

23. Bourdieu Sosyolojisi Açısından Bir Film Okuma Denemesi: Güneşli Pazartesiler¹

Hakan ARIKAN²

Muammer BİLGİÇ³

APA: Arıkan, H. & Bilgiç, M. (2025). Bourdieu Sosyolojisi Açısından Bir Film Okuma Denemesi: Güneşli Pazartesiler. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (44), 397-418. **DOI:** <https://doi.org/10.5281/zenodo.14837133>

Öz

Bourdieu, toplumsal ilişkileri bir oyuna benzetir. Oyuncunun sonraki hamleleri sezme kapasitesini habitus olarak isimlendirir. Her oyuncu sahip olduğu farklı sermaye türleriyle değişik stratejiler geliştirerek oyunda başarılı olmak ister. Oyunun sahnelendiği yer alandır ve her alanın da kendine özgü kuralları vardır. Ancak sadece kuralları bilmek ve kurallara uymak oyunda başarılı olmak için yeterli değildir. Güneşli Pazartesiler filmi çalıştıkları tersane, arsa değerinden ötürü lüks konutlar yapmak üzere Koreliler tarafından satın alınınca işten çıkarılan bir grup orta yaşlı erkeğin toplumsal ve fiziksel uzamlarını yitirmelerinin hikâyesidir. Başlarına gelecek olanları sezmeleri alanda başarılı olmalarına yetmemiştir. Entelektüellere neoliberal politikalara karşı kamusalğın savunulmasını öneren Bourdieu, değişen çalışma koşullarına uyum gösteremeyen alt grupları işsizlik, yoksulluk, evsizlik, ev içi şiddet, boşanma, alkolizm ve madde bağımlılığının beklediğini ileri sürmüştür. Temsiller aracılığıyla toplumsal gerçeklikleri yeniden üreten sinemanın en etkileyici örneklerinden biri olan Güneşli Pazartesiler filmi de hem oyuncularını hem de izleyiciyi Ria de Vigo halicinde Lady Espana'nın güvertesinde askıda bırakarak neoliberal küresel sistemin etkileri üzerinde düşünmeye sevk etmektedir. Bu çalışmada Güneşli Pazartesiler filminin bazı temaları Pierre Bourdieu sosyolojik yaklaşımı çerçevesinde değerlendirilecektir.

Anahtar kelimeler: Pierre Bourdieu, alan, habitus, sermaye, toplumsal uzam, güneşli pazartesiler

¹ **Beyan (Tez/ Bildiri):** Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur.

Çıkar Çatışması: Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.

Finansman: Bu araştırmayı desteklemek için dış fon kullanılmamıştır.

Telif Hakkı & Lisans: Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmalarını CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.

Kaynak: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur.

Benzerlik Raporu: Ahndı – Ithenticate, Oran: %12

Etik Şikayeti: editor@rumelide.com

Makale Türü: Araştırma makalesi, **Makale Kayıt Tarihi:** 17.10.2024-**Kabul Tarihi:** 07.02.2025-**Yayın Tarihi:** 21.02.2025; **DOI:** <https://doi.org/10.5281/zenodo.14837133>

Hakem Değerlendirmesi: İki Dış Hakem / Çift Taraflı Körleme

² Dr. Öğr. Üyesi, Kırıkkale Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Sosyoloji Bölümü / Assist. Prof., Kırıkkale University, Faculty of Humanities and Social Sciences, Department of Sociology **eposta:** hakanarikan@kku.edu.tr, **ORCID ID:** <https://orcid.org/0000-0001-7036-561X> **ROR ID:** <https://ror.org/01zhwwf82>, **ISNI:** 0000 0004 0595 9528, **Crossref Funder ID:** 100019442

³ Yüksek Lisans Öğrencisi, Kırıkkale Üniversitesi / Master's Student, Kırıkkale University **eposta:** muammerbilgici@gmail.com, **ORCID ID:** <https://orcid.org/0009-0007-1375-3131> **ROR ID:** <https://ror.org/01zhwwf82>, **ISNI:** 0000 0004 0595 9528, **Crossref Funder ID:** 100019442

An Essay on Reading a Film from The Point of View of Bourdieu's Sociology: Sunny Mondays⁴

Abstract

Bourdieu compares social relations to a game. The player's capacity to sense next moves is called habitus. Each player wants to be successful in the game by developing different strategies with different types of capital they have. It is the place where the play is staged, and each area has its own rules. However, just knowing the rules and following the rules is not enough to succeed in the game. The movie Sunny Mondays is the story of a group of middle-aged men who lose their social and physical space when the shipyard where they work is bought by Koreans to build luxury residences due to the value of the land. Their intuition of what would happen to them was not enough for them to be successful in the field. Suggesting intellectuals to defend publicity against neoliberal policies, Bourdieu argued that unemployment, poverty, homelessness, domestic violence, divorce, alcoholism and substance abuse await subgroups that cannot adapt to changing working conditions. One of the most impressive examples of cinema that reproduces social realities through representations, the film Sunny Mondays leaves both the actors and the audience suspended on the deck of Lady Espana in the Ria de Vigo estuary, prompting them to reflect on the effects of the neoliberal global system. In this study, some themes of the movie Sunny Mondays will be evaluated within the framework of Pierre Bourdieu's sociological approach.

Keywords: Pierre Bourdieu, space, habitus, capital, social space, sunny Mondays

⁴ **Statement (Thesis / Paper):** It is declared that scientific and ethical principles were followed during the preparation process of this study and all the studies utilised are indicated in the bibliography.
Conflict of Interest: No conflict of interest is declared.
Funding: No external funding was used to support this research.
Copyright & Licence: The authors own the copyright of their work published in the journal and their work is published under the CC BY-NC 4.0 licence.
Source: It is declared that scientific and ethical principles were followed during the preparation of this study and all the studies used are stated in the bibliography.
Similarity Report: Received –Ithenticate, Rate: %12
Ethics Complaint: editor@rumelide.com
Article Type: Research article, **Article Registration Date:** 17.10.2024 -**Acceptance Date:** 07.02.2025-**Publication Date:** 21.02.2025; **DOI:** <https://doi.org/10.5281/zenodo.14836847>
Peer Review: Two External Referees / Double Blind

Giriş

Sinema, temsiller aracılığıyla hem toplumsal gerçeklikleri yeniden üreterek (Kasım, 2021, s. 14) beyaz perdeye yansıtan hem de toplumu değiştirme ve dönüştürme gücüne sahip bir sanat olarak sosyoloji ile yakından ilişkilidir (Kurttaş, 2021, s. 18). Temsil ettiği toplumsal süreçle bütünleşen sinema, toplum üzerine fikir sunmakla kalmaz, toplumsal ilişkileri ve bireyin mahrem ya da görünür istek ve kaygılarını da şekillendirir (Diken ve Lausten, 2022, s. 24). Bir başka ifade ile sinema ve yaşam iç içedir ve “ikisi de birbirinin hakikatini anlatır” (Diken ve Lausten 2022, s. 21).

Sosyolojik düşünme, topluma, toplumsal gerçekliğin altında yatan nedenleri anlayabilmek için bireyin kendi ön yargılarıyla ve deneyimleriyle değil tamamen dışarıdan bir gözle bakabilmektir (Mills, 2010, s. 18-21, akt. Kurttaş, 2021, s. 28).

Bu açıdan düşünüldüğünde sosyoloji ile sinema arasındaki ilişki yadsınmaz. Neoliberal politikaların uzun dönemde işsizlik, yoksulluk, evsizlik, ev içi şiddet, boşanma, alkolizm, madde bağımlılığı gibi durumlara etkisi üzerinde sıkı çalışılmasını gerektiğini belirten (Garrent, 2007 akt. Akyıldız, 2022, s. 272) Bourdieu, sosyoloji çalışmalarında toplumsal yapı ve bireysel eylemi, sermaye, alan ve habitus kavramlarıyla karşılıklı etkileşim bağlamında açıkladığı bir paradigma oluşturmuştur (Ayyıldız, 2022, s. 261).

Neoliberalizmin serpiildiği 1978-1980 sonrası dönemde eleştirel tavrıyla öne çıkan (Ayyıldız, 2022, s. 261) Bourdieu için sosyoloji; bireyin eylem, yönelim ve yargılarının arkasındaki toplumsal yapının mantığını açıklamaktır (Koytak, 2012 akt. Ayyıldız, 2022, s. 264). Bourdieu’ya göre toplumsal yapı bireyden bağımsız bir gerçeklik değildir ve birey ile toplumsal yapı arasında çoklu etkileşim süreçleri vardır (Ayyıldız, 2022. s. 264).

İspanyol yönetmen Fernando León de Aranoa’nın çektiği Güneşli Pazartesiler filminde, Avrupa Birliği’ne ve küresel siteme entegre oluşun sancılarını çeken İspanya’da, bulunduğu bölgenin imar rantı nedeniyle tasfiye sürecine girmiş bir tersanede çalışırken işini kaybetmiş bir grup orta yaşlı erkeğin askıda kalan hikayesi anlatılmaktadır. Bu çalışmada Güneşli Pazartesiler filmi, neoliberal politikaların insanlar arasındaki eşitsizliği derinleştirdiğini ve yoksulluğu artırdığını söyleyen (Özatalay, 2012, akt. Ayyıldız, 2022, s. 272) Bourdieu’nun sermaye, alan ve habitus kavramları bağlamında değerlendirilecektir.

1. Pierre Bourdieu sosyolojisi

1.1. Pierre Bourdieu sosyolojisinde sınıf mücadelesi ve sermaye

Toplum, sosyal, kültürel ve ekonomik açıdan farklı özelliklere sahip bireylerin ve grupların farklı katmalarda konumladığı bir yapıdır ve her katmanın kendine has nitelikleri vardır. Farklı nitelikleriyle birbirlerinden ayrılan bu katmanlara toplumsal sınıflardır (Bozkuş, 2024, s. 49).

Toplumsal sınıflardan ilk toplumlardan itibaren söz edilebilir ancak 19. yüzyıldan sonra özellikle Karl Marx ile birlikte sosyal bilimlerde bir tartışma konusu haline gelmiştir. Marx, sınıfı, ekonomik ilişkileri ve üretim araçlarının mülkiyeti bağlamında tanımlamıştır (Bozkuş, 2024, s. 49).

Bourdieu, Marx’ın “tahakküm edenler ve tahakküm altında olanlar” tasnifini kabul etse de bunu sadece ekonomik ilişkiler bağlamında ele almaz. Bourdieu’ya göre tabakalaşmada kültürel, sosyal ve simgesel

sermayeler de etkilidir (Ünal, 2004, s.148 akt. Bozkuş, 2024, s. 49).

Bourdieu sosyolojisi üç açıdan Marksizm ile arasına mesafe koyar: Birincisi gayri maddi amaçları da ekonomik çıkarlar içerisine dâhil etmesidir (Swartz, 2018, s. 98). İkincisi sermaye kavramının, ekonomik, kültürel, sosyal ve simgesel bütün iktidar biçimlerinin katılarak genişletmesidir (Swartz, 2018, s. 108-109). Üçüncüsü “meşruiyet sembollerinin, iktidarın kullanılmasındaki ve sürdürülmesindeki katkısını vurgulamasıdır” (Swartz, 2018, s. 128).

