. Her recruitment into the elite kitchen of the authoritarian Chef Paul marks a symbolic transition from invisibility to visibility and from a docile body to an autonomous subject. Chef Paul embodies Foucauldian disciplinary power, exerting authority through constant surveillance, standardization, and symbolic domination rather than direct violence.

The kitchen, meticulously staged and choreographed, operates as a microcosm of capitalist order, where success demands submission to rigid hierarchies. *Hunger* reframes food not merely as sustenance or artistic expression but as a site of social negotiation. Each dish acts as a stage for power display and a coded message about taste, class, and legitimacy. Chef Paul's elaborate, performative dishes—such as his controversial cooking of endangered animals for elite clients—serve as spectacles reinforcing elite superiority. In contrast, Aoy's cooking is

rooted in memory, tradition, and familial warmth, resisting commodification and embodying an ethical core. The film offers a critique of capitalist consumer culture, where authenticity is commodified and packaged as spectacle. Chef Paul's philosophy of "feeding hunger" is exposed as hollow marketing masking exploitation and narcissistic control. Aoy's rejection of this world and return to her roots is framed not as failure but as a subversive redefinition of success. Her refusal to conform signals resistance to symbolic violence and reclamation of subjectivity on her own terms. The article draws theoretically on Michel Foucault's concepts of disciplinary power and biopolitics, positioning the kitchen as a disciplinary institution akin to schools or prisons. The chef's body is rigorously observed, trained, and punished to conform aesthetically and morally. Aoy's resistance thus gains political significance, blending traditional values with modern self-awareness to create a hybrid identity.

Gender dynamics also feature prominently: Aoy, the film's sole central female character in a masculinized environment, faces overt and covert marginalization. Her rise is portrayed as an internal ethical transformation rather than romantic salvation. Judith Butler's performativity theory helps frame her subjectivity as a process of repeated acts that subvert imposed roles. Visually, the film contrasts the sterile, metallic, luxurious kitchen with the warm, vibrant family restaurant. These juxtapositions emphasize the ideological divide between commodified culinary spectacle and community-rooted cooking. Architectural elements, sound, costume, and editing collectively highlight cultural implications of space, labor, and identity under capitalism. Methodologically, this article applies a critical film analysis using close readings of visual, narrative, and symbolic elements. The approach privileges depth of interpretation and theoretical engagement over empirical quantification. This aligns with academic traditions in cultural and film studies that treat cinema as a socially meaningful ideological text. By focusing on *Hunger*, this article contributes to Southeast Asian film studies and culinary cinema scholarship, which has largely centered on Western productions. The film presents a critical view of the food industry as a site of structural inequality and ideological struggle, challenging global assumptions about success and authenticity amid hyper-commodification.

Finally, *Hunger* invites viewers to reconsider ethical imaginaries. Aoy's choice to cook for her community rather than elites restores dignity to herself and to cooking as an ethical, communal act. Beyond genre, the film emerges as a moral parable for the neoliberal era. In conclusion, *Hunger* is not merely about food; it narrates resistance, subject formation, and value redefinition. Through its depiction of culinary labor, body discipline, and identity commodification, the film critiques dominant cultural narratives and offers an alternative rooted in ethical clarity and agency. Its protagonist's journey from submission to autonomy resonates with contemporary cinema's broader efforts to challenge hegemonic ideals through nuanced storytelling.

