

## GÜNDELİK YAŞAMIN DURAĞANLIĞI: ZEKİ DEMİRKUBUZ'UN HAYAT FİLMİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Mehmet ULUÇ<sup>1</sup>  
Ejder AŞİT<sup>2</sup>  
İbrahim Halil YAŞAR<sup>3</sup>

Gönderilme Tarihi / Submission Date: 07.03.2026 - Kabul Tarihi / Acceptance Date: 06.04.2026  
10.55055/mekcad.1904660

Uluç, M., AŞit, E. & Yaşar, İ. H. (2026). Gündelik yaşamın durağanlığı: Zeki Demirkubuz'un Hayat filmi üzerine bir inceleme. *Medya ve Kültürel Çalışmalar Dergisi* 8 (1), 43-58. <https://doi.org/10.55055/mekcad.1904660>

### ÖZ

Gündelik yaşam, günümüz dünyasında ekonomik, kültürel ve siyasal ilişkiler açısından çok katmanlı ve bütünlük yapısı ile insan yaŐamını derinden etkileyen önemli bir faktördür. Toplumsal yapı, bireyi kuşatarak iktidarların etkili hegemonik alanına dönüşmektedir. Bu yapı, gündelik yaşamı yeniden üretmek için rutin ve sıradan bir hale getirmektedir. Bu durum insan yaşamında birtakım sosyal, psikolojik ve bilişsel sorunlara neden olmakta; yabancılaşma, yalnızlaşma, melankoli, sessizleşme, duyarsızlaşma ve sorumsuzluk gibi bazı duygusal durumları ifade eden içsel çatışmalara ve problemlere yol açmaktadır. Böylece gündelik yaşamın öznesi olan birey, ilişkiler ağında duyarsızlaştırılarak nesneleştirilmek suretiyle hem öz dünyasıyla bağlarını hem de toplumsal bağları zayıflatılarak derin bir krizin içine sürüklenmektedir. Bu nedenle yapılan çalışmada gündelik yaşamın sıradanlığını ve durağanlığını yansıtan ve örneklem olarak seçilen Zeki Demirkubuz'un *Hayat* filmi, tematik analiz yöntemi kullanılarak belirlenen temalar çerçevesinde derinlemesine analiz edilmiştir. Bu bağlamda gündelik yaşam, rutin, sıradanlık, yabancılaşma ve minimalist sinemada zaman ve mekân kurgusu çerçevesinde gündelik yaşamın tekdüzeliği, iletişimsizlik, sessizlik, mekânsal sıkışmışlık, umutsuzluk ve melankoli temaları analize tabi tutulmaktadır.

**Anahtar Sözcükler:** Gündelik Yaşam, Zeki Demirkubuz, Hayat, Minimalist Sinema, Tematik Analiz.

<sup>1</sup> Dr., Harran Üniversitesi, Harran Üniversitesi, Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu, Görsel, İşitsel Teknikler ve Medya Yapımcılığı Bölümü, ulucmehmet@harran.edu.tr, ORCID: 0000-0003-3731-070X

<sup>2</sup> Yüksek Lisans Öğrencisi, Harran Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, ejderasit@gmail.com, ORCID: 0009-0009-9499-5291

<sup>3</sup> Doç., Harran Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, i.halilyasar@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-1480-569X

## THE STAGNATION OF DAILY LIFE: AN ANALYSIS OF ZEKİ DEMİRKUBUZ'S *HAYAT (LIFE)*

### ABSTRACT

Daily life is a significant dimension that profoundly affects human life in today's world with its multi-layered and integrated structure in terms of economic, cultural, and political relations. Social structure surrounds the individual, transforming into an effective hegemonic sphere of power; it reproduces daily life, rendering it routine and ordinary. This situation causes a number of social, psychological, and cognitive problems in human life, leading to internal conflicts and problems that express certain emotional states such as alienation, isolation, melancholy, silence, insensitivity, and irresponsibility. Thus, the individual, who is the subject of daily life, is desensitized within the network of relationships and objectified, thereby being drawn into a deep crisis as both their inner world and their social bonds are weakened. For this reason, Zeki Demirkubuz's film, *Hayat (Life)*, which reflects the ordinariness and stagnation of everyday life and was selected as a sample, has been analyzed in depth within the framework of themes determined using the thematic analysis method. In this context, themes such as the monotony of everyday life, lack of communication, silence, spatial confinement, hopelessness, and melancholy have been examined within the framework of everyday life, routine, ordinariness, alienation, and the construction of time and space in minimalist cinema.

**Keywords:** Daily Life, Zeki Demirkubuz, *Hayat*, Minimalist Cinema, Thematic Analysis.

### GİRİŞ

Gündelik yaşam, sıradanlığın rutin akışı içerisinde çeşitli aktörlerin etkileşimiyle yeniden üretilen bir hayat tarzıdır (Altun Yılmaz, 2023). Sanayi Devrimi ile birlikte birey açısından daha da girift bir hale gelen toplumsal yapının karmaşıklığı gün geçtikçe derinleşmektedir. Bireyin (öznenin) bu yapı içerisindeki konumunun sinemasal üretimler açısından, irdelenmesi önem arz etmektedir. Çünkü bu ilişkiler çerçevesinde birey, bir performans öznesi olarak görülmüş (Han, 2019), özne olarak çağrılmış (Althusser, 2010), üretim odaklı ve her an iktidarın yeniden üretilmesi için (Foucault, 1992) pasifize edilmiştir. Gündelik yaşam diyalektiğinde birey nesne olmasına rağmen iktidarlar tarafından özne olarak tanımlanmış ve bu durum bireyin hem kendisine hem de çevresine yabancılaşmasına yol açmıştır (Marx, 2013). Bu yabancılaşma halinin ortaya çıkmasında psikolojik nedenlerin, üretim ilişkilerinin, sosyal ve kültürel yapının öneli belirleyiciler olduğunun bilinmesi gerekmektedir.

16. yüzyıl; insanlığın kaçıışı olmayan, kurtuluş umuduyla bir gemiye bindirilerek ortak yazgıyı paylaşmak zorunda bırakıldığı, buhran ve kaosa sürüklendiği bir çağdır (Certeau, 2008: 68). Yaşam, her gün rutin bir şekilde birbirini takip eden gündelik pratikler ve alışkanlıklara dayalı olarak sıradanlaşan bir akış içerisinde. Birey bu akışta "alternatifsiz" ve "sıkışmış" vaziyettedir. Oysaki gündelik yaşam hızlı ve akıcı bir şekilde sürmekteyken bile bu durum bireyde hareketsizlik, zamanın ağırlaşması ve durağanlaşması hissi yaratmaktadır. Bu nedenle gündelik pratikler ve alışkanlıklar bireyde yanılsama yaratmaktadır. Minimalist sinemanın da gündelik yaşamın bu gerçekliğini alıp perdeye taşıması ve kendine has bir perspektif ile incelemesi, sinemanın gündelik yaşam ile

arasında üstlendiği işlevi ortaya koymaktadır. Gilles Deleuze, (2014: 12) gerçek hareketin, somut bir sürede hareketsiz kesitlerle soyut zaman ile birleştirildiğinde ortaya çıktığını belirtmektedir. Bu bağlamda sekansların, somut bir sürede işlenerek ekrana taşınıp hareketsiz planlarla desteklenmesi onu gündelik yaşama bir adım yaklaştırmakta ve izleyiciyi filmle bütünleştirerek karmaşadan uzak, gerçek olana yakın bir izlenim elde edilmesini sağlamaktadır. Ayrıca minimalist sinemadaki stereotipler, üretim ve tüketim biçimleri, toplumsal yapı ve yabancılaşma gibi kavramlarla doğrudan ilintilidir (Kaçar, 2022).

