

## **Toni Erdmann Filminde Modern Yaşam Paradoksları, Alt Politika ve Oyun**

Özge Güven Akdoğan\*

### **Özet**

*Bu çalışmada, Maren Ade'nin yönetmenliğini yaptığı Toni Erdmann (2016) filmi, modernizmin paradoksal unsurlarına odaklanılarak ele alınmaktadır. Rekabetçi iş ilişkileri, modern bireyin duygusal karmaşaları, bireyselleşme ve akılcılığın en uç noktada geldiği paradoksal noktalar, gündelik yaşamda oyunsallığın ve mizahın kaybolmasına neden olabilmektedir. Çalışmada, filmde bu noktalarla ilişkilendirilebilecek sinematik imajlar, James S. Scott'ın vurguladığı alt politika kavramı bağlamında incelenmektedir. Modern yaşamda üst politika iktidarı, kurumsal yapıları ve maddiyatı odağa alırken, alt politika mizahı, oyunu, karnaval dünyasını ve sıradan olanı odağa almaktadır. Bu noktada, filmdeki sinematografik imajlar, Johan Huizinga'nın yaşamın içindeki oyunsal unsurları araştırdığı kavramsal çerçeve bağlamında da çözümlenmektedir. Çalışma, sinematografik imajlarla ortaya konan modernizmin paradokslarına odaklanması bakımından önem taşımaktadır. Sonuç olarak, filmin tematik ve sinematografik tercihleriyle akıl yürütme ve oyunsallığı yani üst politika ile altpolitikayı paradoksal bir birlik içinde sunduğu; kurumsal dünya içinde görüşlerini biçimlendirmiş bireylerin, gülmeye dahi mesafelenen yapısını gösterdiği vurgulanmaktadır.*

**Anahtar Kelimeler:** *Modernizm, Toni Erdmann filmi, altpolitika, oyunsal unsur.*

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-5540-0445>

E-mail : [ozgeguvenakdogan@gmail.com](mailto:ozgeguvenakdogan@gmail.com)

DOI: [10.31122/Sinefilozofi.554855](https://doi.org/10.31122/Sinefilozofi.554855)

Geliş Tarihi - *Recieved*: 17.04.2019

Kabul Tarihi - *Accepted*: 10.10.2019

## Modern Life Paradoxs, Infrapolitics and Play in *Toni Erdmann*

Özge Güven Akdoğan\*

### Abstract

*In this study, Toni Erdmann (2016), directed by Maren Ade, is examined with a focus on the paradoxical elements of modernism. Competitive business relationships, the emotional complexities of the modern individual, the paradoxical points where individualization and rationalism come to the extreme can lead to loss of playfulness and humor in everyday life. In this study, the cinematic images that can be related to these points in the film are examined in the context of the sub-policy concept emphasized by James S. Scott. In modern life, upper politics focuses on power, institutional structures and materialism, while lower politics focuses on humor, play, the carnival world and the ordinary. At this point, cinematographic images in the film are analyzed in the context of Johan Huizinga's conceptual framework in which he explores the playful elements in life. The study is important in that it focuses on the paradoxes of modernism presented by cinematographic images. As a result, thematic and cinematographic preferences of the film are revealed in its point presentation of the reasoning and playfulness, in the other words, the upper politics and sub politics. It is further emphasized that individuals who form their outlook on life in the corporate world keep a distance even from laughing.*

**Key Words:** *Modernism, Toni Erdmann, infrapolitics, play-element.*

---

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-5540-0445>

E-mail : [ozgeguvenakdogan@gmail.com](mailto:ozgeguvenakdogan@gmail.com)

DOI: [10.31122/Sinefilozofi.554855](https://doi.org/10.31122/Sinefilozofi.554855)

Geliş Tarihi - *Recieved*: 17.04.2019

Kabul Tarihi - *Accepted*: 10.10.2019

## Giriş

Modern yaşam, modern toplumun pratiklerine ve kurumlarına odaklanılarak araştırılabilir. Modern toplumun belirleyici özellikleri ve geleneksel toplumsal oluşumlardan kopuş dinamikleri, akademik yazında genellikle kentleşme, sanayileşme, demokratikleşme süreçleri ve deneysel-analitik bir yaklaşımın ortaya çıkışına gönderme yapılarak incelenmektedir (Wagner, 2005: 23). Modernlik söyleminde özgürlük ve özerklik düşüncesine önemli bir vurgu vardır. Bu söylem, bilimsel uğraşılarda özerklik ve siyasette kendi kaderini tayin etme gibi düşünceleri içerir (Wagner, 2005: 27). Modernlik düşüncesi, bilimsel ve teknik etkinliklerin dünyevi bir akıl tarafından yönetilmesi; inançların ve aidiyetlerin kamusal yaşamın örgütlenmesinde belirleyici olmaması anlamına gelir. Akılcılığı ön plana alan modernist ve aydınlanmacı yaklaşımlarda, insanların kuşaklar boyu içinde yaşadığı eşitsizliklerden, korkulardan ve cehaletten akıl yoluyla kurtulacağı inancı vardır (Touraine, 2007: 26).

Modernleşme, yapısal bakış açısına göre, bir farklılaşma süreci olarak tanımlanır; kültürel bakış açısından bir akılcılaştırma süreci olarak görünür. Bu süreçte, insanın aklını kullanarak, rasyonel düşünce biçimiyle daha mutlu olacağı, dünyanın da daha yaşanabilir bir yer haline geleceği düşüncesi hakimdir. Aklın kullanılması noktasında Kant, dışarıdan gelen idealler ve emirlerin yerine iradeyi akılla birleştiren, modern bir ahlak anlayışı ortaya koyar. Ona göre, insan mutluluğunun ya da kendisine erdemli olduğu öğretilen şeyin peşinde koştuğunda değil, göreve, evrensel olanın nüfuzundan başka bir şey olmayan bir bilgi görevine boyun eğdiğinde ahlaksal bir öznedir (1993: 139).

Modernleşme, kişilikle ilgili bağlamda bireyselleşme olarak ortaya çıkar; doğa ile ilgili süreçte ise insanların biyolojik sistemi denetleme isteğine gönderme yapar ve evcilleştirme süreci olarak kendini açığa vurur (Van der Loo ve Van Reijen, 2006: 36). Modernleşmeyi farklı boyutlarıyla betimleyen bu yaklaşım, modernleşmenin paradoksal karakterini de göstermektedir. Paradoks kavramı, bir şey ortaya konduktan sonra tekrar araştırıldığında doğru gözükene dışsal çelişkiliği ifade etmek için kullanılmaktadır. Paradoks, mantıksal kavrayışa uymayan, zihinsel kavrayışa tuhaf gelen gelişmeleri tanımlamaktadır (Van der Loo ve Van Reijen, 2006: 41).

Modernleşme süreci mantıksal kavrayışa uymayan, birbiriyle çelişkili gibi görünen paradoksları barındırmaktadır. Modern dünyada duygusal ve toplumsal ilişkilerin, mesafeli ve geçici biçimde kurulabilmesi ya da özellikle iş yaşamında rasyonel düşünce biçiminin en keskin şekilde oluşturulması bu paradoksların oluşmasına neden olabilir. Topluluk ilişkilerinden kopuşla birlikte, nesnel ve ölçülebilir başarı amacıyla rasyonel ilişkiler kurulması, modern yaşamın temel özelliği haline geldiğinden (Simmel, 1996: 82) toplumsal ilişkilerde de paradokslar oluşabilmektedir. Toplumsal ilişkiler, para ekonomisi çerçevesinde kurgulanırken; modern toplumun rasyonellik çerçevesindeki bu tür özellikleri, modern yaşamdaki çelişkileri ortaya çıkarır. Rasyonel bireyler, hedeflerine plan ve hesap yaparak ulaşmaya çalışırlar. Diğer yandan, rasyonel analiz, paradoksal biçimde, bireysel tercihlerin ufkunu daraltabilir ya da bireylerin amaçları ve araçları arasındaki ilişkiyi zayıflatabilir (Bauman, 2014: 250).

Dolayısıyla modernlik düşüncesi, doğurduğu tüm karmaşık sorularla birlikte paradoksal bir olasılık şeklinde tanımlanabilir. Van der Loo ve Van Reijen, modernleşme bağlamında ortaya çıkan paradoksları; farklılaşma paradoksu, akılcılaştırma paradoksu, bireyselleşme paradoksu ve evcilleştirme paradoksu olmak üzere dört gruba ayırmaktadır (2006: 40-48). Farklılaşma paradoksu, dışsal olarak birbirleriyle çelişkili görünen etkilere sahip, kendine özgü sosyal ve yapısal bir süreci göstermektedir. Burada, mevcut toplumsal birimler, her bir parçasının kendine özgü bir işlev kazandığı farklı parçalara bölünmektedir. İş bölümü ve uzmanlaşma biçiminde tezahür eder. Ancak, bu bölünme ile birlikte gerçeklik bir sürü birbirinden görece bağımsız sosyal birimlere, sektörlere ve örgütlere bölünmektedir. Akılcılaştırma paradoksu olarak adlandırılan olgu, farklılaşma paradoksu ile bağlantılıdır.