Kaynakça

- Agamben, G. (1998). *Sovereign power and bare life* (D. Heller-Roazen, Çev.). Stanford University Press.
- Arendt, H. (1961). *Between past and future: Eight exercises in political thought*. Viking Press.
- Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Editions du Seuil.
- Barthes, R. (1961). Toward a psychosociology of contemporary food consumption. *Social Research*, 28(2), 204-229.
- Baudrillard, J. (1981). *Simulacres et simulation*. Éditions Galilée.
- Bauman, Z. (2005). *Liquid life*. Polity Press.
- Benjamin, W. (1969). *The work of art in the age of mechanical reproduction* (H. Arendt, Ed.; H. Zohn, Çev.). Schocken Books.
- Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. Routledge.
- Blaikie, A. (1999). *Ageing and popular culture*. Cambridge University Press.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction a social critique of the judgement of taste* (R. Nice, Çev.). Harvard University Press.
- Bourdieu, P. (1995). *Pratik nedenler* (H. Tufan, Çev.). Kesit Yayıncılık.
- Bower, A. L. (2004). *Reel food: Essays on food and film*. Routledge.
- Butler, J. (1993). *Bodies that matter*. Routledge.
- Butler, J. (1997). *The psychic life of power: Theories in subjection*. Stanford University Press.
- Butler, J. (2008). *Cinsiyet belası* (B. Ertür, Çev.). Metis Yayınları.
- Deleuze, G. (2017). Postscript on the societies of control. İçinde W. Dean & C. Norris, *Surveillance, crime and social control* (1. bs). Routledge.
- Derrida, J. (1990). *Glas* (J. P. Leavey Jr. & R. Rand, Çev.). University of Nebraska Press.
- Elias, N. (2000). *The civilizing process*. Blackwell Publishing.
- Federici, S. (2012). *Caliban ve cadı* (Ö. Karakaş, Çev.; 1. bs). Otonom Yayıncılık.

- Foucault, M. (1978). *The history of sexuality* (R. Hurley, Çev.; 1. bs). Pantheon Books.
- Foucault, M. (1992). *Hapishanenin doğuşu* (M. A. Kılıçbay, Çev.). İmge Kitabevi.
- Fraser, N. (2000). Rethinking recognition. *New Left Review*, 3(3), 107-120.
- Gramsci, A. (1992). *Selections from the prison notebooks* (Q. Hoare & G. N. Smith, Ed.). International Publishers.
- Han, B.-C. (2019). *Yorgunluk toplumu* (S. Yalçın, Çev.; 5. bs). Açılım Kitap.
- Irigaray, L. (1993). *An ethics of sexual difference* (C. Burke & G. C. Gill, Çev.). Cornell University Press.
- Lacan, J. (with Fink, H., & Grigg, R.). (2005). *Écrits* (B. Fink, Çev.). W. W. Norton & Company.
- Le Breton, D. (2010). *Acının antropolojisi* (İ. Yerguz, Çev.; 2. bs). Sel Yayıncılık.
- Levinas, E. (1969). *Totality and infinity: An essay on exteriority* (A. Lingis, Çev.). Duquesne University Press.
- Lupton, D. (1996). *Food, the body and the self*. SAGE Publications Ltd.
- Mauss, M. (2002). *The gift: The form and reason for exchange in archaic societies* (I. Cunnison, Ed.; W. D. Halls, Çev.). Routledge.
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 803-816.
- Oren, T. (2013). On the line: Format, cooking and competition as television values. *Critical Studies in Television*, 8(2), 20-35.
- Rosa, H. (2005). *Social acceleration: A new theory of modernity* (J. Trejo-Mathys, Çev.). Columbia University Press.
- Sennet, R. (2006). *The culture of the new capitalism*. CT: Yale University Press.
- Skeggs, B. (1997). *Formations of class and gender*. Sage.
- Turner, B. S. (1996). *The body & society* (3. bs). Sage.

- van Dijk, T. A. (2015). Critical discourse analysis. İçinde D. Tannen, H. E. Hamilton, & D. Schiffrin (Ed.), *The handbook of discourse analysis* (2. bs, ss. 466-485). Wiley-Blackwell.
- Žižek, S. (1991). *Looking awry: An introduction to Jacques Lacan through popular culture*. The MIT Press.
- Žižek, S. (2008). *Violence: Six sideways reflections*. Picador.
- Zuboff, S. (2019). *The age of surveillance capitalism: The fight for a human future at the new frontier of power*. Public Affairs.