**SOS421 Duygular Sosyolojisi**

**Seminer 4**

**Tartışılacak Metinler**

1. Çiçekoğlu, Feride (2014) Şehrin Eşiği, *Vesikalı Şehir*, İstanbul: Metis, 77-126.
2. Dinler, Demet (2014) ‘İşçinin Varlık Problemi’ ve ‘Pavyon Kapısı’ bölümleri, *İşçinin Varlık Problemi: Sınıf, Erkeklik ve Duygular Üzerine Denemeler*, İstanbul: Metis, 17-28 ve 100-110.

**Şehrin Eşiği**

Yeşilçam'ın siyah beyaz filmlerini inceleyen Çiçekoğlu, kırsal alandan İstanbul'a -büyük, güzel, korkutucu, karmaşık kente- gelen karakterler üzerine eğilir. İstanbul bu filmlerde, modernizmin yeniden ürettiği, biçim ve değerlerini belirlediği, zamanın kırsaldan farklı bir ritimle aktığı şehirdir. Çiçekoğlu, İstanbul'a gelen yeşilçam karakterlerinin Haydarpaşa Garı'nda durdukları sahneyi "eşik" kavramıyla açıklar: Benjamin'e referansla Eşik'in zamanı ve mekanı aynı anda ele almamızı sağlayan özelliğine değinir. Tıpkı Giddens gibi Benjamin de modernizmle zamanı referans alarak eşik tecrübelerinin yitimini vurgular, hareketli ve ritmik hayatla eşik kavramının mekansal özelliklerinin de kavrama dahil olduğunu söyler. Burada "Blase" kavramıyla metropollerde hayatını anlatmaya çalışan Simmel'e değinmek gerekirse; modernizmle kuşatılan, yoğrulan şehirlerin dakikleşmesi, kesinlik duygusu, mesafenin hesaplanabilir oluşu bireyleri, kentlilik kavramlarını dönüştürmektedir. Böylece bireyler toplumda ki uzmanlaşma, para mübadelesi etrafında gelişen gayr-ı şahsi mesafeli ilişkiler, sosyo-teknik yetersizlik ve yetersizlik duygusu, yalıtılmış bir durumla karşı karşıya kalırlar. Şehir bireyi kuşatıp standartlaştıran aynı zaman da ilişkisel mesafelerle özrgürleştiren bir deneyim haline gelir. Bir deneyim olarak şehir tasviri, Benjamin ve Tanpınar örneklerin de gerek hayatları gerekse eserleri bazında düşünüldüğünde modern hayata ve kente yenilmeme, içinde avare bir şekilde dolaşma ama yarattığı ikilemli duygularla birlikte onu deneyimleme olarak gösterilebilir.