Kendine özgü değerleri, normları, simgeleri, görüşleri ve kavramları bulunan birimler, kendi amaçlarına ulaşmak için oldukça verimli ve amaca uygun bir tempo içinde çalışmaktadır. Çoğulculuşma olarak adlandırılan bu gelişme, insanların grupların ve örgütlerin kendi 'politik mantıkları' arkasına saklanarak bütünü görmezlikten gelmeleri anlamına gelmektedir. İnsanlar, çevrelerinde neler olup bittiğini, kendi çevrelerine özgü gözlükle ve sınırlı konumları açısından değerlendirmektedirler. İçinde buldukları ortam dışına çıkan ve çevrelerine ilişkin kuşatıcı bir kavrayışı içeren bakıştan yoksundurlar. Bilginin parçalanması nedeniyle, karmaşık gelişmeleri ve sorunları kavramakta gittikçe daha yetersiz kalmaktadırlar.

Bireyselleşme paradoksu, bireyin büyük bir özgürlük hissi içinde hareket etmesi gerektiği yargısından kaynaklanmaktadır. Modern toplumda, bireyler eylemlerinin bilincinde olarak yaşarlar. Yüksek düzeyde farklılaşmanın yaşandığı modern toplumlarda, bireyler çok farklı biçimde, çok sayıda grupla ve örgütle iletişim halinde olabilir. Bu, modern bireye görece bağımsızlık ve eylem özgürlüğü alanı sağlar. Böylelikle birey kendisini kendi yazgısının efendisi olarak görür. Bu kavrayış, modern bireylerin artık geleneksel kurumların etkisi altında değil, kişisel duygularının ve hislerinin etkisi altında düşünmeleri biçiminde tezahür eder. Bununla birlikte, geleneksel değerlerin ve kurumların işlev görmediği bir toplumda, bireyin kendi kimliğini koruması gittikçe güç hale gelir. Üstelik, modern insanda gittikçe artan bir oranda acizlik ve güçsüzlük duyguları gelişebilir. Böylece özgürlük hissi, güçsüzlük hissi ile paradoksal bir birlik oluşturur.

Evcilleştirme paradoksu, bireyin biyolojik ve coğrafi çevresini gittikçe daha fazla denetlemesine, görünürde fiziksel koşullardan bağımsızlaşmasına rağmen, gerçekte kendi teknik araçlarına, başka insanlara ve kendi kendine daha da bağımlı hale gelmesiyle ilişkilidir. İnsan, kendi doğal sınırlamalarından özgürleştikçe kendinin oluşturduğu teknik altyapıya ve sosyal-psişik koşullara bağımlılık kazanmıştır.<sup>1</sup>

Aydınlanmanın ve dolayısıyla modernleşmenin paradoksal yapısından bahsedilmesinin yanı sıra bunların olumsuz bir tanımı olarak bakılabilen bir kavram bulunmaktadır. Bu kavram, ileri kapitalizmin ve değerler sadece değişim değeri merkezli işlediği metalaşmadır. Batılı modernleşmenin özel bir biçimi olarak tanımlanan modernist ideoloji piyasa ekonomisinin yapısını da etkiler. Kapitalizm biçiminde tezahür eden ekonomik yapılanma Touraine'e göre, modernliğin olumsuz bir tanımına denk düşmektedir (2007: 39). Buna göre, kapitalizm modernizmden bir iktisadi biçimi değil, "(...) bir yandan akılla inanç ve tüm toplumsal, kültürel aidiyetler, öte yandan Varlık'la ya da Tarih'le, çözümlenebilen ve hesaplanabilen olaylar arasındaki kopmaya dayanan tikel bir modernlik anlayışının iktisadi biçimidir" (Touraine, 2007: 41). Özel kişiler için özerk bir eylem alanı yaratarak ekonomik gelişmeyi vaat eden kapitalizm, bu bağlamda, modernlikle özdeşleştirilmemesi gereken bir

<sup>1</sup> Evcilleşme paradoksunu, Horkheimer ve Adorno, doğanın denetlenmesini amaçlayan modernleşmenin giderek insanın denetlenmesine yol açtığını göstererek vurgular. Horkheimer'e ve Adorno'ya göre, aydınlanmanın ideallerini benimseyen bireyin, bilgi aracılığıyla ilerleyebileceği düşüncesi geçersizdir. Bu ideallerin yerine bireyler, kuşkulamaya karşı isteksizlik duymaktadırlar; düşüncesizce yanıtlar vermekte, bilgilik taslamakta, karşı çıkmaktan çekinmekte, bireysel çıkarıcılığı ön plana almakta, araştırmalarını savsaklayarak gerçekleştirmekte ve sırf kısmi bilgilerle yetinmektedirler (1995: 19). Onlara göre, modern çağda tekniğin ilerlemesi, bireyin mutluluğunu hedeflemez, tersine bu ilerleme, başkalarının emeğinin sömürülmesini ve sermayenin artışı sağlar. Doğanın ve insanların tamamen egemenlik altına alınması için teknolojinin kullanılması, aydınlanmanın kendi yarattığı bilinç tarafından gerçekleştirilmektedir. Duyular üzerinde egemenlik kurulmasıyla, rasyonelleştirilmiş çalışma yöntemlerinin içinde bireyler, körleşmeye, birbirine benzer varlıklar haline gelmeye başlamaktadırlar (1995: 55). Modern yaşamın ekonomik yapılanması içinde birey, doğadan ve kendi duyularından uzaklaşır. Horkheimer'a ve Adorno'ya göre "(d)oğanın yozlaşması doğaya egemen oluştan ileri gelir ve bu egemenlik aklın var oluşu nedenidir" (1995: 59).

ideoloji olarak görülür (Touraine, 2007: 43).

Maren Ade'nin yönetmenliğini yaptığı 2016 yapımı *Toni Erdmann* filmi<sup>2</sup>, modern yaşamın kişisel yaşam aleyhine büyüttüğü paradokslara odaklanmaktadır. Bu çalışmada, Winfrid'in ve Ines'in filmsel imajları; modernizmin paradoksal özellikleri, modern kent yaşamının oyunsallıktan arındırılmış yapısı, rekabetçi iş ilişkileri ve bunların neden olduğu duygusal yoksunluk ve aylaklık kavramları bağlamında incelenmektedir.<sup>3</sup> Çalışmada, modern yaşamın paradoksal unsurlarının yanı sıra Toni Erdmann karakterinin yarattığı duygulanım imge ile filmin gülmeye ve oyuna odaklanan kaçış hatları, üstpolitika ve altpolitika kavramları dikkate alınarak değerlendirilmektedir. Bu noktada, çalışmada film, Gilles Deleuze'ün sinema imge ilişkisini irdelerken kullandığı hareket ve zaman imgesi kavramları çerçevesinde incelenmektedir. Deleuze'ün düşüncesinde duygulanım yaratan sanat yapıtları değerlidir (2001: 157). Bu yapıtlar, insanın içinde sıkıştığı yaşamı özgürleştirme potansiyeli taşırlar (1993: 14). Bir düşünce düzlemi üzerinde yeniden yer-yurt edinen sinemadaki imgeler yoluyla sinema bir düşünceyi gösterir (Deleuze, 1989 : 165-168). İnsanlar duygusal-motor işleviyle bir takım anlamlar ile düşünerek eylemde bulunurlar ancak, Deleuze'ün düşüncesinde insanın dünyaya inancını yenileyebilme işlevi gerekir (Yetişkin, 2011: 125). Sinema, bu inancın geliştirilmesinde önemli bir işlev yerine getirebilir. Deleuze, sinemada imge ve düşünce bağlantısı kurarken bütünü hareket yoluyla imgeler içinde bölündüğünü ve imgelerin de bütün içinde bir araya gelebildiğini belirtir (2014: 23). İmgeyi, gerçekliğin gölgesi olarak değerlendirmeyen Deleuze'ün düşüncesinde, sinemadaki hareket imge bireyi farklılaşan sürelerle götürür. Deleuze'e göre hareket imgeler, özel bir imgeyle ilişkilendirilirken üç türlü imgeye ayrılırlar. Bunlar, algılanım-imgeler, eylem-imgeler ve duygulanım-imgelerdir. Tüm özel imgeler, bu üç imgenin birleşiminden başka bir şey değildir. Hareket imge, bir belirsizlik merkeziyle ilişkilendirildiğinde algılanım-imegeye dönüşmektedir. Algılanım imge, duygusal ve motor merkezlerin ilişkilerin karmaşıklığını ölçer. Algılanım, hareketi cisimlerle yani hareketli ya da hareket etmiş vazifesi görecektaki nesnelere ilişkilendirirken; eylem hareketi, varsayılan bir sonucun ya da terimin taslağı olacak edimlerle ilişkilendirir. İnsanlar, duygulanım imge olarak kendilerini alımlayıcı organlar olarak özelleştirebilirler. Duygulanım imge, bir hareketi yansıtmak yerine o koşullar altında imkansız hale gelen eylemin yerine geçen bir eğilim ve bir çaba aracılığıyla koşullara karşılık verebilir (Deleuze, 2004: 82-95).

Çalışmada Toni Erdmann tipolojisi, alt politika ve üst politika kavramları arasında kurulan paradoksal ilişki içinde değerlendirilirken *homo ludens* kavramına da başvurulmaktadır. Çalışmanın sonucunda filmin *homo ludens* yönelimli patikasının duygulanım imgeye yansıyan özellikleri vurgulanmaktadır. *Toni Erdmann* kimliği ile yaratılan imgenin, modern yaşamın içinden bu yaşamın paradoksal özelliklerine mizah, biçim bozumu ve duygular evreni ile verdiği karşılık önem kazanmaktadır. Çalışma, bir sinema filminde yer alan modernizmin paradoksal özelliklerini, altpolitika ve üstpolitika alanına ilişkin paradoksal imajları araştırması bakımından önem taşımaktadır.

