

Araştırma Makalesi | Research Article

# Gündelik Yaşamın Sinemada Örgütlenişi: Küçük Şeyler Filmi Üzerine Bir Analiz

## The Organization of Daily Life in Cinema: An Analysis on the Film Small Things



Esmâ GÖKMEN (Lect.)  
Ondokuz Mayıs University, Samsun Vocational School  
Samsun/Turkey  
esma.gokmen@omu.edu.tr

Başvuru Tarihi | Date Received: 06.09.2021  
Yayına Kabul Tarihi | Date Accepted: 14.01.2022  
Yayınlanma Tarihi | Date Published: 31.01.2022  
<https://doi.org/10.17680/erciyesiletisim.989556>

### Öz

Gündelik yaşam, bireylerin gündelik davranış ve pratiklerini içeren temel yaşam alanıdır. Gündelik yaşamın yeniden üretimi ve organizasyonunda en işlevsel alanlardan biri ise hiç kuşkusuz sinemadır. Sinema filmleri gündelik yaşamın pratiklerini ve dinamiklerini içeren ve bunu topluma aktaran araçlardan birini temsil eder. Bu çalışma gündelik yaşamın sinema filmlerinde hangi pratiklerle temsil edildiğini, izleyiciye aktarılan gündelik yaşam biçiminin hangi ekonomik ve siyasal ideolojinin bir parçası olduğunu, kapitalist sistemin ekonomi-politik ve toplumsal ilişkileri temelinde ele almayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda yönetmen Kıvanç Sezer'in Küçük Şeyler (2019) adlı filmi örneklem olarak seçilmiş ve sosyolojik film analizi yöntemi kullanılarak filmin gündelik yaşamı nasıl kurguladığı ve organize ettiği belirlenmeye çalışılmıştır. Elde edilen sonuç kapsamında filmde eleştirel bir yaklaşımla kurgulanan gündelik yaşamın, kapitalist bir yaşam tarzı olduğu, bireylerin gündelik eylem ve pratiklerini döngüsel bir ritimle gerçekleştirdikleri ve gündelik yaşamın tüketimle ve kapitalist kültürle dolaymlanan bir yaşam alanı olarak tezahür edildiği görülebilir. Bu durum ise sinemanın toplumsal gerçekliği açığa çıkarma ve mevcut sosyo-ekonomik sisteme eleştirel yaklaşma yönü açısından önemli bir bakış açısı sağlayacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** İletişim, Sinema, Gündelik Yaşam, Tüketim, Kapitalizm.

### Abstract

Everyday life is the most basic living area that includes the daily behaviors and practices of individuals. Cinema is undoubtedly one of the most functional tools in the reproduction and organization of daily life. Cinema films are tools that determine the routines and dynamics of daily life and transfer this to the society. This study aims to deal with which practices the daily life is represented in the movies, which economic and cultural conjuncture is a part of the daily life styles conveyed to the audience, on the basis of the economic, political and social relations of the capitalist regime. In this context, director Kıvanç Sezer's movie named Küçük Şeyler (2019) was chosen as a sample and the daily life fiction and organization of the film were tried to be determined by following the film analysis method. Within the scope of the result obtained, it can be seen that the daily life fictionalized with a critical approach in the film is a capitalist lifestyle, individuals carry out their daily actions and practices with a cyclical rhythm, and daily life is organized as a living space mediated by consumption and capitalist culture.

**Keywords:** Communication, Cinema, Everyday Life, Consumption, Capitalism.



## Giriş

Gündelik yaşam, bireylerin gündelik eylemlerini kapsayan en temel yaşam alanı olarak tanımlanabilir. Toplumsal sistemin parçası olan birey her gün belirli pratikleri gerçekleştirmek üzere konumlandırılır ve yaşam rutinleşmiş pratiklerle organize edilir. Birey sistemleştirilmiş ve örgütlü gündelik yaşam içinde ya rutin ve sıradan olana döngüsel bir ritim içinde dahil olur ya da yaşamını daha yaratıcı ve kültürel etkinliklerle ayrı ve özel kılar. Bu açıdan gündelik olan basit ve sıradan olanla, ayrık ve yaratıcı olanı birlikte içeren bir mekân/zamanı tanımlar.

Gündelik yaşam sosyolojisi, sosyolojinin diğer alanlarıyla karşılaştırıldığında kısmen daha yakın zamanlı bir çalışma alanıdır. Gündelik yaşam sosyolojisi, gün aşırı deneyimlenen olayları, gelgitleri, yaşam biçimlerinin akışkan olan yapısını temel almaktadır. Konusu, dünden üretilmesine rağmen bugün değişen, sabitlik içinde bir harekete sahip olan gündelik yaşamdır (Şentürk, 2018, s. 236). Çetin'e göre, gündelik yaşam sosyolojisi, toplumsal yaşamı ve farklılaşmaları her açıdan ele alan, toplumsal olgulara farklı perspektiflerden ve sorgulayıcı bir bakışla yönelerek bu olguların temellerinde yer alan gerçekleri açığa çıkarmayı hedefleyen bir sosyal bilim alanıdır. Yaşamın görünürde bilinen olan taraflarının nasıl farklı bir biçimde izlenebileceğini ve değerlendirilebileceğini ortaya çıkarır, bu açıdan bilinen olanın tekrar keşfedilmesi çabası olarak yorumlanabilir (2013, s. 17). Gündelik hayatın ele alınmasının en temel nedeni, toplumla ilgili kültürel çıkarımlar yapabilmek, toplumsal yasaların uygulamada hangi biçime dönüştüğü ve nasıl algılandığına ilişkin verilere ulaşmaktır. Gündelik hayatın içerisinde var olan kıyıda köşede kalmış çok sayıda şey vardır ve bunlar toplumsal yapıyı anlayabilmek için temel bilgi kaynağıdır (Elmacı, 2011a, s. 163).

Modernleşme ile birlikte gündelik yaşamın yeniden üretiminde önemli bir işlev taşıyan alanların başında hiç kuşku yok ki medya gelmektedir. Medyanın ülkelerin neo-liberalleşme sürecinde üstlendiği ideolojik işlev, gündelik yaşamın organize edilmesinde büyük bir önem taşır. Medya endüstrilerinin toplumsal olarak üretilen kültürel ürünleri biçimlendirici etkileri ve egemen ideolojiyi yeniden üretme ve çeşitli anlamları sabitlemede üstlendikleri görev, eleştirel iletişim teorisinin üzerinde çalıştığı temel konulardan biridir (Çelenk, 2001, s. 305). Kaya'ya göre (2001, s. 199-200) kitle iletişim araçları, gündelik hayat pratiklerine fazlasıyla tesir etmekte ve toplumsal ilişkilere etki etmektedir. Kitle iletişim araçları "toplumda var oluş ve kendilerini yeniden üretme biçimleri" ile, onların da dâhil oldukları genel toplumsal bağlam düzeyinde, sözü edilen bağlamı üreten toplumsal, politik, ekonomik güç ilişkileri temelinde ortaya çıktıkları için, özetle iktidar meselesinin tüm yönlerini bünyesinde barındırmaları nedeniyle toplum teorisyenlerinin daima ilgi odağı olmuştur.

De Certau ve Giard'a (2015, s. 295) göre kültür endüstrisi ve teknolojisi, özerkliğini ağır ağır elde etmiştir. Bu doğrultuda sözlü kültür, herhangi bir yazının öğretmek ya da iletmek durumunda olduğu bir hedefe dönüşmüştür. Uygulayıcılar, pasif olduğu ön kabulüyle tüketicileştirilmiştir. Sıradan yaşam, medyanın sömürüsüne maruz bırakılan büyük bir alana dönüştürülmüştür. Nitekim, toplumsal sitemde gündelik yaşam ideolojisinin yeniden üretildiği araçlardan birinin sinema olduğu söylenebilir. Sinemanın kurgusal bir evren yaratırken ekonomik, siyasal ve toplumsal sisteme ve ilişkilere dair ideolojik bir araç işlevi taşıdığı unutulmamalıdır. Kellner ve Ryan'a göre (2010, s. 35),

"filmler toplumsal yaşamın söylemlerini (biçim, figür ve temsillerini) şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarırlar. Sinema ortamının dışında yatan bir gerçekliği yansıtan araçlar

olmak yerine, farklı söylemsel düzlemler arasında bir aktarım gerçekleştirirler. Bu yolla sinemanın kendisi de, toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sisteminin bütünlüğü içindeki yerini alır. Bu inşa süreci kısmen temsillerin içselleştirilmesiyle ortaya çıkar”.

Toplumsal biçimlendiren temel unsur gündelik yaşamdaki pratiktir. Gündelik yaşamın içerisinde deneyimlenenler toplumsalın değişimi ve dönüşümünü sağlar (Elmacı, 2011b, s. 41). Sinema gündelik yaşamı ya da rutin olanı imgeleştirirken söz konusu gelişimi bilinçli ya da bilinçsiz zamanın tanığı olarak kaydetme işlevine sahiptir. Sinemanın hedefi genel olarak birey değil toplum olmuştur. Bilhassa toplumsal değişimlerin konu edildiği filmlerde kişiye dair bir önermeden ziyade toplumsalı içeren bir üslup oluşturulmuştur. Sinema içinde üretildiği toplumun tesiri altında olması nedeniyle o topluma ait ideolojik metnin de bir anlamda taşıyıcısı konumundadır. Bu anlamda sinema gerek toplumdaki etkilenen gerekse onu etkileyen bir araç olarak değerlendirilebilir (Elmacı, 2011b, s. 41-42). Sinema toplumdaki bireylerin yaşam biçimlerinin ve kültürlerinin biçimlendirilmesinde en işlevsel araçların başında gelir ve toplum ve kültürünü de en etkili biçimde yansıtır. Bu anlamda gerek toplumun gündelik yaşam ideolojisinin inşa sürecinde gerekse bu ideolojinin toplumdaki bireylere aktarılması sürecinde önemli bir role sahiptir.

“Filmler, herhangi bir durumu yansıtmaktan çok, o durumun tasarlanan belli bir biçimini oluşturmak üzere seçilmiş ve birleştirilmiş temsili öğeler yoluyla birtakım tezleri sürer, bunu yaparken, seyirciye belli bir konuyu ya da bakış açısını telkin ederler. Biçimsel görenekler de, sinemasal yapaylığa ilişkin işaretleri silip süpürerek bu konumlanmanın içselleştirilmesine katkıda bulunur. Tematik görenekler -eril kahramanlık serüvenleri, romantizm arayışı, kadın melodramı, kurtarıcı şiddet öyküleri, ırkçılığa ve suça ilişkin klişeler vb.- gerçekliği toplumsal değer ve kurumlarla bağlantılandırarak bunların değişmez bir dünyanın doğal ve apaçık göstergeleri olarak algılanmasını sağlar” (Kellner & Ryan, 2010, s. 18).

Lefebvre’ye göre (2017a, s. 15-16) aşağı ve önemsizleşmiş düzeylere karşın, büyük oranda donanıma sahip bulunan gündelik yaşam, düşünerek uzaklığı ve aralığını gerekse bilinen yabancılığını taşır. Lüksün sunulmasının etkileyici bir karaktere büründüğü çoğunlukla basit birçok filmde izlendiği üzere, izleyiciler farklı bir gündelik yaşam içerisine çekilerek kendi gündelik yaşamından kopartılır. Sözü edilen hayali ancak yine de var olan gündelik yaşama kaçış, “servetin, bu nesnelere arasında hareket eden kadın ve erkeklerin görünüşte derin ve yoğun yaşamının uygulandığı baştan çıkarmanın parladığı alışıldık nesnelere büyüleyiciliği” bu filmlerin geçici başarılarını gösterir. Ancak yazara göre neyse ki modern sinema ve tiyatro izleyiciye gündelik yaşamın gerçekliğinin belirlediği farklı yapıtlar da sunar.

Bu çalışma, sinemanın gündelik yaşamı üretme ve örgütlü gündelik yaşamı ortaya çıkaran ekonomik, toplumsal ve kültürel pratikleri yansıtmadaki gücü nedeniyle sinema filmleri ve gündelik yaşam ilişkisine odaklanmaktadır. Bu bağlamda genç yönetmen Kıvanç Sezer’in toplumsal sınıflar içerisinde, orta sınıf beyaz yakalı gündelik yaşamına ve pratiklerine yoğunlaştığı “*Küçük Şeyler*” (2019) filmi örneklem olarak alınmıştır. Bu filmin seçilmesinin nedeni, kapitalist sistemin gündelik yaşam ideolojisini, toplumsal gerçeklik bağlamı içinde eleştirel bir yaklaşımla ele alma konusundaki başarısıdır. Yönetmen filminde orta sınıf gündelik pratiklerini oldukça gerçekçi bir tavır ve üslupla sergilemektedir. Filmi izlediğimizde, çalışmanın kuramsal bölümünde ele alındığı gibi, kapitalist toplumsal sistemin ürettiği tüketimle aracılanmış döngüsel bir gündelik yaşam biçimi ile karşılaşmaktadır. Bu anlamda filmin gündelik yaşama yaklaşımı konusundaki toplumsal gerçekçi ve eleştirel tavrı bu çalışmanın temel dayanağını oluşturmaktadır.

Çalışmada *Küçük Şeyler* (2019) filmi, gündelik yaşam konusunda ele alınan kuramsal veriler etrafında, film eleştirisi yaklaşımlarından biri olan “sosyolojik eleştiri” yaklaşımı ile çözümlenmiştir. Bu çerçevede, sosyolojinin temel çalışma alanlarından birini oluşturan gündelik yaşamla ilişkili kavramlara yoğunlaşmıştır. Bu kavramlar çerçevesinde filmde kurgulanan gündelik yaşam dinamikleri çözümlenmiş olup, nasıl bir gündelik yaşam biçimi ve ideolojisinin üretildiğini belirlemek amaçlanmıştır. Bu anlamda çalışma, kapitalizmin ekonomi-politik ve toplumsal eleştirisini içermektedir. Sosyolojik film eleştirisi yaklaşımı, filmin gündelik yaşama nasıl yaklaştığı düşüncesinden hareketle ele alınmış olup, bu analizde gündelik yaşamın temel kavramlarından bazıları olan “çalışma zamanı, boş zaman, aile ve özel yaşam, tüketim, yabancılaşma, gündelik mekân ve gündelik zaman” kavramlarına odaklanılmıştır. Filmde gündelik yaşam pratikleri ve gündelik yaşam ideolojisi, kapitalizmin ekonomi-politiği etrafında ele alınmıştır. Bu analizde bilhassa Marksist teorisyenlerden biri olan ve bir gündelik yaşam filozofu olarak anılan Henri Lefebvre’nin gündelik yaşam yaklaşımından yararlanılmıştır.