Modern çağda gündelik yaşamın merkezinde mekanik standart bir yaşam (fordist) biçimi hakimdir. Bu mekaniklik, çeşitli aktörlerin etkisiyle bireylerde ve toplumda psikolojik ve sosyolojik birtakım sorunlara neden olmakla kalmayıp yaşamı sıradanlaştırıp durağanlaştırmakla birlikte kişilerin öz dünyalarıyla iletişim kurmasına imkan tanınmamaktadır. Dayatılmış yapay bir yaşam tarzı söz konusudur. Özellikle bireysel ve toplumsal algılama biçimleri değişip dönüşmeye başlamıştır (Yaşar, 2020). Bu durumun ortaya çıkarmış olduğu bireysel kopukluk, topluma sirayet etmekte ve birtakım zihinsel, bilişsel ve davranışsal problemlere neden olmaktadır. İnsanlık krizi olarak adlandırılabilir bu sorun sistematik bir şekilde *Hayat* filmi özelinde ortaya konmaktadır. Bu çalışmada tematik analiz yöntemi kullanılmaktadır. Zeki Demirkubuz'un *Hayat* filminde geçen ve gündelik yaşamın çok boyutlu yapısı ile beraber olası sonuçların ortaya konması hedeflenmektedir. Bu nedenle yapılan çalışma gündelik yaşamın sinematografik yansımaları üzerinden oluşan psikolojik ve sosyolojik dinamiklere dair özgün bir bakış açısı geliştirmeyi amaçlamaktadır.

Türk Sinemasında minimalist yaklaşımla film çeken belli başlı yönetmenler bulunmaktadır. Nuri Bilge Ceylan, Semih Kaplanoğlu, Reha Erdem, Tayfun Pirseliimoğlu ve Zeki Demirkubuz tanınan önemli yönetmenlerdir. Yönetmenlerin işledikleri temalar birbirlerine yakın olsa da aralarında birtakım farklar bulunmaktadır. Nuri Bilge Ceylan daha çok minimalizmin entelektüel, felsefi ve edebi yönünü işlerken Semih Kaplanoğlu; metaforik içsel temalara yönelerek mistik ve sezgisel bir yaklaşımı ortaya koymaktadır. Reha Erdem deneysel, soyut ve şiirsel yönleri ön plana çıkarırken, Tayfun Pirseliimoğlu kimlik odaklı, soğuk ve mesafeli bir yaklaşımı incelemektedir. Zeki Demirkubuz ise insanın karanlık yönlerini ahlaki açıdan bir yüzleşme aracı olarak kadrajına taşımaktadır. Suç, vicdan, kötülük, yabancılaşma ve yazgı gibi dış faktörlerin etkisiyle oluşan içsel temalar doğrultusunda bireyin kendini sorgulamasını eleştirel bir perspektifle ortaya koymaktadır.

Yapılan literatür çalışmasında Zeki Demirkubuz'un filmleriyle ilgili yapılmış olan çok sayıda çalışma tespit edilmiştir. Ancak *Hayat* filmi özelinde "cinsiyet eşitsizliği bağlamında toksik ve hegemonik erkeklik temsili (Şahin & Küçükdoğan, 2025), bir anlam kurucusu olarak *Hayat* filmi (Kılınç & Kılınç, 2025) ve sinemada neoformalist yaklaşım doğrultusunda "*Hayat*" filminin anlatı yapısı ve biçim analizi (Gezer & Gezer, 2024) çalışmaları yapılmıştır. Ayrıca Zeki Demirkubuz sinemasında yabancılaşma (Yenel, 2024) ve tasarım dili; Görsel anlatım (Tokatlıoğlu, 2025) konularında da iki yüksek lisans tezi çalışmasının yapıldığı görülmüştür. Fakat bu çalışmalarda gündelik yaşamın durağanlığı sinemasal açıdan değerlendirilmemiştir. Bu bağlamda *Hayat* filminin örneklem olarak seçilmesi hem çalışmanın önemini oluşturmakla beraber literatüre katkı sunmaktadır.

## Gündelik Yaşam, Rutin ve Sıradanlık

Gündelik yaşam çeşitli aktörlerin etkileşimiyle sürekli yenilen ve kendisini yeniden üreten bir fenomendir. Sınırları net olmamasından ötürü kavramı tek bir anlama indirgemek mümkün görünmemektedir. Düzen içindeki düzensizlik ve farklılıklar hangi özellikleriyle kavramın tanımlanması gerektiği hususunda net bir fikir vermemektedir (Esgin'den akt. Altun Yılmaz, 2023: 144). Henri Lefebvre, (2015: 8 ) kavramın tarihsel seyirde farklı anlamlar kazandığını, kavramın ilk dönemlerde yaşam için zorunlu olanı ifade ederken şuan daha muğlak bir hal alıp gündelik edimler kümesi, bunların birbirine bağlanması ve bir küme oluşturması olarak anlam kazandığını belirtmektedir. Dolayısıyla kavram bireysel ve toplumsal tüketim alışkanlıkları, üretim ilişkileri, toplumsal normlar, toplumsal örgütlenme ve varoluş biçimleri, bilinç ve düşünme süreçleri, fenomenolojik olgular, edebiyat, sanat ve daha birçok edim ile bunların birbiriyle olan ilişkisini kapsamaktadır (Lefebvre, 2015: 8-10). Bu yönüyle bakıldığında kavramın çok katmanlı bir yapıda işlevsel bir fonksiyona sahip olduğu anlaşılmaktadır. Kavram toplumsal mekân ve zamanda belirgin formlar taşımakla birlikte derin yapılar içermektedir. Max Weber, bütün bu ilişki ve bağlantıları "demir kafes" kavramıyla nitelendirmektedir. Demir kafes, insanın kaçamayacağı ve tercih etmediği halde içinde doğduğu, tercih hakkı tanımayan, mekanik, kaçışın mümkün olmadığı ve zorunlu bir yaşam biçiminin dayatıldığı kaderci bir düzenin adıdır. Bu düzen risk faktöründen arındırılmış hesaplanabilirlik, kuralcı ve verimlilik bileşenlerinden oluşmaktadır. Dolayısıyla anlamdan yoksunluk söz konusudur ve bireyi uyuma mecbur kılmaktadır (Weber, 2013). Tekrar ve alışkanlıklarla bireyde sıradanlık hissi yaratarak iktidarı, sürekli yeniden ve yeniden üretmekte (Lefebvre, 2015: 9) ve sınırlar üzerinde kesintisiz hızlı, farklı uyarılarla onu duyarsızlaştırmaktadır (Simmel, 2006: 99). Bu belirgin form ve derin yapılar içinde birey bir "özne midir yoksa nesne midir?" sorusu cevaplanmayı beklemektedir. Althusser'e göre (2010: 99), gündelik pratikler ideoloji yoluyla ve ideoloji çerçevesinde, ideoloji de özneler aracılığıyla var olmaktadır. İdeoloji, insanın ismiyle çağırılması gibi bireyi çağırılmakta, birey de bu çağrıya cevap verdiğinde (dönüp baktığında) özneleşmektedir. Özneleşme, bireyin gündelik pratikleriyle somutlaşan, kendisini toplumsal düzenin bir parçası olarak tanıması ve uyum sağlama sürecidir (Althusser, 2010: 115-119). Dolayısıyla birey kendi iradesiyle var olan bir bağımsız değildir. İdeoloji tarafından çağırılıp özne olarak inşa edilmiştir. Foucault, iktidarın bedenleri görünür bir şekilde inşa ettikten sonra rutinler ve tekrar yoluyla disipline ederek bedenleri yeniden ürettiğini, edimlerini alışkanlık haline getirip beden ve zihinlerde doğallaştırdığını vurgulamaktadır (Foucault, 1992: 167-174). Bu bağlamda gündelik yaşam, disipline edilmiş bedenlerde iktidarın görünmez kılınarak bireyin özdenetimini kendisinin sağlaması, kuralları içselleştirmesi ve sorgulamadan itaat etmesidir. Birey, iktidar tarafından siyasal, ekonomik, eğitim, sağlık, kültür, medya vs. diğer bütün yönlerden çepeçevre baskılanarak bireyin gündelik davranışlarına yerleşmiştir. Dolayısıyla gündelik yaşamın öznesi birey, ideolojinin disipline ettiği ve ideolojiyi sürekli üreten bir pasif özne haline gelmektedir. Fakat Byung Chul-Han (2019: 17) Foucault'nun belirttiği disiplin toplumu döneminin sona erdiğini, öznelerin müteşebbislere dönüştüğünü ve kendi kendilerinin müteşebbisleri olduklarını vurgulayarak itaatkar bedenler yerine performans öznesi olduklarını, toplumun da performans toplumuna dönüştüğünü belirtmektedir. Bu meydana müteşebbisler bireyden en iyi performansı beklemektedir. Birey özel yaşantısında, iş ve aile hayatında, devlet ilişkilerinde daima "en iyi olma beklentisiyle" kuşatılarak yaşam döngüsü performans alanına çevrilmiştir. Foucault'nun itaatkar bedenleri performans özneleridir. Ancak bu, gündelik yaşam ile birey arasındaki diyalektiği ortadan kaldırmadığı gibi