Bourdieu'ya göre iktidar işlevi gören, birey ve grupların konumlarını koruyan ve yükselten kültürel, sosyal ve simgesel tüm kaynaklar sermayedir (Swartz, 2018, s. 108-109).

İktidarın kontrol ettiği tüm baskı araçları simgesel sermaye kapsamındadır. Simgesel sermaye, tüm sermaye türlerinin içinde görülebilecek olan ve o sermayeleri çeşitli biçimlerde kapsamına alan simgesel değerlerdir (Terzi, 2014; Yarcı, 2011; Ünal, 2017 akt. Ayyıldız, 2022, s. 270).

Bourdieu, bireyin eylemlerini “strateji” olarak nitelendirir. Bu nitelendirmenin nedeni, tüm pratiklerin bilinçli ya da bilinçsiz, ekonomik ya da simgesel çıkarlar ekseninde, bireye içinde bulunulan ortamda avantaj sağlamaya yönelik olmasıdır. (Swartz, 2018, s. 99).

Bourdieu sonradan, “çıkar” yerine “illusio” ve “libido” kavramlarını daha çok kullanmaya başlamıştır (Swartz, 2018, s. 107).

Bourdieu'ya göre sermaye biriktirilmiş emektir (Swartz, 2018, s. 109), ideoloji ya da simgesel şiddet ise sorgulamaksızın iktidarın meşruiyet aracılığıyla tahakküm kurma gücü elde etmesine yol açan kaynaklardır (Swartz, 2018, s. 128-129). İktidar kullanımı mutlaka meşrulaştırmayı gerektirir, simgesel sistemler bu fonksiyonu yerine getirir (Swartz, 2018, s. 128). Simgesel iktidar, tahakkümü rızaya dayalı hale getiren bir meşrulaştırma aracıdır. (Swartz, 2018, s. 129). “Simgesel iktidarlar, ekonomik ve siyasi iktidarı meşrulaştırırsa da onlara indirgenemez” (Swartz, 2018, s. 129).

Bourdieu dört farklı sermayeden bahseder. Bunlar ekonomik, sosyal, kültürel ve simgesel sermayedir. Bu dört sermaye tipinde de eğitim en önemli olumlu bileşendir (Köse, 2004, s. 52).

Bourdieu için kilit kavramlardan biri de “yanlış tanıma”dır. Eşitsizlik düzeneninin yeniden üretilmesini sağlayan kültürel ve simgesel pratiklerin çıkara dayalı niteliğinin çıkarsız faaliyetler gibi sürdürülmesidir. Kültürel ve simgesel pratiklerin altındaki ekonomik ve siyasi çıkarların inkârı yanlış tanımadır (Swartz, 2018, s. 129-130). Bireyler ve gruplar kişisel çıkarlarını çıkarsızlığa dönüştürerek, inkâr edilmiş bir sermaye edinirler, işte bu simgesel sermayedir (Swartz, 2018, s. 130).

Bourdieu'ya göre “sınıf ilişkilerinin çimentosu” simgesel sermaye ile sağlanan meşruiyet aracılığıyla elde edilen “tahakküm kurma gücü”dür (Swartz, 2018, s. 128).

Bourdieu, toplumsal sınıfı üretim ilişkilerindeki konuma indirgeyerek tanımlamaz, o konumla özdeş hale gelmiş olan sınıf habitusuyla tanımlar. Bourdieu'ya göre “üretimin toplumsal ilişkilerinde işgal edilen konum birçok iktidar kaynağından sadece bir tanesidir.” Toplumsal mekân sadece ekonomiye bakılarak açıklanamaz (Swartz, 2018, s. 205). Bir sınıfın tanımlanmasında varlığı ve üretim ilişkilerindeki konumu kadar algılanışı ve tüketim faaliyetleri de etkilidir (Swartz, 2018, s. 206).

Sanayi devrimi ve kapitalist topluma geçiş toplumsal sınıfların yaşam standartlarını (sınıf durumu)

yükseltmiş ama toplumsal sınıflar arasında eşitsizlikleri (sınıf konumu) gidermemiş, hiyerarşik düzeni yeniden üretmiştir (Swartz, 2018, s. 253-255).

1.2. Pierre Bourdieu sosyolojisinde alan

Alan, akışkan ve karmaşık bir mücadele ortamıdır. Güç ilişkileri ve bu ilişkileri değiştirmeyi hedefleyen tüm mücadeleler bu ortamda sahnelenir. (Bourdieu ve Wacquant, 2021, s. 151- 152). Alan önceden planlanmış, isteğe göre tasarlanmış bir ortam değildir, “içine doğulan bir uzamdır” (Baş 2022, s. 476). Alanda bulunan eyleyiciler konumlarına göre alanın yapısını korumak ya da dönüştürmek için çatışmalar (Bourdieu, 2015, s. 51). Her türlü sermaye birikimi, bilgi, emtia, hizmet ve statü üretimi alanda olur ve burada dolaşıma girer. Tekelleşme, temerküz ve rekabet alanda olur, alt üst oluşlar alanda meydan gelir (Swartz 2018, s. 167).

“Alanlar arası net sınırlar yoktur ve hem kurumlar arasında hem de kurumların kendi içinde olabilirler” (Swartz 2018, s. 171). Ancak pozitivist bir yaklaşım alanlara kesin sınır çizer (Swartz, 2018, s. 172).

Alanlar bir arenadır ve bu arenada kaynakların denetimi üzerine mücadele yürütülür (Swartz, 2018, s. 174). Alanlarda, egemen ve bağlı konumların yapılanması sermaye tipine ve miktarına göredir (Swartz, 2018, s. 175). Alanlar, kapsamındaki aktörlere “alana özgü mücadele biçimleri” dayatır (Swartz, 2018, s. 177). Alanı korumak, bozguncularla yerleşiklerin ortak çıkarıdır (Swartz, 2018, s. 177). Alanı yapılandıran kendi içsel gelişim mekanizmasıdır ve bu durum alana bir bakıma özerklik kazandırır (Swartz, 2018, s. 179).

Bourdieu, toplumsal ilişkileri oyuna benzetir ve alanı açıklarken oyun metaforunu kullanır. Bir oyunda oyuncunun az ya da çok sonraki hamleleri sezme kapasitesi vardır. Bu habitustur (Calhoun, 2014, s. 79). Her oyunun kendine özgü kurallarının olması gibi “her alanın da kendine özgü kuralları ve sermaye türleri vardır” (Kaya, 2014, s. 402). Sadece kuralları bilmek ve kurallara uymak oyunda başarılı olmak için yeterli değildir, sahip olunan sermaye türü, habitus, geliştirilen stratejiler başarıya etki etmektedir (Baş, 2022, s. 476).

Muhafaza, izleme ve bozgun alandaki üç farklı stratejidir. Hâkim konumdakilerin stratejisi muhafaza iken, alana yeni katılanlar izleme stratejisini, hâkim gruplarla aralarında bir çıkar ilişkisi olmayanlar da bozgun stratejisini benimserler. Bozgun stratejisi hâkim grubunun “standart tanımlama meşruiyetine” meydan okumadır (Swartz, 2018, s. 177). Bozgun stratejisini izleyen grup “alanın meşruiyetini en esaslı sorgulayan gruptur” (Kaya, 2014, s. 401).

Oyunla oyunca arasındaki “büyülü ilişki” illusio’dur. Hem oyuna dâhil olmayı, oynamaya değdiğini düşünmektir hem de oyun tarafından ele geçirilmek, oyunu ve hedefleri kabul etmektir. (Bourdieu, 2015, s. 143). İllusio, oyunun değerli olduğuna dair inançtır. (Swartz, 2018, s. 178). Oyuna yatırım illusio sayesinde olur (Bourdieu ve Wacquant, 2021, s. 144). Farklı sermaye tipleri oyuncuların ellerindeki kartlarıdır, oyuncular “oyuna ve bahislere inandıkları nispette” oyuna girerler ve oyun girince de “oyunun oynamaya değer olduğunu kabul etmiştir” (Bourdieu ve Wacquant, 2021, s. 144). Toplumsal oyunların kuralları aslında yerleşik değildir, “oyuncuların rekabetinin sonucu bir ödül etrafında şekillenerek işlerlik kazanır” (Tatlıcan ve Çeğin, 2014, s. 318).

1.3. Pierre Bourdieu Sosyolojisinde Habitus

Habitus, bireylerin yaşadıkları kültür ya da alt kültürler içerisinde zihinlerinde edindikleri temel bilgi

stokudur. Alışkanlık kavramının ötesinde, bireyin istekleri ve yapabilecekleri konusunda bedenle cisimleşmiş ve edinilmiş eğilimlerin toplamıdır. “Bireysel ve kolektif tarihle bağlantılıdır” ve geçmiş deneyimlere dayalı olarak strateji üretir. “Eylemlere mizaç ve eğilim kazandırır” (Palabıyık, 2011, s. 128).

Habitus kişinin estetik tercihlerinden konuşma tarzına, yeme içme şekli aksanına birçok eylemin kaynağı olmak birlikte, bireyin davranışa dönüşmeye hazır eğilimlerinin tamamıdır. Bireyin içinde bulunduğu koşul ve süreçlerde, gündelik hayatta yaşanan her şeyden etkilenerek oluşur, kalıcı ve aktarılabılır nitelikler gösterir (Ayyıldız, 2022, s. 267).

Bourdieu'nun habitus kavramıyla ileri sürdüğü düşünce birey ve toplum arasındaki ilişkinin tek yönlü değil, çok yönlü ve karmaşık bir ilişki olduğudur. Habitus, Bourdieu için, bireyin sahip olduğu tüm sosyal eylemleri belirleyen bir yatkınlıklar sistemi anlamını taşımaktadır (Ayyıldız, 2022, s. 266).

Habitus ve alan arasındaki ilişkiyi ontolojik bir suç ortaklığı olarak tanımayan Bourdieu'ya göre “alan habitusu yapılandırma eğilimindeyken habitus da alana dair algıyı yapılandırma eğilimindedir” (Bourdieu, 2007, akt. Çeğin, Göker ve Arlı, 2016).

Habitus bir bakıma belirli kültürler veya alt kültürler içerisinde bulunmanın sonucunda insanların zihinlerinde sahip oldukları temel bilgi stokudur (Palabıyık, 2011, s. 128).

Bourdieu'ya göre habitus, toplumsallaşma süreci boyunca bireylerin kendi bedeninde içselleştirdiği genel varoluş koşullarının bir ürünüdür. Habitus ile ifade edilmek istenen edinilmiş olan alışkanlıkların süreklilik ifade ederek bedenle cisimleşmesi ve bu bağlamda bir kültürden etkilenmesi durumudur (Kılıç Gündüz, 2022, s. 1572).