Çalışmanın yöntemi, Zafer Özden’in (2004) “Film Eleştirisi” adlı eserinden hareketle film eleştirisi yaklaşımlarından biri olan “sosyolojik eleştiri” yaklaşımı olarak belirlenmiş olup, *Küçük Şeyler* (2019) filmi bu yöntemle analiz edilmiştir. Özden’e göre (2004, s. 153-154) filmlerin sosyal bilimlere temel alan bir çerçeve ile, sosyolojik ölçütler açısından ele alınmasını hedefleyen bu yaklaşımda, filmler bir sanat ve kültür ürünü olarak analiz edilmektedir. Bu yaklaşımda filmler, bir sanatçının öznel anlatımı ya da filmin estetik nitelikleri bakımından değil, üretildiği dönemin ya da filmin içinde konu edilen dönemin sosyal koşulları bakımından değerlendirilmektedir. Bu açıdan herhangi bir film, türü ya da tarihsel dönemi fark etmeksizin, sosyolojik veriler içeren bir belge olarak ele alınmaktadır: “Sosyolojik yaklaşıma sahip bir film eleştirmeni, bir sosyolog gibi, filmleri bir toplumun değer yargılarını, normlarını, ideallerini ve dünya görüşünü yansıtan birer kültür ürünü olarak ele almaktadır” (Özden, 2004, s. 154). Sosyolojik eleştirisi yaklaşımı, temel olarak film eleştirmeninin filmi ortaya çıkarıldığı tarihsel dönemin sosyolojik ortam ve koşullarına dikkate etmek suretiyle bütünsel olarak kavrayabilmesini ve değerlendirebilmesini mümkün kılmaktadır. Sosyolojinin gelişimi ile birlikte ortaya çıkan sosyolojik araştırma yöntemleri, film içeriklerini sosyal yapıda var olan öğelerle birlikte ilişkisel düzeyde inceleyerek sosyal yapının analizinde önemli düşünceler üretmektedir (Özden, 2004, s. 155).

Özden’e göre (2004, s. 157), “sosyolojik yöntemin ortaya çıkmasını sağlayan nedenler -sosyal ilişkilerin ekonomik temelli diğer faaliyetlerle olan bağlantısının çözümlenmesi ve filmlerdeki ideolojik imalar- aynı zamanda diğer disiplinlerden alınabilecek kuramsal yardımların da gerekliliğine işaret etmektedir”. Bu anlamda çalışmada *Küçük Şeyler* (2019) filmi gündelik yaşam kavramı ile ilişkili sosyolojik yaklaşımlar ve bilhassa da Marksist kuramcı Henri Lefebvre’nin yaklaşımlarından yararlanılarak analiz edilmiştir.

“Sosyolojik eleştiri büyük ölçüde betimleyicidir; eser hakkında bir değer yargısı taşımaz, durum tespit etmekle yetinir. Ama bazen normatif olur ve değer yargıları verir. (..) Bunun en iyi örneği birçok bakımlardan sosyolojik eleştiriyle birleşen, hatta bazen ayrılması zor olan Marksist eleştiridir. Bazı eleştirmenler, sanat ve edebiyat tarihçileri, kendileri Marksist olmamakla birlikte zaman zaman Marksist yöntemi uygulamışlardır (...) Tam bir Marksist bakış sosyo-ekonomik açıklamaya dayanır (...) sorunları çözerken özellikle tarihsel diyalektiği ve sınıf kavgasını göz önünde bulundurur” (Moran, 2002, s. 86).

Özen’e göre (2004, s. 160) film anlatısı içinde var olan kültürel temalar, sorunlar ve bunların çözüm yolları, toplumsal değerlerin meşrulaştırılması amacı ile iletilen kültürel

temsiller film izleyicisine reel dünyada da yol gösterecek fikirleri, tutum ve davranış kalıplarını baskılamaktadır. Asa Berger'e göre ise sosyolojik eleştiri yaklaşımını kullanan bir film eleştirmenin filmde üzerinde durması gereken temel kavramlar şunlardır: "sosyoekonomik sınıf, cinsiyet, azınlıklar, ırk, toplumsallaşma, toplumsal rol, statü, stereotip, değerler, yaşam biçimi, yabancılaşma, anomi, bürokrasi, seçkinler, sapkınlık, işlevselcilik" (Özden, 2004, s. 161) vb. Sosyolojik film eleştirisi, sinema izleyicisinin filmi kendi kültürel kaygı ve arzularını yansıtan yanlarını kavramak suretiyle izlemesine ve bir değerlendirmeye ulaşmasına, bu yolla filmle birlikte sosyal bir varlık olan kendisini ve içinde var olduğu toplumsal sistemi anlamasına da imkân sağlamaktadır (Özden, 2004, s. 164). Marxsızmin eleştirel yaklaşımlarından faydalanan sosyolojik bir film eleştirisi, bilhassa ticari filmlerin içerdiği simgesel anlamları, bilinçaltı ve siyasal bastırmaları, izleyicilerin "kültürel fantazyalarını", toplu olarak görülen düşler şeklinde ele alarak analiz edebilir. Böyle bir analiz sonucunda ise, izleyiciye sosyal sorunlarla ilişkili çözüm önerileri getirilebilir (Özden, 2004, s. 158).

Fearing'e göre (1947, s. 70), birkaç istisna haricinde sosyal bilim araştırmacıları, sinema yapımcıları ve meslekten olmayanlar filmlerle insan davranışları arasında oldukça önemli bir ilişkinin olduğunu düşünmektedirler. Filmler bireyin kendisini, toplumda yüklendiği rolünü ve toplumsal grupların değerlerini anlamlandırmasını olanaklı kılan bir araç olarak değerlendirilebilir. Sinema filmleri, edilgen bir zihin tarafından alınan sabit anlamlar ya da düşünceler örüntüsü olarak değerlendirilemez. Tersine, bireyin filmde ne alacağı, geçmişi ve ihtiyaçları ile ilişkilidir. Birey, onun için yararlı olanın ne olduğunu ve yaşamında işe yarayacak olan şeyleri izlediklerinden alır. Bu anlamda, teorisyenin fikirlerinden yola çıkılarak, bireylerin gündelik yaşam biçimi ve pratiklerinin filmlerden bağımsız olduğunu söylemek oldukça güçleşir. Sinema filmleri izleyicinin gündelik yaşam dinamiklerini önemli düzeyde biçimlendiren ve gündelik yaşama dair gizil anlamlar içeren birer metin olma özelliği taşır. Nitekim, kapitalist sistemin meşrulaştırılması sürecinde filmlerde yeniden üretilen gündelik yaşam ideolojisinin önemli bir işlev taşıdığı ifade edilebilir. Bu bağlamda bu çalışmada *Küçük Şeyler* (2019) filmi üzerinden sinemanın bireyin gündelik yaşamını nasıl organize ettiğini ve bunun ekonomik, politik, toplumsal ve kültürel olarak nasıl bir anlam ürettiğini ortaya çıkarmak amaçlanmaktadır.

### **Gündelik Yaşam Kavramının Tarihsel Anlamı**

Tarihte ilk toplum teorisyenleri için kültür, toplumun temelinde var olan yapısal güçlerin bir "yan ürün" şeklinde düşünülmüştür. Söz konusu düşünce biçimlerinin toplumu anlamlandırma isteklerinin temelindeyse, 18. ve 19. yüzyılda yaşanan sanayi devrimi ve buna bağlı olarak meydana gelen şehirleşmenin toplumsal hayatı nasıl etkilediğini anlama gereksinimi vardır. Söz konusu hızlı toplumsal dönüşümün ilk yaklaşımları, gündelik yaşamın alışıldık taraflarının eylemde bulunanların bilinci haricinde çalışan yapısal kuvvetlerin bir ürünü olduğunu ileri süren "sistemler yaklaşımı"ndan faydalanmıştır. Sistemler yaklaşımına göre, bireylerin toplumsal etkinlikleri, temelde var olan yapısal süreçlerin birer sonucuydu (Bennet, 2013, s. 12). 19. yüzyılın sonlarında sistemler teorisinin karşısına yeni kuramsal yaklaşımlar çıkmaya başlamıştır ve bu yaklaşımlar, eylemi temelde var olan yapısal güçlerin ürünü şeklinde değerlendirmenin, kişilerin faillik potansiyellerini göz önüne almadığını ileri sürmüşlerdir. Nitekim toplumbilim içerisinde genel olarak dile getirilmese de artık gündelik yaşam meselesi fail, insan ve yapısal sistemler arasındaki etkileşimin yeri olarak ele alınmaya başlamıştı. Bu yeni yaklaşımları geliştiren düşünürlerden en önde gelen iki isim "Max Weber ve George Herbert Mead" dir. Gerek Weber gerekse Mead, kişilerin toplumsal yapılara kanalize oluşlarının sıradan

şekilde edilgin bir boyun eğmeden ibaret olmadığını, aksine “öz-güdülenmiş” fiili de mümkün kıldığını ileri sürmüşlerdir (Bennet, 2013, s. 13).

Eskiden, on yıllar evvel, gündelik yaşam sözcüğü, günü gününe hayatını sürdürmek veya varlığını devam ettirebilmek adına zaruri olanı ifade etmekteydi. O günden beri sözcüğün anlamı ve sınırları farklılaşmıştır. Daha yaygın ve daha muğlak bir anlam kazanan gündelik yaşam sözcüğü, gündelik eylemler grubunu, bilhassa da bunların birbirine eklenmesini ve bir küme meydana getirmelerini ifade etmektedir. Gündelik yaşamın “yemek, içmek, giyinmek, uyumak gibi” tüketim edimlerinden ibaret görülmeyeceği onaylanır. Toplumunu yalnızca tüketimle anlamlandırmadıkça bu günlük edimlerin gündelik yaşamı bütünsel olarak kapsamadığı, söz konusu edimlerin bağlamını da göz ardı etmemek gerektiği bundan böyle anlaşılmıştır. Bunun sebebi yalnızca, tek tek değerlendirilen her bir edimin, kendi içinde bir mikro-karara dayanması değildir, ifade edilen edimlerin birbirine bağlanmasının üretim temelli toplumsal bir mekân ve zamanda ortaya çıkması da bir başka sebeptir (Lefebvre, 2017b, s. 8). Gündelik yaşamı değerlendirmek birey eylemlerini, onun gerisindeki ekonomik, toplumsal ve siyasal bağlamı ihmal etmeyen bir yorumlama pratiğini akla getirir.

Heller yoğunlukla hümanist, sosyalist ve demokratik bir toplumun ne şekilde inşa edileceği konusunda kafa yoran düşünürlerden biridir. Düşünür açısından bireylerin gündelik yaşamdaki davranış kalıplarının ne şekilde geliştirildiği ve bu davranış kalıplarının zaman geçtikçe ne şekilde başkalaştıkları kavranmadan toplumların sosyal ve ekonomik anlamda yaşadıkları başkalaşmaları algılamak olası değildir (aktaran Çetin, 2013, s. 35). Gardiner’a göre (2016, s. 178), Heller’in net düşüncesi, gündelik yaşamın yalıtılmış şekilde, daha büyük toplumsal ilişkiler ve kurumlardan sıyrılarak çözümlenemeyeceğidir. Heller, tıpkı Lefebvre ve ötekiler gibi modern toplumda gündelik yaşama daha büyük bir sosyo-tarihsel çerçeveden bakılması gerektiğinde nettir. Bir anlamda, gündelik yaşamın diğer toplumsal ortamlardan yapısal biçimde ayrılması Heller’e göre yeni bir olgudur. Modernizm öncesi dönemde günlük yaşam, üretimle, ritüellerle ve dine dair birtakım faaliyetlerle bütünüyle birleşir. “Bilim, din ve sanat gibi ‘daha yüksek’ ya da uzmanlaşmış uğraşlar” seçkinlerin ayrıcalıkları olmaya başladığında gündelik yaşamın da diğer pratiklerle ilişkisi ortadan kalkacaktır (Gardiner, 2016, s.178).

Lefebvre’ye göre (2015, s. 49), gündelik yaşam her yandan insanlığı sarmalamaktadır. Gündelik yaşamın gerek içinde gerekse dışındayızdır. “Yüksek” olarak betimlenen hiçbir etkinliğin gündelik yaşama indirgenmesi mümkün değildir, ancak hiçbiri de onun dışında değildir. Sözü edilen etkinlikler doğar, gelişir ve görünür olurlar; “hiçbiri doğduğu ve emzirildiği toprağı terk ederek, kendisi için ve kendisi tarafından oluşturulup tanımlanamaz”. Bu etkinlikler var oluyorsa, bunun sebebi büyümeleri ve gelişmeleridir: “Proje gündelik hayatın içinde eser olur”. Gündelik yaşam bir taraftan en basit ve en sıradan olan şeyin yeridir. Ne şekilde yaşıyoruz? Bunu yanıtlamak zor olsa bile soru yine de nettir. Farklı bir anlamda gündelik yaşam kavranması en güç, çerçevesinin çizilmesi en zor olandır. Bir yandan ondan daha yüzeysel olan bir şeyden söz edilemez: “Bayağılıktır, kabalıktır, tekrarlanan şeydir”. Diğer yandan ondan daha derin olan bir şeyden söz edilemez; Bu spekülâtif olarak aktarılmamış, açığa çıkmış varoluş ve “yaşantı”dır. Değiştirilmesi gereken ve değiştirilmesi en güç olan şeydir” (Lefebvre, 2015, s. 55).

Kentel’e göre (2011) bir zorunluluk içermeyen fakat büyük bir ikna ve yaptırım gücüne sahip olan modernite ortaya çıktığı ancak daha ziyade önemli bir etki oluşturduğu coğrafyalarda “doğal” bir gelişim göstermemiştir. Bireylerin, modern insana, “ilerleme”

ve kapitalizm için olağan insanlara dönüştürülmesi gerek zaman açısından devamlı bir mücadeleyi, gerekse toplumsal yaşamın tüm alanlarına ilişkin bir “fethi” mücadelesini gerektirmekteydi. Bilhassa da gündelik yaşamın “fethi” oldukça mühimdi. Bireylerin en bayağı ve rutin pratiklerinde, özel yaşamlarında, toplumsal ilişkilerinde modernliği ve “büyük modernlik projesine” göre yaşamayı kavramaları gerekmektedir. Fakat gündelik yaşamın “totallığı, karmaşıklığı, yüzyıllardan gelen birikim, tecrübe ve pratiklerin bilgisi ve yaygınlığı” sözü edilen fethin karşısında daima bir direniş potansiyelini de beraberinde getirdi. Buna rağmen Kentel’e göre tıpkı “fethi” mücadelesi için kesin bir başarı mümkün olmadığı gibi, gündelik yaşamda bu “direniş” mücadelesi de kesin bir korunmayı sağlayamamıştır. Daima elinde güçlü silahları bulunan “modernlik stratejisi”ne karşı geçmiş geleneksel yapıların anlam evreninde yaşayan bireylerin direnişi bir “varoluş” mücadelesi olarak kendini göstermiştir. Kentel bu varoluş mücadelesini De Certau’nun (2008, s. 112) “strateji” ve “taktik” kavramları ile açıklar. Nitekim De Certau önemli bir gündelik yaşam filozofudur ve geliştirdiği kavramlar gündelik yaşama dair farklı bir pencere açar:

“Benim stratejiden kastım, güçler arasındaki ilişkilerin ancak bir istek ya da erk öznesinin (işletme, ordu, kent, bilimsel kurum) yalıtılabilir olduğu anda gerçekleştirilebileceği oyun ya da hesaplaşmadır (ya da manipülasyondur).