<sup>2</sup> Maren Ade, Toni Erdmann'dan önce Sundance Film Festivali'nde jüri özel ödülünü alan *The Forest for the Trees* (2003) ve Berlin Film Festivalinde iki Gümüş Ayı ödülü kazanan *Everyone Else* (2009) adlı uzun metrajlı filmleri yönetmiştir. Ade'nin üçüncü filmi Toni Erdmann, Almanya ve Romanya'da çekilir. Film, 2016'da gösterime girer. Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye için yarışır ve FIPRESCI ödülünü kazanır. Avrupa'daki çeşitli uluslararası festivallerde çok sayıda ödül kazanan film, Michael Haneke'nin *Beyaz Kurdele* (*Das weiße Band*, 2009) filminden bu yana FIPRESCI ödülünü kazanan ilk Alman filmi olur; aynı yıl yabancı dilde en iyi film Oscar'ı için aday gösterilir (Provida, 2018: 53).

<sup>3</sup> Modern kültürde, bireyi; yalnızlık, yabancılaşma, bireyselleşme ve yersizlik-yurtsuzluk gibi temalar yoluyla irdeleyen bir çalışma için ayrıca bkz. (Talu, 2010).

## Modern Yaşamın Paradoksal Unsurları Arasında Bir Duygulanım İmge Olarak Toni Erdmann

Winfried Conradi, Aachen’de yaşayan kara mizah seven bir piyano öğretmenidir. Kendini, çevresindekilere, Toni Erdmann adında bombalı paketler gönderdiği için hapse atılmış ve hapisten yeni çıkmış biri, bir yaşam koçu ya da Almanya Büyükelçisi olarak tanıtabilir. Kızı Ines, ciddiyetiyle tanınan, kariyeri ve kurumsal yaşamı odaklı düşünen, duygusal bağlılık yaşamayan hırslı bir iş kadını olarak resmedilmiştir. Winfried Conradi ise verili kimliklere meydan okur; kızında gördüğü sorunların düzelmesi için çaba sarf eder. Filmsel anlatı, Ines’in katı kurallarla örülü yaşamı ile babası Winfrid’in şakacı ve fantastik yaşamı arasında karşıtlıklar üzerine kurulur. Baba, kızının çevresindeki insanlarla duygusal bağlar kuramadığını; insanlarla ilişkilerini ve yaşamı meta değerleri üzerinden anlamlandırıldığını fark eder. Winfried Conradi’nin oyunu ve mizahı odağa alan yaşamı ile Ines’in katı kurallarla çevrili yaşamı arasındaki karşıtlık, Conradi’nin anlatının bir yerinde, bir peruk ve sahte iri dişler takarak Toni Erdmann kimliğine geçiş yapması ile daha da belirgin hale getirilir.

Film kamerası Conradi’yi, okulda öğrencilerle bir müzikal hazırlarken gösterir. Çocuklar, “Bugün varım yarın yokum...” biçiminde sözleri olan bir şarkı seslendirirler. Bu sözlerin, Winfrid’in yaşam felsefesine dikkat çeken örneklerden biri olduğu ifade edilebilir. Okul müdürü de bu müzikali sunmadan önce konuşmasında bir şairden alıntı yapar: “Hiçbir şey yapmayıp istirahat etmek daha iyidir”. Winfrid’in tanıtıldığı bu sahnelerde, yaşamın alığılanışına ilişkin net bir ayırım yapıldığı söylenebilir. Filmin bir başka sahnesinde Winfrid, Ines ile sohbet ederken, kara mizaha başvurur. Ona huzur evinde, ikinci bir işte çalıştığını söyler: “Ölüm başı 50 euro. Çoğu da karşı koymuyor”; aslında, bu okul gösterisi için öğrencilerle birlikte müzikal hazırlamaktadır. Böylelikle, Winfrid’in karakterinin oyunbaz, neşeli ve mizahi yönü vurgulanmaktadır.

Filmde, modernizmin insan ilişkileri üzerinde yarattığı tahribatlara değinilirken, metropol insanına özgü insanlar arası temasların kısalığına, seyrekliğine ve duygusuzluğuna odaklanılır. Aile ilişkileri; bir babanın, iş idealleri uğruna duygusal yönünü yitirdiğini fark ettiği kızının yaşam alanına girişi ekseninde anlatılır. İlerlemiş yaşına rağmen yersiz bulunan şakaları ve çocuksu tavırları olan baba Winfried Conradi, köpeği Willi öldükten sonra kızıyla biraz daha fazla zaman geçirmek için ondan habersiz Bükreş’e gider. Kısa bir ziyaret olarak başlasa da, kızının yaşamındaki sorunlardan endişe duyan baba, burada kızını hem neşelendirmek, hem de kaybettiklerini hatırlatmak için biraz daha kalmaya karar verir. Uluslararası bir danışmanlık şirketi için Bükreş’te çalışan Ines, iş yaşamına odaklanmış şekilde yaşayan hırslı bir kadındır; kariyerine, Bükreş’teki işlerini tamamladıktan sonra Şangay’da devam etmek istemektedir. Ines’in babasına ve iş yaşamındaki diğer insanlara olan uzaklığı filmin odağındadır.

Şangay’daki bir toplantının ardından, memleketi Almanya’ya gelir. Burada yeni bir şube açılması için yaptığı toplantının ardından, uzun süredir görmediği aile üyeleriyle buluşur.

Winfried Conradi’nin karakterinde ve çevresiyle ilişkilerinde ortaya koyduğu oyunsal ve mizahi tavır ile ilişki kurulabilecek noktalar onu bir duygulanım imgeye dönüştürür. Onun toplumsal normların dışında hareket edebilme özgürlüğünü hissettiğini, bu normlara uymak için çaba sarf etme gereği duymadığını izleyici kolaylıkla anlayabilir. Conradi, modern yaşamın, bireysellik ile kuşatılmış, rekabet odaklı ve risk korkusunu pompalayan yapısının dışında kalmaya çalışan, kendine alternatif yaşam alanı kurabilen bir birey olarak karşımıza çıkar. Sanayi toplumunun organize ettiği çalışma yaşamı ve saatlerinin dönüşmesi ile birlikte, insanlar salt kendilerine odaklanan bir yaşamı olumlu bir yaşam biçimi olarak

deneyimleyebilmektedir (Beck, 2005). İş yaşamındaki esneklik, küresel hareketlilik ve rekabet, bireleşme sürecini belirlemektedir (Beck, 1996). Böyle bir sistemde Winfrid Conradi, bir karşıt kimlik oluşturma biçimi olarak kendine yer edinmektedir. Bernard Russell, böyle bir kapitalist sistemde çok çalışmanın bir erdem olarak sunulmasının, insan yaşamında oyunun önemini azalttığını iddia eder. Rekabet ve verimlilik söylemleri ile ilgili şöyle yazar: “Modern insan her şeyin, o şeyin kendisi için değil de, başka bir şey uğruna yapılması gerektiğine inanıyor” (1992: 20). Conradi, oyunbaz ve mizahi kimliği ile, kentin küresel iş ilişkilerinin yarattığı değerleri yıkar; kendi görünüşünü biçimbozumuna uğratarak, kalabalığın içinde kendi eğlenceli dünyasını yaratarak, rekabeti ve samimiyetsizliği ön plana koyan modern yaşamın unsurlarını önemsemez. Böylelikle, onun dünyasında hız, çıkarıcılık ve rekabet değersiz hale gelir. Frederic Gros’un ifade ettiği gibi;

Herkes kendini bir diğerine yabancı hisseder ve bu duygunun yoğunluğu, bireyi herkese av yapan bir düşmanlık üretir. *Flaneur* bu anonimliği arar çünkü onda *saklanır*. Mekânik kitlenin içinde erir ama içinde saklanmak adına bile isteye yapar bunu. Böylece anonimlik ezici bir baskı oluşturmaz üstünde, ona zevk alma olanağı sunar, içindeki özel bakış açısıyla kendini daha canlı hisseder. Kalabalığın tatsız, kasvetli yalnızlığının ortasında, gözlemcinin ve şairin yalnızlığını yaratır (...) (2018: 154).

Winfrid’i bir duygulanım imgeye dönüştüren özelliklerine ilişkin detaylar baba ve kızın karşılaştıkları filmdeki şu sahnelerle daha iyi anlaşılabilir. Winfrid, Ines ile ilk kez, eski eşi Renate’nin evinde karşılaşır. Sahne başlangıcında Winfried eski eşi ve onun kocası ile selamlaşır; salonda gördüğü diğer insanlarla da sohbet eder. Winfried, Renate’e Ines’in nerede olduğunu sorar. Ines, bahçede telefonla konuşmaktadır. Camdan kızına baktığında onunla göz göze gelir. Ines, babasını gördüğünde başını hafifçe sallar ve telefonda konuşmaya devam eder. Bu selamlaşma, baba ile kızın arasındaki ilişkinin mesafeli bir ilişki olduğu hakkında izleyiciye bilgi verir.

Salondaki insanların konuşmalarından, Ines’in Bükreş’te bir petrol şirketinde danışmanlık yaptığı anlaşılır. Ancak bundan sonraki görev yeri Şangay olacaktır. Ines’in salona girmesiyle birlikte babasıyla yüzyüze geldiği ilk sahne de izleyiciye gösterilir. Winfrid, kızına “spagettim” der; doğum gününden haberinin olmadığını, gelecek hafta Bükreş’e bir toplantı için gideceğini, hediyesini de o zaman verebileceğini açıklar. Aile üyeleri arasında, babasına duyduğu uzaklık Ines’in babasına bakışında ve ona karşı koruduğu fiziksel mesafesinde ortaya çıkar. Ines, bir toplantı için ailesinin yaşadığı yerde bulunmaktadır. Giyimi de iş yaşamının resmiyetini aktarır. Mavi gömlek ve lacivert bir pantolon ceket takım giymektedir. Babasının yüzündeki boya, ona sarıldığında ceketini lekeler ve Ines bundan çok rahatsız olur.