Habitus hem bireyi biçimlendiren hem de bireyin eylemleri tarafından biçimlenen bir karşılıklılık durumu olarak tanımlanarak sosyolojiye önemli katkılar sağlayan bir kavram olarak önem taşımaktadır. Başka bir deyişle habitus; eylemi yapan kişinin çok bilinçli olmadan yaptığı ve öz anlamıyla toplum tarafından onaylanmak için pratiğe konulan bir gerçeklik olarak da tanımlanmaktadır (Swartz, 2002, akt. Ayyıldız, s. 266). Habitus, bireysel olanın toplumsalla harmanlandığı, bireyle toplum arasındaki karşılıklı aşan bir kavramdır. Bourdieu'ya göre habitus, bireyin tamamen içselleştirdiği ancak değiştirilebilir özellikler de gösteren huy ve mizaç olarak ele alınmaktadır (Ayyıldız, 2022, s. 264).

Habitus tarihsel bir yön de içermektedir. Habitusun sosyal sınıfların belirlenmesindeki rolü ve bireyin gündelik yaşamına etkisi kapsadığı geçmiş deneyimlerin geleceği şekillendirecek potansiyeli içermesinden kaynaklanmaktadır (Kaplan ve Yardımcıoğlu, 2020, s. 27).

Netice itibarıyla bireyler “sorgulamadan kabul ettikleri kurallar (doxa) ve oyunun sonunda elde edecekleri çıkarlar (illusio) doğrultusunda ellerinde bulunan sermaye” ile bir soyolojik mücadele içerisindedirler. Bu mücadelenin yapıldığı yer alandır. Her bireyin sahip olduğu ve alanda kendisini sonuca götüreceği yatkınlıklar ve davranış kalıpları ise habitustur. (Bourdieu ve Wacquant, 2003, s. 82-83).

1.4. Pierre Bourdieu sosyolojisinde beğeni

Yaşam tarzı içinde bulunan sınıfın simgesel belirimidir. Beğenilerimiz sınıfsal ayrımın ortaya çıkmasını sağlayan farklılıklardır. Bourdieu'ya göre beğeni yatkınlık ve yetenek olmanın ötesinde sınıfla mündemictir. “Ekonomik sermayenin sahibi olan hâkim sınıf zamanın da sahibidir bu yüzden hayat

tarzı giderek Weber'in "hayatın stilizasyonu" dediğı Őeye doğru evrilmeye başlar" (Bourdieu, 2015, s. 55-56). Bireyin bedeni ve stili toplumun üst sınıflarında nihai ürün niteliğı kazanır.

Bourdieu'ya göre kişinin bir milyon Euro'ya kavuşması onun bir milyoner standartlarında yaşamasını sağlamaz, eskiden örneğın bir müzayede de bir tabloya verilen parayı israf olarak gören bireyin bunun bir temel ihtiyaç olduğunu anlaması kolay olmayacaktır (Swartz 2018, s. 234).

Bourdieu'ya göre toplumsal olarak egemen olan sınıf ile işçi sınıfı, içinde buldukları konum gereğı beğeni farklılığına sahiptirler. İşçi sınıfı ve köylüler, temel ihtiyaçların gerektirdiğı tüketimi dayatılmış bir zorunluluk beğeni olarak değı tercih olarak deneyimlerler. "Yani, işçiler başka bir Őeye paraları yetmediğı için değı, öyle ya da böyle mahkûm oldukları Őeye yönelik bir beğeni geliştirdikleri için fasulye yerler" (Swartz, 2018, s. 233-234).

Bourdieu'ya göre hâkim sınıf tercih temelli sınıf ırkçılığı yapar. İşçi sınıfının tercihleri bilgisizlikle, kötü seçimle ya da adetlerle ilişkilendirilir, yaşam tarzına etki eden ekonomik zorunluluk dikkate alınmaz (Swartz, 2018, s. 235).

Bourdieu'ya göre "hâkim sınıfın beğeni standartlarının üstünlüğünün kabulünde en etkin rol okulundur" (Swartz, 2018, s. 236).

Yine Bourdieu'ya göre "halk sınıfı sakınmaz bir dil kullanırken, burjuvazi önemli ölçüde sansürlü bir dil kullanmaktadır" (Swartz, 2018, s. 236)

2. Güneşli pazartesiler filmi

2.1. Filmin künyesi

Güneşli Pazartesiler, 2002 İspanyol sineması yapımı bir filmidir. Filmin orijinal adı "Los lunes al sol", yapımcısı Elías Querejeta Sogepaq, senaristleri Fernando León de Aranoa ve Ignacio del Moral, yönetmeni Fernando León de Aranoa ve süresi 113 dakikadır.

Aida Folch (Natalia /Nata), Celso Bugallo (Amador), Enrique Villén(Reina), Javier Bardem (Carlos Santamaria / Santa), Joaquín Climent(Rico), José Ángel Egado (Lino), Luis Tosar(Jose), Nieve de Medina (Ana), Serge Riaboukine (Serguei) ve Laura Dominguez (Angela) filmin başlıca oyuncularındır.

2.2. Filmin konusu

1980'lerin sonunda İspanya, Avrupa Birliğı'ne girmiştir. Devasa bir küresel pazar vardır ve neoliberal politikalar özellikle sanayi sektöründe istihdam daralmalarına yol açmıştır. Güneşli Pazartesiler filmi, tam da bu sürecin etkisinde Kuzeybatı İspanya'da Ria de Vigo halicinin kıyısında çalışmakta oldukları tersanenin tasfiye sürecine girmesiyle işini kaybeden bir grup orta yaşlı erkeğın askıda kalan hikayesidir. Oturdukları kasabadan iş bulmak umuduyla sıklıkla Lady Espana adlı vapurla kente gitmektedirler, kuyruklarda bekleyip iş başvuru formu doldurmaktadırlar, halicin kenarında kayalıkların üzerinde oturarak güneşlenmektedirler, Reina'nın güvenlik görevlisi olarak çalıştığı inşaattan maç izlemektedirler, Rico'nun barında alkol almaktadırlar, küreselleşmeden, kapitalizmden ve sendikal mücadelenin zayıflığından dem vurmaktadırlar. Yaşamlarında iyiye giden bir Şey olmadığı gibi geleceğı dair umutlanmaları için bir sebep de yoktur.

2.3. Güneşli pazartesiler filminde karakterler

Rico (Joaquín Climent), tersaneden çıkarılırken aldığı tazminatla mütevazı La Naval Bar'ı açmıştır. 15 yaşındaki Natalia (Aida Folch)'nın babasıdır.

Natalia (Aida Folch), öğrencidir. Okul haricinde bara gelip babasına yardım etmekte, bazen de bebek bakıcılığı yapmakta, eğlenmeyi, şarkı söyleyip dans etmeyi sevmektedir. Bar müdavimleri kendisine Nata demektedir.

Amador (Celso Bugallo), barın en yaşlısıdır. Eşinin hasta kayınvalidesine bakmaya gittiğini ve kısa bir süre sonra döneceğini söylemektedir. Genellikle sessizdir, açık kalan ışıklara karşı aşırı hassasiyeti vardır, yaşadığı sefaleti ve çektiği acıları gizlemektedir.

Jose (Luis Tosar), bar müdavimlerindedir. Balık konservesi fabrikasında çalışan karısı Ana (Nieve de Medina)'nın mesai sonrası eve dönüşünü beklemektedir, işsiz bir erkek olarak karısının kendisini terk edeceğinden endişe etmektedir.

Ana (Nieve de Medina), içinde bulunduğu koşullardan rahatsızdır, sürekli ayakta durarak çalışmak bacaklarında ağırlara sebebiyet vermektedir, kredi çekerek yaşam koşullarını iyileştirmek istemektedir.

Paulino Ribas (José Ángel Egido), bar müdavimlerindedir. Gazetelerde iş ilanlarına bakmaktadır, değişen çalışma koşullarına uyum gösterebileceğine inanmaktadır, saçını boyamakta, oğlunun elbiselerini giymekte, bilgisayar kullanmayı öğrenmeye çalışmaktadır. Arkadaşları Lino demektedir.

Serguei (Serge Riaboukine), bar müdavimlerindedir. Sovyetler Birliği'nde yaşanan Glasnost ve Perestroika sürecindeki altüst oluşlardan etkilenmiş, işini kaybedip ülkesini terk etmek zorunda kalmış bir kozmonottur.

Angele (Laure Dominguez), bir markette peynir tanıtımı gibi gününbirlik işlerde çalışan çocuklu genç bir kadındır.

Carlos Santamaria (Javier Bardem), bar müdavimlerindedir. Grubun doğal lideridir, 15 yaşındaki Natalia dâhil, kadınlara düşkündür, direnişi örgütlemekte, sistemi sorgulamaktadır. Arkadaşları O'na Santa demektirler.

Reina (Enrique Villén) tersaneden çıkarılınca bir inşaat şirketinde güvenlik olarak çalışmaya başlamıştır. Çalıştığı inşaattan şehrin futbol takımının maçları kısmen de olsa izlenebilmektedir. Santa ve arkadaşlarının işsiz kalmasının sebep olarak yine kendilerini görmektedir.

3. Güneşli Pazartesiler Filminin Sosyolojik Açıdan İncelenmesi

Bourdieu'ya göre "sosyoloji, bir dövüş kulübüdür." Alan, sosyolojik mücadelenin yapıldığı yerdir. Güneşli Pazartesiler filmi işten çıkarılmaya itiraz eden tersane işçilerinin polisle karşı karşıya geldiği sahne ile başlar. Polisin kaskıyla, üniformasıyla, silahıyla, copuyla, gaz fişeği atan tüfekleriyle, zırhlı araçlarıyla işçinin karşısına dikilmiştir. Sistemin kolluk gücü, kol gücünün karşısındadır. Polis, fiziksel şiddete başvurmasa dahi alandaki varlığıyla simgesel şiddeti hissettirmektedir. Kask, cop, zırhlı araçlar şiddet kullanma tekelini elinde tutan devletin alandaki görünür yüzüdür. Polisin işten çıkarmayı gerçekleştiren sermaye sahiplerinin değil de işten çıkarılan işçilerin karşısında olması geniş kitleler

tarafından sorgulanmaz. İşçiler mücadelesinde haklı da olsa, taktıkları baret, kaskın karşısına geçtiği andan itibaren kriminalize olamaya başlayacaktır. Grev, demokratik ülkelerde anayasal bir hak olsa da kapitalizm ve devlet, kâğıt üzerindeki bütün hakları kısıtlamak için gerekçeler üretecektir. Gücü elinde bulundurmeyen sınıflar, bırakın hak ve özgürlüklerini genişletmeyi kâğıt üzerinde var olanları korumak için dahi mücadele etmek durumundadırlar.