“Stratejilere kıyasla (...) bir mülkiyetin var olmamasıyla nitelenen hesaplı eyleme taktik adını veriyorum. Öyle ki, dışarıdakiler kümesinin hiçbir sınırlandırması bu eyleme hiçbir koşulda bir özerklik sağlayamaz. Taktik mekân olarak sadece ötekinin mekanını kullanır. Bu nedenle yabancı bir gücün yasalarıyla düzenlenmiş haliyle kendisine dayatılan alanda oyunu kurmak zorundadır. Geri çekilme, öngörme ve kendini toparlama konumunda, kendine mesafeli durmak için kullanabileceği bir yöntem yoktur (...) Dolayısıyla taktik ne bütüncül bir projeye sahiptir ne de rakibini, görünür, nesnelleştirebilir ve ayrı bir uzamda toparlamak olanağına sahiptir” (2008, s. 113)

De Certau’ya göre strateji erkin önceden kabulüne dayanır. Stratejiler bir erk mekânına sahiptir ve güçlerin paylaşıldığı bu fiziksel mekânlar arasında ilişki kurabilirler. Stratejiler mekanları bütünleştirir ve birinin diğerinin üzerinde egemenlik kurmasını amaçlarlar. Buna rağmen, kendine ait bir mekânı bulunmayan, bütüncül bir görüşü olmayan, arada herhangi bir mesafenin olmadığı göğüs göğse girilen mücadelelerdeki gibi çevresini net olarak göremeyen, “kör ama zeki ve çevik olan, zamanın rastlantılarıyla yönlendirilen” taktik ise bir erk öznesinin bulunmamasıyla tanımlanır (2008, s. 115). De Certau’da göre stratejiler, “bir toplumda ya da çok daha küçük birimlerde (fabrika, örgüt, vb.), meşruiyeti önceden varsayılan bir “iktidar yeri”nin (devlet, devlet yönetimi, yöneticiler, fabrikaya sahip olanlar) mülkiyetinden güç alan eylemlerdir”; taktiklerse sözü edilen egemenlik alanı ve sahipliğinin dışında olan hesaplara denk düşer. O yalnızca ötekine ait olan ve kendine baskılanan, yabancı bir gücün yasaınca düzenlenen bir mekânda oynamak durumundadır, kendini o alanın dışında tutması mümkün değildir. Düşmanın görüş alanı kapsamındaki eylemdir ve fırsatlardan yararlanır (Kentel, 2011). Clausewitz’e göre taktik zayıfın sanatıdır. Herhangi bir güç hangi oranda güçlenirse elde ettiği olanakların bir bölümünü çarpıtmak, kandırmak için kullanma gücü o kadar azalır. Aksine kurnazlık güçsüz olanın işidir ve çoğu zaman yalnızca kurnazlık onun son çaresi olur: “Stratejik yönetime maruz kalan güçler ne kadar zayıf olurlarsa uygulayacakları yöntem de o kadar kurnazlığa yatkın olur” yani o kadar taktik halini alır (De Certau, 2008, s. 114). Bu anlamda De Certau (2008, s. 110-116) gündelik yaşamda erk mekanlarına sahip olan stratejiler karşısında zayıf ve kurnaz olanın daima bir direniş potansiyeline sahip olduğunu ve gündelik yaşamın sıradan bireylerin pasifize edildiği ve sömürüldüğü bir tahakküm alanı olmadığını dile getirerek farklı bir bakış açısı geliştirir.

Buchana'a göre De Certau'nun strateji kavramı mekâna gönderme yapar. Bir mekânın filli olarak üretilmesi için stratejik bir fikir ya da etkinlik olmalıdır. Taktik ise aksine uygun bir mekânın yokluğu ile tanımlanan bir hesaplama eylemi olarak ifade edilebilir (2000, s. 87). İkisinin esas farkı ise günlük yaşamın bize yönelttiği değişkenlerle ilişki biçimleridir. Strateji bir anlamda korunan bir bölge oluşturarak bizi etki altında bırakan birçok değişkeni sınırlamak üzere işlev görür, bir mekân uygun biçimde evcilleştirilemese de çevresinin tahmin edilebildiği bir yere dönüştürülür. Foucault'un tüm disiplin prodedürleri buna örnek olarak verilebilir; "onlar da paranoyaktırlar, ancak bedeni evcilleştirerek paranoyalarını gidermeye çalışırlar. Bedeni uysallaştırarak, isyan dürtüsünün ta kendisini önceden durdururlar" (Buchanan, 2000, s. 89). De certau'da taktikler ise aksine, devamlı suretle şeylerin içindedirler. Stratejinin kendi çevresinde kurduğu sınırları delerek korunaklı yerleri kendi yıkıcı hareketleriyle doldururlar ve bunu yaparken olayların akışı tarafından sürüklenme ve boğulma tehditi ile karşılaşma riski yaşarlar. Bu anlamda taktik, strateji tarafından evcilleştirilemeyen uygulamalar kümesini tanımlar. Taktikler işler ne düzeyde kötü giderse gitsin kesin olarak öyle olmayacağına ilişkin simgesel bir ümit beslerler, bu nedenle her şeyden önce inanç düzleminde işlerler (Buchanan, 2000, s. 89).

### **Gündelik Yaşamın Temel Veçheleri: Çalışma, Boş Zaman, Aile ve Özel Yaşam**

Kapitalist sistemde üretim sisteminin doğasını ve hedeflerini belirleyen sermayedarların amaçlarıdır. Sermayedarlar işçiler üzerinde bir güce sahiptir. Bunun nedeni ise sermayedarın para karşılığında satın aldığı şeyin bir mülkiyet hakkı olması ile ilişkilidir. Sermayedar işçilerin iş yapma kapasitesi üzerindeki kullanım hakkına sahip olan güçtür (Lebovitz, 2006, s. 7). Marx'a (2011, s. 173-174) göre, bireyin var olabilmesi ve yaşamını devam ettirebilmesi için belirli bir oranda geçim aracını elde etmesi gerekir; böylece emek gücünün değeri, sahibinin varlığını devam ettirebilmesi adına ihtiyaç duyduğu geçim araçlarının değeri olarak ifade edilebilir. Dolayısıyla bu değer, geçim araçlarının değeri ile ilişkili biçimde yani bunların üretilmesi adına gerekli olan emek-zamanın büyüklüğü ile ilişkili şekilde belirlenir.

Lefebvre'ye göre, teknik ya da toplumsal iş bölümü işçiye sebeplerinden haberdar olmadan baskılanır ve bunun da ötesinde işçi gerek doğrudan gerekse dolaylı biçimde kendisi adına iş görmediğinin farkında olur (2017a, s. 45). Ancak, sermaye karşısında eyleme geçme kudretine erişen işçiler kendi yaşamlarını farklılaştırabilecek gücü olan öznelerle dönüşebilir. Şayet sermaye evreninin kendi gereksinimleri çerçevesinde aşılmasının mümkün olduğuna inanç duymazlarsa, bu çabaları sermayeye ilişkin bağımlılıkları temelinde olur (Lebovitz, 2006, s. 271). Lefebvre, işçinin çalışma yaşamına katılmasının ardından çalışmadan ani bir uzaklaşmaya ve bir ödünlemeye de gereksinim duyduğunu söyler. Çalışmadan kaçışın yolu boş zamanı elde etmektir ve işçi bunu oyalanma ve eğlencede bulmaya çalışır. Böylece boş zaman gündelik yaşamın sınırlarında gündelik-olmayan biçiminde var olur. Yani işçi boş zamanı elde etmek üzere çalışır ve boş zaman yalnızca tek bir anlam içerir: Çalışmadan kaçış. "Cehennemi döngü" (2017a, s. 45-46). Etrafımızdaki modern deneyen birey, bir yorgunluk ya da gerginliğin ardından, endişe ve kaygı yaratan durumların ve meşguliyetlerin ardından doğal olarak boş zaman ister. Modern çağda yaygın kesimlerce "rilaks olma" olarak isimlendirilen şeyi ister: "(Kimileri yaşam içeriğinin boşaltılması ve boşluk yoluyla pasif olan, kimileri ise edimler ve kaslar üzerinde denetim yoluyla aktif olan çeşitli yöntemlerle elde edilen) 'rilaks olma'nın gerçek bir ideolojisi, tekniği ve teknokrasisi vardır". Modern olarak adlandırılan birey çalışmasının ve ailevi ve "özel" hayatının ona sunmadığı şeyi boş zamanda bulmayı ister.



Onun açısından mutluluk nerededir? Bu sorunun cevabını çok bilmez ve sorgulamaz. Bu şekilde gündelik yaşamın tümüyle dışında, “ideale yakın saf bir yapaylık olan boş vakit dünyası” yaratmaya çalışır. Ancak Lefebvre’ye göre, genel hayatı devamlı refere etmeden, bu referansı kapsayan yenilenmiş karşıtlık olmadan, sözü edilen katışıksız yapaylık ne şekilde üretilir? (2017a, s. 39).

Aytaç’a (2002, s. 231) göre, “modernitenin yeniden üretim sürecinde boş zamanlar, özellikle kapitalist isteklere uygun şekilde organize olmakta ve yeni anlam ve kullanım değerleri içermektedir”. Modern dünyada boş zamanın farklılaşan tanımı ve burada gerçekleştirilen faaliyetlerin ideolojik ve ekonomik sömürü içeren yapısı, boş zamanı bireylerin bir yaşam alanı olmaktan uzaklaştırmakta, söz konusu alanın “ticari/endüstriyel/siyasi ve ideolojik” bir alana dönüşümünü getirmektedir (2002, s. 233). Baudrillard’ın ifadesiyle boş zaman “fun system” biçiminde organize edilerek, “zevkin baskısı” altında geçirilen bir haz zamanı olarak kullanıma açılmıştır” (aktaran Aytaç, 2002, s. 251). Lefebvre’ye göre (2017a, s. 37) başlangıçta boş zaman, gündelik yaşamın öteki parçalarından çok ayrılmayan küresel ve değişime uğramamış bir etkinliği içerir (pazar günleri aile ile gezinti, yürüyüş gibi). Bir sonraki evrede, boş zaman pasif tutumlar içerir. Sinema ekranının yöneldiği izleyici, “yabancılaştırıcı” yani hızlı biçimde ortaya çıkan söz konusu pasifliğin tipik bir örneğidir. Bu tutumlar ticari sömürüye açıktır. En son evrede ise, boş zaman tekniklerle bağlantılı biçimde, mesleki uzmanlaşmadan ayrı olma şartı ile (mesela fotoğraf), teknik özellikler içeren aktif tutumlar ve uzmanlaşmış bireysel faaliyetler içerir. Sözü edilen “kültürel ya da kültürlü” boş zamandır. Lefebvre (2017a, s. 38) boş zamanın gerek kendi içinde gerekse gündelik yaşam karşısındaki çelişki içeren yapısına değinir. Boş zaman, yazara göre birtakım zıtlıklarla doludur. Bazıları pasiflikle fakirleşmeye doğru yol alırken, bazıları zenginleşmeye doğru yol alır; bazıları diğerlerinden farksız hale gelmişken, bazıları oldukça farklılaşmıştır; neticede bazıları “boşluk içine kaçışı içerir”, bazıları ise “zaman zaman çok yetkinleşmiş teknik bir deneyim dolayısıyla doğaya dolaysız ve hissedilir yaşama kavuşurlar (örneğin kalifiye spor ya da amatör sinema)”.

Gündelik yaşamın temel kavramlarından biri de aile ve özel yaşamdır. Lefebvre’ye göre (2017a, s. 154), “özel yaşam” toplumsal sistemde insanların gündelik hayatlarını ifade etmek için yoğunlukla kullanılan bir terimdir:

“Bu elbette özel/yoksun bir yaşamdır: Gerçeklikten, dünyayla bağlardan yoksun, her insanın yabancı olduğu bir yaşam; bireyci eğilimlerin şekillendirdiği bireyin yaşamı. Bu bireyin yaşamı, çelişik ya da ayrı terimlerle çalışır: çalışma ve dinlenme, kamusal yaşam ve kişisel yaşam, koşullar ve mahremiyet, tesadüfler ve içsel gizem, şanslar ve yazgılar, ideal ve gerçek, mucizevi ve gündelik. Onun bilinci, genişlemek ve dünyayı fethetmek yerine, kendi üzerine kapanır, daralır. Ne kadar daralır, o kadar ‘kendinin’ gözüktür. Birey alışkın ve yakın olduğu şeylerin içine aşağı bir hoşnutlukla yerleşir. Bilinç, düşünce, fikirler, duygular, ona tıpkı ‘kendi’ mobilyaları, ‘kendi’ karısı ve ‘kendi’ çocukları, ‘kendi’ malları ve ‘kendi’ parası gibi, ‘kendi özellikleri’ olarak gelir. En dar, en kavruk, en yalnız olan (hangi kaba samimiyetle) en insani kabul edilir”.

Lefebvre (2015, s. 100) özel yaşamın dışarıdan izlendiğinde donuk görüneceğini söyler. Onun içinden, ılık ve nemli mahremiyetin içinden ise tehditkâr olan, fırtınalı, donuk görünen şey dışarıya olacaktır. Özel yaşamın içinden gözlemlendiğinde, dışarıda yaşananların neden olduğu, problemlerin nereden kaynaklandığı anlaşılabilir. Gündelik yaşamın en aşağı bölümü kişide güven oluşturur. Birey özel yaşamında diğerleri tarafından sevildiğinden ya da ona nefret duyulduğundan (veya her ikisi beraber), himaye edildiğinden veya boğulduğundan, ona özen gösterildiğinden veya marazi durumlara

yönlendirildiğinden emindir. Birey için var oluşu kesindir; bayağı biçimde olsa dahi vardır. Sözü edilen yer gündelik yaşamın çekirdeğidir.

Özetle, Lefebvre için çalışma, boş zaman, aile hayatı ve özel yaşam bir bütün olarak ele alınabilir. Bu, söz konusu yapının “tarihsel, hareketli ve geçici niteliğini” iyi ifade etmek şartıyla “küresel yapı” ya da “bütünlük” olarak tanımlanabilir. Somut bir sosyolojinin temel veçhelerinden biri olarak ele alınan gündelik yaşam eleştirisi, meslek hayatını, aile hayatını ve boş zaman etkinliklerini, çok sayıdaki kesişimleri ile birlikte göz önünde bulunduran bir soruşturmayı içerir: “Olumsuz öğelerden, yabancılaşmalardan, canlıyı, yeniyi, olumluyu -geçerli ihtiyaç ve tatminleri- ortaya çıkarma kaygısı da bununla birliktedir” (2017a, s. 48).

### **Gündelik Yaşamda İhtiyaç ve Tüketim**

Hegel’e göre insanlar kendi ihtiyaçlarını gidermek üzere çalışırlar ve başkalarının ihtiyaçlarını karşılamak üzere de artık yaratırlar. Söz konusu ihtiyaçları karşılama biçimi ise paradır. Bir takas ekonomisinde bireyin ihtiyaçlarını karşılamak üzere çalışması para biçimine neden olur, bunun sebebi çalışanın bizzat ortaya çıkardığı artığı dorudan elde edememesidir. Artık, bu sistemde emekçinin aldığı ve sonra bir haz düzeyine ulaşmak amacıyla harcamak durumunda kaldığı para haline dönüşür (aktaran Fraser, 2008, s. 72). Lefebvre’ye (2017b, s. 34) göre gündelik yaşamda, “bedeni ve kendiliğinden yaşamı niteliksel şekilde sahiplenmek yerine, dışarıdan tarafından, niceliksel ve tekrarlanan tarafından, bedensiz görüntü ve yabancı sesler tarafından, meydana gelen her şeyin söylemsel ve gösterişli bir forma sokulması tarafından tehdit edilen ve artan bir sahipsizleşme meydana gelir”. Sözü edilen vaziyet tüm toplumdaki bireyler içindir, orta sınıflarsa bu sürecin temeli ve dayanak noktasıdır, “onların özne ve nesnelidirler”. Eylemsel düzeyde faydalı ve güzel, özel ürünlerin –araba ve buzdolabı, medya, radyo ve tv- görevi budur: “Bedeni sahipsizleştirmek ve bu sahipsizleşmeyi tazmin etmek, arzunun yerine sabit ihtiyacı koymak, hazzın yerine programlı tatmini koymak” (Lefebvre, 2017b, s. 34). Gündelik yaşamda doğal kültür”denilen ihtiyaçlar, bunların yapaylığa ulaşıncaya değin dönüşümlerini sağlayacak toplumsal bir biçimlenme yaşarlar. Gündelik yaşam buradan hareketle “üç terimli bir diyalektik hareketin” alanı biçiminde betimlenir: “ihtiyaç-arzu-haz” (Lefebvre, 2017b, s. 19).