derinleştirmektedir. Bu diyalektikte özne, bir tiyatro oyunun başrol oyuncusu seçilmiştir. Senaristin (ideoloji) yazdığı replikler yönetmen (iktidar) aracılığıyla oyuna dönüşmektedir. Başrol oyuncusu (birey) yalnızca kendisine biçilen rolü ve repliği (ideoloji ve iktidar) yerine getirmekle görevlendirilmiştir (itaatkar beden). Birey, bu rolünü ekstra ortaya koyacağı oyunla (performans) başarılı olabileceğinin kendisi de farkındadır (uyum). Oyundaki başarı ve beklenti de bu yöndedir. Aksi halde rolü bozacak davranış, eylem ve sözler ya da oyunun ambiyansını, genel imaj ve mesajını bozacak eylem ve sözlere izin verilmediğinin bilinci taşıdığından özdenetimle kendisini kontrol etmektedir (iktidarın görünmezliği, özdenetim). Dolayısıyla özne pasif haldedir. Bu durum bireyin yaşamında yabancılaşma ve psikolojik düzeyde yalnızlaşma sonucunu ortaya çıkarmaktadır. Albert Camus'un (2016) "Yabancı" romanı bu diyalektiği ve gündelik yaşam ile ilişkiyi, absürtlüğü ve çıkmazı resmetmektedir. Romanda annesi ölen Meursault'nun annesinin morgdaki cenazesinin başına gelip duygusal tepki vermemesi, kayıtsız tavırları, gündelik yaşamdaki zevklerini düşünmesi ve hatta rutin cenaze işlerini bir an önce bitirip evine gidip uyumayı aklına koyması toplumsal normlara ne kadar yabancılaştığını ve nötrleşen duygu durumunu ortaya koymaktadır. Ayrıca Meursault'nun sorumluluk duygusundan uzak, umursamaz, dağınık, bezginci tavırları, gündeliğin mekanik yaşamında robotlaşan bireyin örnekliğidir. Patronun yeni bir iş teklifine insanın alışkanlıklarından ötürü bir türlü hayatını değiştirmedeğini, bütün hayatların aynı kaderi paylaştığını ve bundan şikayetçi olmadığını ileri sürmesi bireyin monotonlaşan yaşamının ifadesidir (Camus, 2016: 43). Bu bağlamda monotonluk, yabancılaşma; yabancılaşma ise doğal olarak yalnızlığı tetiklemektedir.

Yalnızlık, modern gündelik yaşamda çeşitli aktörlerin etkileşimi ve üretilen ilişkilerin bireyde yarattığı olumsuz sonuçların etkisiyle ortaya çıkan, her yaş düzeyinde görülebilen psikolojik bir durumdur (Aşit vd., 2025). Kitle iletişim araçlarının yaydığı mesajlar, iktidarın ideolojik ve içselleşmiş baskı yalnızlığı derinleştirdiği gibi (Lefebvre, 2015: 58) yaşamdaki rutin ve standartlaşma ile bütün yaşamları yok etmektedir (Han, 2019: 44-45). Gündelik yaşam; tekrar, sıradanlık, taktik, strateji, alışkanlık (Lefebvre, 2015; Althusser, 2010), standartlaşma ve ortadan kalkan farkındalık ile (Simmel, 2006) durağan bir seyir izlemektedir. Bu durağanlığın zeminini ideoloji (Althusser, 2010), iktidar ve disiplin (Foucault, 1992), bireyin performans öznesine dönüşmesi (Han, 2019), üretim ilişkileri, toplumsal normlar ve diğer aktörlerden oluşmaktadır. Bütün bunların yansımaları absürt bir yaşam (Camus, 2016) ve yabancılaşmadır.

## Yabancılaşma

Yabancılaşma, tarihsel süreçte farklı felsefi ve toplumsal bağlamlarda ele alınan bir kavramdır. Latince "alienatio" köküne dayanan ve başkasına ait olma, bir şeyden uzaklaşma, başkasına devretmek, uzaklaştırmak anlamlarına gelmektedir. Kelime hem içsel ve hem de dışsal uzaklaşmayı ifade etmektedir (Lewis & Short, 1879: 84). Türkçe sözlükte tanıdığı, bildiği kimse ve şeylere karşı zaman içinde yabancı duruma gelmek, bireyin ürettiği nesnelerin, emek ürünlerinin egemenliği altına girip kendi sorunlarına, ortama, toplumsal ve insani olana yabancılaşması olarak tanımlanmaktadır (Püsküllüoğlu, 2004: 1795). Bu bağlamda yabancılaşma bireyin kendinde başkası olma, öznenin farklı bir varlığa dönüşmesi (Dalkılıç, 2024), kişinin kendine, topluma, doğaya, insana veya bir şeye yabancı hale getiren eylem ve gelişmelerdir (Cevizci, 2005: 1278). Almanca'da "entfremdung", Fransızca'da "aliénation" ve İngilizce'de "alienation" kelimeleriyle ifade edilmektedir.

Yabancılaşma, Antik Yunan'dan beri tartışılan meseleler arasındadır. Aristoteles (2014: 27-29), erdemli bir yaşamın ancak aklın ilkeleri doğrultusunda ve insan doğasına aykırı olmayacak şekilde yaşandığında mümkün olabileceğini savunurken bunun dışında kalan bir yaşantıyı kişinin yabancılaşması olarak nitelendirmektedir. Platon da aklın ilkeleri doğrultusunda bir yaşamın gerekliliği konusunda hemfikir olup bir kişinin varoluş özelliğine uygun yaşamdan uzaklaşarak başkasının işine karışmaya başlamasını da yabancılaşma olarak ifade etmektedir (Platon, 2010: 144-148). Aristoteles ve Platon'un metinlerinde yabancılaşma kavramı her ne kadar akli yetiler doğrultusunda insan özüne aykırı davranışlar olarak nitelenmiş olsa da metnin alt yapısı ve bağlamı, iktidar ve yurttaş arasındaki gerilimi azaltıcı politik bir metindir. Bilhassa Platon'da bu görüş daha ağır basmaktadır (Platon, 2010: 148).