Filmin ikinci sahnesi. (02.34-02.37) Kadrajda önce megafon hoparlör vardır, çıkan mekanik ses vapurun hareket saatini bildirmektedir, ardından da Ria İstasyonu binasına iştirilmiş devasa bir saat kadraja girer. Megafon hoparlörden yükselen anons kadın ya da erkek sesi değil, iktidarın sesidir. Saatin de güneşin hareketlerinden, mevsimsel döngüden, uzayan ya da kısalan gece-gündüz süresinden ve hava durumundan bağımsız bir zaman bildirimi vardır. Karlı bir 21 Aralık günü de güneşli bir 21 Haziran günü de saat aynı saattir. Bu zaman, tabiatın zamanı ya da doğal zaman değil kurulu düzenin zamanıdır. İktidar, simgelerle mekânı ve zamanı kontrol etmektedir. Megafon hoparlör ve saat, simgesel sermaye kapsamından kurulu düzenin birer baskı aracıdır. (Yarç, 2011; Özsöz, 2007; Ünal, 2017).

Saat sadece zamanı gösteren bir mekanik icat olmanın ötesinde aslında, “alana girebilmek ve oyunda yer alabilmek için” sorgulamadan kabul edilen ve gerekliliği yerine getirilen tam bir simgesel şiddet aracıdır. “Saatlerin yerel gözlemler aracılığıyla Güneş’in konumuna göre ayarlanması yerine, standart saatlerin her birinin Londra’nın Greenwich kentindeki başlangıç meridyenine göre belirli bir şekilde ayarlanması, bütün bir dünyayı zamansal dilimlere bölmüştür.” (Bastian, 2024) Güneş zamanını ve dünyanın hareketlerini hiçe sayarak zamanın standartlaştırılması tüm dünyanın fiziksel uzamını kontrol altına almak isteyen bir sermayenin varlığıdır ve 19. yüzyıl sonlarında bunu vahim bir durum olarak gören muhalifler “Kendi zamanımızı kendimiz ölçelim!” yazan siyasi broşürlerle seslerini duyurmaya çalışmışlardır. (Bastian, 2024)

Sonraki sahnede (03.12-03.21) Ria İstasyonu 3 numaralı peron. 08.15 vapuruna binmek üzere bekleyen çoğu orta yaş yetişkin kadın ve erkekler. Kamera her bir birey için adeta yüz okuması yapmaktadır. Yüzlerden kasvet, hüznün, belirsizlik ve gelecek kaygısı akmaktadır. Mesaiye, randevuya, hastaneye yetişmek için istasyona gelen insanlar Serengeti Vadisi’nde başlayan kurak mevsimin ardından timsahlarla dolu Mara nehrini geçmeye çalışan antiloplar gibidirler. Güç ilişkileri ve bu ilişkileri (egemen ya da bağılı olma durumu) değiştirmeyi hedefleyen tüm mücadeleler akışkan ve karmaşık olan bu ortamlarda, alanlarda sahnelecektir (Bourdieu ve Wacquant, 2021, s. 151- 152) (Swartz 2018, s. 174-175).

Lady Espana demir alır ve istasyondan ayrılır ve Ria de Vigo’da günün ilk seferine başlar. (06.20-07.54) Vapurun güvertesindeki yolcular işçiler ve iş arayanlar, belki birkaç akademisyen, öğretmen ya da kendi küçük işletmesinin sahibi. Aynı gemidedirler. Gemide kadraja giren yolcuların –çocuklar, gençler ve çok yaşlılar yok- her ne kadar ekonomik, kültürel, sosyal ve sembolik sermayeleri hakkında nicel bir bilgiye sahip olamasak da kılık kıyafetleri, aksesuarları, oturma kalkma biçimleri, vücut dilleri, davranış şekilleri sosyal sınıfları hakkında bilgi vermektedir (Kaplan ve Yardımcoğlu 2020, s. 27). Bireylerin konumlarıyla özdeşleşmiş habituslarından toplumsal sınıfları belirlenebilir. (Bourdieu, 1984 akt. Swartz, 2018, s. 205)

Neoliberal politikalar sanayi ve maden sektöründe istihdam daralmasında yol açarken hizmet sektöründe de genişlemeyi beraberinde getirmiştir. Lino’nun iş başvurusu için gittiği mekânda kamera değişen çalışma koşullarına çevrilmiştir. (07.54-08.20) Masaüstü bilgisayarlar, ardı ardına çalan telefonlar, tomar tomar A4 kâğıtları, şık giyimli, bakımlı, 30’lu yaşlardaki kadınlar, hareketli bir ofis.

Lino ile birlikte iş başvurusu için gelenler bekleme salonundaki yerlerini almışlardır. Lino için hizmet sektörü yeni bir alandır ve gerekli sermaye türleri değişmiştir. Sürekli avuçlarının içi terleyen, mendil ile terini silen, vücudunun kokup kokmadığını kontrol eden Lino, önce sol, sonra sağ yanına bakar. Arenadaki rakipleri yarı yaşında genç kadın ve erkeklerdir.

Bir önceki sahnede (04.14-06.11) Lady Espana'nın güvertesinde Lino'nun Santa ve Jose ile diyalogu değişen çalışma koşulları hakkındadır:

“Santa, oturduğu yerden hafif geriye döner, Lino'ya seslenir: Çok hoşsun. Görüşmen mi var?”

Lino: Saat 11.00'de.

Santa: Asla vazgeçmiyorsun.

Lino: Bu iyi görünüyor... İyi maaş, masraflar, bir büro..

Jose: Kendi arabası olan. Senin kendi araban yok ki.

Lino: İlk maaşım alacağım. Salo kendininkini satıyor.

Santa: Kendi araban demek, çalışan araba demek. O'nun arabası hurda deposunda.

Lino: Sadece kendi arabası olan diyor.

Santa gazeteyi eline alıyor, ilana bakıyor: Bilgisayar kullanabilen.

Lino: Oğlum bana öğretiyor. Ve bak en az 112.000. Artı komisyon. Kariyer imkânı.

Lino: Sorun yaş sınırın olması... 35...

Jose ve Santa, Lino'ya bakarlar.

Lino: Ne?

Santa: Olmaz mı?

Jose: 35 mi?

Lino: Aşağı yukarı.

Santa: Bu kır saçlarla mı? Bak burada 20-35 arası diyor. Ve düzgün görünümlü.

Lino: Ben düzgün görünümlü değil miyim?

Jose, Santa'ya müdahale eder: O'nu daha fazla germe.

Santa: Lino çocuk arıyorlarmış. Çocuklar kır saçlı olmaz.

Lino: Kır saçlılar düzgün görünümlü olabilir.

Jose: Sana işi vermeyeceklerini göz önünde tutmalısın.

Lino: Ama vereceklerini düşünüyorum.

Santa: Pozitif düşünmesi gerekmez mi?

Jose: Hayır. Bu konuda hiçbir şey bilmiyorsun.

Santa: Sen biliyorsun da

Lino: Neyse... Göreceğiz... Kır saçlıysam kır saçlıyım. Hepsinin camı cehennem!

Jose: Peki ne yapacaksın? İş olarak...

Lino: Kim bilir...

Jose önce şaşkın şaşkın Santa'ya bakar, sonra elindeki şans kuponlarına döner. Santa, kızgınlıkla, şaşkınlık arasında Lino'ya bakmaya devam eder. Lino, bakışlarını ikisinden de kaçıtır. Bir saniye gökyüzüne bakar sonra sol omzunun hizasına...”

Bilgisayar bilen, ehliyeti ve otomobili olan, 35 yaşından gün almamış bulunan, düzgün görünümlü bir eleman aranmaktadır. Lino'nun ne ekonomik sermayesi ne kültürel sermayesi ne de simgesel sermayesi

bu alan için yeterlidir ama yine de Lino sebepsiz bir şekilde iyimserdir. Üstelik bir ofiste ne iş yapacağına dair en ufak bir fikri de yoktur. Film boyunca Lino iş aramaya, kuyrukta beklemeye, oğlundan bilgisayar öğrenmeye, oğlunun elbiselerini giyerek ve saçını boyayarak genç görünme mücadelesine devam edecektir.

Ana, eşi, Jose ile iki oda bir evde yaşamaktadırlar. Balık konservesi fabrikasında çalışmaktadır. Filmde (11.13-11.43)'te Ana, bedenini deodorantla adeta yıkar. Balık kokuyor olduğundan rahatsızdır. Sürekli ayakta durarak çalışmaktan ötürü de bacaklarında ağrılar oluşmuştur. Jose, tersaneden çıkarılmıştır, işsizdir. Tersaneden çıkarılan Santa, Lino, Amador, Sergei ve Reina ile birlikte yine bir tersane işçisi olan Rico'nun barında takılmaktadır. Bir müddet daha iş bulamaz ise Ana'nın kendisini terk edeceğinden endişe etmektedir.

Filmde (27.12)'te kadrajda balık konservesi fabrikasında bantta birer robotmuş gibi çalışan kadın işçiler vardır. 27.30'dan itibaren sahneye Jose'de girer. Jose eşi Ana'yı görmeye fabrikaya gelmiştir. Ana, banttan ayrılıp Jose'nin yanına geldiğinde bir iki cümle kurmadan megafondan mekanik ses uyarı yapar: "Ana! İşine Dön!" İktidar her yerdedir. İşçilerden sorumlu kişi eşinin yanında Ana'yı banta dönmesi için uyarırken gayet rahattır. Çünkü fabrikadaki egemen- bağımlı ilişkisi meşrudur ve bu "meşruiyet aracılığıyla oluşmuş tahakküm gücü sınıfsal ilişkilerin çimentosudur" (Swartz, 2018, s. 128).

Lino ve Santa ile birlikte Lady Espana'nın güvertesinde yerini alan Jose'nin elinde şans oyunu kuponu vardır. (03.29) Vapura binen bir kadını izler ve oturduğu koltuğun numarasına bakar: "23" Jose, elindeki kuponda da "23" numarayı işaretler. Bunun mantıklı hiçbir gerekçesi yoktur. Muhtemelen bu davranışının sebebi, şans oyunları oynayan kimselere evrenin mesaj verdiği safsatasıdır. Senaristler bu yaklaşımla dalga geçmek istemiş olacaklar ki sonraki bir sahnede Santa'nın otelde kaldığı ve zaman zaman seks işçisi kadınlarla beraber olduğu odanın kapı numarasını gösterir: "23" Burada Jose'yi şans oyunlarına sevk eden dürtü Ana'yı kaybetme korkusudur. Jose, Ana'yı kaybetmemek için ekonomik sermayesini artırmak, sınıf atlamak istemektedir. Şans oyunları düşük ihtimal de para kazanmak için olsa en kestirme yoldur. Bourdieu'nun dediği gibi neoliberal politikalar, uzun dönemde işsizlik, yoksulluk, evsizlik, ev içi şiddet, boşanma, alkolizm, madde bağımlılığı, kumar bağımlılığı gibi durumlar oluşturmaktadır (Garrent 2007 akt. Akyıldız, 2022, s. 272).