**Görsel 1.** Ines, ailesinden uzaklaşmak için uzun telefon konuşmaları gerçekleştirir.

Ines, aile ortamından bunaldığı için bir ara dışarı çıkar, telefonla konuşmaya başlar. Winfrid, kızının yanına gittiğinde, kendine yedek bir kız evlat tuttuğunu söyleyerek ona şaka yapar. Aslında, ilişkilerindeki kopukluktan dert yanmaktadır. Ines’in yanıtı yine soğuktur.

Skype'tan bir ara konuşmayı teklif eder. Aile ilişkilerine, sadece teknoloji aracılığıyla yer vermek istediği anlaşılır. Winfrid, kızının bu kadar çok çalışmasından, kendini bu eve ait hissedememesinden rahatsız olur. Burada, modern dünyanın aidiyet duygusuna ve kalıcı olana uzak yapısı ortaya çıkar. Modern dünya, kalıcı olanın buharlaştığı (Berman, 1994), eski olanın yerine yeni olanın konduğu bir düzeni temsil eder. Ines, aile hayatından uzaklaşmıştır. Bu durum, ailenin talep edeceği alışkanlıkları, iş yaşamının önünde birer engel olarak görmesinden kaynaklanabilir. Küresel iş gücü piyasasında bir yere bağlı olmayan iş olanaklarını kullanan kadın kahraman için aile hayatına saplanıp kalmak iş yaşamındaki hızı ve rekabet duygularını azaltacaktır. Belki de bu nedenle, anlatı boyunca, Ines'in yersiz yurtsuzluğuna vurgu yapılır.

Ines'in yaşamı ise hız odaklıdır.<sup>1</sup> Bazı sahnelerden alınacak kesitler Ines'in yaşamındaki hızı daha iyi örnekleyebilir. Sahnelerde, Ines'in ve iş arkadaşlarının para ekonomisinin belirleyiciliğinde geçen yaşamlarında dünyalarını matematiksel bir kesinlikle sabitlediğini gösteren dil her tür alana sızmıştır. Ines ve arkadaşları günlerini hesap yaparak, sayısal verilerle, nitel değerleri nicel değerlere indirgeyerek geçirmektedirler. Para ekonomisinin neden olduğu bu yapı, metropol yaşamının hesaplanabilir, kesin verilerle açıklanmasını dayatır. Ines'in dakiklik ve kesinlik ekseninde kurulan yaşamı, üst düzey bir kişilik özelliğini teşvik eder. Simmel bu özelliği, *usanmışlık tutumu* olarak adlandırır. Metropolite özgü yaşamın ürettiği bu tutumu, birbirine karşıt sinirsel uyarıların hızla değişmesi ve sıkıca bastırılması meydana getirir. Sürekli olarak hazzın peşinden koşan bir yaşamda, kişi usanmış hale gelir. Kişinin, en güçlü tepkilerini talep eden bu tür bir yaşam, sonunda kişiyi tepki vermez hale getirir. Usanmışlık tutumu, aynı zamanda kişinin ayrımcılığa karşı duyarsızlaşmasına; çevresindeki gelişmeleri düz ve gri tonlarda görmesine neden olur. Metropolite özgü bu dönüşümler, içselleştirilmiş para ekonomisinin yansımalarıdır. Para, nesnelere değerinin tek bir soru ile açıklanmasına neden olur: "Kaça?" (1996: 81-84).

Bu noktada, Ines'in aşk ilişkisindeki duygusuzluğunu, iş yaşamındaki performans odaklı yapısını ve işten çıkarmaları umursamadığını vurgulayan sahneler önemlidir. Ines, Amerikan büyükelçiliğindeki yemeğe babasını da davet eder. Ines'in asistanı ile Winfrid'in sohbeti sırasında modern yaşamın ve iş dünyasının temel kriterlerinden biri olan "performans" gündeme gelir. Ines'in asistanı, bunun müşterinin istekleri odaklı bir kavram olduğunu anlatır. Çalışma yaşamının performans odaklandırılmış yıpratıcı yapısı Ines'in kendi yaşamını anlamlandırmasını sağlamaktadır.

Filmde, modern çağın çalışma koşullarını tasvir eden sahnelerden biri de taşeronluk sistemi ile ilgilidir. Ines, Dacoil petrol şirketinin anlaştığı Morrisons şirketinde danışman olarak çalışmaktadır. Ines'in, işini patronu Henneberg'e ve yanındaki diğer çalışanlara tarif ettiği sahnede, iş yaşamında taşeronluk konusu gündeme getirilir. Ines, Dacoil şirketi için yapacakları bu işlemin, yüzlerce elemanın transfer edilip kovulması anlamına geldiğini bilmektedir. Ancak patronu, onun işini tarif etme biçimini beğenmez. Ona göre, aslında Ines Conradı'nın işi, Dacoil şirketinin hizmetlerinin iyileştirilip iyileştirilemeyeceğini araştırmaktır. Taşeronluk bu alandaki son seçenektir. Oysa Ines, şirket patronunun işini başka bir şirkete devretmek istediğini yani petrol tesislerinde taşeron işçi çalıştırmak istediğini son derece iyi bilmektedir. Bu konuda ağzından kaçıracağı ifadeler, patronuna sert gelir. Ines, babasına, büyük şirketlerin böyle kararlar için bir günah keçisi aradığını ifade eder. Son noktada, gazetelere bir danışmanlık şirketinin her şeyi mahvettiğini anlatacaklardır.

<sup>4</sup> Modern bireyin toplumsal ve psikolojik özellikleri onun davranışlarında bir araya getirilmiştir. Simmel, *Metropol ve Zihinsel Yaşam* (1996) adlı çalışmasında, metropol tipi bireyselliği usanmışlık tutumu, para ekonomisinin neden olduğu tahribat ve ayrımcılığa duyarsızlık kavramlarıyla açıklar. Ines'in metropol yaşamı, taşradaki yaşamın ritminden ve zihinsel faaliyetlerinden daha hızlıdır. Metropol yaşamı, bireyin kendisini köklerinden kopartan bir organ geliştirmesine neden olur. Birey, artık yüreği yerine salt beyniyle tepki vermektedir. Bu nedenle metropol yaşantısında, aklın üstünlüğü ön plana çıkar.



Kızının evinde kalan Conradi, Ines'e doğum günü hediyesi olarak bir peynir rendesi verir. Bu hediye, basit, sıradan ve iddiasız olmayı simgeler. Bu sıradan hediye Winfrid'in şu ana değin gösterilen kişiliğine uygun olduğu söylenebilir. Bu hediye aynı zamanda film kahramanının yaşam felsefesine uygun biçimde, izleyiciyi sıradan olanla karşılaştırır. Sıradan olanın para ve güç karşısında var olabilmesi denebilir buna. Conradi'nin kızına duyduğu yakınlık, Ines'in soğukkanlılığını değiştiremez. Ines, insanlarla yakın ilişkiler kurmaktan hoşlanmaz. Nitekim, masaj yaptırdığı sırada da kendisine dokunulmasından rahatsız olur. Conradi'nin merak ettiği şey, Ines'in bu yaşamın içinde mutlu olup olmadığıdır. Mutluluğa erişmek için hayatı eğlenceli biçimde geçirilmesinin gerekli olduğunu yaşam felsefesi haline getiren Conradi, bazı anlarda kızını etkilemeyi de başarır. Ines, uyuyakaldığı için patronu ile buluşma saatini kaçıır. Babasının yaşamına dahil olmasıyla birlikte, Ines'in zaman kavramı da değişir. Babasıyla yaptığı münakaşanın ardından onu Almanya'ya gönderir. Evinin balkonundan ona el salladığı sahnede daha önce rasyonel, katı ve soğuk biçimde anlatılan Ines'in ağladığı görülür. O gece, kız arkadaşlarıyla gece kulübünde sıra beklerken, babasıyla Toni Erdmann tipolojisi olarak yeniden karşılaşır. Arkadaşlarına babasıyla korkunç zaman geçirdiğini anlattığı ve babasının köpeğinin ölümü nedeniyle duyduğu acı ile alay ettiği sırada bu karşılaşma gerçekleşir. Bu noktada Winfrid, kızının yaşamına, Toni Erdmann olarak yeniden katılır. Ines, Toni ve arkadaşları ile birlikte gece kulübüne gittiğinde koltuğa oturup ağlar.

Sahne değiştiğinde, bir plazanın terasında patron Gerald ve Ines konuşurken gösterilir. Ines, kurum içi iletişimin azalmasından dert yanan Gerald'a, doğum günü için düzenleyeceği yemekli davetten söz eder; iş yerindeki herkesi davet etmeye karar verir. Bu konuşmada, işten çıkarmaların tamamının Ines'in gerçekleştirmesini istediklerini öğrenir. Amaçları, yeniden yapılandırmayı pazarlamaktır. Şirket, projeyi Ines'in tamamlamasını beklemektedir. Ama onun planları böyle değildir; Ines, Şangay'a gitmek ister. Görüntüde bir dış ses duyulur. Toni biraz ileride şaka oyunları malzemelerinden birini kullanır. Ines, patronun yanından ayrılıp babasının yanına döner ancak artık babası değildir o, yaşam koçu Toni Erdmann'dır. Toni kızını, ısrarcı mizah anlayışı içinde uyarmaktadır. Ines'e, "Babanızla aradığınız yaşadığınız sorunlarla ilgili olarak size yardımcı olamam ama karizmanız üzerinde çalışmak ya da teleonda kimseyle konuşmadığınızı fark etmek isterseniz beni dilediğiniz zaman arayın" der. Ines, gergin ve gözleri nemli biçimde, Toni'nin arkasından bakarken görüntülenir.