Modern çağdaki yabancılaşmanın temeli daha çok Plotinus'un görüşlerine dayandırılmaktadır. Plotinus, varlık hiyerarşisini üç aşamalı bir süreç olarak tanımlamaktadır: "Bir" "nous"a (akılsal olana), akılsaldan ruha ve ruhtan maddeye. Burada "Bir"den çokluğa doğru giden ve bu üç maddenin birbirine dönüşüm süreci yabancılaşmadır. Çünkü 'Bir' varlığın özünü oluşturmaktadır (Aydoğan, 2015: 274). Hegel de bu bağlamdan yola çıkarak tinin (ruhun) kendi özünü dışsallaştırmak suretiyle kendisine karşı edimsel (nesnel) bir dünya kurması ve bu dünyayı kendisine yabancı bir gerçeklik olarak deneyimlemesi biçiminde ifade etmektedir. Bu durum ruhun kendisini bilmeye doğru götüren zorunlu bir tarihsel süreç olarak değerlendirmektedir. Tin iki parçaya bölünerek birinci bölünmede kendisine yabancılaşmakta; ikinci bölünmede ise, birinci parça üzerinden yükselerek arı bilince ulaşmaktadır (Hegel, 1986: 296-299). Burada Hegel bir diyalektik ortaya koymaktadır. Özbilinç ile edim arasındaki çatışmada yeni bir bilinç düzeyi ortaya çıkmaktadır. Ancak Ludwig Feuerbach, Hegel'in bu yaklaşımını eleştirerek insanın varoluşsal niteliğinin dine atfedilerek yabancılaştırılmasını yanılısma olarak niteleyerek materyalist yabancılaşmanın eleştirisine kapı aralamaktadır (Feuerbach, 2008: 299-300). Karl Marx, yabancılaşma kavramını Hegel'in diyalektik tekniğini üretim süreci bağlamında materyalist bir perspektifle ele alarak dört temel biçim ortaya koymaktadır: Emeğin ürünüyle yabancılaşması, üretim süreciyle yabancılaşma, insanın doğasına yabancılaşması ve insanın insana yabancılaşması (Marx, 2013: 73-89). Emeğin ürünüyle yabancılaşması, işçinin ürettiği ürün üzerinde hiçbir denetiminin olmaması ve ürünün işçiye yabancı bir nesne haline gelerek onu sömüren bir güç olmasıdır (Marx, 2013: 75-76). Üretim süreciyle yabancılaşma, işçi, çalışmanın kendisiyle yabancılaşırken iş, işçinin yaratıcılık, özgünlük ve bireyselliği yok eden bir faaliyette dönüşmektedir (Marx, 2013: 76). İnsanın doğasından ve kendisine yabancılaşması ise kapitalist sistemin üretim sürecinde bireyi varoluş özelliklerinden uzaklaştırması ve bireyleri birbirine karşı konumlandırarak toplumsal dayanışma yerine rekabeti dayatmasıdır (Marx, 2013: 79-89). Bu bağlamda yabancılaşma üretim ilişkileri sonucunda meydana gelen toplumsal ve tarihsel bir sürecin sonucu olup bireysel ya da psikolojik bir durum değildir.

Marx'ın diyalektik materyalist yaklaşımı kendisinden sonra gelen düşünürlere yol gösterici olmuştur. Yabancılaşma yalnız ekonomik bağlamda değil, gündelik bilinçteki toplumsal biçimiyle ele alınmıştır. Georg Lukacs, Marx'ın meta fetişizmini şeyleşme (reifikasyon) kavramıyla bilinç ve toplum düzenine kadar genişletmiştir. Lukacs'a göre şeyleşme, toplumsal yapı bağlamında nesnelere arası ilişkilerden ibarettir. Yabancılaşma, toplumsal yapıda bireyin yaşadığı kopuş, öznel deneyim ve bu kopuşun toplum nezdinde normalleşmiş halidir (Lukacs, 1988: 157-192). Bu nedenle şeyleşme ve yabancılaşma

birbirinden ayrılmaktadır. Şeyleşme, toplumsal yapıdaki yabancılaşma; yabancılaşma ise bireyin bilinçte toplumdan ve kendi özünden kopuşunu ifade etmektedir. Dolayısıyla şeyleşme yalnızca bireyi değil, toplum ve ilişkilerini de nesneleştirerek yabancılaştırmaktadır. Kapitalist ideolojinin bürokratik mekanizmaları da bireyin sosyal ilişkilerini, ev ve iş hayatı başta olmak üzere serbest vakitlerini ipotek altına alıp geleneklerinden uzaklaştırarak yabancılaşmayı derinleştirmektedir (Yurt, 2020: 41). Eğlence, geç kapitalizmde çalışmanın bir uzantısı olarak kodlanmış, dolayısıyla mekanikleşmiş emeğin bir kopyasını üretilip bireylere sunmaktadır (Adorno, 2011: 68). Disiplin mekanizmaları ve iktidar ilişkileri toplumsal normlar ile birlikte bireyi şekillendirerek nesneleştirmekte ve varoluşsal bağlamda yabancılaşmaya itmektedir (Foucault, 1992). Camus (2016) ve Sartre (2011: 680), bu türden yabancılaşmayı, insanın içine düştüğü çaresiz anlamsızlık olarak vurgulamış ve bu durumu absürt ve saçmalık olarak nitelemiştir.

Günümüzde yabancılaşma, yapay zeka, algoritmalar, dijitalleşme ve otomasyon teknikleriyle yeni bir boyuta evrilmiştir. İnsan emeği ile makinalar yer değiştirmekte ve emek, görünmez bir hale gelerek yabancılaşmaktadır (Braverman akt. Fuchs, 2021: 97). Bireyler, sosyal medya ve tüketim kültürü aracılığıyla kendi kimliklerinden uzaklaştırılmakta ve toplumsal ilişkiler dijital algoritmalar tarafından yönlendirilmektedir. Bu durum kapitalizmi küreselleştirirken beraberinde iş güvencesi bulunmayan, yarı zamanlı ve proje bazlı çalışan yeni bir sınıfın doğuşuna neden olmuştur (Standing, 2014: 18-20). Prekarya, modern yabancılaşmanın yeni biçim ve sınıfıdır.