Filmde 22.14'te kadrajda kaleci vuruşu ile oyuna giren futbol topu görünür. Şehrin devasa stadyumunda futbol maçı vardır. Tribünler coşkuludur. Reiana, Santa, Jose, Serguei ve Lino maç izliyordur. Heyecan doruktadır: "Haydi kurtul ondan!", "Topu kaptırma!", "Şimdi kaptıracaksın!", "Çık oradan!", "Şimdi kaptıracak!", "Kendi gidiyor!", "Pas at!" "Haydi, vur buna!", "İşte bu! Hareketlenin çocuklar!", "Haydi koş koş!", "Şuna bakın görünmüyor ki!" Reiana, Santa, Jose, Serguei ve Lino tribünlerde değil, inşaattadırlar. Ve inşaatın önüne gelen tribün çatısı sahanın tamamını görmeye engeldir. Santa problemin çözümünü konuşur: "İki kat daha çıkmanız gerekiyor Reina."

La Naval Bar'ın müdavimleri şehrin futbol kulübünün taraftardır. Ancak ekonomik sermayeleri bir futbol maçına bilet almaya yetmiyordur. Ayrıca Santa bar mesaisi bile borç parayladır. Hatta 10.55'te Santa önceki müşterilerin oturdukları masaya yönelir. Müşterilerin bıraktığı bahşişi alır ve La Naval Bar'da bulunan kumar makinesine yönelir.

"Rico sorar: Ne yapıyorsun?"

Santa: Bahis bu!

Rico: Evet ama benim bahşişimdi!

Elindeki bozuklukları kumar makinesine atan Santa: Uzatma! Yine senin olacak! Senin işine yatırım yapıyorum!”

36.45'te yönetmen bizi bir villanın havuzlu bahçesine götürür, Jose, Lino, Serguei bahçede bir yuvarlak masanın etrafında oturmuş, pahalı bir viski içiyorlardır. Orada bulunma sebepleri Natlia'nın Santa'ya bir geceliğine devrettiği çocuk bakıcılığıdır. Santa ücretini, Natalia'da komisyonunu alacaktır. 4-5 yaşlarındaki çocuğa televizyonu açıp kumandayı eline veren ve yetişkin programları izlememesini tembih eden Santa da bahçeye gelir. Konu villa sahibinin zevkleridir:

“Jose: Bu viski müthiş!

Lino: Adamın iyi bir zevki var.

Santa: Hepimizin var ama onun parası var!”

Villanın davetsiz misafirleri daha önce deneyimlemedikleri bir ortamda üst sınıfın zevklerine, beğenilerine, yaşam alanlarına tanıklık etmektedirler. Lino'nun “Adamın iyi bir zevki var.” cümlesi de aslında ataerkil bir bakış açısının yansımasıdır. Villanın mülkiyeti de mekânın dizaynı da içki çeşitleri de Lino'nun zihninde “evin reisi olan erkeğin” tercihidir. Lino'nun ataerkilliği bununla da sınırlı değildir. Bir nevi “ötekilerin tribünü” olan inşaatta maç izlerken, inşaatın güvenlik elamanı Reina yedikleri çerezleri yere dökmemeleri söyler, “Dökülmesine engel olamam ki!” diyen Jose'yi “Elini altına koy!” diyerek uyarır ve yerdeki kırıntıları toplar. Lino'nun Reina'ya tepkisi “Aynı karıma benziyorsun” olur. Lino'ya göre temizlik işlerini yapmak kadınların görevidir. Reina'nın temizlik yaptığını gören Jose, “Benim mekânı da temizleyebilirsin, berbat bir halde!” deyince Lino yine söze girer: “Karın çalışıyor da ondan.” Lino'ya göre Jose'nin evini de Jose'nin karısı temizlemelidir.

Villa sahiplerinin zevkleri La Naval Bar'ın işsiz müdavimlerini büyülemiştir. O gece yaşam alanının ve içki dolabının kendilerine sunduğu konforun tadını çıkarırlar. Bourdieu'ya göre “her sınıf kendinden üstün sınıfların zevklerini taklit eder,” fakat bu sadece “o zevkin indirgenmiş halinden ibarettir” (Jourdain ve Naulin, 2016, s. 92).

Jose villa sahibinin ne iş yaptığını merak eder. Oturduğu yerden kalkıp villanın içine girer. Bir müddet sonra geri döndüğünde “Adamın ne iş yaptığını öğrendim.” der. Devam eder: “Ayakkabı yapıyor. Dolabın kapağını açtım ağzına kadar ayakkabı doluydu. 200 çift kadın ayakkabısı vardı.” Jose gerçeğin farkındır: “Karısının olsa gerek.”

Belki giymesi için eşine uzun zamandır bir çift çorap alamayan Jose, bir villada oturan ve karısına değişik tarzlarda 200 çift ayakkabı alabilen “farklı bir yaşam formu ile” karşılaşmıştır. Sadece ayakkabılık bile villa sahiplerinin toplumsal uzamdaki sınıfsal durumunu anlatmaya yeterlidir. Mekânın her bir köşesinde villa sahiplerinin simgesel sermayesini gösteren prestijli nesnelere vardır. (Jourdain ve Naulin, 2020, s. 106). “İskân edilen uzam, toplumsal uzamın bir şekilde kendiliğinden sembolleştirilmiş hali olarak düşünülebilir” (Bourdieu 2022, s. 224)

Tersaneden çıkarıldıktan sonra hiçbir geliri olmayan Jose, balık konservesi fabrikasında sözleşmeli olarak çalışan eşi Ana ile birlikte kredi başvurusu yapmak için gittikleri bankada, Ana'ya kefil olabilecek ekonomik ya da sosyal sermayeye dahi sahip olmadığı gerçeği ile yüzleşince kırılğan erkeklik gururu nedeniyle Ana'nın başvuru formunu görevli personelin şaşkın bakışları altında hışımına masadan alıp buruşturarak yere atmıştır. (46.04-48.35) Simgesel sermaye sahibi olmak, kredi vermeye hazır kimseler üzerinde belirli bir gücün olmasıdır (Jourdain ve Naulin, 2020, s. 106) ve kravat takmış olmak yeterli değildir.

Jose, La Naval Bar'da otururken açık olan televizyonda bir eğlence programı vardır. Yüzü ekrana, sırtı barın diğer müşterilerine dönük olan Jose herkesin duyacağı şekilde konuşur: "Televizyona çıkmak güzel bir şey olmalı... Bir program sunduğunu düşün... Televizyona çık, saçma sapan konuş ve bir kral gibi yaşa..." Değişen dünyada yeterli ekonomik sermayeniz olmasa bile sosyal ya da kültürel sermayenizle ekran yüzü olup birdenbire sınıf atlayabilirsiniz.

Natalia'nın bir geceliğine ayarladığı çocuk bakıcılığı işinde Santa'nın görevlerinden biri de villa sahiplerinin çocuğunu uykudan önce masal okumaktır:

"Santa: Ağustos böceği ile karınca. İşte başlıyoruz. Evvel zaman içinde bir ağustos böceği ile karınca varmış. Karınca çok çalışkanmış ve ağustos böceği çok tembelmiş. Karınca işleriyle meşgul olurken ağustos böceği şarkı söyleyip pineklemiş. Zaman akıp gitmiş. Karınca tüm yaz boyunca çalışmış. Toplayabildiği kadar erzak toplamış ve kış gelip çattığında karıncanın her şeyi varken ağustos böceği açlıktan ve soğuktan ölüyormuş... Bu karınca da tam piçmiş. Ağustos böceği karıncanın kapısına gittiğinde karınca ona böyle söylemiş: "Sen de benim gibi çalışsaydın şimdi aç ve üşüyor olmazdın." Ve kapıyı açmamış. Kim yazmış bunu?.. Çünkü işler böyle yürümüyor! Bu karınca boktan ve vurguncu biri! Ayrıca bazılarının neden ağustos böceği olarak doğduğundan bahsetmiyor. Çünkü öyle doğduysan hapı yutarsın. Bundan bahsetmiyor. (40.08- 41.16)"

Bourdieu'ya göre "bireylerin sahip oldukları sermaye türleri ve yoğunlukları doğdukları ailede, eğitim hayatlarında ve mesleki yaşantılarında farklı şekillere bürünebilmektedir" (Baş 2022, s. 477). Santa da sınıflar arası eşitsizliğin az ya da çok çalışmaktan değil, eşit koşullarda dünyaya gelmemekten kaynaklandığına inanıyordu. Santa'nın kaldığı 23 numaralı otel odasının tavanında oldukça belirgin bir Avustralya silüeti oluşturacak şekilde dökülme vardır ve o silüet Santa'nın umudu olmuştur. Ne kadar çok çalışırlarsa çalışsınlar İspanya'nın ekonomik koşullarında kendi sınıfsal konumlarında (Swartz, 2018, s. 253-255) bir değişiklik yol açmayacağını düşünüyordu ve O'nun için çözüm bir yolunu bulup Avustralya'ya gitmektir. Santa ve Lino, dalgakıranın ucundaki fenerin altında kayalıklara oturmuş hem halıca bakıyorlar hem de güneşleniyorlardır. Santa, Lino'ya başka bir yaşamın mümkün olduğunu anlatır:

"Santa: Avustralya. Avustralya muhteşem. Kaç kilometrekare olduğunu biliyor musun? Buranın 10 katı... Ya nüfusu?

Lino: Bilmiyorum.

Santa: İspanya'nın yarısından bile az. Bir hesap et. Kişi başına ne kadar düştüğünü hesap et... Burada bir bok düşmüyor... Sana payını veriyorlar.

Lino: Veriyorlar mı?

Santa: Emekli olduğunda. Onların bir kanunu var. Bölüyorlar. Evet, yaptıkları şey ülkenin birçok bölümünü orada kaç kişi yaşıyorsa ona bölüyorlar. Ne bileyim, mesela iki ya da üç kilometrekare. Neyse ne... Orayı sana veriyorlar. Herkes payını alıyor.

Lino: Hadi ya.

Santa: Düşünebiliyor musun? Sonsuza kadar senin. Ne bok istiyorsan yapabilirsin. Böylece insanlar daha huzurlu oluyorlar. Bunda havanın da etkisi var. Lino orada hava müthiş."

Jose ile girdikleri markette cipsi aşırın, Angela'nın tanıtımını yaptığı peynirlerin tadına bakıyormuş gibi yapıp tezgâhtaki peynirlere çöken, Reina'nın güvenlik görevlisi olarak çalıştığı inşaattan malzeme çalan, Rico'nun barında arkadaşlarına borç takarak demlenen, 15 yaşındaki Natalia'ya sarkan ve müşterilerin bıraktığı bahşişlerle kumar makinesinde de şansını deneyen, kaldığı otel osdasına kadın atan, Natalia'nın yerine çocuk bakıcısı olarak gittiği villaya arkadaşlarını toplayıp bedava içki partisi veren Santa, tüm bunlara rağmen tersane işçilerinin direniş liderlerindedir. Çünkü eylemlerde başı çekmektedir, Jose'ye eşi Ana ile arasını düzeltmesi için yardımcı olmaktadır, yaşlı Amador'u sarhoş

olduğunda evine taşımaktadır. Daha belirgin bir iyiliği de karısının uzun zaman önce terk ettiği Amador'un cenaze organizasyonunda en öndedir. Santa'nın ekonomik sermayesi yoktur ama güçlü bir sosyal sermayesi vardır ve tersane patronlarının uygulamalarına karşı neticesi olumsuz da olsa direnişi örgütleyebilecek dili yani kültürel sermayesi O'nu öne çıkarmaktadır. Tam da bu Bourdieu'nun "kişisel çıkarın çıkarsızlığa dönüşmesinden yarar sağlama" olarak nitelendirdiği simgesel sermayedir. Santa mücadelesi ile Bourdieu'nun simgesel sermaye adını verdiği şeyi elde etmiştir. Simgesel sermaye inkâr edilmiş sermayedir; temelde yatan çıkara dayalı ilişkileri çıkarsız uğraşlar kisvesine büründürür (Swartz, 2018, s. 130).