**Görsel 2 ve 3. Winfrid Conradi'nin iki kişilikli yaşamı, görünüşünü biçimbozumuna uğratmasıyla gerçekleşir. Conradi, abartılı bir peruk ve takma dişler takar; kızının iş arkadaşlarına kendisini Toni Erdmann olarak tanıtır.**

Sonraki sahnede Ines, sevgilisinin otel odasına gittiğinde, dokunulmaktan hoşlanmayan bir kadın olarak tanıtılır. İş arkadaşlarıyla gittiği kulüpte yine babasını görür. Ines de artık onunla Toni Erdmann olarak konuşmaktadır. Ertesi sabah kızının evine giren Winfrid, onun evde olduğunu anlayınca saklanır ve aniden olduğu yerden çıkar.

Yaşamı her an oyuna dönüştürebilen Winfrid'in bu halleri yine kızını kızdırır.

Arabanın içinden dışarıdaki mekanın gösterildiği sahnede, zamanın algılanışında da değişimler olur. Kırsal alanda yıkıntıların görüldüğü dar bir yoldan kamera ilerler, zamanı algılamaya odaklanmış bir kamera, uzun çekimle etrafı tanıtır. Ines, burada görüştüğü Illiescu'ya babasını, projeye yeni katılmış bir çalışan olarak tanıtır. Süreç ve kararlar hakkında onun da görüşünü alır ve Toni'nin yorumları hoşuna gider, kendini tutamaz aniden gülmeye başlar. Kapalı alandan ayrılıp işçilerin yanına gittikleri sahnede kamera yine zamanı uzun çekim ile yavaşlatır. Burada Erdmann, işçilerle yakın olmaya çalışmasına rağmen, bir işçinin kovulmasına neden olur. Toni üzülür ancak Ines'in, üzülmeyeceği şu sözleriyle anlaşılır: "Ne kadar çok kovarsa, bana o kadar az iş kalır". İşçilerin cana yakın tavırları, Ines'e bir dilim karpuz uzatılması ve bir işçinin, Toni'yi evine davet etmesinde ortaya çıkar. Toni, ev sahibinin genç oğluna para verir, onlar da Toni'ye bir küçük çuval elma ikram eder. Illiescu, yakın zamanda başlatacakları işten çıkarmalara rağmen, işçilere, şirketin buradaki her şeyi modernize edeceğini söylemiştir. Toni Erdmann, yaşam felsefesini, kızının iş yaşamına ortak olduğu bu sahnede çevresindeki insanlarla paylaşır: "Mizahı kaybetmeyin".



**Görsel 4. Modern şirketlerin, sosyal bağı ve karşılıklı bağımlılık hissini parçalayan yapısı, Ines'in babasıyla birlikte yaptığı alt firma ziyaretinde ortaya konmaktadır.**

Toni Erdmann'ın duyguları, elmaların ikram edildiği bu sahnede tam olarak geçer, onun müteviziliği ve duyarlılığı iletişim kurma şeklinde oldukça etkindir. Filmsel anlatımın odağında yer alan modern şirketler, danışmanlık şirketleri ve taşeronlaşma ile ilgili sorunlar, yukarıda söz edilen modernliğin, kurumsallığın ve akılcılığın paradoksal yapısından kaynaklanan sonuçlar olarak görülebilir. Anlatımın Toni Erdmann tipolojisi ile gedik açmaya çalıştığı bu sistemler, işyerlerindeki sosyal bağı ve karşılıklı bağımlılık hissini parçalayabilmektedir. Sennett'a göre, modern şirketlerde danışmanlık sistemi, böyle bir parçalanmaya neden olmaktadır. Çünkü esnek işgücü piyasası kurallarında, danışmanların, hiç kimseye bağımlı olmadıkları varsayılmaktadır. Ines de, bu bağımsızlık zırhı altında yatan oyunları bilmektedir. Esnek iş gücü piyasasında, üretkenliği ve rekabeti arttırmak için firmaların, küçülme ve taşeronlaştırma yoluna gittiğini bilen Ines, bu süreçte işçi sayısını azaltmaya çalışan şirketin yürütücüsü olarak, işinin insani duyarlılıklardan uzak biçimde gerçekleştirilmektedir.<sup>2</sup>

Sonraki sahnede Winfrid'in mizahı yaklaşımı bir kez daha ortaya çıkar. Burada Ines, babasıyla birlikte, büyükelçinin eşinin ev davetine gider. Winfrid, kendisini daha önce bu kadına, Almanya Büyükelçisi olarak tanıtmıştır. Ines'i de sekreteri Bayan Schnuck olarak takdim eder.

<sup>5</sup> Alt yüklenici ya da alt iş veren olarak da tanımlanan taşeronluk, işverene işyerindeki mal veya hizmet üretimini başka bir işverenin işçileri vasıtasıyla gerçekleştirme imkânı sağlayan bir uygulamadır. Firmanın küçülme yoluna gitmesi, işçi sayısını azaltması anlamına gelmektedir. Taşeronlaşmada, firmanın bazı işleri başka firmalardan satın alınmaktadır. Bu çalışma biçiminde, asıl firma kendi işgücüne iyi ücretlerle sosyal güvence imkânı sağlarken, alt işletmeyi zor koşullarda işgücü istihdam etmeye zorlayabilmektedir (Yücesan-Özdemir, 2010: 42).

Daha önceki sahnede ona hediye edilen elmaları, elçiliğin bahçesinden kendi ellerimle topladım diyerek, bu kadına verir. Winfrid, bu davette, paskalya yumurtalarını boyamaya çalışırken Ines'e de zorla bir tane verir. Ines, dayanamadığı bir noktada bu alandan ayrılmak ister, Winfrid ise kızına "en azından hayatta bir şeyi adamakıllı bitirelim" diye rica ederek, teşekkür mahiyetinde bir şarkı söylemek istemektedir. Ines, zorlansa da onu kırmaz, Winfrid tarafından Whitney Schnuck olarak tanıtılır ve Whitney Houston'un *Aşkların En Büyüğü* (Greatest Love of All, 1985) adlı şarkısını seslendirir. Winfrid'in mizahi yaklaşımı burada da ortaya çıkar. Ines, sınırlarını zorlar ve kötü sesine rağmen özgürce şarkıyı söylemeye başlar:

*Çocukların geleceğimiz olduğuna inanıyorum  
Onları iyi eğitin ve yolu göstermelerine izin verin  
İçlerinde taşıdıkları güzelliği gösterin  
Kolaylaştırmak için onlara bir gurur hissi verin  
Çocukların gülüşlerinin bize eskiden nasıl olduğumuzu hatırlatmasına izin verin (...)*

*Aşkların en büyüğünü buldum  
Kendi içimde  
Aşkların en büyüğü  
Elde etmesi kolay  
Kendini sevmeyi öğrenmek (...)*

Ines, şarkıyı bitirip arkasına bakmadan o evden ayrılır. Winfrid, içini ev sahibesine döker. Buraya aslında kızının nasıl bir hayatı olduğunu kendi gözleriyle görmek için geldiğini anlatır. Bu sırada apartman aralığında gördüğü kostüm dikkatini çeker. Ev sahibesinin, Bulgaristan'dan aldığı bu siyah tüylü bir kostümü, Winfrid, filmin son sahnelerinde giyecektir.

### Mizah ve Biçimbozumu

Toni, bulunduğu mekanı, arkadaşlarıyla ve ailesiyle ilişkilerini Deleuze'ün duygulanım imge olarak adlandırdığı bir gayreti içinde şekillendirmektedir. Burada modernizmin paradoksal özellikleri içinde, var olmak ve eylemek için, kendi yaşamını inşa etmek için kudretini artıracak bir güç imajı olarak var olmaktadır. Bahtin'in Ortaçağ halk kültüründe incelediği karnaval ruhunun günümüzde de izleri bulunmaktadır (Öztürk, 2012: 78). Karnaval ruhu toplumsallığı barındırmaktadır; Toni'nin gayreti ise bireyseldir. Ortaçağ halk kültüründe karnaval ruhunu inceleyen Bahtin'e göre, bayramlarda, karnavallarda ve törenlerde soytarıların yaptığı parodi ve taklit, insanlara dünyanın neşeli ve özgür yönünü gösterir (2001: 103). Mevsimin değişimini kutlayan törenlerdeki ya da bayramlardaki eğlenceler "insanların daha mutlu bir geleceğe, daha adil bir toplumsal ve ekonomik düzene, yeni bir hakikate dair umutlarını" ifade eder (2001: 101). Bahtin, Ortaçağ halk kültürünü incelediğinde, bu dönemde gülme kültürünün bedensel yaşamın tiyatrosuna dönüştüğünü vurgular. Bu dönemdeki törenlerde, doğum, yeme ve içme gibi farklı bedensel özellikler tasvir edilirken; toplumsal ve siyasal hiyerarşiler askıya alınır. Bu durum, insanların korkularını geri plana itmelerini ve yaşadıkları anın tadını çıkarmalarını sağlar (2001: 108-110). Toni Erdmann'ın bireysel çabası ise, minör bir karnaval alanı yaratır. Kızıyla ve çevresindeki diğer insanlarla ilişkilerini mizahi bir çerçevede yürüten Toni'nin durumu bu bağlamda, *minör siyaset* (Kara, 2019: 33) olarak da adlandırılabilir. Toni, prefigüratif eylemliliği, yani insanları kurumsal yapının katı dünyasından uzaklaştıran olumlu etkileri üretme gayretini filmsel dünyadaki her anında gerçekleştirmektedir.