Marx, kapitalist sistemde arzu yaratmayı hedefleyen eylemin idealist niteliğini yerici bir yaklaşımla ortaya koyar: “Zengin efendisinin yanında onun duyularını pohpohlayan hadım ya da göğü vaaz etmek için insan kalbinin ya da ruhunun her kusurundan, her zaafından yararlanan din adamı gibi, üretici de birey ile kendisi arasında pezevenk olur: “En sapkın fantezilerine uyum sağlar, patolojik arzular doğurur, zaaflarının her birinin peşinden koşar ve sonra da onu tatmin etmenin ödülünü talep eder” (aktaran Lefebvre, 2017a, s. 166).

Köse’ye göre, tüketim toplumunda istediklerine dair tatmine ulaşamayan toplulukların hissettikleri mahrumiyet, şiddetlenerek var olmaya devam eder (2018, s. 315). Adorno ve Horkheimer, “kültür endüstrisi” kavramı ile tüketici bireylerin ihtiyaçlarına yönelik ürünler üretildiğini, fakat temel hedefin, üretimin tüketilmesi amacıyla bireylerde yanlış gereksinimler oluşturmak olduğunu ifade eder. Bireyleri düşünmeye yönlendirmeyen, zıttına evrenin hazır anlamlarını aktaran kültür endüstrisinde, bütün parçalar tamamiyle eşit bir düzlemde sunulur ve bu süreçte parçaların birbirini bütünlemesine engel olunur. Kapitalist sistemde üretilen bu standartlaşma, bireyin düşünme ve yorum yapma kapasitesini tamamiyle zedeler. Teknolojinin akılcılığı ile beraber bireyin kendine

olan inancının ve bilincinin önüne set çekilmiş olur. Horkheimer bunu “akıl tutulması” şeklinde ifade ederken Marcuse ise “insanın tek boyutluluğu” kavramıyla açıklar (aktaran Yağlı, 2006, s. 25). Tüketicilerin özgür ve esaslı biçimde farklılaşmış satın alma eylemi göstermelerinin, üretim sürecinin “metalaştırıcı ve fetişleştirici etkisini” yavaşlatacağı ve engelleyeceği fikri, gündelik hayattaki karar verme durumlarında yol gösterici olan ve var olan düzen ve ilişkilerin sürekliliğini olanaklı kılan reklamcılık endüstrisine olan ihtiyacın temel işaretidir (Tellan, 2008, s. 48).

Lefebvre’ye göre “en yeni” sanayilerde iş gören emekçilerin dolaşım dışında olmadıkları ifade edilebilir; fakat işçilerin bir kısmı bu tarz bir şansa sahip değildir. Bu anlamda bir kısmı desteklenen ve “tuzu kurular” bölümünde yer alan emekçi sınıfı parçalanmıştır. Yoksunlar gündelik yaşamın alt seviyesinde yaşamaya uğraşırken, en üsttekiler, tepede olan ve tepeye yakın bulunanlar gündelik yaşamın üstüne erişirler. Bu bireyler tabiri caizse çalışmazlar, ancak çok fazla meşgullerdir: Başkan olurlar, talimat verirler, sahip olarak altlarındakini yönetirler. Klasik sözcüklerden burjuvazi ya da büyük burjuvazi küresel dünyanın sözü edilen güçlerine tam anlamıyla denk üşmez. “En tepedekiler” sözcüğü daha fazla uyar. Zira bu noktada bir ayırım ortaya çıkar. Kendi kaderlerine hapsedilenler gündelik yaşam altı seviyede, en zirvedekiler ise gündelik yaşam üstü seviyede hayatlarına devam ederler. Bu durumda ise gündelik yaşam bir çeşit toplumsal ortalamaya benzer (2017b, s. 94). Gardiner, geç-kapitalizmin, tümüyle egemenlik altında bir tüketime –sadece tüketilecek ürünlerin üretimi bakımından değil, bir taraftan da nesnelere sağlanan tatmin düzeyleri bakımından da-ulaşmaya çalışsa da ve bunun tam tersini iddia etse de mutluluğu satmasının mümkün olmadığını söyler. Yazara göre, bu sürecin sonucu, yaygın bir rahatsızlık ve tatmin olamama duygusu ile değerlerin kapitalist sistemin sınırları temelinde yok olacağına ilişkin bir uyarıcı vermeyen büyük bir krizdir (2016, s. 137).

De Certau ise, sıradan bireylerin gündelik yaşamda pasif ve güçsüz birer tüketici oldukları düşüncesini reddederek, kurnazlıklarından ve taktiksel eylemlerinden söz eder:

“Tüketim bir üretim biçimi olarak, kendine özgü kurnazlıklara sahiptir; fırsatlara göre parçalanıp ufalanır, kaçak avlandığı yerler vardır, gizli kapalıdır ama sürekli mırıltılar çıkarır. Sonuç olarak bu üretim neredeyse hiç görünmez çünkü kendisini, kendine ait ürünlerle gösteremez (ya da bunları sergilemek için kendisine ait bir yer bulabilir mi ki acaba?); kendisini ancak kendisine dayatılanları kullanma sanatıyla ifade edebilir” (De Certau, 2009, s. 106).

“Anonim üreticiler, kendi işlerinin şairleri, işlevsel usçuluk ormanları içinde yol açan işçiler kısaca tüketiciler ... belirsiz izlekler çizerler, bunlar görünüşte bir anlam ifade etmezler, çünkü yer aldıkları prefabrikte, yazılı, kurulu uzamla uyumlu, tutarlı değillerdir. Bunlar sistemin örgütleyici tekniklerinin çeki düzen verdiği bir mekânda öngörülemeyen tümcelerdir. Malzeme olarak, edinilmiş dillerin söz dağarcıklarını (...) kullansalar da, önceden yazılmış belirlenmiş sözdizimlerinin çerçeveleri içinde kalsalar da (...) bu ‘geçitler’, içine işledikleri sistemler içinde ayrışık kalırlar ve bu sistemler içinde kendi çıkarlarına göre yollarını çizerler ve farklı erekler ortaya koyarlar. Önceden girintileri ve çıkıntıları belirlenmiş bir zemin üzerinde dolaşır, gelir gider sınırlardan taşar ve türevlerini türetirler” (De Certau, 2008, s.110).

De Certau ya göre herhangi bir yerde oturmak, gezmek, konuşmak, okumak, alışveriş veya yemek yapmak ve tüm bu faaliyetler, kurnazlıkların ve taktiklerden çıkan sürprizlerin niteliklerini yansıtır. “Güçlü” nün ortaya koyduğu düzende “zayıfın çevirdiği dolaplar, ötekinin alanında gerçekleştirilen hamle sanatı, avcılarının püf noktaları, manevraya dayalı, çokyüzlü hareketlilikler, coşku uyandıran, mücadeleciler ve savaşı buluntular” (2008, s. 117).

## Yabancılaşma

“Çalışma masamızın üzerine kristal, yatak odamıza ise sıradan bir sigara tablası koymamız hayatımıza bizim değil, başkalarının hükmettiğini ve bunu bizim de kabul ettiğimizi; kendimize özgü sandığımız iç mekânlarımızı bile, kendimizi başkalarına sunduğumuz kamusal alanlarımız haline getirdiğini gösterir” (Oskay, 1989, s. 8). Dolayısıyla gündelik yaşamımız bir yaşam biçimini öğretir, benimsetir ve haklı kılar. Bireylere yaşadıkları hayatı, deneyleri, görgül algılamaları temelinde var oldukları yaşamı, “olabilecek tek toplumsal hayat” biçiminde gösterir. Bu sebeplerle, modern çağda gündelik yaşam, yabancılaşma olgusunu anlamlandırmak adına, daha önceki toplumsal yapılardan ayrı olarak, siyasal yaşamla birleşen gündelik yaşamın içerisinde var olan ve meşrulaştırılan iktidar ilişkilerini anlamlandırabilmek adına ele alınması gereken bir “kültürel/siyasal inceleme alanı” halini almıştır (Oskay, 1989, s. 9).

Yabancılaşma, ancak gündelik olanın aşılmasıyla yok edilebilir. Lefebvre “*Yekun ve Bakiye*” adlı eserinde gündelik yaşamın yoksullaştırılmasına direnmek amacıyla insanların yaşamlarını tıpkı bir eser gibi tasarlamasını gerekliliğine işaret eder. Yaşamı tıpkı bir sanat gibi görme ve geçirme düşüncesi, stüasyonistlerin de ortak görüşüdür. Söz konusu hareket tam da bu noktada Lefebvre’nin gündelik yaşam eleştirisiyle kesişir. Kişinin yaratıcı bir gayret ve mantıklı seçimlerle kendi hayatını icra etmesi gerekir (aktaran Köse, 2018, s. 309). Heller, Yeni Marksist okul içerisinde Lukacsçı gelenekten gelen düşünürlerden biridir. Heller’in “*Everyday Life*” adlı eserinde üzerinde durduğu fikirlerin ve analizlerin özünde Marksist yabancılaşma kavramı vardır. Lukacs’ın felsefi temelini atmış olduğu, bireyin özüne yani şahsi nesnel varlığına yabancılaşması ve toplumsal bütünlüğün yok olduğu durumlarda yabancılaşmanın ortadan kaldırılamaz olduğu hususundaki net vurgu sözü edilen geleneğin temel vurgusudur (aktaran Şahin & Balta, 2001, s. 200). Heller, bir “özgürleşme derdi”ne yönelen ve bu şekilde mevcut düzene karşı eleştirel yaklaştığını ileri süren tüm toplumsal kuramların sahici erkek ve kadınların gereksinimlerine, hissettiklerine ilişkin duyarlılaştırılmasının önemine işaret eder. Başka bir ifadeyle, bu biçimde bir toplumsal kuram, gündelik hayat alanına ve gündelik hayatta “felsefe, sanat ve ahlak” gibi önemli insani becerileri açığa çıkaran gizilgüçlere dair geniş bir anlayışa yaslandırılmalıdır. Aksi durumda, eleştiri düzeyi düşecek ve yaptığı analizler mevcut yapısıyla yaşam ortamının yabancılaşmış yapısını pekiştirmekten öteye gidemeyecektir. Anlaşılabilir bir toplumsal dönüşüm sadece büyük boyutlu yapı ve örgütleri içermez, aynı zamanda gündelik hayat ortamının dönüşümünü de kapsamalıdır. Bununla birlikte Heller, mevcut düzende sadece verili olarak yer alan merkezi insani değerleri ve yönelimleri anlamak adına kapitalist düzendeki şeyleşmiş gündelik yaşam manzaralarını aşacak bir eleştirel yaklaşımın önemine gönderme yapar (aktaran Gardiner, 2016, s. 211).

Lefebvre’ye göre, eski bir etkinliğe karşı yabancılaşmadan kurtarıcı ve yabancılaşmadan kurtulmuş bir etkinlik, eskisinden fazla etkisi olan bir yabancılaşmaya götürebilir. Örneğin, herhangi bir topluluğa karışmak, yalnızlığa oranla, yabancılaşmadan kurtuluşu sağlar, ancak topluluğun var olan yapısı nedeniyle yeni yabancılaşmaları engelleyemez. Yine boş zamanlar, parçalı iş yaşamına karşın yabancılaşmadan kurtuluşu getirir, ancak eğlence ve zaman geçirme de kendine ait yabancılaşmalar içerir. Üçüncü olarak, en zarar verici yabancılaşma, yabancılaşmanın bilinçsizliğinde olma durumudur. Herhangi bir yabancılaşmanın bilinç durumu, doğrusu yabancılaşmadan kurtulmalıdır, ancak daha etkili bir yabancılaşmaya dönüşebilir. Dördüncü olarak da, eylemin şeyleşmesi, yabancılaşmanın sınır-durumunu oluşturur. Bu aşırı hal, bir kutup meydana getirir; yabancılaşmanın sonunu getirir, fakat yabancılaşmayı yok edemez: “Kendi içinde ele

alınan şeyleşme yabancılaşmanın sayısız biçimini maskeler” (2015, s. 221). Oskay’a göre (1989, s. 13) gelecekteki birey yaşamının değişebilmesi için, günümüzdeki yaşantımızın ve bizim bu yaşamdaki yapıp-etmelerimizin henüz bugünden dönüşmeye başlaması gerekir: “Bizi mutsuz kılan verili toplumsal sistemler karşısında ‘toplum dışı’ yaratıklara dönüşmemeliyiz”.

### **Gündelik Yaşamda Mekân ve Zaman**

Lefebvre’ye (2019, s. 24) göre mekân, edilgen, boş bir alan olarak ya da bir ürün gibi değişimin konusu olan, tükenmek veya yok olmak anlamına gelen bir şey gibi ele alınamaz. Esasında bir ürün olan mekân, üretim üzerinde bir etki ya da tepki yaratarak mübadelede bulunur. Deleuze’a göre, evren merkezli bir genellik ölçütü ile yaklaşıldığında adına alan, yer ya da mekân denilse de esasında boş bir alan, yer ya da mekânın varlığından söz etmek mümkün değildir; tüm alanlar açık biçimde izleyebildiğimiz ya da izleyemediğimiz, anlam verdiğimiz ya da vermediğimiz nesne, varlık ve enerjilerden oluşur. Kant zaman ve mekânın bizlere evrensel ve mecburi biçimde hazır verili olduğunu düşünür (aktaran Öztürk, 2012, s. 13). Lefebvre’ye göre (2015, s. 245) “biyolojik, fizyolojik ve fiziksel zamanlardan” farklı bir toplumsal zamanın varlığından söz edilebilir. “Geometrik mekândan, fiziksel ya da biyolojik mekândan, coğrafi mekândan, iktisadi mekândan” farklı bir toplumsal mekânın varlığından da söz etmek mümkündür. Yazara göre gündelik mekân, “ikişer ikişer, zıtlık içinde bulunan –“sağ-sol-yukarı-aşağı”- dört boyutluluğuyla” geometrik mekândan ayrılır. Benzer biçimde gündelik zaman da, matematikçi ve fizikçilerin betimlediklerinden ayrı dört boyut içerir: “tamamlanmış, öngörölmüş, belirsiz, öngörülemez (ya da geçmiş, şimdi, kısa vadeli gelecek ve uzun vadeli gelecek zaman)”.