Santa Avustralya düşlerini daha da güneye taşır. Lino'ya Yeni Zelanda'nın güneyinde, Pasifik Okyanusu'ndaki Antipodes adalarından bahseder:

"Santa: Antipodes adaları... Antipodes adaları... Niye böyle dediklerini biliyor musun? Antipodes karşıt demek. Çünkü. Antipodes... Anti-podes. Kar-şıt. Buranın karşıtı. Orada çalabilirsin. Burada çalamazsın. Orada düzüşebilirsin. Burada düzüşemezsin... Antipodes. (16.03-17.09)"

Santa'nın simgesel sermayesini büyüten olaylardan biri de Urban Swimlight 270 model sokak lambasıyla olan savaşıdır. Tersane işçilerinin işten çıkarmaları protesto ettikleri grev sürecinden yaşanan arbedelerden birinde Santa, sokak lambasını kırdığı için suçlu bulunmuş, lambanın bedeli olarak 8.000 Peseta para cezasına çarptırılmıştır. Santa hem bu parayı ödemek istememektedir hem de ödeyecek durumu yoktur. Üçüncü duruşmanın sonunda Santa avukatına şunu söyler: "Bunu nasıl ödeyebilirim? Beni işten çıkardılar. Şimdi de 8000 Peseta ödememi istiyorlar. Bu da ne demek? Beni işten çıkardıkları için para mı ödeyeceğim?" (19.20-19.32)

Santa, La Naval Barda konuyu 8.000 Peseta'ya getirir. (20.04-20.36) Filozof gibi konuşur:

"Santa: Bu ucuz ya da pahalı olması meselesi değil. Senin için ucuz mu? Doğru. Benim için değil. Jose için çirkin mi yakışıklı mı? Bu da değişebilir. Karısı sevebilir. Örneğin 8000 Peseta. Ne kadar ediyor?"

Lino: Euro olarak mı?

Santa: 8000 Peseta. Peseta olarak, ne kadar eder?

Lino: 8000 Peseta.

Santa: Hayır... Hayır, gördün mü? Bana göre ahlaken daha çok ediyor."

Bir insanın sevdiklerinden, zevklerinden, yakınlarından vazgeçerek başkaları için harcadığı zaman, emek ve alın terinin ücretlendirilmesinde; bir nesnenin fiyatının, bir hizmetin bedelinin belirlenmesinde; ücretlendirmede, fiyatlandırma adalet tartışmalı bir konu olmaya devam edecektir.

Santa hapse girmemek için 8.000 Peseta'yı öder. (01.16.43-01.17.06) Avukatı, otomobilde giderlerken morali bozuk olan Santa'yı rahatlatmaya çalışır: "Öyle görünmeyebilir. Ama bu yaptıkların sana bir şeyler katıyor ve seni geliştiriyor. Burada. Kafanda. Ve daha iyi olursun. Daha olgun." Santa avukata durmasını söyler. Otomobilden iner. Eline bir taş alır ve karşısındaki Urban Swimlight 270 model sokak lambasını tuz buz eder. Tekrar otomobile gelir, koltuğuna oturur ve konuşur: "Çok daha iyiyim."

Santa'nın sorgulamalarına ve isyanına filmin en başından da tanıklık ediyoruz. Birkaç yıl öncesine kadar tersane işçisi olan Santa, belki de kendilerinin imal ettiği Lady Espana vapuruna biletsiz biner, bilet kontrol görevlisinin uyarlarına aldırmaz etmeden güverteye geçip Jose ve Lino'nun yanına oturur. Bilet kontrol görevlisi adıyla hitap edecek kadar Santa'yı tanımaktadır ve ısrarla bilet uyarısı yapar:

"Bilet kontrol memuru: Santa biletin! Patron beni suçlayacak!

Santa: Vereceğimi söyledim! Hizmet berbat zaten! Yüzerek daha hızlı geçerdim! İsteddiğiniz ücrete göre bedava içecek olmalı!

Jose: Ve hostesler.

Santa: Kesinlikle! Senin gibi balık yüzlü biri değil! Baş belası!”

Serguei, Rus göçmendir. Sovyetler Birliği’nde Glasnost ve Perestroyka ile birlikte yaşanan süreçten etkilenmiştir. Kendini işçi olarak İspanya’da bulmuştur. Ancak tersanenin tasfiye sürecinde O da işsiz kalmıştır. Santa’nın bir gecelik çocuk bakıcılığı için gittiği villada dönen sohbete o da yaşadıkları süreci özetleyen bir hikâye ile dâhil olur:

“Serguei: Ruslar bir hikâye anlatır. İki eski parti arkadaşı karşılaşır. Biri şöyle der: Komünizm hakkında bize söylenen her şey yalanmış. Diğeri de şöyle der: Evet fakat en kötü olanıysa kapitalizm hakkında söylenen her şey doğrumuş.”

Bu arada arkadaşları ilk kez Serguei’ye ne iş yaptığını sorarlar. Gagarin Uzay Bilimleri Fakültesinde kozmonot olmak üzere eğitim aldığı öğrendiklerinde de şaşırırlar. Ancak Serguei’nin kültürel sermayesi ne tersanede çalışırken ne de La Naval Bar’da bir işe yarıyordu. Bir alanda etkili olan sermaye tipi bir başka alanda bir anlam ifade etmeyebiliyordu. İhtişamlı Sovyetler Birliği’nin kozmonotu İspanya’nın Vigo şehrinin sokaklarında işsizdi.

Reina, tersaneden sonra bir şekilde güvenlik görevlisi olarak kendine iş bulmuştur. Stadyumun yanındaki inşaatta maç izlemek için misafir etse de Santa’nın çalışmıyor oluşundan rahatsızdır. Santa’nın işlilik maaşını kastederek, “Ödediğim vergiler sayesinde geçiniyorsun” diyebilmiştir. Santa ise Reina’nın yaptığı işi küçümseyerek “Polis olmaktansa çalışmamayı tercih ederim” demiştir. Santa’ya göre polis olmak, emeği sömürülen, ekmeği elinden alınan, hakları gasp edilen, geleceği çalman insanların karşısında kurulu düzenle saf tutmaktır. Reina, Santa’nın suçlamasına tepki gösterir: “Orada dur. Ben polis değilim. Güvenlik elemanıyım.”

Reina, Santa’yı iş bulmak yerine kurbanı oynamakla suçlar, aylak olmakla nitelendirir. Santa, Reina’nın var dediği işlerin, “Güney’e gidip 80.000 Peseta kazanıp yarısı pansiyona vermek, yarısını da geride bıraktığı ailesine göndermekten başka bir şey olmadığını” bunun da kölelik anlamına geldiğini ima eder. Reina bundan bahsetmediğini, her zaman bir şeyler yapılabileceğini, örneğin Rico’nun aldığı tazminatla La Naval Bar’ı açtığını ve işlerinin yolunda gittiğini ama Amador’un işten ayrıldıktan sonra elindeki parayı ezdiğini söyler. Santa öfkelenir ve verilen 8.000.000 Peseta tazminatla, 49 yaşında, işsiz bir halde, 2 çocukla geçinmenin mümkün olmayacağını, 4 yılda o paranın ezileceğini söyler. Reina, yurt dışından gemi almanın daha ucuz olduğunu, bu yüzden tersanenin kapatıldığını ileri sürer. Santa buna da itiraz eder. Kendilerinin gemi üretiminde çok başarılı işler çıkardıklarını, tersane zor durumdaysa daha düşük ücretle çalışmayı hatta ücretsiz fazla mesai yapmayı dahi teklif ettiklerini ama asıl meselenin deniz kenarında bulunan bu tersane arsasına Korelilerin lüks konutlar yapmak istemelerinin olduğunu anlatır. Santa, tüm işçiler direnmesi gerekirken bazılarının kendilerine önerilen tazminatı kabul ettikleri için direnişin kırıldığı böylelikle de işçiler arasındaki birliğin bozulduğunu anlatır. “Artık birlik değildik. Bizi böldüler. Sıçtıgımın anlaşmasıyla. Bölündüğümüzde de mahvolduk. Bu hep böyle de olmuştur.” der.

Güneşli Pazartesiler’in ilk sahnesi, kol gücü ile kolluk gücünün karşı karşıya geldiği sahne, Rus yönetmen [Sergei M. Eisenstein](#)’in 1925 Sovyet yapımı Stachka (Grev) filmine göndermedir. Santa’ın işçilerin birliğine dair konuşması da Stachka’nın en başında geçen Lenin’in sözlerini hatırlatır: “Örgüt, işçi sınıfının her şeyidir. Kitle örgütleri olmaksızın, proletarya bir hiçtir. Örgütlenme, eylem birliğidir; akıllı müdahaledir.” (<https://www.sinemalar.com/film/971/grev>)

Bourdieu sosyolojisi açısından baktığımızda, Güneşli Pazartesiler filminde anlatılan dramın ardında yatan film boyunca hiç görmediğimiz Korelilerin “uzama el koyma” mücadelesidir. “Uzamanın mekân ve yerleri ile bunların getirdiği kâr farklı alanlarda mücadele konusudur” (Bourdieu, 2022, s. 228). Tersanenin yeri deniz kenarıdır, Atlas Okyanusu’na yakın ve fakat ılıman bir haliçtir. Ulaşımın kolay olduğu değerli bir mekândır. Ulaşımın kolay olması zamanın kontrolü ile ilgilidir. “Bu nedenle farklı sermaye biçimleriyle sadece mekân üzerinde değil zaman üzerinde de iktidar kurulu” (Bourdieu, 2022, s. 229)

Santa’nın Rico’ya hitaben “İçkiler bedava bile olsa ben başka yere gitmeyeceğim. Buraya gelmeye devam edeceğim. Anlaşmaya imza atmış olsan bile.” demesi de Bourdieu’nun “sermayesizlik, sınırlanmışlık hissini artırır, kişiyi belirli bir mekâna bağlar” (Bourdieu, 2022, s. 229) görüşünü akla getirir.