Winfrid Conradi, kızının yaşamında yer edinebilmek için palyaçolukta olduğu gibi yine kendi görüntüsünü değiştirir. Saçı ve dişi ile egemen baba görüntüsünü ya da sıradan bir insan görüntüsünü biçimbozumuna uğratar.

Kızının sert kapitalist çıkarlarla örülü dünyasında var olamayacağını anlayınca, bu sisteme karşı tek direnme biçimi olarak kuralları kendince bozar. Bu biçimsiz, korkutucu ama komik görünümün nedeni, bir kadın peruğu takmasından ve oldukça iri takma dişlerinden kaynaklanır. Görünümü ve dişleri ile ilgili espri yapar. Kızının şikayetlerini duyduğu sahnede, Ines'e döner ve ona babasıyla ilgili yardımcı olamayacağını söyler ancak yaşam koçluğu ile ilgili kendisini arayabileceğini belirtir. Bu mekândan ayrılırken bir limuzine biner ve bu davranışı ile kızını etkilemeye başarır. Bu sahneden sonra, Ines, babasıyla değil yaşam koçu Erdmann ile iletişim kuracaktır. Ines'in babasıyla yaklaşması devam eder. Parti sahnesinde peynir rendesi ile ilgili ilk kez gülümser. Filmde, Winfrid'in kimlik geçişleri devam eder. Partideki bazı konuklara, bu kez kendini Alman Büyükelçisi, kızını da büyükelçinin sekreteri olarak tanıtır.

Conradi'nin görünüşünü sürekli olarak biçimbozumuna uğratması ona kendi benliği üzerinde bir hareket özgürlüğü sağlar. Nazlı Bayram'ın ifade ettiği gibi, güldürü filmleri kahramanları dış görünüşleriyle ve konuşma biçimleriyle egemen ve geçerli olanı biçimbozumuna uğratabilir; görünüşleri ile ortaya bozuk ve biçimsiz bir imge çıkarabilirler (2006: 106). Conradi'nin dağınık, sakallarındaki beyazlarla karşıtlık içindeki uzun koyu kumral peruğu, dağınık kıyafetleri ve özellikle de dışarıya fıryalacakmış gibi duran dişleri, saygın bir toplumsal görünüme ilişkin teamülleri yıkarken, onu aynı anda gülünç, garip ve ürkütücü kılar. Bununla birlikte bu mizahi görünümün vve karakterin temelde vurguladığı şey, oyunsallıktır.

### **Bir Alt Politika Unsuru Olarak Oyunun ve Mizahın Filmsel Üretimi**

Filmde, modern yaşamın paradoksal unsurlarının yanı sıra, film içinde Toni Erdmann karakterinin yarattığı duygulanım imge ile gülmeye ve aylıklığa odaklanan kaçış hatları, üstpolitika ve altpolitika kavramları dikkate alınarak değerlendirilebilir. James C. Scott (1995: 248-249), iktidara karşı geliştirilen hareketleri "alt politika" (*infrapolitics*) kavramı yoluyla açıklamaktadır. Alt politika kavramının odağında kamusal açıdan belirgin olan direniş biçimlerinden ziyade doğrudan görünmeyen direniş pratikleri vardır. Kolaylıkla farkedilmeyen ama güç dengesini bozmaya yönelik bu eylemler, "tabî grupların örtülü kültürel mücadelesi ve politik ifadesidir" (1995: 249). Ona göre, alt politika, dikkatimizi verdiğimiz politik eylemlerin kültürel ve yapısal temelini sağlar (1995: 249-250). Taraflar birbirlerinin zayıf yanlarını araştırarak bu noktalardan faydalanmaya çalışırlar. En kötü durumda, bu eylemler birer kaçamağa dönüşür (1995: 250). Sahte cehalet, kaytarma, dikkatsiz çalışma ve ayak sürüme gibi doğrudan görünmeyen direniş pratikleri alt politikanın alanına girer (1995: 255). Scott, alt politikanın alanındaki pratiklerde, büyük çaplı eylemleri hazırlayabilecek bir potansiyel görür. Örneğin gözetimin hafiflemesiyle dolaylı saldırganlığı anlatan oyunlar, yüz yüze meydan okumaya dönüşme potansiyeli taşır. Scott'a göre, alt politika, güçsüzlere bir savunma aracı sağlar, bu anlamda onlar için hayatı sürdürebilmenin bir olanağını sunar. Tahakküme yönelik olan ve insanlara yaşamlarını devam ettirebilme olanağı veren direniş pratikleri alt politikanın alanındadır.<sup>3</sup> Üstpolitika, iktidarın egemenlik ve hegemonya alanını oluştururken, alt politika aşağıdakilerin mücadele alanını, tahakküme yönelik girişimlerini oluşturur (Öztürk, 2012: 28). Bununla birlikte, Johansson'ın ve Vinthagen'nın belirttiği gibi,

"(i)ktidar ve direniş, birbirleriyle karmaşık bir etkileşim içindedir, bu da belli direniş hareketlerinin, tahakkümün belli formlarının yansıması ya da onlara mekanik olarak verilen yanıtlar biçiminde görülen Scott'ın modelinin aksine daha açık ve süregelen bir sürece vurgu yapar" (2014: 420).

<sup>6</sup> Alt politika kavramı için ayrıca bkz. (Cantek, 1998; Öztürk, 2012; Özmakas, 2018).

Scott'tan alıntılandığı alt politika kavramını Öztürk, biraz daha farklı bağlamda kullanmaktadır. Buna göre, altpolitikadan, üstpolitik zaviyeden üretilen tahakküm politikalarına karşı mücadele ve direniş pratikleri kastedilmektedir. Çok değişik biçimlerde gerçekleşen bu pratikler, bazen gizli mücadele ve direnişleri bazen de açıktan meydan okumaları kapsayabilir. Bu tür direnişler bireysel ve kolektif olabilir, ama daha kalıcı ve esaslı direniş için süreç içinde bireysel eylemler kolektif hal alabilir (2012: 28). Alt politika unsurlarının insanlığın gelişimci ve özgürleşimci amaçlarına hizmet eden boyutları olması gerektiğine vurgu yaparken, altmücadele içerisindeki çelişkileri de görmek gerektiğini belirtmektedir (2012: 29). Çalışmada, insani boyutu öne çıkarmanın önemi vurgulanmaktadır. Burada insani boyuttan kastedilen, alt politikadan insan bilincinin çelişkili yapısı gereği sistematik bir ilerici potansiyel beklememek gerektiğidir.

Alt politika ve gülme ilişkisinde, gülmenin, güldürünün, mizahın insanı özgürleştiren yapısını vurgulamak gerekir. Gülme felsefesi içerisinde ele alınabilecek bu konuda, iktidarın, esprilerin belirivermesinden tedirginlik duyduğuna ve gülünleştirilen nesne yoluyla bazı tabuların tersine çevrilebileceğine ve sosyal değerlere meydan okunabileceğine değinilmiştir. Buna göre, Fyre (1957), Jekels (1981), Horton (1991), Paul (1991; 1994), Perlmutter (1991), Rowe (1995), Bahtin (2001), Sanders (2001) ve Eco (2011) gibi bazı kuramcılar, gülmenin, insanların zihnine dolaylı bir ışık düşürüp onları aydınlatacağına, kendilerini aldattıklarını ya da aldatıldıklarını anlayacaklarına ilişkin bir inanıştan beslenmektedirler. Böylelikle, bu çalışmalarda gülmenin, güldürünün ve mizahın özgürleştirici ve yıkıcı gücü, bir ön kabul olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bakış açısı, iktidarın bakıcı işleyiş mekanizmalarını görünür kıldığını vurgulayarak, baskıcı ideolojiye direnme olanağına odaklanmakta ve bir alt politika aracı olarak gülmenin önemini vurgulamaktadır. Filmde Toni, gülmeyi yaşamın içine çekmeye çalışmakta ve karnavaleks dünyayı yaşatmaya çalışır.