Benjamin dolaşma ve aylaklık halini "Flaneur" kelimesiyle betimlemesi, Çiçekoğlu'nun incelemesinde kelimenin Fahişeliği de çağrıştıran halinin vurgulanması şehrin toplumsal cinsiyetçi bir perspektifle incelenmesinin kapısını aralar. Böylelikle eşikte gerek Yeşilçam filmi karakterlerinin gerek Benjamin ve Tanpınar'ın duyumsadıkları korku, tedirginlik duyguları şehrin dişil kimliği ile bağdaştırılabilir. Aslında aylaklık edenin cinsiyetsiz bir hali olsa da litaretürde ki kullanımının erkek temelinde oluşu, erkeği betimlemesi, 1980 sonrası kültürel incelemelerle kamusal alanda kadın temsilinin ön plana çıkmasıyla kadını da niteler hale gelir. Kadının şehirde ki temsiliyeti fahişe ve fahişeliğe direnen kahraman kadın kimlikleriyle sınırlandırılmaktadır; bu durumun belirleyicisi de tek başına -bir aileye veya cemaate bağlı olmaksızın- kamusal alanda gezen kadının fahişelikle ilişkilendirilmesidir. Bu tespitlerle Çiçekoğlu, şehrin tekinsizliği ile kamusal alanda gezen kadını ilintilendirmekte. Filmlerden örneklerle anlatmak gerekirkse; Haydarpaşa Garı'na köylerinden yeni gelmiş bir aile, tam da o eşikte, şehre bakarken ailenin oğlunun şehirde serbestçe gezen iki kadını gösterir ve baba figürü tarafından -ailenin düzeninin gelenekselliğini yitirme korkusyla- azarlanır. Şehrin zamanına, hayatına ve şehirli olmaya dair pek çok şey kadın referansıyla ilintilidir. Baba figürü tepkisiyle kırsala dair zamanlarının hala kırsal temelinde işlediğini, mekanlarınında sırtlarında bir yük gibi taşındığını hissettirir. Bir diğer örnek olan İstanbul Gecelerii filminde ise şehre yani İstanbul'a dair şarkıların dişil vurguları, şehirli kadının fettan, işveli ve seksi hallerinin sergilenmesi şehrin dişil imgesine ve kimliğine dairdir. Yalnızlar Rıhtımı filmi ile şehirde ve kadında yapaylık-doğallık halleri irdelenir. Temiz aşkların günışığında, ferah mekanlarda çekilmesi, kadının annelik özellikleriyle bağdaştılıp bu sahnelerde sunulması doğal olanın bunlarla betimlenmesine neden olur. Aynı kadının ve şehrin fahişe, düşmüş, karanlık temaları ile anlatımı ise bir kişide ve şehirde doğal- yapay ikilemini birşeltirilsede şehrin karanlığı ve kadının düşmüş hali bir erkek kahraman tarafından kurtarılmaktadır. Ah Güzel İstanbul filmi ile kadınların bakire-bakire olmayan, şehrin ise Tanpınarvari bir hüzünle batılı-batılı olmayan hallerinin anlatısı, kadın ve şehrin bu özellikler çerçevesinde bütünleşen halleri-değişimleri erkek öznenin kadına-şehre duyduğu aşk ile onu kurtarma hallerini örtüştürür.

Çiçekoğlu tüm bu filmlerden belli özellikleriyle ayrılan Vesikalı Yarim filminin incelemesinde filmin; şehir-kadın ikilemini, şehrin dişil halini meşru kılan yapısını ve kadının ön planda tek bir özne olarak var eden, şehirle özdeşleşen kamusal alanda serbestçe dolaşan halini meşru kıldığını belirtir. Vesikali Yarim filminde düşmüş, pavyonda çalışan Sabiha karakteriyle ve onun şehirle her anlam ve alanda özdeşleşen hali ona aşık olan Halil'in ise İstanbul'lu oluşuyla bile kırsal gelenekleriyle, zamanıyla çevrelenmiş İstanbul'u izleyen Sabiha'yı özleyen eşikte olan durumu anlatılır. Önce ki filmlerde doğal-yapay, aydınlık-karanlık ayrımlarıyla belirlenen aşk Vesikalı Yarim ile her hali şehre ait olarak resmedilir. Filmde öncelik kadının şehirde avare dolaşan halindedir. Böylece "Flaneur" olarak bir kadın erkek gözü ve izni olmaksızın şehirle bütünleşmiştir.

Modernitenin şehri çevrelemesi bu durumun bireylerde yarattığı ikilemler, yalnızlaşmalar, özrgürlük fakat kuşatılmışlık filmler, romanlar vb. temsil araçlarıyla özellikle Yeşilçam örneklerinde kırsal alan tiplemeleri ve betimlemeleriyle bizlere farklı güzergahların varlığını ve bu güzergahlar arası eşiklerin zamansal-mekansal segmentlerle bölünmüşlüğünün bir anlatısı haline gelmektedir. Modernizme dair veya modernizme karşı eleştirel bakan yazar ve düşünürlerce şehir standartlaştıran, zamanı ritmikleştiren ve insanın ezildiği bir şey olarak görülebilir, toplumsal cinsiyet kalıplarından uzak gözüken bu anlatılar temsillerdeki "aylak gezme" kavramıyla erkek alanına dair yorumlara yol açabilir, kadını böylelikle belirleyen bir hale gelebilir. Yeşilçam filmi örneklerinde ise kırsalın zaman ve mekanını sırtlayan insanların şehrin tedirginliğini kadına yönelik tedirginlikle deneyimlediği görülmektedir.