Amador’un ölümünün, Ana’nın Jose’ye sarılışın, Lino’nun iş aramaktan vazgeçişinin ardından Santa, son bir kez tersaneye gelir. Göçmen işçinin kendisine ikram ettiği meşrubattan bir yudum çeker sonra şişeyi imalatında çalıştığı yarım kalmış dev geminin gövdesine atar. Göçmen işçinin ne yapıyorsun sorusuna Santa’nın verdiği cevap “Vaftiz ediyorum” olur. (1.44.16 -1.44.30)

Amador, La Naval Bar’da takılan ekibin en yaşlısıdır. Karısı O’nu çoktan terk etmiştir. Ama O, karısının hasta annesine bakmak için gittiğini söyler. “Eşin döndü mü Amador” sorusuna cevap olarak da “Annesi daha da kötüleşmiş.” der. Terk edilmek bir erkek için inciticidir, işsiz bir erkek için ise daha da inciticidir. Amador, barda genellikle suskundur, kederlidir, sadece içer. Barın lavabosundaki yeni lamba sensörlüdür. Amador bu yeni lamba tipine alışamamıştır. Lavabodan çıkıp şaşkın şaşkın lambaya bakarken Rico açıklamaya çalışır:

“Rico: Kendiliğinden sönyüyor. Zaman ayarlı.

Amador: Ne zamanı?

Rico: Zaman! Bildiğin zaman işte!

Amador: Ne kadar saçma! Bana pahalıya mal olur!

Rico: Olsun! Sen mi ödüyorsun sanki!”

Tasarruf gerekçesiyle takılan sensörlü lambaların sönmeye zamanını beklemek Amador için israftır. Lambanın birkaç saniye fazladan yanmasını kabul edemez. Amador’un sensörlü lambanın birkaç saniye fazladan yanmasını israf olarak görmesi bir taraftan da içinde bulunduğu sınıfın yaşadığı ekonomik sefaletin göstergesidir. Bourdieu’ya göre “bir sınıf, üretim ilişkilerindeki konumu kadar tüketimiyle de tanımlanır” (Bourdieu 1984 akt. Swartz 2018, s. 206).

Santa ve Jose, Amador’un yaşadığı bunalımın farkındadırlar. Jose’nin bankaya vermeyi düşündüğü bir evrağı alabilmek için tersaneye gittikleri gün, dönüşte Amador’un evine uğrarlar. Apartmanın kapısı kapalıdır. Aşağıdan Amador’a seslenirler. Evde olmadığını anlarlar. Beklemeye karar verirler. Nihayet Amador, dolu bir poşetle gelir. Kaldığı apartmanın önünde Jose ve Santa’yı görmekten pek hoşlanmaz. Santa’nın poşeti yukarıya taşıma teklifini de reddeder. Yaşadığı sefaletin görünmesini istemiyordur.

Filmde 59.11’de Amador kadraja girmeden önce konuşması vardır: “Asıl soru tanrıya inanıp inanmadığımız değil, asıl soru tanrının bize inanıp inanmadığı. Çünkü inanmıyorsa sıçtık.” Gecenin ilerleyen saatlerinde Santa, Jose, Serguei ve Amador, La Naval Bar’da içmeye devam ediyorlardır. La Naval Bar, Bourdieu’nun tabiriyle “her söze, her cümleye ve daha da önemlisi ses tonlarına yüz ifadelerine ve beden dillerine nakşolmuş toplu uğursuzluğun aşikâr olduğu toplumsal sürgün

mekânlarından biri” gibidir (Bourdieu, 2022, s. 129). Amador çok fazla içmiştir ve bir filozof gibi konuşmaya başlamıştır. Kendisine karısının dönüp dönmediği tekrar sorulduğunda sinirlenir: “Defolup gidin! Tanrı size inamıyor! Hiçbirinize! Hem de hiç!” Aldığı aşırı alkolün etkisiyle yaşlı Amador yalpalar. Tam düşecekken Santa tutar. Tek başına eve gidecek durumda değildir. Santa koluna girer ve bardan çıkarlar.

Santa, Amador’u oturduğu apartmanın önüne kadar götürmüştür ancak Amador, Santa’nın kendisini yukarıya çıkarmasını istememektedir. Amador, apartmanın önünde kendini yere bırakır. Santa’nın Amador’u evine çıkarma çabaları sonuç vermez. Santa da yere oturur. (01.02.56) Amador konuşmaya başlıyor:

“Amador: Siyam ikizleri gibi! Kavga ediyor geri zekâhlar!

Santa: Hangi siyam ikizleri?

Amador: Bildiğin siyam ikizleri. Siyam ikizlerini biliyorsun değil mi?

Santa: Hayır bilmiyorum, Amador. Ya sen?

Amador: Evet biliyorum. Siyamli siyam ikizleri. İki kafaları var. Doğduklarından beri birbirlerine yapışıklar. Çünkü doğmaya korkuyorlarmış, Daha sonra da ayrılamamışlar.

Santa: Kavga mı ediyorlar?

Amador: Evet, kavga ediyorlar. Evet bir tanesi kazanıyor. Ve diğerini itiyor. O düşüyor. Ve kazanan gülüyor. Ama O da düşüyor. Anladın mı?

Amador: Çünkü birbirlerine yapışıklar. İki de düşüyor, anlıyor musun?

Amador gülüyor. Santa da gülümsüyor.

Amador: Sanki şöyle söylüyor: “S.... git!” Anlıyor musun? S.... git!

Amador ve Santa birlikte gülüyorlar

Amador: S....git!

Apartmentta tek dairenin ışığı ve girişin lambası yanıyor.

Amador: Anlıyor musun?”

Siyam ikizlerinin hikâyesi, aslında habitusu aynı olan, ezilen, damgalanan, güvencesiz işlerde çalışıp belirsiz bir geleceğe doğru yol alan insanların hikâyesidir. Dayanışmayı bırakıp girdikleri rekabetin kazanı kendileri olmayacaktır.

Yönetmen, 01.04.47-01.08.30 arasında seyirciyi Santa ile birlikte Amador’un kaldığı dairede konuk eder. Santa, Amador’u içeri taşırken ışığı yakar. Amador’u yatağına koyar. Üzerini örter. Ortalığa bakar. Berbat. Kızarak kendi kendine söylenir. Kirli bardakları eline alır. Yatak odasının penceresini açar. Karşıda diğer binaların ve sokak lambalarının cılız ışıkları. Suya vuran ışıklar... Amador bardaklarla lavaboya geçer. Lavabo kir pas içindedir. Sular akmıyordur. Sonra duşa bakar. Paslanmış fayanslar. Amador evi gezer. Kirli tabaklar. Merdiven boşluğuna bakan camı kırılmış bir pencere. Boş ve kirli bir buzdolabı. Poşetler. Yığınla eski gazete. Boş içki şişeleri. Teneke kutular. İskambil kâğıtları. Küfelenmiş yiyecekler. Tavandan tabana sefalet akıyordu. Santa acılarıyla dolu bir yüz ifadesiyle odaya gelir. Açtığı camı kapatır. Amador’a bakar, gördüğü sefaletin ağır yüküyle dış kapıya yönelir, tam çıkacakken Amador seslenir: “Işığı söndür.” Santa ışığı kapatır ve kapıyı çekerek çıkar. Sonrası karanlık.

Bourdieu’ya göre “bir failin toplumsal uzamdaki konumu, söz konusu failin fiziki uzamdaki yerinden anlaşılabilir.” (Bourdieu, 2022, s. 225) Amador’un yaşamının hâsılası, toplumsal uzamdaki yeri kaldığı evidir. Santa’nın başını sokabileceği derme çatma bir kulübesi bile yoktur. “Yersiz yurtsuz ya da evsiz

olan kişilerin toplumsal mevcudiyetinden neredeyse hiç söz edilmez.” (Bourdieu, 2022, s. 225) Barınma sorununu şimdilik bir otel odasında kalarak çözen Santa'yı Amador'dan hallice kılan hak arayan tersane işçilerinin gayri resmi liderliğidir, sosyal sermayesidir.

Santa, Amador'un durumundan endişe etmektedir. Gece vakti Amador'un kaldığı apartmana gider. (01.32.27) Üç kez ile basar. Giriş kapısını aydınlatan ışığın yanmakla sönmek arasındaki kararsızlığı Santa'nın dikkatini çeker. Kapının hemen üzerindeki lambanın takılı olduğu siperlik tavanda çökme vardır. Santa tavana bakarak geri geri yürür. Siperliğin üzerinde Amador'un cesedi vardır. Gözleri dolar. Santa yere yığılır ve ağlar. Lamba söner.

01.34.25'te yönetmen seyirciyi cenaze uğurlama evine (Burası bir krematoryumdur, Amador'un naaşı yakılacaktır.) götürür. Amador'un tabutunun bulunduğu odada Jose, ileri geri yürümektedir. Rico ve Lino, takım elbise kravat, Amador'un naaşının karşısında oturmaktadırlar. Gömlek, kravat mont ile Reina gelir. Ardından Santa ve Serguei cenaze uğurlama evine ulaşırlar. Onlarda da gömlek, kravat, mont vardır. Başka cenazeler için geldikleri belli olan koyu renk şık elbiseli kadın ve erkeklerin bulunduğu alandan geçerken oradaki bir çelenk Santa'nın dikkatini çeker. Çelenkte “Yönetim Kurulundan Meslektaşların” yazmaktadır. Diyaloglar ilginçtir:

“Lino: Bu da ne?

Santa: Gördüğün gibi bir çelenk.

Rico: Kim göndermiş?

Santa: Kraliyet ailesi. Kim göndermiş olabilir sence?

Santa cebinden çıkısını çıkarır. Çelenk üzerindeki yazıda biraz kısaltma yapar: MESLEKTAŞLARIN”

Lino ve Rico'nun yanındaki boş sandalyeye Santa da oturur. Amador için bir müddet daha beklerler. Sonra Reina, Rico, Lino, Serguei, Jose ve Santa naaşın bulunduğu odadan çıkarlar. Santa tekrardan naaşın bulunduğu odanın kapısını açar. “Afedersin” der. Işığı kapatır. Kapıyı çeker. Ekran kararır.

Amador'un hazin cenaze töreni, aslında sadece Amador'un cenaze töreni değildir, başta Santa olmak üzere işini yitirmiş, akrabalarını yitirmiş, başka bir sektörde yeniden başlayabilecek enerjisi yitirmiş, yetersiz ekonomik sermayeleri ve kayda değer olmayan kültürel sermayeleri neoliberal politikalarla birlikte değişen çalışma koşullarında bir anlam ifade etmeyen binlerde işçinin cenaze törenidir.