Lefebvre’ye göre (2017b, s. 135) ilk olarak dünyevi mekânda keşfedilmeyen, işgale uğramayan ve değerlendirilmeyen hiçbir şey kalmadı. Boş kalan ne? Denizler gibi. Ancak büyük devletlerin onlarla da kaygı uyandırıcı biçimde ilgilendiği söylenebilir. Ormanlar, göller, plajlar ve dağlar ise hemen hemen tamamıyla ele geçirildi: “Bedenin kullanıma kavuşarak kendini bulduğu oyun alanı kâr vesilesi olur: kâr haz olasılıklarını kendine tabi kılar ve değersizleştirir. Oyun alanının çıkarlar ve özel mülkiyet tarafından istilası denetim demektir; tam haz için şart olan özgürlüğün sonu anlamına gelir”. İstisnai yer ve mekanların sözü edilen istilasının gündelik yaşamı oldukça etkilediği söylenebilir; bunalımın, tekdüzeliğin, sıkıntının haddinden fazla olduğu duruma değin gündelik yaşam insanları, boş mekân ve zaman, serbestlik, yani oyun etkinlikleri isterler. Zaman ise niteliksel ya da niceliksel olarak ele alınabilir; biyolojik veya fizyolojik zaman, psikolojik süre veya da toplumsal zaman şeklinde ele alınabilir. Doğal zaman ritmik bir özelliğe sahiptir. Ritim, niteliksel zamanın en temel ve belirleyici yanıdır. Bununla birlikte niceliksel bir özelliğe de sahiptir ve ölçülmesi mümkündür: “sıklıklar, yoğunluklar, harcanan enerjiler vb.”. Ancak ritimlerin çoklu olduğu ve niteliksel anlamda birbiri içine geçtiği söylenebilir: “kalp atışı, soluk alma, uyku ile uyanıklığın, açlıkla susuzluğun birbirini izlemesi gibi”. Sözü edilen bu ritimler saptanabilir ritimler değildir. Bunların bazıları günlük bazıları ise aylık biyolojik ritimlerdir. Ritimler tekrarlınsa da her defasında yeni bir görünüm kazanır: Şafak her seferinde ilk defa söküyor hissi uyandırır. Ritimler keşfetme isteğini ve hazzını ortadan kaldırmaz, insanlar açlık ve susuzluğu sanki ilk defa yaşıyor gibi hissederler. Bununla birlikte doğrusal tekrarda tüm “vuruş”ların “formel ve maddi özdeşliğinin” farkedilmesi ise bir bıkkıma, sıkılma ve yorgunluk hissi ortaya çıkarır (Lefebvre, 2017b, s. 136).

Lefebvre (2015, s. 61) mekân ve zamanı toplumun farklı kesimleri açısından ele alır. “Bir yanda, diğer bir deyişle gündelik hayata gömülmüş ve batmış erkek ve kadınlar; diğer

yanda, diğer bir deyişle üstte, gündelik hayatı olmayan, dışına çıkmış, dışarıda bulunan, istisnai ya da yapay faaliyetlere kendini adayan, toplumun üzerine çıkmış gruplara dâhil erkek ve kadınlar, “sosyete”, saf “entellektüeller”, devlet adamları, vb.” bulunur. En aşağı seviyede topluma has bir gündelik yaşam betimlenebilir, Lefebvre bunu ısrarlı biçimde detaylandığında sefalet edebiyatına düşeceğinden bahseder. Topluma has gündelik yaşamda (yani “altta”) “döngüsel zaman ve ritimler” tümüyle baskındır, ancak parçalara ayrılmıştır, başka bir ifadeyle (toplumsal gruplara özgü eşit olmayan şekilde) delinmiştir. Bunun tersine “yukarıda” ise doğrusal zamanların hâkimiyeti söz konusudur, bir yöne yönlendirilmişlerdir, tikelleştirilmişlerdir, ancak birbirleri arasındaki bağ ortadan kalkmıştır. Lefebvre’nin deyimıyla “aşağıda” mekânın ve zamanın sınırlılığı söz konusudur ve bireyler bu sınırlara uymak durumundadır. Aynı zamanda kişilerin kendilerine has çevreleri bulunur; “ayaklarının altında ve çevrelerinde (nispeten) sağlam ve kompakt bir şey bulurlar. Bu nemli ve boğucu bir yakınlık bölgesidir”. Oradan ayrılanlar için güç, dahası dayanılmaz olan bu alan, içinde varolanlar için çok farkına varılamaz ve yerine bir şey koyulamazdır. “Yukarda” ise zaman ve mekânın büyüdüğünü ve genişlediğini görürüz, “yüksekliklerin buz gibi soğuk havası içinde her ikisi de sonsuza açılır. Uzaya art arda fırlatılan füzelere benzeyen faaliyetler boşlukta yitip gitme riski taşır” (2015, s. 61).

### Filmin Konusu ve Olay Örgüsü

Küçük Şeyler filmi, yönetmen Kıvanç Sezer’in 2019 yılı yapımı “dram-komedi” türündeki filmidir. Film, evli bir çiftin gündelik yaşamını ve ilişkilerini konu eder. Onur ve Bahar beyaz yakalı ve orta sınıf bir çifttir. Her şey İstanbul’da yaşamaktayken şehrin uzak bir semtinden ev almaya karar vermeleri ile başlar. Ev almalarının ardından kısa bir süre sonra bir ilaç şirketinde bölge müdürü olarak çalışmakta olan Onur, işten çıkarılır ve bu durum onları gün geçtikçe daha fazla sarsar. O çok sayıda iş görüşmesi yapar, ancak bir türlü istediği işe girmeyi başaramaz. İşsizlik sorunu bir süre sonra Onur ve Bahar’ın evliliğinin zedelenmesine neden olur. Bahar yaşadıkları parasızlık nedeniyle Onur’u ve evliliğini sorgulamaya başlar ve Onur’un gittikçe artan aldırma tavırları nedeniyle kendisine uygun biri olmadığını düşünerek evi ter keder. “*Babamın Kanatları*” filminin de yönetmeni olan Kıvanç Sezer, *Küçük Şeyler*’de oldukça basit bir hikâyeyi anlatırken aslında gündelik yaşamın sıradan bireyler ve yaşamlar için nasıl hızlıca kırılabilirliğini ve bireylerin parçalanabilirliğini gösterir. Toplumsal yaşamda çok sayıda kişi tarafından deneyimlenen bir sorunun onların hayatlarında, bedenlerinde ve ruhlarında ne tür değişimlere yol açtığını ve gündelik yaşamın nasıl bir dönüşüm geçirdiğini görmemizi sağlar. Filmin başrollerinde Alihan Yücesoy ve Başak Özcan yer almaktadır.

### Filmde Gündelik Yaşamın Veçheleri: Çalışma, Boş Zaman, Aile ve Özel Yaşam

Film ormanda geçen ve “orman banyosu” olarak isimlendirilen bir etkinliğin gösterimi ile başlar. Kişilerin gözleri kapalıdır ve tek sıra halinde ilerlerler, yaşam koçu, buldukları bir ağaca sarılmalarını ister. Etkinliğe katılanlardan biri de Onur’dur. Onur yaptıkları şeyin ne kadar anlamsız olduğunu düşünür ve arkadaşı Mustafa’ya bunu ifade eder, ancak Mustafa etkinliğe kendini tamamiyle kaptırmıştır. Bu sahne bize gündelik yaşamın merkezinde yaratılan kapitalist etkinliklerle aslında bireylerin beden ve ruhlarının ne düzeyde kontrol altına alındığını gösterir. Sözde kişisel gelişim ve psikolojik meditasyon işlevi taşıyan aktivitelerle ve yaşam koçluğu adı altında yapılan kişisel gelişim programları ile bireylere gündelik yaşamın bunalımlı halinden sıyrılma ve gelişme vaadinde bulunulur. Ancak çok açıktır ki bu sahne, gözleri kendisine, benliğine, doğaya, yaşadıklarına, çevresine, değerlerine ve yaşam koşullarına kapalı olan bireylerin yalnızca maddi ve ruhsal tatminlerine odaklandıkları ideolojik körlük hallerinin bir resmidir. Kapitalist ve tüketimci

yaşam onları öylesine sarıp sarmalamıştır ki tüm benliğine ve gerçekliğine yabancılaşmış birey bu yabancılaşmayı yine ona sarılarak aşmak için uğraşır. Filmin bu ilk sahnesinde yönetmen bireylerin kendine ve gerçekliğine kör olma halinin bir metaforunu sunar.

Film başından itibaren kapitalizmin tüketimci ve yabancılaştırıcı gündelik yaşam kurgusuna eleştirel yaklaşır. Yönetmenin temel derdinin Onur ve Bahar'ın evlilikleri ve yaşadıkları sıradan bir problem üzerinden izleyiciye ideolojik bir sorgulama alanı açmak olduğu söylenebilir. Filmdeki temel sorgulama alanlarından biri ise hiç kuşkusuz gündelik yaşamdır. Çünkü filmde yönetmen oldukça basit bir gündelik yaşam resmi çizerek, aslında bireylerin yaşadıkları çatışmaları ve psikolojik travmaları görmemizi sağlar. Gündelik yaşamın rutinleşmiş halini ve neredeyse her hali ile tüketimci kapitalizmin esiri olmuş yaşamlarımızın bizi ne kadar parçaladığını ve çürüttüğünü gösterir. Bireyler ilk sahnede olduğu gibi kişisel tatmin ve hazları peşinde büyük bir hırs ve yarış içinde koşan ve etrafında ne olduğunu algılamayan kör nesnelere dönüştürülmüştür. Tüketimci yaşamın onlara sundukları haz kaynaklarına erişmek ve üretilen popüler temsiller içinde tatmini aramak için oradan oraya koşar vaziyettedirler.

Filmde çalışma yaşamına Onur ve Bahar üzerinden bakılabilir. Onur özel bir şirkette tecrübeli bir ilaç mümessili olarak çalışmakta iken Müdürü Demir tarafından işten çıkarılır. Demir, yeni bir yapılanmaya gittiklerini ve uyumlu olmayanları elemeye karar verdiklerini söyleyerek Onur'u işten çıkarır. Filmde Onur'un içtiği antidepressanların etkisi ile gördüğü halüsinasyonlar (özellikle zebralar) üzerinden mizahi bir anlatım hakimdir. Bu mizah sahneleri yönetmenin çalışmanın yabancılaştırıcılığına dair eleştirisini temsil eder. Demir son derece hırslı, rekabet ve kâr odaklı, başarılı, ancak çalışanlarını aşağılayan ve saldırgan bir müdür olarak betimlenir. Tam da bu sebeple sektörün yükselen yıldızı olarak değerlendirilir. Onur'u uyumsuzlukla suçlayan Demir, kapitalist sistemin arzuladığı ve sisteme tutunabilen en ideal çalışan olarak temsil edilir. Filmin sahnelerinden birinde, çalışanlar patronları Cengiz bey için bir doğum günü videosu çekmektedir. Bu sahnede çalışanların yaşadıklarını sorgulamaksızın, halinden memnun görünmeye çalışarak ne kadar itaatkâr davrandıkları anlaşılabilir. Videoyu çeken yönetmenin söylediklerini aynen tekrar ettikleri bu sahnede, çalışmanın kapitalist bir şirkette boyun eğme ve pasifizasyon anlamını taşıdığı görülebilir. Çalışanlar müdürleri için aynen şunu tekrar ederler (sözleri zoraki söyledikleri her hallerinden bellidir):

"Cana yakın, engin görüşlü, nazik, genç ruhlu, istikrarlı, zarif..."

Film gündelik yaşamda sömürü kültürü ile karakterize bir çalışma mekânı ve zamanını tasvir eder. Çalışma, iktidar ve güç odakları ile emek gücü arasında kurulan bir bağımlılık ilişkisinin temsilini oluşturur. İşçi ile patronu arasında kurulan ilişki kâr ve çıkar odaklı ve vicdani değerlerden yalıtılmış bir egemenlik ilişkisidir. Lefebvre'ye göre (2017a, s. 45), işçiler kapitalist rejim kapsamında çalışmayı yabancı ve tahakküm içeren bir güç olarak deneyimler ve öyle ya da böyle ona maruz olurlar. Teknik ve toplumsal iş bölümünün, nedeni açık olmaksızın işçiye yüklenmesinin yanı sıra işçi ya doğrudan ya da dolaylı biçimde kendisi adına çalışmadığının da farkındadır. Filmde, Onur yılar önce bir çalışanını iyi satış yapamadığı için işten çıkarmak üzereyken, çalışanın ağlayarak çocuğunun olacağını, araba ve ev kredisinin olduğunu söylemesi ile bundan vazgeçer. Buna rağmen müdürü Demir, şirketindeki yeni yapılanmaya ayak uyduramadığı gerekçesiyle Onur'u gözünün yaşına bakmadan işsiz bırakabilir. Ancak Onur'un dayanışmacı duygularla işten çıkaramadığı elemanın yıllar sonra onun dedikodusunu yayarak işten çıkarılmasına neden olması da kapitalist çalışmanın yıkıcılığını ve yapısal rekabet anlayışını akla

getirir. Onur'un vicdanı, karşısında onu yok edecek bir vicdansızlık üretmiştir. Bu da aslında kapitalizmin ne kadar acımasız ve duygulardan yalıtılmış bir sistem olduğunu bir kez daha görmemizi sağlar. Vicdan, iyilik, dayanışma, yardımseverlik gibi insani duygu ve değerlerin yer bulmadığı ve her şeyin para ve rekabet ile ölçüldüğü çıkar odaklı bir sistem... Çalışanlar birer robot gibi kurulmuşlardır. Patronları Cengiz için doğum günü videosu çektikleri sahnedeği gibi her biri onlara söyleneni tıpkı bir robot gibi yapmak üzere organize edildikleri sistemin birer parçasıdır... Onur aslında işinde yıllardır çalışan kalifiye bir eleman olsa dahi egemen yapı ve ilişkiler tarafından ne kadar kolayca dışlanabildiği ve yıllarca harcadığı emek gücünün bir süre sonra herhangi bir değer ifade etmediği görülebilir. Bunun yanında o, çalışmanın yabancılaştırıcılığını ve emek-değer ilişkisinin parçalayıcılığını iliklerine kadar hissetse de ne yaşadığının tam anlamıyla farkına varamayan, gerçekliği algılayamayan, çelişkilerle dolu bir karakterdir. En büyük hedefinin bölge müdürlüğü olduğunu, hayatını işine adadığını ve bunun için yaşadığını söyler. Ancak aslında sistemin onu nasıl pasifize ettiğini, itaatkarlaştırdığını, köleleştirdiğini, mutsuzlaştırdığını, bencilleştirdiğini ve itibarsızlaştırdığını görebilecek durumda dahi değildir.

Onur hayatını saran ekonomik ilişkiler ağını görme yetisine sahip değilken, Bahar ise aksine hayata fazlasıyla gerçekçi bakan ve sorumluluklarını fazla önemseyen bir karakterdir. Onur'un işten atıldıktan sonra giderek artan aldırmaçlığı karşısında gittikçe daha fazla uzaklaşan Bahar bir süre sonra kopma noktasına gelir. Bu durum gündelik yaşamda çalışma ve paranın insan ilişkilerini ne denli etkilediğini ve belirlediğini gözler önüne serer. Bahar bir anaokulu öğretmeni olarak orta sınıfın alt katmanında yer alırken, Onur ile evlenerek orta üst sınıfa atlar. Evlendikten bir süre sonra ev kredisi alarak İstanbul'un dışında lüks bir siteden ev alırlar. Böylece Bahar'ın yaşam koşulları daha da iyileşir. Onur çalışırken yaşamından görece memnun görünen Bahar, onun işten çıkmasının ardından elde ettiklerini kaybetme korkusu ile çatışmaya başlar ve sorunların giderek büyümesi onları ayrılığa götürür. Film, Onur ve Bahar ilişkisi üzerinden kapitalist sistemde çalışmanın parçalayıcılığına, yıkıcı rekabete, tahakküm ve sömürü ilişkilerine, emek-değer mücadelesine ideolojik bir okumayla bakmamızı sağlar. Bireyin sıradan ve rutin gündelik yaşamının kapitalist rejimin ekonomik, siyasal ve toplumsal koşulları tarafından belirlendiğini, insan ilişkilerinin onun tarafından organize edildiğini ve her bireyin sistemin bir kölesi olduğunu vurgular. Sistem verili toplumsal düzenin verili insanlarını üretmek üzere kurulmuştur.