"Flaneur" kavramının erkeği betimleyen halinin, önce kamusal alanda "fahişe" kimliği ile gezen kadını nitelemesi daha sonra ise şehrin kadın kimliğinin Vesikalı Yarim öznelinde kabulüyle yalnızca kadını nitelemesi Sara Ahmed'in duyguların ve dilin performatiflikleri ile tartışılabilir durumlardır. Tıpkı "Queer" kelimesinin küfürden, sanatta ve akademide bir alan tanımlamak için kullanılmaya başlanması gibi, Flaneur kavramı da ona yapışan "aşırılık, fahişlik" duygularıyla temsiller aracılığı ile dönüşüme uğramıştır.

**‘İşçinin Varlık Problemi’ ve ‘Pavyon Kapısı’**

İşçinin Varlık Problemi kitabının aynı isimli bölümü araştırmacı Demet Dinler’in üç farklı hikayeyle etnografik araştırma yaptığı atık kağıt işçilerinin hayatlarını yorumlamalarına, işçi liderleriyle olan ilişkilerine yer vermesiyle başlıyor. İşçilerin içerilerinde barındırdıkları çelişkilere dair söylemler de çalışmada önem kazanıyor. İlk hikaye Kars’tan gelmiş ve ailesine bakmak için çalışan Mustafa ismindeki işçinin hikayesi. Diğer bir hikaye ise, 19 yaşındaki İbrahim’in hikayesi. Son hikaye ise işçilerin dergide yazmak üzerine heyecanlanmaları üzerine bir hikaye yer alıyor.

 İlk bölümden duygular sosyolojisi ile çıkarılacak sonuç İbrahim’e 10. kattaki kadının bağırması üzerinden açıklanabilir. İktidarlar dil üzerinden belli söylemler üretir. Bu söylemler de belli gruplara belli sıfatların yapışmasını ve buna bağlı olarak bir duygulanım üretilmesini sağlar. Kadının daha önce üretilmiş bir söylem üzerinden kendi yaşam alanına giren kağıt toplayıcısına birebir iletişimde bulunmamalarına rağmen ürettiği duygulanım ile ilişkili olarak bağırması Sara Ahmed’in nesnelere yapışan duygular kavramsallaştırması ile açıklanabilir.

 Mustafa ismindeki işçinin de kendi yaşadığı hayat şartlarından şikayet etmesi, bunu bir nedenle açıklamaya çalışması ve hepsine bağlı olarak yaptığı işi ve aynı işi paylaştığı insanları vasat görmesi söz konusu. Ancak Demet Dinler ile karşılaştığında ve ona asistanlık yapması durumunda veya işçi liderine duyduğu saygı, yine Sara Ahmed’in ‘yapışkanlık’ tanımıyla mesleklere atfedilen değerin değişmesi üzerinden açıklanabilir. Mustafa’nın asistanlığı ciddiye alması ve özenerek yapması, kendi mesleğinden daha değerli görmesiyle ilgili olabilir. Yine son hikayede kağıt işçilerinin kendilerinde yazar veya şair vasfını görmemeleri de aynı durumun bir başka örneğidir.

 Kitabın Pavyon Kapısı bölümü ise duygular sosyolojisi açısından içerisinde daha çok anlam barındırmakta. İşçilerin kendilerini değerli hissettikleri bir yer olarak aktarılıyor pavyon. Mekan üzerinden farklı bir duygulanım üretip, adeta başka bir insan gibi hissettiklerine değinen söylemleri mevcut işçilerin. Goffman’ın dramaturji kavramsallaştırması ile açıklanacak olursa vitrin ve roller değişiyor pavyona gitme sürecinde. İşçilerin ulaşmak istedikleri yere taksi ile gitmeleri farklı bir benlik sunumunun gösterimi olarak karşımıza çıkıyor. Kendisini bir mekan ya da araç üzerinden değerli hissediyor işçi. Ayrıca yazarın da belirttiği üzere konsomatrislerin de işçilere sağladığı duygular, Hochschild’ in duygusal emek kavramsallaştırması üzerinden açıklanabilir. Garsonların da güler yüzlü tavırları ve gelenlere sergiledikleri saygılı tavırlar ‘duygusal emek’ ten bağımsız düşünülemez.