Filmde, Ines'in ve kurumsal mekanizmalar içerisinde görüşlerini biçimlendirmiş diğer bireylerin sinematografik imajları üst politikanın gülmeye dahi mesafelenen dünyasını göstermektedir. Johan Huizinga (2018), aydınlanmanın vaatlerinin gerçekleşmemesini, mizahi bir anlatımla, insanın hayal edildiği kadar akıllı olmadığını ortaya çıkması ile ilişkilendirir; "akıllı insan" (homo sapiens) tanımlamasını tam karşılayamayan insan için "oyun oynayan insan" (homo ludens) terimini açıklamayı önerir. Huizinga, kültürün içindeki oyunsal özellikleri araştırmak amacındadır. Ona göre oyun; heyecan, sevinç, ritim ve matraklıkla bir aradadır; gündelik hayatın içinde, belli bir yer ve sürede varolabilir. Oyun devam ederken, hareket, gidiş gelişler, birbiri yerine geçmeler, bağlılıklar ve ayrılıklar görülür. Oyun, çoğu zaman belli bir yerde oynanır; gündelik rutin dünyanın arasında, belli bir eylem gerçekleşir; bu, tasarlanmış geçici bir dünyanın tanıklığıdır; yaşamsal sıkıntıların karışıklığı içinde belli bir zaman ve mekânda mükemmellik hissi uyandırabilir. Bu haliyle cezbecidir. Oyunun kurallarının olması, bu cazibeyi pek de azaltmaz. Oyuna girişin kuralları vardır ve mızıkçılık edilmesi durumunda oyunbozan oyundan atılır. Maddi çıkardan ve yarardan arınmış bu eylem, sınırlı bir zaman ve mekânda, belirli kurallara göre, gönüllü olarak oynanmakta; bir esrar havasıyla çevrelenen ya da bilindik dünyaya aralarındaki mesafeyi kılık değiştirerek vurgulayan grup ilişkileri doğurmaktadır. Oyunun oynandığı ortam, istikrarsızdır yani oyunu bozan bir dış etken nedeniyle ya da kuralların ihlal edilmesiyle, "asıl hayat" a dönüş gerçekleşebilir (Huizinga, 2018: 20-43). Oyun, ciddiyetin karşıtı gibi görünür ancak çok ciddi bir şey de olabilir. Bununla birlikte, oyun bireye gündelik hayatından kaçma ve geçici bir faaliyet alanına girme bahanesi sunmaktadır. Bu haliyle bireyi rahatlatan bir meşguliyet olarak gözüktür. Ancak, düzenli olarak tekrarlandığında, hayata eşlik eden, onu süsleyen, onun boşluklarını dolduran ve böylelikle vazgeçilmez hale gelen bir işlev yüklenebilmektedir.

Modern kültürde oyunsal unsurları değerlendiren Huizinga'ya göre, modern hayatın karmaşasında oyunsal unsurlar çelişkili biçimde yer almaktadır (2018: 263). İnsan ilişkileri araçsal boyutta gelişmiştir ancak teknik, reklam ve propaganda yaşamın hemen her alanında rekabeti teşvik etmektedir. Aşırı rekabet, bir başkasının önüne geçme ve ondan daha kurnaz olmanın önemsendiği faaliyet alanlarında ortaya çıkmıştır. Büyük firmalar bu rekabet ruhunu, rekor kırma hevesiyle motive etmek için oyunsal unsurları da kullanabilmektedirler. Bu bağlamda, kurum içi ya da kurumlar arası sportif ya da sanatsal etkinlikler, neşeli bir zaman geçirmek için düzenlenir.

Filmin Toni Erdmann tipolojisiyle kurduğu imge, insanların kurumsal yapıların içinde akıl yürütme yoluyla edinmeye çalıştıkları kesin yargıların oyunsallık yoluyla sendelemesini sağlar. Yaşamsal doyumun ve asıl bilgeliğin her şeyin bir oyun olduğunun fark edilmesiyle gerçekleştirilebileceği inancı filmin sinematografik ve tematik yapısıyla vurgulanır. Bu noktada çoğu zaman modern yaşamın ve üst politika unsurlarının dayattığı mutlak ciddiyet duygusu da sarsıntıya uğrar. Toni Erdmann karakteri ile modern, rekabetçi ve kapitalist toplumsal yapıdaki mizah yokluğu görünür hale gelmektedir. Film, çocuk gibi davranma, şakalar yapma ve insani yakın ilişkiler kurmanın yaşamı eğlenceli kılmak için oyunsal bir işlev aramanın kabul edilip edilmeyeceğini sorgulamaktadır. Modern kültürde artık hiç "oyunmamakta"dır. Oyun, bu yapı içerisinde belki de sadece kurumsal iletişimi arttırması için düzenlenen etkinliklerde ve seminerlerde var olabilmektedir. Bu da zaten modern kültürün bir hilesidir. Oysa, filmin Toni Erdmann karakteri ile göstermeye çalıştığı, insanların yaşamlarını doğalarına uygun biçimde ve iş yaşamında karşılaştıkları biçimin aksine, en güzel oyunu oynayarak geçirmeleri gerektiğidir.

Modern yaşamın paradoksal yapısı içerisinde insanlar akıl yürüterek zihinlerine egemen olduklarını düşündüklerinde bile Toni Erdmann gibi biri ile karşılaştıklarında dönüşebilmektedirler. Bilincin, mizah ve oyun ile karşılaştığı noktalarda, mutlak ciddiyet duygusu yok olmaktadır. Bu noktada Huizinga'nın vurguladığı biçimde, *her şey oyun* (2018: 280) ifadesi Toni Erdmann'ın sinematografik varlığında ortaya çıkmaktadır. Huizinga gibi Toni Erdmann da yaşamsal doyumunu ve asıl bilgeliği bu noktada bulmaktadır. "İnsanların altına şaka minderi koymaktan başka hayat planı" olmamakla eleştirilse de, Toni hiçbir zaman mutlak ciddiyet duygusunda gedikler açma çabasından vazgeçmez. Onun oyunsallığı, filmin bakış açısına ilk sahnelerden itibaren hakimdir. Filmsel anlatıda, modernizmin oyunsallık üzerinde yarattığı tahribat, önemli bir kırılma anında; Ines, iş görüşmesini tamamladığında gelişir. Ines, babasını ararken, pencereden dışarıya bakar. Kamera üst açıdan önemli bir karşıtlığı sunar. Derme çatma bir gecekondu evinin bahçesinde oynayan çocuklar gösterilir. Böylelikle, okuldaki tiyatro oyunu sahnelerinin ardından ikinci kez çocukluk ve oyun gündeme gelir. Ines'in küresel iş gücü piyasasındaki deneyimi ile plazanın penceresinden izlediği bu derme çatma ev görüntüsü arasındaki farklılık oyunsallıkla birlikte mekân ve aidiyet ilişkisini gündeme getirir. Modern yaşamın bireyin toplumsal katılımını azaltan organizasyon yapısı, mekân ve aidiyet duygusunu da doğrudan etkiler. Sennett'in ifade ettiği şekilde: "(k)ent mekânı içinde hareket eden bireylerin bedenleri yavaş yavaş içinde hareket ettikleri mekândan ve mekânın içindeki insanlardan koptu. Mekân, hareket yüzünden değerini yitirirken bireyler başkalarıyla ortak bir kaderi paylaştıkları hissini yavaş yavaş yitirdiler" (2002: 289).<sup>4</sup> Bu çerçevede, filmdeki oyunsallığın, mizahın ve aidiyetin azalmasına yönelik eleştirel vurgu

<sup>7</sup> Tomlinson'un küreselleşme kavramı, mekânın günümüzde geçirdiği dönüşümün kültürel etkilerini incelememizi sağlayan bir kavramdır (2004: 147-203). Modernliğin insan ilişkilerindeki zaman ve mekân ile ilgili pratikleri esneten yapısı, bireyi, modern dönem öncesi ilişkilerin baskılarından kurtarmıştır (Giddens, 2012: 24). Ancak, iş yaşamında güveni, karşılıklı bağlılığı ve sadakati aşındırmıştır (Sennett, 2005: 23). Bu değerlendirmelerde modernliğin paradoksal yapısına vurgu yapılmaktadır. Marshall Berman da modern yaşamı paradoksal bir birlik içinde tanımlar; modern yaşama bireye, sahip olduğu her şeyin tehdit altında olduğu hissini veren bir olgu olarak bakar (1994: 11). Berman, modern dünyayı tanımlarken kapitalizmin yarattığı sorunlardan da söz eder. Ona göre, bu sistem, yarattığı insani olanakları yok eder; herkesi kendini geliştirmeye yöneltirken, çarpıtılmış sonuçlara neden olur (1994: 120).

yeniden hissedilir. Bu sahnede kamera, bir yandan rekabetçi iş yaşamının sertliğine gönderme yaparken diğer yandan oyun oynayan çocukların özgürlüğüne odaklanır.

*Toni Erdmann*, yaşamı dönüştürmek için bireysel bir çaba sergilemektedir. Bu çaba, hem toplumsal bir gelenek olan karnavaleks yaşamın neşesini barındırmakta hem de alt politikanın mizahı, karnaval dünyasını, gülmeyi, güldürüyü, yaşamı, sıradan görünen yaşamı merkeze alan yapısını sergilemektedir. Modern yaşamda üst politika ve alt politika unsurları bir arada yer almaktadır. Ancak, gümeyi, oyunsallığı ve mizahı ön plana alan alt politika unsurları; rasyonelliği, parayı, bireyselliği ve kurumsal yapıları merkeze alan üst politikada yer yer gedikler açabilmektedir. Huizinga'nın *Homo Ludens* kitabında vurguladığı biçimde insanların, yaşamsal doyumu ve bilgeliği, oyunsallığı içeren bir akıl yürütme olmadan başarması zor görünmektedir. Bu noktada Huizinga, akıl yürütme ile oyunsallığı yani üst politika ile alt politika unsurlarının paradoksal birliğini önermektedir. *Toni Erdmann* filminde, Ines'in ve kurumsal yaşamın içinde şekillenmiş diğer insanların sinematografik imajları, üstpolitikanın gülmeye dahi mesafelenen dünyasını göstermektedir.