Filmin gündelik yaşamda boş zaman kurgusunu izlediğimizde ise farklı bir sorgulama çerçevesi ile karşılaşırız. Onur ile Bahar ilişkisine yoğunlaşılana filmde boş zaman, tüketim ideolojisi etrafında örgütlenen bir zaman olarak kurgulanır. Öncelikle gündelik yaşamın rutinleşmiş halinden ve döngüselliklerinden söz edilebilir. Gündelik yaşam sıradan ve birbiri tekrar eden pratiklerin yaşam alanı gibidir. Her şey döngüsel bir ritim içinde tekrarlanır. Nitekim Lefebvre (2015, s. 61) topluma özgü gündelik yaşamda ("altta") "döngüsel zaman ve ritimler" in tamamıyla hâkim olduğundan söz eder, fakat parçalanmıştır, farklı bir anlatımla (toplumsal sınıflara özgü eşitlik içermeyen biçimde) delindiği söylenebilir. Filmde yönetmen, saat sesini kullandığı sahnede özellikle gündelik yaşamın sözü edilen ritimselliğini daha fazla farketmemizi sağlar. Kapitalist sistemin varoluşu ve yeniden üretimi için örgütlenen ritimsel zaman... Karakterlerin boş zamanına bakıldığında ise, gündelik yaşamın kendini tekrar etme halinin devam ettirildiği görülebilir. Lefebvre'nin (2016, s. 66) yaklaşımıyla iş dışı zamanda Bahar'ı daha çok "zoraki zaman" içinde görürüz. Lefebvre zoraki zamanı çalışma zamanı (zorunlu zaman) ve boş zaman (serbest



zaman) dışında yapılması gereken bir takım yükümlülük, iş ve formalitelerin alanı olarak tanımlar. Bahar'ın boş zamanı oldukça az ve sınırlıdır. Bu zamanda örneğin Onur ile bir restourantta yemek yerken ve eğlenirken, yatağında uzanırken, düşünürken, kitap okurken, Onur ile tartışırken, sitenin havuzunda içeceğini yudumlarken vb. görülebilir. Onur ise daha çok işten çıkarılmasının ardından boş zamanı elde edebilir. Onur'u evde zebra belgeseli izleyerek bir şeyler yiyip içerken, sitenin bahçesinde dolaşırken ve otururken, Hikmet bey ile konuşurken, Bahar ile müzikli bir mekânda eğlenirken, sitenin havuzunda yüzerken, Bahar ile tartışırken, yatağında düşünürken vb. görürüz. Bu anlamda boş zaman her iki karakter için de farklı etkinlikler içermeyen döngüsel bir zaman olarak organize edilmiştir. Bununla birlikte boş zamanda bireyi geliştirici ya da yaratıcı bir gündelik pratikle karşılaşmaz. Bireyler bedensel, zihinsel ya da ruhsal gelişimlerini sağlayan yaratıcı ve üretken aktivitelerle temsil edilmez. Bunun yerine kapitalist sermaye tarafından organize edilmiş ve yine kâr odaklı bir anlayışın ürünü olan orman banyosu gibi sözde ruhsal rahatlatma aktiviteleri ya da bireye kendisiyle daha barışık, öz güvenli, başarılı ve psikolojik tatmin vaadinde bulunan yaşam koçluğu aktiviteleri önerilir. Oysa bu aktiviteler, kendisine, değerlerine, emeğine, çevresine ve toplumsal gerçekliğe yabancılaştırılmış birey üzerinden sözü edilen yabancılaştırmayı tekrar kâra çevirmenin yöntemleridir. İş dışı zamanda kapitalizmin tüketim ideolojisi ve kâr motivasyonu dışında, bireyin özsel gelişimini ve üretkenliğini ya da kendine yönelmesi ve dinlenmesini sağlayacak çok az etkinlikle karşılaşılır. Boş zamanın döngüselligi ve sıkıcılığı içinde kapitalist isterlerle organize edilen gündelik yaşamda, yeniden üretilen arzuları tatmin için uğraşan bir toplum hedeflenir. Yaşamın bu rutinlere indirgenen haline rağmen her defasında benzer arzuların peşinden koşan, ancak bir türlü hazzı erişemeyen kapitalist toplum...

Filmin gündelik yaşamda aile ve özel yaşam kurgusu da çok farklı görünmeyen bir tablo sunar. Filmde Onur ve Bahar'ın özel yaşamı ve aile ilişkilerine odaklanma söz konusudur. Bu aile kadın ve erkekten oluşur, çocuk bulunmaz. Ancak Onur diğer arkadaşlarının çocuklarının olması nedeniyle, Bahar ile çocuk sahibi olmak istediğini ve bunun sorunları halledebileceğini düşündüğünü zaman zaman ifade eder. Bu anlamda Onur'un aileye bakışı geleneksel bir söylem içerir. Toplumsal cinsiyet açısından da film geleneksel/muhafazakâr bir aile söylemine sahiptir. Daha doğrusu bu, yönetmen Kıvanç Sezer'in geleneksel toplumsal cinsiyet söylemine bir eleştirisi olarak yorumlanabilir. Filmde Bahar bir kadın olarak gündelik yaşamın yükünü iliklerine kadar hisseden ve yaşayan kişidir. Özellikle Onur'un işten ayrılması ile birlikte evin maddi ve manevi yükünü göğüslemek durumunda kalır. Özel alanda tüm ev işleri ile ilgili yükümlülükleri üstlenirken kamusal alanda da öğretmen olarak görevini sürdürür. Onur'dan tüm bu işleri gerçekleştirebilmek için yardım alamaz. Bu açıdan filmin temel eleştirilerinden birisi kadının gündelik yaşamın ağırlığını ve yükümlülüklerini üstlenmesi ile ilişkilidir. Kadın erkek karşısında daha fazla çalışan ve ezilendir. Bahar'ın bir süre sonra yaşadıklarına dur demesi ve içindekileri haykırması filmin egemen toplumsal cinsiyet söylemi karşısındaki muhalif duruşunu gösterir. Yönetmen toplumda kadının daha fazla yükümlülük sahibi olmasını eleştirir. Özel alanda iş ve yükümlülükler kadına aitmiş gibi görülürken verilen kararlarda kadının erkeğe bağımlı olmasını ve sesini ona duyuramamasını eleştirir. Kadın, filmde aktif bir özneymiş gibi görünse de Onur tarafından pasifize edilen ve işitilmeyen kişidir. Bahar, Onur'un aksine fazla gerçekçi bir karakterdir ve yaşadıkları onu korkutur, çünkü ev kredilerini ödeyemeyeceklerini düşünür. Oysa Onur fazlasıyla rahat ve aldırılmaz hale gelmiştir ve Bahar'a bir türlü kulak asmaz. Tek istediği bölge müdürü olmaktır, çünkü gerçek hazzın kendisi için bu olduğuna inanır. Yönetmen Onur karakteri ile erkeğin

hayalperestliğini ve sorumluluklardan kaçışını da eleştirir. Gündelik yaşamın ağırlığını kadına yüklemesini ve onu duymamasını eleştirir. Film bu anlamda Lefebvre'nin (2016, s. 88) gündelik yaşam yaklaşımını doğrular bir nitelik taşır. Teorisylene göre gündelik yaşamın ağırlığı kadının üzerindedir ve kadın onun yükü altında ezilendir. Filmin başından itibaren Onur'un geçelik algısının bozulduğunu ve kendine, emeğine, çevresine, doğaya ve gündelik yaşama yabancılaştığını görürüz. Onur tüm yaşadıklarını ve kapitalist sistemin onu ne hale getirdiğini algılayabilecek durumda dahi değildir. Bu açıdan yönetmen onun tüm olanlara rağmen ne yaşadığını görememesini eleştirir. Orta sınıfın yaşadığı içsel çelişkilere rağmen toplumsal gerçeklikten yalıtılmış halini, kapitalist yaşamın esiri olmasını eleştirir.

### **Filmin Tüketim Kültürü Eleştirisi**

Yönetmen Sezer'in filmdeki temel eleştirilerinden biri, hiç kuşkusuz gündelik yaşamın tüketime adanmışlığı meselesidir. Filmin ilk sahnesinden itibaren asıl derdi, kapitalist tüketim kültürünün gündelik yaşamdaki hakimiyetidir. Tüketim kültürünün materyal ve düşünsel üretimi karşısında bireylerin ideolojik bir körlük içinde olmaları eleştirilir. Kâr motivasyonunun ekonomik, siyasi ve toplumsal ilişkileri belirlediği kapitalist sistem eleştirilir. Film orta sınıf beyaz yakalı sınıfın yaşadığı ekonomik ve psikolojik çıkmazları, trajikomik ve absürt sahnelerle hicvederek bireyin toplumsal gerçeklikten nasıl yalıtıldığını görmemizi sağlar. Onur ve Bahar kapitalist ekonomin en önemli kaynaklarından biri olan bankaların onlara sunduğu kredi avantajı (sözde avantaj!) ile İstanbul'da lüks bir siteden ev alırlar. Yönetmen Onur'u lüks sitesinin renkli taşlarla kaplı balkonundan uzak planlarla görmemizi sağlar, uzak planlar Onur'u ve insanları küçültürken lüks yapılara olan hayranlığımızı büyütür. Filmde bir örnek binalarda yaşayan bir örnek hayatlardan birine bakarız... Onur ve Bahar'ın lüks ve havuzlu siteleri, bilhassa orta sınıf için üretilen bu tür gösterişli yapılara ilişkin hazcı tüketimin bir parçasıdır. Nitekim daha önce yaşadıkları evden tatmin olmayan ve daha lüks ve konforlu bir siteden ev alan çift, kapitalist ideolojinin onlara vadettiği huzur ve mutluluğa orada da ulaşmayı başaramaz. Aynı zamanda yaşadıkları binanın yönetmenin ilk filmi "*Babamın Kanatları*"nda kanser hastası olan İbrahim'in ve onun gibi işçilerin emek gücünün sömürüsüyle kurulduğunun farkında bile değillerdir. Onur'un gözleri yaşamına yön veren ekonomik ilişkileri görmekten o kadar acizdir ki, işsiz kalmasının en temel nedeninin kapitalizmin yapısal rekabet anlayışı ve güvencesiz istihdam rejimi olduğunun dahi farkına varamaz...

Lefebvre'ye göre (2015, s. 329) büyük bir modern kentin sokağı, ihtiyaçların, arzuların ve ürünlerin karşılıklı uyumunu şart gösterir ve belirtir. Orada ürünler, şeyler, nesnelere teşhir edilir; arzu yaratmak ve tahrik etmek için 'kendilerini bakışa sunarlar', net bir ironi olmaksızın kendi ilkelerini ortaya koyarlar: "Her nesneye arzu duyulur, herkes arzu duyar, her arzuya uygun mal ve haz bulunur. Filmde özellikle Onur karakteri ile yönetmenin bireylerin içsel çelişkileri ve bunalımlı hallerine ışık tuttuğunu görürüz. Tüketim kültürüne adanmış yaşamlar içinde bireylerin aslında kendilerine ve çevrelerine ne kadar yabancılaştığı ve kapitalizmin örgütlü yapı ve ilişkileri içinde tam bir ruhsal karmaşa içine hapsedildikleri görülebilir. Onur bu kaybolmuşluğu yaşamasına ve iliklerine kadar hissetmesine rağmen sistemin onu ne hale getirdiğini algılayacak durumda dahi değildir. Filmde iş arkadaşı Mustafa ve eşinin yemeğe geldikleri sahnede yemek masasında konuşulan popüler içerik ve trendler, karakterlerin tüketimci popüler kültüre bitmek bilmeyen bağımlılıklarını görmemizi sağlar. Yemekte konuşulanlar günümüzün en popüler konularından olan sağlıklı yaşam, organik beslenme, yurt içi ve yurtdışı tatil,

gezi, eğlence vb. konulardır. Karakterler bu konular etrafındaki popüler söylemlere kendilerini öyle kaptırmışlardır ki her söyledikleri birbirinin bir tekrarıdır. Masada tüketim kültürünün bu popüler takıntıları karşısında tepki gösteren tek karakter ise Bahar olur. Bahar konuşulanların anlamsızlığı karşısındaki tepkisini onlara bağırarak ve masadan kalkarak gösterir. Ancak tüketimin cezbediciliği içinde kendini kaybetmiş olan Onur, bu tepkisi karşısında Bahar'ı suçlar. Bu anlamda yönetmen Bahar ve Onur karakteri arasında bir farklılığa işaret eder. Bahar her ne kadar tüketim kültürünün bir parçası olsa dahi yaşadığı gerçekliği algılayabilen bir karakterdir.

Filmde Hikmet de Bahar gibi sistemin manipülasyonu karşısında daha uyanık olan karakterlerden biridir. Hikmet yaşadıkları sitede müteahhidin yönetici olmasını ve aidatın yüksekliğini eleştirir. Bireylerin sömürüldüğünü dile getirir. Aslında bu onun kapitalist yapı ve ilişkiler karşısındaki direnişidir. Ancak sitede düzenlediği bir yönetim gecesine Onur'dan başka kimsenin gelmeyişi Hikmet'in çabalarını boşa çıkarır. Çünkü sitede yaşayan diğer kişiler halinden oldukça memnundur. Bu anlamda yönetmen, tıpkı Onur gibi karakterlerin sistem karşısındaki ideolojik körlük halinin toplumsal bir patolojiye dönüştüğünü ve karşıt bir düşünce üretmenin bireyin yalnızlaşmasını getirdiğini ifade eder. Tüketimci kültür bireyleri öylesine sarıp sarmalamıştır ki yaşadığı gerçekliğin ve benliğinin farkında olmayan ve uykuda olan insan yığınları üretir. Filmde gündelik yaşamın tüketimle olan ilişkisi örgütlü bir ilişkidir. Kapitalist pazar ekonomisinin bütünlüklü projesinin birer parçası olan bireyler tüketimci haz peşinde koşan yarış atları gibidir... Bir üst sınıfa atlamak için çalışan alt ve orta sınıf, sistemin yarattığı arzulara erişebilmek ve bu arzuları tatmin için birbirleri pahasına mücadele ederler. Gündelik yaşam tükettikçe var olabilen bireyler üretir. Onur gibi işsiz kalmış ve kalifiye olmasına rağmen sistemin dışladığı kişilerse işlevsiz ve değersiz kabul edilir. Tüketim ve ideolojisi gündelik yaşamın her alanına nüketmiştir ve bireyler ancak tükettikçe hazza erişebileceğini düşünen pasif ve kör birer varlık haline getirilmiştir. Bu nedenle ritimsel bir düzende tekrar eden tüketim etkinlikleri ile rutine indirgenen bir gündelik yaşam üretilir. Rutini bozmanın yolu ise daha çok tüketmektir...