Bourdieu, kapitalist mantıkla maksimum kârı önceleyen neoliberal politikaların insanlar arasındaki yoksulluğu ve eşitsizliği derinleştirdiğini ve yaygınlaştırdığını söylemiştir. (Özatalay, 2012, akt. Ayyıldız 2022, s. 272) ekonomik kararlarda insani boyutun ihmal edilmemesi gerektiğini savunan Bourdieu, Keynesçi anlayıştıdır. (Özatalay, 2012, akt. Ayyıldız, 2022, s. 272). Entelektüellerin kamu sektörünün gücünü kaybetmemesi için mücadele etmesi gerektiğine dikkat çeken Bourdieu, özelleştirme furyasının uzun dönemde işsizlik, yoksulluk, evsizlik, ev içi şiddet, boşanma, alkolizm, madde bağımlılığına yol açacağını belirtmiştir. (Özatalay, 2012, akt. Ayyıldız 2022, s. 272)

Filmin final sahnesinde gece yarısı Santa, Jose, Lino ve Serguei, Ria İstasyonu'ndadırlar. Lady Espana 8.15 seferini beklemektedir. Önce Santa ve Jose vapura çıkarlar. Santa, makine dairesinin camını kırarak kapıyı açar, düz kontak yaparak vapuru çalıştırır. Jose, aşağıda etrafı kolaçan eden Lino ve Serguei vapura çağırır. Dört arkadaş, Amador'un küllerini Ria de Vigo körfezine savurmak için Lady Espana'yı yüzdürler. Lady Espana, fonda şehrin ışıkları gecenin karanlığında halice doğru süzülür. Halicin orta yerinde vapuru durdururlar. Amador'un küllerini halice buluşturma vaktidir,

“Lino: Küller nerede?
Santa Jose’ye: Sen almıştın!
Jose: Hayır! Lino almıştı!
Lino Jose’ye: Sen tutuyordun!
Jose Santa’ya: Barda, sonra Rico sana verdi!
Santa: Hayır vermedi!
Jose: Evet, sokakta verdi, gördüm!
Santa: Hayır!
Lino Sergueiye: Sen Rico ile birlikte değil miydin?
Serguei: Hayır, bende değil!
Jose santaya: Bir yerlerde bırakmış olabilir misin?
Santa: Ben dokunmadım bile!
Jose santaya: Sürekli bir şeyler kaybediyorsun!
Santa: Kaybediyorum ama bir dostumun küllerini kaybetmem herhalde!
Önce Serguei gülümser. Sonra Lino. Sonra Santa ve Jose. Gülümsemenin yerini sesli kahkahalar alır.
Lino: Zavallo Amador.”

Bourdieu’ya göre fiziksel uzamda “ne azamette yer tutulduğu, sahip olunan iktidarın en mükemmel göstergelerindedir.” (Bourdieu, 2022, s. 225) Toplumsal uzamda en atlarda yer alan Amador, fiziksel uzamdan da külleriyle birlikte kaybolmuştur.

Bir zamanlar kozmonot olan Rus göçmen Serguei ve tersanedeki işlerini kaybeden Santa, Lino ve Jose, Haliçin ortasında Lady Espana’nın güvertesinde dirler. Rio İstasyonu’nda insanlar şaşkın bir bekleyi içindedirler. Saat 08.05’tir ama megafon horparlörden anons yapılamamaktadır. Santa elleri cebinde güvertede. Gözleri kapalı. Yüzünü gün ışığına tutar. Denizin kokusunu içine çeker. Lino güvertenin kenarındaki tutamaklara tutunur. Uzaklara bakar. Serguei oturmuş, düşünüyordur. Jose yaslanmış sigara içiyor. Santa Jose’nin yanına oturur. Serguei kendi kendine gülümser. Santa Jose’ye sorar: “Bugün günlerden ne?”

Sonuç

Güneşli Pazartesiler filmi, Avrupa Birliği’ne giren ve küresel sermayenin at koşturduğu bir haline gelen İspanya’da işlerini kaybeden ve değişen çalışma koşullarına uyum gösteremeyen bir grup orta yaşlı kırılğan erkeğin hikâyesidir. 200 işçinin çalıştığı tersanenin bulunduğu alan, lüks konutlar yapmak üzere film boyunca hiç görmediğimiz Koreliler tarafından satın alınmıştır. Başlangıçta işlerini kaybetmemek için direnen işçilerin bir kısmı ekonomik nedenlerle tazminat alarak işten ayrılmayı kabul edince işçi direnişi de kırılmış, yaşları 50 ve üzerinde olan bir grup erkek için zor günlerin yerini daha zor günler almıştır.

Bourdieu sosyolojisi açısından bakıldığında, iktidar simgesel şiddet araçlarıyla her gün kendisini yeniden üretmektedir. Alana farklı sermayelerle yeni aktörlerin katılması, mücadeleyi daha da çetin hale getirmiştir. Sermaye tiplerinden en azından birinin yeterli oluşu işten çıkarılan ya da ayrılan bazı işçilerin yaşama tutunmasına imkân verirken buna karşın ekonomik, sosyal, kültürel ve simgesel sermayeleri yeterli olmayan bireyler hem toplumsal hem de fiziksel uzamlarını yitirmeye başlamışlardır.

Toplumsal uzamları güçlü olan sermayeler fiziksel uzamı da kontrol altına almaktadır. Fiziksel uzamın kontrolü sadece mekânın kontrolü değil zamanın da kontrolüdür. İşsiz kalan bireylerin değerlendirebilecekleri geniş bir zaman dilimi varmış gibi gözüke de aynı toplumsal sınıfın habituslarına sahip bireylerin pazartesi günleri mesaiye olduğu bir zaman diliminde güneşi görüyor olmak, mevcut sermayelerinin yanında dair bir garanti vermediği kişiler için aylak olarak damgalanmaktan öteye değildir.

Kaynakça

- Ayyıldız, A.A. (2022). Pierre Bourdieu'nun Sosyolojisi Işığında Sosyal Çalışmayı Anlamak. İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 14(3), 261-284
- Bastian, M. (2024). Saatlerin Tehlikeli Tarihi: Zaman Felsefesine Giriş. Çeviren Kadir Gülen, <https://corpusdergi.com/2024/saatlerin-tehlikeli-tarihi-zaman-felsefesine-giris/> Erişim tarihi: 2 Temmuz 2024
- Baş, Elif. (2022). Rüzgârda Salınan Nilüfer Filmini Bourdieu'nun Alan ve Sermaye Kavramları Çerçevesinde Yeniden Okumak, Süleyman Demirel Üniversitesi Vizyoner Dergisi, Cilt: 13, Sayı: 34, 473-485.
- Bourdieu, P. (2015). Pratik Nedenler (Çev: H. U. Tanrıöver). Hil Yayınları.
- Bourdieu, P. (2018). Bir pratik teorisi için taslak: kabiliyet üzerine üç etnoloji çalışması (Çev: N. Ökten). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Bourdieu, P. (2021). Ayrım: Beğeni yargısının toplumsal eleştirisi (Çev: D. Fırat ve G. Berkkurt), Nika Yayınları.
- Bourdieu, P. (2022) Dünyanın Sefaleti, (2. Baskı) (Yay. Haz: Levent Ünsaldı). Ankara: Heretik Yayınları.
- Bourdieu, P. ve Wacquant, L. (2021). Düşünümsel sosyolojiye davet. (Çev: N. Ökten), İletişim Yayınları.)
- Bozkuş, B.N. (2023). Bourdieu'nun Sınıf, Habitus ve Beğeni Kavramları: Netflix "Aaahh Belinda" Film Örneği. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 15.1.2024 48-64
- Calhoun, C. (2014). Bourdieu sosyolojisinin ana hatları. G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı ve Ü. Tatlıcan, (Der.), Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu derlemesi içinde (s. 77-129), İletişim Yayınları.)
- Çeğin, G., Göker E., Arlı, A., Tatlıcan, Ü. (2016). Ocak ve Zanaat, Pierre Bourdieu Derlemesi. (4. Baskı) İletişim Yayınları
- Çelik, Z. (2012). Neoliberalizmin Kısa Tarihi, İdealKent Dergisi, Sayı 7, 187-193.
- Diken, B. Ve Lausten C. B. (2022), Filmlerle Sosyoloji (6.Basım). (Çev: S. Ertekin). İstanbul: Metis Yayınları.
- Jourdain, A. ve Naulin, S. (2016). Pierre Bourdieu'nun Kuramı ve Sosyolojik Kullanımları. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kaplan, Merve ve Yardımcıoğlu Mahmut. (2020). Alan, Habitus ve Sermaye Kavramlarıyla Pierre Bourdieu, Habitus. Toplum Bilim Dergisi, 1, 23-37.
- Kasım, S. (2021). Sosyolojik Açından Bir Film Okuma Denemesi: The Apple Filmi, International Journal of Art, Culture & Communication Cilt: 3. Sayı: 1. (14-26)
- Kaya, A. (2014). Pierre Bourdieu'nün Pratik Kuramının Kilidi: Alan Kavramı. İçinde G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı ve Ü. Tatlıcan (Der.), Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi (ss. 397-419). İletişim Yayınları.
- Kılıç Gündüz, Y. (2022). Sınırlı Mekânlarda Sınırsız Eylemler: Pierre Bourdieu'nun Habitus Kavramı Ekseninde Bedenin Temsili, idil, 99 s. 1571-1581. Doi:10.781/idil-11-99-04
- Kos, T. (2023). <https://typelish.com/b/bourdieu-sosyolojisinin-temel-kavramlari-106151>, 19 Ocak 2023, erişim tarihi 22 Haziran 2024
- Koytak, E. (2012). Tahakküme Hükmetmek: Bourdieu Sosyolojisinde Toplum ve Bilim İlişkisi. Sosyoloji Dergisi, 3(25), 85-101.)
- Köse, H. (2004). Bourdieu Medyaya Karşı, İstanbul: Papyrus Yayınevi.
- Kurtdaş, M. Ç. (2021). Sinema Sosyolojisine Giriş. İstanbul: Paradigma Akademi,
- Mills, C. W. (2010). Sosyolojik İmgelem ve Sosyolojinin Vaadi (Çev: G. Altaylar). İçinde Anthony Giddens (Ed.) Sosyoloji Başlangıç Okumaları. İstanbul: Say Yayınları.
- Özatalay, C. (2012). Ekonomi Teorisi İle İlişkisi İçinde Bourdieu: Bir Komprador Mu, Bir Eleştirmen

Mi? Sosyoloji Dergisi, 3(25), 57-83.)

Palabıyık, A., (2019). Pierre Bourdieu Sosyolojisinde Habitus, Sermaye ve Alan Üzerine. *Liberal Düşünce*, 16(61-62), 121-141,

Tatlıcan, Ü. ve Çeğin, G. (2014). Bourdieu ve Giddens habitus veya yapının ikiliği. İçinde G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı ve Ü. Tatlıcan (Der.), *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi*(ss. 303-366). İletişim Yayınları.

Terzi, E. G. (2014). Toplumsal Yapı ile Bireysel Eylem Arasındaki İlişki Bağlamında Pierre Bourdieu'nun Habitus Kavramı. *Eğitim Bilim Toplum*, 12(46), 73-83.

Ünal, A. Z. (2004). Sosyal Tabakalaşma Bağlamında Pierre Bourdieu'nun Kültürel Sermaye Kavramı. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Ünal, A. Z. (2017). Bourdieu'nün Tabakalaşma Teorisi Bağlamında Üst Sınıftan Alt Sınıfa Doğru Hayat Tarzı Tahakkümü. *Journal Of International Social Research*, 10(49), 380-388.

Yarç, S. (2011). Pierre Bourdieu'da Sosyal Sermaye Kavramı. *Akademik İncelemeler Dergisi*, 6(1), 125-135.

<https://www.sinemalar.com/film/9717/grev>