### Minimalist Sinemada Zaman ve Mekân Kurgusu

Minimalizm, 1960 ile 1970 yıllarda Amerika'da insanların tüketim toplumuna dönüştürülmesine ve tek tipleştirilmesine karşı tepki olarak sanatta sadeliği ve yalınlığı tercih etme biçimidir. Sanatçılar az imgelerle çok olanı anlatmaya çalışmıştır (Dağaç, 2018; Öztürk, 2024). Zira sanat, meta bir araç haline getirilerek tüketime uygun biçimde hazırlanarak kayda alınmış, endüstri üretimine uyarlanmış, pazarlanabilir ve değiştirilebilir bir tüketim nesnesine dönüştürülmüştür (Adorno, 2011: 96). Bu tepkisellik sinemayı da etkilemiştir. İtalyan "yeni gerçekliği" ve "Avrupa modernist sineması" minimalist sinemanın temelini oluşturmuştur. Sinemadaki belirli ifade biçimlerinin sistematik olarak azaltılması, doğal sahne, doğal ışık ve gerçek mekân kullanımı ile gündelik yaşamın sade temsili minimalist sinemanın kendisine has dilinin oluşmasına katkı sunmuştur (Kovacs, 2010: 49). Doğal mekânlar ile doğanın gündelik yaşamın bir parçası olduğu vurgulanırken karakterlerin gündelik yaşamda karşılaştığı içsel ve ailevi çatışmalardan uzaklaştırılması hedeflenerek tabiatın onarıcı gücünden faydalanılmaya çalışılmıştır (Deleuze, 2021: 26). Ayrıca yalın ve doğal mekân kullanımı, izleyenin hayal gücünü tetiklemesine ve oyuncuların eylemleriyle beraber çalışmasına imkan tanımaktadır (Öztürk, 2024: 158).

Minimalist sinemada anlatı dili, mantıksal hareketin süreklilik dilinden kopuktur. Konuların işlenişindeki neden-sonuç ilişkisi zinciri, gündelik yaşamda insan hayatında olduğu gibi belirgin olarak görünür değildir. Dolayısıyla izleyiciyi doğrudan deneyimleyen bir hal almaktadır (Dağaç, 2018: 41). İzleyiciden zihin dünyasıyla sahneler arasında bağlantı kurarak olay örgüsünü tamamlanması istenmektedir. Bu durum, izleyiciyi edilgen olmaktan çıkardığı gibi minimalist filmlere akıcılık kazandırmaktadır. Görüntü dilindeki durağan planlar, uzun sekanslar ve anlatısal boşluklar ile desteklenmektedir. Bu

bağlamda Kovacs, (2010: 151), minimalist sinemada belirgin üç özellik sıralamaktadır: Ekran dışı alanın yaygın kullanımını (metonimik), eksilteli anlatı dili ve sakin oyunculuk stili. Amaç dramatik gerilimin artması, olay örgüsündeki bölümlerin bitleştirilerek tamamlanması ve yoğun olan enformasyonun azaltılmasıdır. Bütün bunlar zamanı hikayenin taşıyıcısı ve sürükleyicisi olmaktan çıkararak filmlerde asli unsura dönüştürmekte; görünür mekân objektif açısı dışında kalan seyircinin hayal gücü ürünü olan soyut mekân ile birleşerek her bireyin kendi dünyasında zaman ve mekân ile kendi gerçekliğiyle var olmasına imkan tanımaktadır.

Deleuze (2021: 332), klasik sinemada zamanın eyleme dayandığını ve karakterlerin tepkisiyle hareketin oluştuğunu (duyu-motor-durum), dolayısıyla zamanın eylemden türediğini; ancak minimalist sinemada ise, bu durumun kökten değişikliğe uğradığını optik göstergeler (boş mekanlar, boş bakışlar, dinlemek, beklemek, susmak gibi vb.) ile ses göstergelerinin (sessizlik, ortam sesleri, diyalog dışı sesler vb.) eylemi anlatmadığı halde ya da hareket üretimi yapmasalar bile zamanı hissettirdiğini belirtmektedir. Bu bağlamda klasik sinemada zaman hareket ve imge aracılığıyla dolaylı bir şekilde işlenirken minimalist sinemada zaman doğrudan temsil ile gösterilmektedir. Zaman akışı optik ve ses göstergeleriyle işlenerek görülebilir ve işitebilir bir biçimde doğal akış içinde algılanabilir bir hale getirilmektedir. Minimalist sinemada mekân sadece görsel temsil eden bir plan olarak ele alınmamakla birlikte karakterin psikolojisini ve toplumsal eleştiriyi barındıran aktif bir unsurdur. Mekânların çeşitli açılardan statik, sabit ve uzun planlı açılarla çekilmesi, izleyicinin filmi saf görme eylemine kaydırarak bir taraftan filme bakış açısını özgürleştirirken diğer taraftan filme daha aktif biçimde katılımı sağlamaktadır (Schmid, 2010: 36).

### **Çalışmanın Kapsam ve Sınırlılıkları**

Bu çalışma, Zeki Demirkubuz'un *Hayat* filmini gündelik yaşam, rutin, sıradanlık, yabancılaşma ve minimalist sinemada zaman ve mekân kurgusu çerçevesinde ele almaktadır. Yapılan çalışma, amaçlı örnekleme uygun bir biçimde *Hayat* filmi ile sınırlandırılmaktadır. Film, bireysel ve toplumsal açıdan modern çağın önemli bir sorunsalını ortaya koyması açısından araştırma ve incelemeye değer bulunmuştur. Filmin analizinde tematik analiz yöntemi kullanılmıştır. Belirlenen yöntem bağlamında filmin analizinde değerlendirilmek üzere gündelik yaşamın tekdüzeliği, iletişimsizlik ve sessizlik, mekânsal sıkışmışlık, umutsuzluk ve melankoli temaları belirlenmiştir.

### **Çalışmanın Amacı ve Önemi**

Bu çalışmanın temel amacı, modern çağda gündelik yaşamın merkezinde konumlanan rutini, iletişimsizliği, sessizliği, sıradanlığı, toplumsal ve bireysel yabancılaşmayı ve minimalist sinemada kurgulanan zaman ve mekân anlayışını Zeki Demirkubuz'un *Hayat* filmi özelinde incelemektedir. Günümüzün temel problemleri arasında yer alan ve iktidarların hegemonik alanına dönüşen gündelik yaşam, sıradanlaşarak durağan bir niteliğe bürünmektedir. Bu nedenle birey ve toplum zihinsel, bilişsel ve davranışsal yönden birer üretim metası haline dönüştürülmektedir. İnsan hayatı, inşa eden bir özne değil, girift ilişkiler çerçevesinde şekillenen bir nesne konumuna indirgenmektedir. Bu durum beraberinde bireysel ve toplumsal bağlamda yabancılaşma, melankoli, yalnızlaşma, duyarsızlaşma, sessizleşme gibi bir takım psikolojik ve sosyolojik sonuçlar meydana getirmiştir. Dolayısıyla bireyin hem öz dünyasıyla hem de toplumsal bağları

zayıflamaktadır. Bu bağlamda insanlık krizi olarak adlandırılabilir bu durumun sistematik bir şekilde *Hayat* filmi örnekleme üzerinden incelenmesi ve ortaya konması çalışmanın temel amacını ortaya koymaktadır.