### **Filmde Yabancılaşmaya Gündelik Yaşamın İçinden Bakmak**

Film, gündelik yaşamda bireylerin çıkmazlarını, bunalımlı hallerini ve absürtlüklerini hicvederek gerçekliği görmeyen körleşmiş bireylerin içinde buldukları yabancılaşmış yaşam ağlarına girmemizi sağlar. Gündelik yaşam kendi gerçekliğinden öyle uzaklaştırılmıştır ki bireyler yaratılan popüler ve tüketimci yaşam evreninde organize edilmiş sistemin birer kölesi gibidir... Filmde karakterlerin kendilerine, çevrelerine ve yaşamın tüm gerçekliğine yabancılaştıkları ve soyutlandıkları bir gündelik yaşam ile karşılaşılır. Filmin ilk sahnesinde izlediğimiz "orman banyosu" etkinliği, gözleri yaşadığı gerçekliğe kapalı bireylerin içine çekildikleri bir bilinçsizlik halinin resmidir. Kişisel ve toplumsal gerçekliği görmeyen ve görmek istemeyen bireyler yığını...

Onur'un işsiz kaldığı dönemde gerçeklerle yüzleşmemek adına katıldığı yaşam koçluğu eğitimi, bireylerin nasıl bir yabancılaşma içine çekildiklerini görmemizi sağlar. Yönetici ve önder kelimelerinin birleşimi ile türetilen "yönder-insan", yani y-insan olma eğitimi veren bir yaşam koçu ve katılımcılar kendilerini eğitimin içeriğine öyle kaptırmışlardır ki onlar için yaşamın temel kaynağı budur ve orada tekrar edilenler yaşamın temel değerleridir. Aslında eğitime katılanların pür dikkat dinledikleri yaşam koçu, kapitalist dünyanın talep ettiği "çalışan insan" tipini tanımlarken bu eğitimi, katılımcılardan aldığı para karşılığında yapar. Filmin yönetmeni ise, tüketimle bütünleştirilmiş ve popülerleştirilmiş bu tür bir eğitimi hicvederek idealize edilen yönetici tipine ve ondan gözlerini ayırmayan

saflaştırılmış bireylere bakmamızı sağlar. Onur'un yaşam koçuna ve katılımcılara "Çok tuhafınız, ilaç mı kullanıyorsunuz?" diyerek yaşadığı şaşkınlık, bu saflık durumunun absürtlüğünü gözler önüne serer.

Filmde yaşadığı hayata yabancılaşan ana karakter Onur'dur. Ne yaşadığını göremeyen, ancak içinde bulunduğu hayata adapte de olamayan bir karakter izleriz. Onur etrafındaki tuhaflıkları az çok fark etse de tam bir anlamlandırma yapabilen biri değildir. İşsiz kalışını ve sorunlarını kapitalist sistemle eşleştiremez ve eleştiri yapamaz. Onun en büyük eleştirisi en yakınındaki Bahar'ın gerçekçiliğidir. Bahar'ı hayal kurmamakla ve paracılıkla suçlar. Oysa Bahar'ın gerçekleri daha iyi görebildiğinin farkında dahi değildir. Onur onu işsiz bırakan sistemin bunu neden yaptığını dahi sorgulamaz. Kaldı ki işten kovulduğunu da kabul etmez. Bahar sorduğunda ona artık orada mutsuzlaştığı için işten kendisinin ayrıldığını söyler. Bu açıdan gerçekliği görebilecek bir bilinçlilik halinde değildir. Kapitalist dünyanın yarattığı bir hayal evreninde yaşıyor gibidir... Filmde yabancılaşmayı en etkili aktaran sahnelerden biri ilaç firmasında Onur ve arkadaşlarının patronları Cengiz için doğum günü videosu çektikleri sahnedir. Bu sahne çalışma yaşamında işçinin işverenin tahakkümüne boyun eğişini hicveden bir mizah sahnesidir. Yönetmen işçinin sisteme ve koşullara kendini adanmışlığını hicveder. Bu, onun işveren karşısındaki tam bir boyun eğme halidir. İşçinin düştüğü bu komik hal, aslında yönetmenin çalışma koşulları ve işçinin konumu ile ilgili bütünsel bir eleştirisidir.

Filmde yönetmen beyaz yakalıların güvencesizleşen çalışma sistemine de odaklanır. Kapitalist sistemde değişen ve her geçen gün daha da acımasızlaşan çalışma koşulları nedeniyle imtiyazlarını yitirme tehlikesi ile karşı karşıya olan beyaz yakalıların (Lictor, 2019, s. para.6) bunalımlı dünyaları konu edilir. Kendine ve yaşadığı dünyaya yabancılaşan Onur çalışma yaşamına da yabancılaşmıştır. Tecrübeli bir ilaç mümessili olarak çalışırken yaptığı işle ilgili bir türlü tatmine ulaşamaz ve mutlu olamaz, bu nedenle çareyi bölge müdürü olmakta arar. Onun için asıl sorunun, kariyer yapamaması olduğunu düşünür. Oysa çalışma sisteminin ona ve arkadaşlarına ne yaptığından habersizdir. Yaptığı işe bir robot gibi kanalize olması ve neden ve ne için bu koşullarda çalışmakta olduğunu anlamlandırmaktan aciz hali sorunludur. Kapitalist çalışma yaşamının farkındalığı içinde olmayan robotlaştırılmış Onur ve arkadaşları, sistemin döngüselligi içinde kendini kaybetmiş haldedir. Onur'un bu sistemden dışlanması nedeni ise bu kaybolmuşluk halinin işinde yarattığı uyumsuzluk halidir. Müdürü Demir, yeni yapılanmaya ayak uyduramadığı gerekçesiyle onu işten çıkarır. Arkadaşı Mustafa'ya göre de işten çıkarılmasının nedeni hakkında çıkan dedikodulardır. Neticede kapitalist sistem yıllarca emek gücünden yararlandığı tecrübeli ve kalifiye bir işçisini ona artık uymadığı gerekçesiyle gözden çıkarabilir ve işsiz bırakabilir.

Onur'un kendisine, benliğine, çevresine, işine yabancılaşmış halinin duygularında yarattığı karmaşayı en çok hissettiğimiz sahnelerden biri, işinden çıkarıldığı akşam Bahar ile bir mekânda eğlendikleri sahnedir. Onur Bahar'a işten çıkarıldığını değil ayrıldığını ve bunun onun için bir yol ayrımı olduğunu söyler. İşinde mutsuz olduğunu ve bu durumun onun için çok daha iyi olacağını ifade ederek durumu rasyonalize eder. Onur'un işten çıkarıldığının dahi farkında olmayışı ya da durumun vehametini göremeyişi yaşadığı yabancılaşmanın düzeyini gösterir. O gece Bahar'la sanki iyi bir şeyi kutlarmışçasına eğlenmeleri, yaşadıkları içsel çatışmanın ve karmaşanın göstergesidir. Oskay'a göre gündelik yaşamda, verili bir düzen karşısında bilinçli olmaktan kaynaklanan kör bir mutluluk, gerçek yaşamdaki mutsuzluklarımızı sorgulamaya çalışan "entelektüel etkinlikler"e nefret duymamıza yol açar. Sıradan bireylerin, "kitle toplumunun

günümüzdeki en güçlü geleneği olan anti-entellektüelizminin” temelinde gündelik yaşamın günümüzdeki “kaba, acımasız” yüzü vardır (1989, s. 8). Taksi sahnesi ise benzer bir karmaşanın ürünüdür. Onur taksiciyle sohbet sırasında eşi ve kendisinin İstanbul’un en mutlu insanları olduklarını söyler. Nedenini soran taksiciye cevap verememesi ise içinde bulunduğu bilinmezlik halini imgeler. Aslında mutlu olup olmadığının ya da neden mutlu olmadığının dahi bilincinde değildir. Nitekim böyle bir sorgulamayı yapabilecek bir zihinsel farkındalık halinde olmadığı da söylenebilir. Bu nedenle bu sahne gündelik yaşamda mutlu olduğunu sanan, bu düşünceyle kendini avutan ve verili koşullarına sorgulamaksızın bağlanan bireylerin vaziyetlerine bir gönderme olarak yorumlanabilir. Filmin yönetmeni Sezer bir röportajında Onur’un yaşadığı yabancılaşmayı şu sözleriyle ifade eder (Önal, 2019, s. para.6):

“Ama asıl üzerinde durduğum şey, Onur karakterinin temel çelişkisi. Olduğu kişiyle olduğunu sandığı kişi çok farklı kişiler. Kendine çok yersiz ve gereksiz bir güveni var. Müdür olmak, bölge müdürü olmak gibi hayalleri var. Bu hayaller sayesinde hayatla ilişki kurabiliyor anca. Dolayısıyla mutsuzluğunun farkında bile değil. Kendi gerçekliğinin bilincinde olmayan trajik bir karakter”.

Filmde yer alan karakterlerden biri de Hikmet’tir. Onur’la aynı sitede yaşayan Hikmet, mevcut ekonomik koşullarını sorgulayan bir karakterdir. Sitenin yöneticisinin müteahhit olmasını eleştirir ve aidatının yüksek olduğunu söyler, buna engel olmak için ise bir yönetim toplantısı düzenler. Ancak diğer site sakinlerinin katılmadığı toplantıya yalnızca Onur gelir. Hikmet’in bu mücadelesi aslında kapitalizmin sömürsüne karşı bir mücadeledir. O diğerleri gibi kapitalist ekonominin tahakkümünü kabullenen rızacı bir karakter değildir. Ancak toplantıya kimsenin gelmemesi onu pes ettirir. Yönetmen bu sahnede kendisine dayatılan toplumsal, siyasal ya da ekonomik koşullar karşısında itaakarlaştırılmış ve pasifize edilmiş bireylere keskin bir eleştiri getirir. Onların kabullenişinin kapitalist manipülasyonun bir parçası olduğunu ve sömürü karşısındaki sessizliğin egemen güç ve ilişkileri yeniden ürettiğini ifade eden bir eleştiridir bu. Bu anlamda Hikmet karakterinin önemi kendine ve yaşadığı dünyaya yabancılaşmış insanları işaret etmesi ile ilişkilidir. O bu yabancılaşmanın dışında kalmaya çalışan bir karakterken kendi içinde birtakım karşıtlıklar da içerir. Nitekim, sık sık Facebook’tan bahsetmesi ve bu sosyal ağı toplumsal ilişkiler açısından doğallaştırması, tamamıyla kapitalist dünyadan yalıtılmış bir karakter olmadığı gösterir. Aslında tıpkı Onur gibi o da sistemin yarattığı karşıtlıklar ve karmaşa içinde kendini kaybetmiştir.

### **Filmde Gündelik Mekân ve Zaman**

Film, gündelik mekân ve zaman ile ilişkili de bir takım ideolojik imajlar içermektedir. Yönetmen, günümüz modern dünyasında en gözde kapitalist mekanlardan birini temsil eden, içinde yaşayanlara konfor vadeden, lüks ve gösterişli siteleri gündelik mekânlardan biri olarak ekrana getirir. Orta sınıf beyaz yakalılarının gündelik yaşamlarına odaklanılan filmde, bu lüks siteler bireylere mutlu bir yaşam vadeden, çekici birer tüketim metası olarak kullanılır. Kapitalist pazar ekonomisinin temel alanlarından birini temsil eden bu sitelerde organize edilen yaşam tarzları da benzer biçimde tüketimci kapitalist kültürün bir parçasıdır. Maddi imkanları iyi olan orta ya da üst sınıfın ev alabildiği bu havuzlu ve lüks sitelerde yaşayanların, kendilerini toplumun alt sınıfından ayırma düşüncesi ile rahatlatılarak ve geçici bir tatmin oluşturularak, ideolojik manipülasyonun bir nesnesi kılındığı ifade edilebilir. Ancak tıpkı Onur ve Bahar gibiler için tüketimci sömürünün bir parçası olarak kalabilmek bile sistemin iradesindedir. Çünkü onlara sunduğu konforlu yaşamı yalnızca talep ettiği para karşılığında sağlayan (kredi ile) ve kendine uymayanları

hızlıca dışlayan ve yaşamlarını alt üst eden bir sistem ile karşı karşıyadırlar. Filmde Onur ve Bahar'ın yaşadıkları mutsuzluk her ne kadar yalnızca Onur'un işini kaybetmesine bağlanıyor gibi görünse de bu topyekûn kapitalizmin kölesi olmanın yarattığı bir mutsuzluk hali olarak yorumlanabilir. Çalışmanın da çalışmamanın da, iyi koşullarda yaşamamanın da yaşamamanın da karar vericisi konumunda olan kapitalist sistem ve onun esiri olan insanlar...

Filmde yönetmen bize, ihtişamlı, bir örnek ve lüks binaları gösterir. Bir örnek binaların içinde yaşayan bir örnek insanlar ve bir örnek hayatlar... Yani aynılaştırılmış gündelik mekân, aslında aynılaştırılmış gündelik yaşamlar üretir. Birbirine benzer hayatlar yaşayan, birbiri gibi giyinen, konuşan, bakan, gören, yiyen, gezen, satın alan insanlar üretilir. Gündelik yaşam birbirini tekrar eden faaliyetlerin alanı haline getirilir. Her şey tüketilir ve sıradanlaştırılır, ardından yeni tüketim nesnelere üretilir ve onlar da tüketilir. Böylece gündelik yaşamın kendisi tüketilir.

Filmin mekanlarından bir diğeri de plazalardır. Kıyasıya rekabetin yaşandığı, işçilerin horgörüsüne ve mobinge gebe plazaları gösterir yönetmen. Filmde Onur'un şirketinde kutudan çıktığı ve toplantıya katıldığı sahne en etkili hiciv sahnelerinden biridir. Yönetmen bu sahnede yapısal rekabetin çalışanları ne kadar körleştirdiğini ifade eder. Onur'u ya da birbirini görmeyen kıyasıya rekabet içinde kaybolmuş çalışanlar... Yönetmenin şirket sahnelerinde yöneticileri alt açılı ile görüntülemesi de işçinin işveren karşısındaki aşağılanan konumunu ve güçsüzlüğünü gösterir. Onur'un iş başvurusu yaptığı ve şirket yöneticisi ile görüştüğü bir sahnede büyük ve ihtişamlı bir toplantı masasının bulunduğu mekân, düzenli ve sistemli bir çalışma alanı olarak organize edilmiştir, her şey mükemmel görünür. Filmde temsil edilen kamusal mekanların birer kapitalist şirket olduğu söylenebilir. Gri duvarlar ve büyük masalar etrafında organize edilmiş kapitalist alanlar, ikonografik birer göstergedir.

Filmde gerek özel gerekse kamusal mekânın temsil edildiği görülebilir. Ancak her iki mekânın da kapitalizmin dinamosu işlevini gören alanlar olarak organize edildiği söylenebilir. Yönetmen filmde örgütlü yer ve zamanda küçük bir alanda geçenleri (Onur ve Bahar'ın evliliğini) konu eder. Ancak aslında bu küçük alanda izlediğimiz gündelik yaşam, topyekûn liberal kent yaşamının tüketimci pratiklerle organize edilen halini yansıtır. Zaten yönetmenin eleştirilerinden biri de örgütlü gündelik mekân ve zamanda birbirine benzetilen ilişkiler ve yaşam biçimleri üzerinedir.