Filmin son sahneleri, bir anda çıplaklar partisine dönüşen Ines'in doğum günü davetinde geçmektedir. Winfrid, bu davete, daha önce büyükelçinin eşinin davetinde gördüğü "ilkel ve korkunç kötü ruhları kovmak için" giyilen bir kostüm ile gelir. Ines, babasının yaşamına kattığı mizahi, çılgın ve oyunlarla dolu bakış açısını benimsemiş; bir önceki sahnede davette söylediği şarkının da etkisi ile kendini keşfetmeye başlamıştır. Winfrid, oyunlarla doldurduğu yaşamına kızını da çekmeyi başarmıştır. Nitekim, üzerindeki kostümle çocuk parkına girdiğinde küçük bir kız çocuğu ona yaklaşır, onu sever. Şimdi sıra Ines'tedir. Ines de babasının koşarak boynuna atlar, onunla kovalamaca oynamaya başlar.

## Sonuç

Film, Conradi'nin ve kızı Ines'in sinematografik imajlarında, modern yaşamın paradoksal imgelerini sunmaktadır. Filmde modern yaşamın, iki farklı insan dolayımıyla sergilenen özellikleri; oyunsallığın gündelik yaşamdan tasnif edilmesi, taşeronlaşma, yersizyurtsuzluk deneyimi, aile bağlarının zayıflaması, çalışma arkadaşlarına karşı duyarsızlaşma, yıkıcı rekabet ve duygusal açıdan bağlanamama biçiminde yer almaktadır. Film kamerası, Toni tipolojisiyle modern yaşamın oyunsallıktan, samimiyetten ve duygusallıktan uzaklaşan yapısını göstermektedir.

Filmde, modern bireyin paradoksal özellikleri, Ines'in karakteri boyunca tanımlanmakta; modern yaşam ve metropol yaşamı ortaya konmaktadır. Ines, rekabetçi, hırslı, duyarsız, duygusal olarak bağlanamayan, yer aidiyeti taşımayan, aile bağları güçlü olmayan özellikleri ile modern yaşamın öncü bir karakterini sergilemektedir. Modern toplumdaki küresel rekabet, iş yaşamındaki yabancılaşma duygusunu da güçlendirmektedir.

Çalışmada, filmdeki sinematik imajlar alt politika ve üstpolitika kavramları arasında kurulan paradoksal ilişki içinde incelenmiştir. Alt politika, mizahı, gülmeyi, oyunu, karnaval dünyasını, sıradan görünen şeyleri merkeze alırken; üst politika, iktidarı, parayı ve kurumsallığı odağa almaya gönderme yapmaktadır. Modern yaşamda her iki politika biçimi de yer almaktadır. Toni Erdmann sinematik imajı ile, kızının üstpolitika alanı ile çevrelenmiş yaşamında oyunsallıkla, mizahla ve sıradan olanı merkeze alma çabasıyla bir gedik yaratmaya çalışmaktadır. Filmde, Toni Erdmann tipolojisi, yaşamsal doyumu ve bilgeliği, oyunsallığı içeren bir bakış açısıyla başarmaya çalışan bir duygulanım imge olarak var olmaktadır. Bu noktada, film kamerası akıl yürütme ve oyunsallığı yani üst politika ile alt politikayı paradoksal bir birlik içinde sunmaktadır. Toni'nin kurumsal toplantılarda ve davetlerde sergilediği karnaval ruhu, kızına verdiği doğum günü hediyesi ve film kamerasının alt sınıfların

oyunsallığını vurgulayan görüntüleri filmin eleştirel bakış açısını ortaya koymaktadır. Ines'in ve kurumsal dünya içinde görüşlerini biçimlendirmiş diğer insanların sinematografik imajları, üstpolitikanın gülmeye dahi mesafelenen yapısını göstermektedir.

### Kaynakça

- Ade, Maren (Yönetmen). (2016). Toni Erdmann [Film].
- Ade, Maren (Yönetmen). (2003). The Forest for the Trees [Film].
- Ade, Maren (Yönetmen). (2009). Everyone Else [Film].
- Bakhtin, Michail (2001), *Karnavaldan Romana*, (Çev: Cem Soydemir), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudelaire, Charles ( 2011). *Modern Hayatın Ressamı* (Çev: Ali Berktay), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bauman, Zygmunt (2001). *Bireyselleşmiş Toplum*, (Çev: Yavuz Alagon), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Zygmunt (2014). *Sosyolojik Düşünmek* (Çev: Abdullah Yılmaz), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bayram, Nazlı (2006). *Varlıklı ve Egemen Olmayan Bir Aylak: Turist Ömer*. (Editör), K. Yazıcı. Kahkaha ve Hüzn. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, s. 104- 114.
- Beck, Ulrich (1996). *Risk Society: Towards a New Modernity*, London: SAGE.
- Beck, Ulrich (2005). *Siyasallığın İcadı*, (Çev: Nihal Ülner), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Benjamin, Walter (2004). *Charles Baudelaire: Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair*, (Çev: Ahmet Cemal), Pasajlar, İstanbul: YKY, s. 108-201.
- Berman, Marshall (1994). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, (Çev: Ümit Altuğ, Bülent Peker), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Cantek , Levent (1998). Alt-Kültür Popüler Direniş Yöntemleri, *Birikim*, 105-106: 126-133.
- Eco, Umberto (2011). *Gülün Adı*, (çev.) Şadan Karadeniz, İstanbul: Can Yayınları.
- Fyre, Northop H. (1957), *The Anatomy of Criticism*, N.J.: Princeton University Press. (<http://northropfrye-theanatomyofcriticism.blogspot.com/>).
- Giddens, Anthony (2012). *Modernliğin Sonuçları*, (Çev. E. Kuşdil), İstanbul: Ayrıntı.
- Gros, Frederic (2018). *Yürümenin Felsefesi*, (Çev. Albina Ulutaşlı), İstanbul: Kolektif Kitap Yayınevi.
- Haneke, Michael (Yönetmen). (2009). Beyaz Kurdele, Das weiße Band [Film].
- Horkheimer, Max; Adorno, W. Theodor (1995). *Aydınlanmanın Diyalektiği. Felsefi Fragmanlar I*. (Çev.: Oğuz Özügül). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.



Horton, Andrew (1991). "Introduction", *Comedy/Cinema/Theory*, California: University of California Press, s. 1-21.

Huilinga, Johan (2018). *Homo Ludens. Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir İnceleme*, (Çev.: M. Ali Kılıçbay). İstanbul: Ayrıntı.

Jekels, Ludwig (1981), "On the Psychology of Comedy" *Comedy: Meaning and Form*. (ed.) Robert Corrigan, New York: Harper&Row., s. 174-179.

Johansson, Anna ; Vinthagen, Stellan (2014). Dimensions of Everyday Resistance: An Analytical Framework, *Critical Sociology*. 42 (3): 417-435.

Kara, Onur Eylül (2019). *Yapabileceğimizi Yapmak. Minör Siyaset ve Türkiye Örneği*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Lefebvre, Henri (2012). *Gündelik Hayatın Eleştirisi I*, (Çev: Işık Ergüden), İstanbul: Sel Yayıncılık.

Öztürk, Serdar (2012). *Mekan ve İktidar. Filmlerle İletişim Mekanlarının Altpolitikası*. Ankara: Phoenix Yayınevi.

Özmas, Utku (2018). *Biyopolitika: İktidar ve Direniş. Foucault, Agamben, Hardt-Negri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Paul, William (1991). "Charles Chaplin and the Annals of Analogy", *Comedy/Cinema/Theory*, (ed.) Andrew Horton, California: University of California Press,109-130.

Paul, William (1994). *Laughing Screaming: Modern Hollywood Horror and Comedy*, New York: Columbia University Press.

Perlmutter, Ruth (1991), "Woody Allen's Zelig: An American Jewish Parody", *Comedy/Cinema/Theory*, (ed.) Andrew Horton, California: University of California Press, 206-221.

Provida, Myrto (2018). Can women have it all? The (in)compatibility of work and family in Kristine Bilkau's *Die Glücklichen* and Maren Ade's *Toni Erdmann*. University of Waterloo and the Universitaet Mannheim. Master Tezi. Mannheim, Almanya.

Rowe, Kathleen K. (1995). *The Unruly Woman. Gender and the Genres of Laughter*. Austin: University of Texas Press.

Russell, Bernard (1992). *Aylaklığa Övgü*. İstanbul: Cem Yayınevi.

Sanders, Barry (2001), *Kahkahanın Zaferi*, (çev.), Kemal Atakay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sennett, Richard (2002). *Kamusal İnsanın Çöküşü*. (Çev. Serpil Durak Abdullah Yılmaz), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sennett, Richard (2005). *Karakter Aşınması. Yeni Kapitalizmde İşin Kişilik Üzerindeki Etkileri*, (Çev. Barış Yıldırım), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Simmel, George (1996). "Metropol ve Zihinsel Yaşam", (Çev: Bahar Öcal Düzgören), *Cogito*. Kent ve Kültürü: 8: 81-89.

Talu, Nilüfer (2010). *Modernlik Söylemi: Endişeli Bakışlarda Modern Birey*. METU. Journal of the Faculty of Architecture. 27(2): 141-171.

Tomlinson, John (2004). *Küreselleşme ve Kültür*, (Çev. Arzu Eker), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Touraine, Alain (2007). *Modernliğin Eleştirisi*. (Çev. Hülya Tufan), İstanbul: YKY.

Wagner, Peter (2005). *Modernliğin Sosyolojisi*, (Çev: Mehmet Küçük), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Yücesan-Özdemir, Gamze (2010). Despotik Emek Rejimi Olarak Taşeron Çalışma. *Çalışma ve Toplum*. 4 (27): 35-50.