### Çalışmanın Yöntemi

Tematik yöntem, analize tabi tutulacak olan verilerin belirlenen temalar çerçevesinde anlamlandırılması esasına dayanmaktadır. Yöntem başlangıçta her ne kadar yerleşik olan analiz yöntemleri ile birlikte kullanılmış olsa bile zamanla kendine özgü bir nitel araştırma yöntemi olarak kabul görmeye başlamıştır. Tematik yöntem, araştırmacılara diğer nitel analiz yöntemleri ile etkileşim kurma becerilerini kazandırmaktadır. Ayrıca yöntem, metinlerde yer alan anlamlı tüm unsurları sistematik olarak tanımlamaya yaramaktadır. (Braun & Clarke, 2012). Tematik yöntem, belirlenen temalar çerçevesinde analize tabi tutulacak metinlerden elde edilen mesajların anlamlandırılması ve yorumlanması sürecini içermektedir (Neuendorf, 2018). Bu bağlamda tematik yöntem özellikle belirli gruplandırmalar veya kategorizasyonlar çerçevesinde yapılacak olan analizlerin çözümlenmesinde sıklıkla tercih edilen önemli analiz yöntemlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Tematik yöntemde esas amaç, analize tabi tutulan metinlerde sıklıkla yer alan unsurların hangi anlamsal üretimi sağladığını ve desteklediğini ortaya koymaktır. Dolayısıyla tematik yöntem, salt istatistiksel verilerle ve kodların ne sıklıkla kullanıldığı ile ilgilenmekle kalmaz aynı zamanda bilgileri-verileri temalara göre düzenleme esasına dayanmaktadır (Riger & Sigurvinsdottir, 2016). Bu bağlamda yapılan çalışmada film analizinde kullanılan 4 temel tema belirlenmiştir. Bu temalar şunlardır;

1. Gündelik Yaşamın Tekdüzeliliği
2. İletişimsizlik ve Sessizlik
3. Mekânsal Sıkışmışlık
4. Umutsuzluk ve Melankoli

### Bulgular ve Analiz

#### *Hayat* Filminin Özeti

Türk sinemasında dram türü örneklerinde biri de Zeki Demirkubuz'un senaryosunu yazıp yönettiği *Hayat* filmidir. Aralık 2023'te vizyona giren filmin başrollerini Miray Daner (Hicran), Burak Dakak (Rıza), Cem Davran (Orhan), Kayhan Açıkgöz (Yaşar), Melis Birkan (Hicran'ın annesi), Doğu Demirkol (Yılmaz) ve Umut Kurt'un (Mehmet) paylaşmaktadır. Toplumsal baskının hâkim olduğu Ataerkil bir aile yapısında aile zoruyla evlendirilmek istenen Hicran'ın bu baskıdan kurtulmak amacıyla toplumsal normların dışına çıkmasına odaklanmaktadır. Aynı baskıdan kurtulmak için evden kaçır ancak toplumsal normlar, ataerkil aile yapısı ve aidiyet duygusu arasında bocalar. Ancak bu çatışmayı yalnız Hicran değil, evlendirilmek istediği Rıza da yaşar. Bu ikisi çerçevesinde gelişen olaylar, kültürlü ama özgüveni düşük ve de kıskanç Orhan karakteriyle hikaye derinleşmektedir. Filmin ilk kısmında Hicran'ın kaçıışı, Rızanın arayışı ve ikisinin yaşadığı handicap rastlamaktadır. Filmin ikinci kısmında ise toplumsal normları sorgulayan ve düzene karşı çıkan ancak düzenin kurallarına boyun eğen bir tablo çizilmektedir.

## Temalar

### Gündelik Yaşamın Tekdüzeligi

*Hayat* filmi, genel yapısı itibariyle modern yaşamdaki bireylerin gündelik yaşamlarının sıradanlığını, monotonluğunu ve sürekli belirli bir ritimde nasıl seyrettiğini acite etmeden ortaya koymaktadır. Benzer ve tekrarlanıyormuş hissi veren sahnelerin çokluğu belirgindir. Ayrıca farklı sahneler arasındaki zamansal ve mekânsal geçişlerde bile bireylerin iç dünyalarında belirgin bir farklılaşma gözlemlenmemektedir. Bireyler donuk ve içe dönük halleri ile sunulmaya devam edilmektedir. Bu yönüyle bakıldığında bireyler açısından "hayat" sabit, sıradan ve tekdüzedir. Filmde yer alan tüm karakterler, sahip oldukları özellikler açısından birbirlerine benzemekte olup özgün ve ayırt edici yönlerinden arındırılmış bir biçimde sunulmaktadır. Çünkü bu karakterler için hayat, sürekli aynı ritimde ilerleyen, sıradanlaşmış ve değişim-dönüşüm yaratma kapasitesi sınırlı bir alana dönüşmüştür. Bu nedenle kurgulanan filmsel öykü ile uyumlu olarak karakterler, yaşam arzusunu yitirmiş, duygularını ifade etmekte zorlanan varlıklara dönüşmüştür. Nitekim filmdeki karakterlerin tamamı hem söylemleri hem de eylemleriyle herhangi bir dönüşüm yaşamamakta ve yaratmamaktadır. Bu durumun en somut örneği, karakterlerin hayat karşısında pasif konumda yer almaları ve benzeşik kişiliklere sahip olmalarıdır. Bu karakterler hayatın içerisinde aktif birer özne olma pozisyonundan uzakta olup; tamamen hayatın akışında sürüklenen pasif-edilgen bir pozisyonda yer almaktadır. Ancak film gündelik hayatın tekdüzeliğini salt filmsel öykü üzerinden değil, aynı zamanda sinematografik unsurlar aracılığıyla da yansıtmaktadır. Film boyunca tercih edilen uzun planlar, fotoğraf karesini andıran hareketsiz planlar, karakterlerin objektif açılarındaki donuk görüntüleri, görsel renk tercihleri, filmin zamansal akışındaki durağanlık, diyalogların azlığı, benzer sahnelerin sıklığı, müziğin sınırlı düzeyde kullanılmış olması ve mekan kullanımındaki sınırlılık ve benzerlikler bu tekdüzeliği görsel ve işitsel açıdan daha da belirginleştirmektedir. Bu bağlamda bir bütün olarak bakıldığında "*Hayat*" filminde gündelik yaşamın tekdüzeliği meselesi aynı zamanda hayatın-yaşamın kendisinin doğal bir sonucu olarak yansıtılmaktadır.



**Görsel 1.** Gündelik Yaşamın Tekdüzeligi

## İletişimsizlik ve Sessizlik

Filmin genelinde iletişimsizlik ve sessizlik hali baskındır. Filmdeki bu iletişimsizlik ve sessizlik, filmin kimliğini oluşturan en önemli unsurlardan biri olup; hayatın sıradan ve doğal bir sonucu olarak sunulmaktadır. Filmdeki derin sessizlikler anlam üretiminde önemli bir rol oynamaktadır. Çünkü sessizlik aynı zamanda önemli ve keskin bir anlatım aracı olarak kullanılmaktadır. Özellikle modern yaşamdaki bireylerin yalnızlıklarını seslerden ve diyaloglardan ziyade sessizliklerle vermek, minimalist sinemada sıklıkla başvurulan bir yöntemdir. Güçlü bir ifade biçimi olarak sessizlik, bir şeyi ifade etmenin etkili yollarından biridir. Bu yönüyle bakıldığında filmin genelinde yer alan derin sessizlikler, istenilen anlam üretiminin sağlanmasında önemli bir rol oynamaktadır. Ayrıca filmdeki iletişimsizlik ve sessizlik bir bütün olarak bütün mekânlarda (ev, işyeri, cadde vs.) hüküm sürmektedir. Bu da beraberinde tüm filmsel mekânların bilinçli bir iletişimsizlik ve sessizlik üzerinden kurgulandığı sonucunu ortaya koymaktadır. Karakterlerin sözlü iletişimden ziyade sessizliği bir iletişim aracı olarak kullanması, mevcut toplumsal yapının ruhuna dair de bazı veriler sunmaktadır. Yanı sıra çoğu kez "ifade"nin sessizlik karşısındaki zayıflığı, bireyi doğal bir iletişimsizliği tercih etmeye yöneltmektedir. Dolayısıyla bir yönüyle yabancılaşma hali olarak da tanımlanabilecek bu iletişimsizlik sıradanlaştırılarak normalleştirilmektedir. Filmdeki iletişimsizlik ve sessizlik aynı zamanda izleyicinin bazı boşlukları ve tamamlanmamış olanı tamamlamaya yönelten bilinçli bir kullanım olarak göze çarpmaktadır. Bu bağlamda *Hayat* filmi minimalist sinemanın anlatı biçiminden yararlanarak iletişimsizlik ve sessizlikle izleyiciye verilmek istenen anlamı üretmektedir.