Filmde tıpkı mekân gibi gündelik zaman kavramına ilişkin bir değerlendirme ile de karşılaşılabilir. Yönetmenin Onur'un evinde geçen bir sahnede gündelik zamanın kapitalist ilişki ve ideolojiler lehine durmaksızın işlediğine gönderme yapmak için saat sesi ("tik-tak") kullandığını görürüz. Bu sahne bize gündelik zamanın da örgütlü bir zaman olarak kurgulandığını gösterir. Kapitalist yaşam tarzı, günün her saatinin onun yararına kullanılacağı etkinlikler ve planlar içerir. Birey sabah yatağından kalktığı andan itibaren örgütlü yapı ve ilişkileri yeniden üretmek için yaşamını düzenler. İşe gitme rutininin, çalışma sistemine, iş çıkışı boş zamanın değerlendirilmesine ve yaşamın bu döngüsellik içinde sürdürülmesine değin tüm zamanı egemen yapı ve ilişkilerce organize edilir. Tıpkı Onur gibi bu sisteme aykırı davrananlar ise yaşadıkları kaosla dışlanmaya ve yok olmaya mahkûm edilirler.

## Sonuç

Kıvanç Sezer'in *Küçük Şeyler* (2019) adlı filminin, gündelik yaşam ideolojisi bağlamında incelendiği bu çalışmada, gündelik yaşamın kapitalist bir yaşam biçimi olarak örgütlenişi sorgulanmıştır. Yönetmen ilk filmi *Babamın Kanatları*'nda (2016) bizi kanser hastası olan bir inşaat işçisinin yaşamına ortak eder. Alt sınıf ve mavi yakalı işçinin gündelik yaşamına odaklandığı filmde, kapitalizmin işçiyi nasıl bir emek sömürsüne mahkûm ettiğini ve iş cinayetlerini anlatan yönetmen, *Küçük Şeyler*'de (2019) ise orta sınıf beyaz yakalı işçinin iç dünyasına odaklanır. Yönetmen bir üçlemeyi oluşturan son filminin ise lüks konutları inşa ederek büyük bir zenginliğe ulaşan müteahhitin ve üst sınıfın yaşamına odaklanacağını dile getirir (Önal, 2019). Bu anlamda yönetmenin filmlerinde kapitalist yaşama eleştirel bir yaklaşım getirdiği ve gündelik yaşamın kapitalist yapı ve ilişkiler tarafından örgütlenmesi meselesine sorgulayıcı yaklaştığı görülebilir. Trajikomik bir üslupla çekilmiş olan ve liberal kent yaşamını odağına alan *Küçük Şeyler* orta sınıf bir beyaz yakalının hayatının nasıl pamuk ipliğine bağlı olduğunu ve kolayca kırılabilirliğini anlatır. Tıpkı mavi yakalılar gibi beyaz yakalıların da kapitalizmin emek sömürsüne maruz kaldığını ve egemen güçlerce ezilen sınıf olduğunu ifade eder. Sömürü kültürü ile karakterize olan kapitalist sistemin bir nevi kölesi olan orta sınıf için inşa edilen gündelik yaşam ise bu sistemin ideolojik uyuşma alanını simgeler. Sistemin çarkları işlerken onu tehdit eden her şey ve herkes parçalanmaya mahkûm edilir. Böylesi bir dünyada yaratılan gündelik yaşam tüketim kültürü ile aracılanmış bir yaşamdır. Birey kendisini, doğayı, çevreyi ve her şeyi tüketir. Çalışma yaşamında emek gücü sömürülen bireyin sömürsü, boş zamanda da devam eder. Boş zaman egemen güçlerce bir tüketim alanı olarak örgütlenir. Aile ve özel yaşam kapitalist dünya ve ilişkilere uyumlaştırılır. Gündelik mekân ve zaman da bu konjonktürün birer parçasıdır. Kısaca, gündelik yaşam paylaşımcı duyguların değil hazcı tüketimin, rekabetin, sömürünün, kâr motivasyonunun alanıdır.

Bu çalışma, gündelik yaşamın ideolojik manipülasyonunun bir aracı kılınmasına eleştirel bir tavırla yaklaşan sinemanın, toplumsal gerçekliği açığa çıkarabilme potansiyelini gözler önüne sermektedir. Sinemanın perdede kurgulanan hayatlara ve gündelik yaşama bakışı kapitalizmi doğallaştırmayı hedefleyen bir yaklaşımın değil toplumsal gerçekçi ve eleştirel bir yaklaşımın ürünü olabilir ve nitekim bu çalışma bunu açığa çıkaran veriler içermektedir. İncelenen filmde bireyin çalışma zamanı, aile ve özel yaşamı ve boş zamanının birbirini tekrar eden, alaledeleştirilmiş ve yaratıcı potansiyel içermeyen etkinliklerle kapitalist sistemin çarklarını yeniden üretmek üzere örgütlendiği ve bireyin benliğinden uzaklaştırıldığı görülmektedir. Bu anlamda, çalışmada gündelik yaşamla ilişkili yapılan sosyolojik eleştiri, filmlerde üretilen verili yaşamlara ve kapitalizmin gündelik yaşamın neredeyse tüm alanlarına sirayet eden sömürsüne ilişkin bir sorgulama yapmamızı sağlamıştır.

## Kaynakça

- Aytaç, Ö. (2002). Boş Zaman Üzerine Kuramsal Yaklaşımlar. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 12 (1), 231-260.
- Bennet, A. (2013). *Kültür ve Gündelik Hayat*. U. Y. Kara, B. Şenel ve N. Tokdoğan (Çev.) Ankara: Phoenix Yayınları.
- Buchanan, I. (2000). *Micheel De Certau Cultural Theorist*. London: Sage Publications.
- Çelenk, S. (2001). Türkiye'de Televizyon Programcılığının Gelişimi ve Genel Eğilimleri. A. Kartarı ve D. B. Kejanlıoğlu (Yay. Haz.) *Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yıllık*

1999 (Özel Sayı), s. 305-334.

Çetin, E. (2013). *Gündelik Hayat Sosyolojisi*. İstanbul: Rağbet Yayınları.

De Certau, M. (2008). *Gündelik Hayatın Keşfi-I Eylem, Uygulama, Üretim Sanatları*. L. A. Özcan (Çev.). Ankara: Dost Yayınları.

De Certau, M., ve Giard, L. (2015). Tekilin Pratik Bilimi. M. D. Certau, L. Giard ve P. Mayol (Yay. Haz.) Ç. E. Ataçay (Çev.). *Gündelik Hayatın Keşfi II, Konut ve Mutfak İşleri* içinde (s. 295-301.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Elmacı, T. (2011a). Taşrada Gündelik Hayatın İdeolojisinin Vavien ve Süt Filmleri Perspektifinden Okunması. *Selçuk İletişim*, 7(1), 161-173.

Elmacı, T. (2011b). 1990 Sonrası Ulusal Sinemada Birey Üzerinden Gündelik Yaşam İdeolojisini Yansıtmaya Sorunsalı. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. İzmir, Doktora Tezi.

Fearing, F. (1947). Influence of the Movies on Attitudes and Behavior. *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science*, 254 (1), 70-79. <https://sci-hub.hkvisa.net/10.1177/000271624725400112>. Erişim Tarihi: 01.01.2022.

Fraser, J. (2008). *Hegel ve Marx İhtiyaç Kavramı*. B. S. Aydaş (Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Gardiner, M. (2016). *Gündelik Hayat Eleştirileri*. B. Taşdemir ve D. Özçetin (Çev.) Ankara: Heretik Yayınevi.

Kaya, R. (2001). Televizyon Medyanın Amiral Gemisi ya da Globalleşmenin Taşıyıcısı. A. Kartarı ve D. B. Kejanlıoğlu (Yay. Haz.) *Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi İletişim Fakültesi Yıllık 1999 (Özel Sayı)*, s. 199-206.

Kellner, D. ve Ryan, M. (2010). *Politik Kamera*. E. Özsayar (Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kentel, F. (2011). Modernite, Gündelik Hayat ve Yeni Sosyal Hareketler. *Altüst Dergisi*. <http://www.altust.org/2011/11/modernite-gundelik-hayat-ve-yeni-sosyal-hareketler1/>. Erişim Tarihi: 02.01.2022.

Köse, H. (2018). Yabancı Bilinç ya da Lefebvre'ye Göre Gündelik Hayat. *Gündelik Hayat Sosyolojisi, Temalar, Sorunlar ve Güzergahlar içinde* (s. 305-341). Ankara: Phoenix Yayınevi.

Lebovitz, M. A. (2006). *Kapitalin Ötesi, Marx ve İşçi Sınıfının Politik İktisadı*. A. Geniş (Çev.) Ankara: Phoenix Yayınları.

Lefebvre, H. (2015). *Gündelik Hayatın Eleştirisi II*. I. Ergüden (Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.

Lefebvre, H. (2016). *Modern Dünyada Gündelik Hayat*. I. Gürbüz (Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Lefebvre, H. (2017a). *Gündelik Hayatın Eleştirisi I*. I. Ergüden (Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Lefebvre, H. (2017b). *Gündelik Hayatın Eleştirisi III*. I. Ergüden (Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.

Lefebvre, H. (2019). *Mekânın Üretimi*. I. Ergüden (Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.



- Lictor, C. (2019, Aralık 2). Küçük Şeyler: Böyle Yaşıyoruz Artık. <https://altyazi.net/yazilar/elestiriler/kucuk-seyler-boyle-yasiyoruz-artik/>. Erişim Tarihi: 01.08.2021.
- Marx, K. (2011). *Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı*. S. Belli (Çev.) Ankara: Sol Yayınları.
- Moran, B. (2002). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Oskay, Ü. (1989). Önsöz: Modern Toplumlarda Gündelik Hayatın Sistemle Bütünleşmemiz ve Birey Olamayışımız Açısından Önemi. B. Brown (Yay. Haz.) Y. Alogan (Çev.) *Marx, Freud ve Gündelik Hayatın Eleştirisi* içinde (s. 7-13). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Önal, H. (2019). Küçük Şeyler Üzerine Bir Röportaj. <https://filmhafizasi.com/kucuk-seyler-uzerine-bir-roportaj/>. Erişim Tarihi:20.07.2021
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi*. İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.
- Öztürk, S. (2012). *Mekân ve İktidar*. Ankara: Phoenix Yayınları.
- Şahin, Ö., ve Balta, E. (2001). Gündelik Yaşamı Dönüştürmek ve Marksist Düşünce. *Praksis*, 4, 185-217.
- Şentürk, Ü. (2018). Husserl ve Schutz: Fenomenolojik Perspektif. A. Esgin ve G. Çeğin (Yay. Haz.) *Gündelik Hayat Sosyolojisi, Temalar, Sorunlar ve Güzergahlar* içinde (s. 235-268). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Tellan, D. Ö. (2008). Gündelik Yaşamın Üretimi ve Reklamlar. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 27, 27-53.
- Yağlı, S. (2006). Gündelik Hayatımızda Akıl Tutulması: Medya Uygulamalarında Tüketim İdeolojisinin İzlerini Sürmek. S. İ. Akçalı (Yay. Haz.), *Gündelik Hayat ve Medya* içinde (s. 5-42). Ankara: Babil Yayıncılık.

## The Organization of Daily Life in Cinema: An Analysis on the Film Small Things

Esmâ GÖKMEN (Lect.)

### Extended Abstract

The concept of everyday life is among the basic sociological concepts on which different ideas have been produced and debates have been carried out for centuries. A significant majority of the approaches put forward deal with the concept around the economy-political system of the society and production relations. Everyday life is a living space that frames the life of the individual and includes her daily work and practices. The practices carried out in this field, on the other hand, are not independent of the existing economic, political and social order and relations of the society. As a matter of fact, this is why everyday life is a concept that has been discussed for years. Everyday life, due to the nature of the individual's life practices, has always been considered as an area that should be controlled by some power centers. For, this control also means the control of the individual and her actions. In this area, which is under the control of both economic and political forces, the individual is required to behave as desired and to be a part of the given order. One of the important thinkers who dealt with the concept of daily life in this context is the famous French philosopher Henri Lefebvre (1901-1991). Lefebvre (2015; 2016; 2017a; 2017b) deals with everyday life with a Marxist approach and in the context of capitalist life and production relations. The basic theoretical framework of this study is heavily based on Lefebvre's approach.

Undoubtedly, the media is one of the areas utilized in the shaping of daily life. Media plays an important role in the reproduction of the capitalist regime and relations of production. It is considered as one of the main tools in providing the ideological spread of capitalism. In this context, cinema films are discussed in this study. Movies are tools that convey important thoughts about daily life to the society with the life styles and stories produced in them. Society can interpret what everyday life is and should be by looking at movies. Movies show individuals daily practices and activities, making them a part of the system. Most of the time, the audience, who is deeply attached to the stories they watch in the movies, is made an integral part of the ideological system with the thought patterns conveyed to them. For this reason, cinema constitutes an important power in the economic, political and cultural expansion of capitalism with the messages and images it conveys about daily life. However, as discussed in this study, it can also be used as a qualified medium in the criticism of the existing order and capitalist relations. As well as spreading ideologies, movies also carry the function of questioning existing ideologies. As a matter of fact, "Little Things" (2019), which constitutes the sample of this study, is the product of such an approach. He criticizes the ideology that shapes everyday life as the main area of the capitalist regime. Director Kivanç Sezer draws a picture of daily life that is monotonous, reduced to routine and repeating itself with similar activities. The images conveyed by the director lock the viewer into a single point; "capitalist life". In the film, the life of the characters is organized as a cyclical living space of capitalism and daily practices basically contain a scope related to consumption. The director's concern is to reveal the complacency and unhappiness of the individual, who is enslaved by capitalist life and consumerist culture; is to criticize the given system and the given individual. It conveys the dire state of the individual, who has been made a dependent part of

consumerist life, on the screen. In this context, in this study, it is aimed to determine with which practice the movie “Küçük Şeyler” represents daily life, what economic, political and cultural meanings the daily life style brought to the screen contains, what kind of conjuncture everyday life is.

In the study, the movie “Little Things” was analyzed by the film analysis method. The concept of everyday life has been discussed around different perspectives in the theoretical part of the study, and the concept has been interpreted mainly on the basis of Lefebvre’s daily life approach. In the analysis, the concepts of “work”, “leisure time”, “family and private life”, “need and consumption”, “alienation”, “everyday space and daily time”, which are the basic concepts of daily life, were emphasized and the film was analyzed around these concepts. This analysis includes a critique of the economic, political, social and cultural practices of the capitalist regime and questions the connection of everyday life with the ideology of capitalism. According to the result obtained in this context, it can be said that everyday life is constructed as an ideological living space of capitalism and that both daily practices and the economic, social and cultural dynamics of this lifestyle are based on consumerist capitalism. In the film, one encounters a daily life devoted to consumption, alienated and monotonous with cyclical activities. The life of the individual is organized not by activities in which he is creative and productive, but by activities that are subject to consumerist culture.

**Keywords:** Communication, Cinema, Everyday Life, Consumption, Capitalism.

Bu makale **intihal tespit yazılımlarıyla** taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir.

This article has been scanned by **plagiarism detection softwares**. No plagiarism detected.

Bu çalışmada “**Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi**” kapsamında uyulması belirtilen kurallara uyulmuştur.

In this study, the rules stated in the “**Higher Education Institutions Scientific Research and Publication Ethics Directive**” were followed.

Araştırma tek bir yazar tarafından yürütülmüştür.

The research was conducted by a single author.

Çalışma kapsamında herhangi bir kurum veya kişi ile **çakar çatışması** bulunmamaktadır.

There is no **conflict of interest** with any institution or person within the scope of the study.