Görsel 2. İletişimsizlik ve Sessizlik

## Mekânsal Sıkışmışlık

Film, kurgulanan sinemasal mekân aracılığıyla karakterlerin iç dünyalarını yansıtmaktadır. Tercih edilen benzer veya aynı mekânlar hem yaşamın durağan ve sıradan yönlerini hem de karakterlerin yaşamış olduğu içsel bunalımı dışa vurmada önemli bir sinemasal araç olarak göze çarpmaktadır. Filmde tercih edilen açık mekânların ıssızlığı ve sessizliği de aynı şekilde içsel bunalımı besleyen bir yaklaşımla sunulmaktadır. Dolayısıyla kurgulanan filmsel mekân ile hayatın ağır ve çekilmez yükü, yaşamın kendisini "hayata katlanma"

biçimine dönüştürmektedir. Böylece hayat ile “hayata hapsolme” arasında güçlü bir ilişkisellik kurulmaktadır. Bu durum aynı mekânı soluyan ancak iletişimsel anlamda birbirleri ile karşılaşmayan, birbirlerini görmeyen ve birbirlerini anlamayan insanlar arasındaki yabancılaşmayı ortaya koymaktadır. Bu yönüyle bakıldığında karakterlerin kendilerine yaşadıkları mekâna ve bu mekânın bünyesinde barındırmış olduğu sosyal ilişkilere yabancılaşması, aynı zamanda bir kimliksizliği ve aidiyet karmaşasını ortaya çıkarmaktadır. Dolayısıyla karakterlerin yaşanacak olan bir mekânsal değişimin bile kendi yaşamlarında bir değişim yaratmayacağına duydukları inanç, filmin birçok sahnesinde hem görsel hem de işitsel açıdan doğrudan veya dolaylı yollarla yansıtılmaktadır. Filmdeki mekânsal sıkışmışlığı üreten en önemli faktörlerden biri filmsel mekânın sahip olduğu fiziksel özelliklerdir. Ayrıca mekânsal sıkışmışlığı ortaya çıkaran bir diğer önemli husus ise kullanılan sinematografik araçlardır. Kamera açılarının, ışığın, renklerin, kadrajın ve kamera hareketlerinin bu noktada önemli belirleyici etkilerinin olduğunun bilinmesi önem arz etmektedir. Bu yönüyle bakıldığında dar açılı çekimlerle karakterlerin hareket alanlarının sınırlandırılması ve buna bağlı olarak görüş açılarının daraltılması gibi teknik tercihler mekânı bir yaşam alanı olmaktan ziyade mekânın, içerisine hapsolünmüş bir yer olarak algılanmasına neden olmaktadır. Bu bağlamda filmin genel atmosferini oluşturan mekânsal sıkışmışlık hissinin oluşturulmasında tercih edilen teknik araçların da önemli bir etkisinin olduğu görülmektedir.



**Görsel 3.** Mekânsal Sıkışmışlık

### **Umutsuzluk ve Melankoli**

*Hayat* filminde toplumsal normların öncelenmesi ve bireysel tercihlerin silikleşmesi üzerinden karakterlerin kendilerine yabancılaşmaları olgusu belirgin bir biçimde işlenmektedir. Özellikle karakterlerin düşledikleri hayat ile gerçek yaşam arasında oluşan kopukluğun bu durumun ortaya çıkmasında önemli bir belirleyici etken olduğu görülmektedir. Yalnızlaşan, içine kapanan ve bir anlamda suskunluk sarmalı içerisine giren karakterlerin yaşamış oldukları bu duygusal durum filmin bir çok sahnesinde göze çarpmaktadır. Filmde sunulan hayat, bir mücadele alanından ziyade umudunu yitirmiş insanların trajedisine dönüşmektedir. Dolayısıyla zamanla bir rutine dönüşen ve sıradanlaşan bu duygu durumu aynı zamanda filmin genel kimliğini de yansıtmaktadır. *Hayat* filminin genelinde melankolik bir atmosfer baskındır. “Hayat” karşısında aktif birer

özne olma özelliğini kaybeden ve birey olma özelliğini yitiren karakterler aynı zamanda hayatın kendisine itaat ettirdiği karakterleri de ortaya çıkarmaktadır. Bu bağlamda filmdeki karakterler açısından hayat bir tercihten ziyade kaçışın ve alternatif bir yaşamın mümkün olmadığı, zorunlu (kaderci) olarak sürdürülen bir hal almaktadır. Böylece hayatın kendisi umutsuzluğu ve melankoliyi sürekli ve kesintisiz bir biçimde üretmektedir. Dolayısıyla *Hayat* filmi zaman, mekân, öykü ve sinematografik unsurlar açısından bir bütün olarak değerlendirildiğinde, tercih edilen bu araçların tamamının umutsuzluğu ve melankoliyi yansıtmaya temelinde kurgulandığını söylemek mümkündür.



**Görsel 4.** Umutsuzluk ve Melankoli

## SONUÇ

Bu çalışmada Zeki Demirkubuz'un *Hayat* filmi, gündelik yaşam, rutin, sıradanlık, yabancılaşma ve minimalist sinemada zaman ve mekan kurgusu çerçevesinde tematik analiz yöntemi kullanılarak analiz edilmiştir. Filmin analizinde gündelik yaşamın tekdüzeliği, iletişimsizlik ve sessizlik, mekânsal sıkışmışlık, umutsuzluk ve melankoli temaları belirlenmiştir. Tercih edilen her 4 temanın *Hayat* filmindeki temsil edilmiş biçimi derinlemesine ortaya konmaktadır. Bu bağlamda *Hayat* filminde karakterlerin kimliksizleştirilmesi ve melankolik atmosferin oluşumuna katkı sunan özelliklerde yansıtılması, benzer mekânların sıklıkla tercih edilmesi, karakterlerin sessiz ve donuk halleri ile aktarılması, gündelik yaşamın sıradan bir biçimde yansıtılması, karakterlerin pasif ve edilgen yönlerinin ön plana çıkarılması, sessizliğin bir ifade biçimi olarak kullanılması ve karakterlerin kendilerine ve çevrelerine yabancılaşması gibi özellikler filmin genel çerçevesini ve kimliğini ortaya koymaktadır. Dolayısıyla film bir yönüyle modern yaşam içerisinde sıkışık kalan bireylerin ruh dünyalarının merkezinde yer alan trajediyi dramatize etmeden, basit, sıradan ve süreklilik içerisinde aktarmaktadır. Ayrıca filmin sıralanan bu özellikleri ve kurgulanan filmsel öykü, sinematografik araçlarla da desteklenmektedir. Bunlar ağırlıklı olarak hareketsiz ve uzun planlar, tercih edilen renkler, zamansal yavaşlık, diyalogların minimal düzeyde tutulması, sınırlı düzeyde müzik kullanımı ve iletişimsizlik gibi araçlardan oluşmaktadır. Bu bağlamda *Hayat* filminde minimalist sinemanın zamansal ve mekânsal özelliklerini bünyesinde barındıran unsurların tercih edildiğini ve minimalist sinemanın genel yapısını yansıtan bir filmsel üretimin gerçekleştiğini söylemek mümkündür.

## KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (2011). Kültür endüstrisi: Kültür yönetimi (Çev. Nihat Ülner, Mustafa Tüzel & Elçin Gen). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Althusser, L. (2010). İdeoloji ve devletin ideolojik aygıtları (Çev. Alp Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Aristoteles. (2014). Nikomakhos'a etik (Çev. Furkan Akderin). İstanbul: Say Yayınları.
- Aşit, E., Uluç, M., & Yaşar, İ. H. (2025). Representation of loneliness in cinema films: My Favorite Cake movie sample. Uluslararası Medya ve İletişim Araştırmaları Hakemli Dergisi, 8(2), 396-421. <https://doi.org/10.33464/mediaj.1741995>
- Aydoğan, E. (2015). Marx ve öncülerinde yabancılaşma kavramı. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 54, 273-281. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/31852>
- Braun, V., & Clarke, V. (2012). Thematic analysis. In H. Cooper, P. M. Camic, D. L. Long, A. T. Panter, D. Rindskopf, & K. J. Sher (Eds.), APA handbook of research methods in psychology (Vol. 2, pp. 57-71). American Psychological Association.
- Camus, A. (2016). Yabancı (Çev. Samih Tiryakioğlu). İstanbul: Can Sanat Yayınları
- Certeau, M.D. (2008). Gündelik hayatın keşfi-1: Eylem, uygulama, üretim sanatları (Çev. Lale Arslan Özcan). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
- Cevizci, A. (2005). Paradigma felsefe sözlüğü. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Dağış, T. (2018). Stranger Than Paradise filmi üzerine minimalist bir bakış. SDÜ İFADE, 1(2), 36-65. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sduifade/issue/45431/569820>
- Dalkılıç, B. (2024). Platon'un felsefesinde yabancılaş(tır)ılma sorununa giriş denemesi. Hikmet Yurdu Düşünce-Yorum Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi, 11(21), 9-27. <https://doi.org/10.17540/hy.v11i21.404>
- Deleuze, G. (2014). Sinema 1: Hareket-imege (Çev. Soner Özdemir). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2021). Sinema 2: Zaman-imege (Çev. Emre Koyuncu & Burcu Yalım). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Feuerbach, L. (2008). Hristiyanlığın özü (Çev. Oğuz Özgül). İstanbul: Say Yayınları.
- Foucault, M. (1992). Hapishanenin doğuşu (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay). Ankara: İmge Kitabevi.
- Fuchs, C. (2021). Dijital kapitalizm çağında Marx'ı yeniden okumak (Çev. Diyar Saraçoğlu). İstanbul: NotaBene Yayınları.
- Gezer, E. E., & Gezer, S. (2024). Sinemada neoformalist yaklaşım doğrultusunda Hayat filminin anlatı yapısı ve biçim analizi. İletişim ve Toplum Araştırmaları Dergisi, 4(1), 121-136. <https://doi.org/10.59534/jcss.1409936>

Han, B.-C. (2019). *Yorgunluk toplumu* (Çev. Samet Yalçın). İstanbul: Açılım Kitap.

Hegel, G. W. F. (1986). *Tinin görüngübilimi* (Çev. Aziz Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınları.

Kaçar, F. (2022). Anaakım Türk komedi sinemasında stereotip olgusu: Mahsun Kırmızıgül'ün filmlerinde stereotip ve klişelerin analizi. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 32(2), 685-698. <https://doi.org/10.18069/firatsbed.1034724>

Kılınç, B., & Kılınç, E. P. (2025). Zeki Demirkubuz as a creator of meaning: A critique of the film *Hayat*. *CINEJ Cinema Journal*, 13(2), 773-811. <https://doi.org/10.5195/cinej.2025.834>

Kovács, A. B. (2010). *Modernizmi seyretmek: Avrupa sanat sineması 1950-1980* (Çev. Ertan Yılmaz). Ankara: De Ki Basım Yayım.

Lefebvre, H. (2015). *Gündelik hayatın eleştirisi 3: Moderniteden modernizme* (Çev. Işık Ergüden). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Lewis, C. T., & Short, C. (1879). *A Latin dictionary*. Oxford: Clarendon Press.

Lukács, G. (1998). *Tarih ve sınıf bilinci* (Çev. Yılmaz Öner). İstanbul: Belge Yayınları.

Marx, K. (2013). *1844 el yazmaları* (Çev. Murat Belge). İstanbul: Birikim Yayınları.

Neuendorf, K. A. (2018). Content analysis and thematic analysis. In P. Brough (Ed.), *Advanced research methods for applied psychology* (pp. 211-223). Routledge.

Öztürk, B. (2024). The reflection of minimalism on cinematic spaces and a Yasujiro Ozu film: *Tokyo Story*. *Journal of Interior Design and Academy*, 4(2), 157-171. <https://doi.org/10.53463/inda.20240292>

Platon. (2010). *Devlet* (Çev.: Sabahattin Eyüboğlu & M. Ali Cimcoz). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Püsküllüoğlu, A. (2004). *Türkçe sözlük*. İstanbul: Doğan Kitapçılık.

Riger, S., & Sigurvinsdottir, R. (2016). Thematic analysis. In L. A. Jason & D. S. Glenwick (Eds.), *Handbook of Methodological Approaches to Community-Based Research: Qualitative, quantitative, and mixed methods* (pp. 33-41). Oxford University Press.

Sartre, J.-P. (2011). *Varlık ve hiçlik: Fenomenolojik ontoloji denemesi* (Çev. Turhan Ilgaz & Gaye Çankaya Eksen). İstanbul: İthaki Yayınları.

Schmid, M. (2010). *Chantal Akerman*. Manchester, UK: Manchester University Press.

Simmel, G. (2006). *Modern kültürde çatışma* (Çev. Tanıl Bora, Nazile Kalaycı & Elçin Gen). İstanbul: İletişim Yayınları.

Standing, G. (2014). *Prekarya: Yeni tehlikeli sınıf* (Çev. Ergin Bulut). İstanbul: İletişim Yayınları.

Şahin, Z. G., & Küçükerdoğan, B. B. (2025). Erkeklik labirenti: Zeki Demirkubuz'un *Hayat* filminde toksik ve hegemonik erkeklik temsili. *Selçuk İletişim*, 18(Sinema Özel Sayısı), 206-229. <https://doi.org/10.18094/josc.1678652>

Tokatlıoğlu, A. (2025). Zeki Demirkubuz sinemasında tasarım dili: Görsel anlatım (Yüksek lisans tezi). Bahçeşehir Üniversitesi.

Weber, M. (2015). Protestan ahlakı ve kapitalizmin ruhu (Çev. Milay Köktürk). Ankara: Bilgesu Yayıncılık.

Yenel, A. (2024). Zeki Demirkubuz sinemasında yabancılaşma (Yüksek lisans tezi). Ordu Üniversitesi.

Yaşar, İ. H. (2020). İletişim tarihine kısa bir bakış: Analogdan dijitale iletişim araçlarının gelişimi ve bireye yansıması. Ufkun Ötesi Bilim Dergisi, 20 (1), 183-207. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1418792>

Yılmaz Altun, Ö. (2023). Gündelik hayat ve gündelik hayatın sosyolojisi: Bir literatür çalışması. Sinop Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 7(1), 142-172. <https://doi.org/10.30561/sinopusd.1228885>

Yurt, C. (2020). Postmodernite ve ironi: Nietzsche & Rorty. İstanbul: Urzeni Yayınevi.