

"Aaahh Belinda" Filmini Lefebvre İle Okumak Nasıl Olurdu?

Reading the Film "Aaahh Belinda" with a Lefebvrian Perspective

Pınar YURDADÖN ASLAN

*Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi, Coğrafya Bölümü Doktora Öğrencisi,
yrdninar@gmail.com*

ÖZET

Bu çalışmada; gösterişsiz ve göstergesiz olduğu savıyla ihmal edilen gündelik hayatın, toplumsal ve politik yaşamdaki iskanmış belirleyici rolü, Lefebvre'ye bir yaklaşımla ele alınmaktadır. Marksist bağlamdan beslenen gündelik hayat anlayışı, bu içeriğiyle manipülatif bir yanılsamadan sıyrılarak, gerçekliği ayakları üzerinde doğrultma ihtiyacının sonucudur. Bu amaçla, gündelik hayatın kurucu öğeleri arasında yer alan üretim ve tüketim ilişkileri, yabancılaşma ve toplumsal cinsiyet gibi temaları içermesi bakımından "Aaahh Belinda" filmi konuyu betimlemek üzere seçilmiştir.

Anahtar Sözcükler: *Gündelik Hayat, Yabancılaşma, Toplumsal Cinsiyet.*

ABSTRACT

In this paper, the seminal role of everyday life in societal and political sphere, which is not paid the due attention with the premises that it is allegedly simple and non-referential, is handled with a Lefebvrian perspective. Drawing on a Marxian perspective so as to freeing itself from a manipulative mystification, the everyday life notion is the final outcome of the need for restoring the reality. Within this perspective, it is aimed at shedding light on the notion of Lefebvrian everyday life through the analysis of the film "Aaahh Belinda" which is thought to be a good example for exhibiting the inclusive indicatives of everyday life such as relations of production and consumption, alienation and social gender.

Keywords: *Everyday Life, Alienation, Social Gender.*

Bir roman, bir şiir, bir tiyatro oyunu ya da bir film... Hangisi gündelikliğin en *gerçek* anlatımını sunar? Hepsini ya da hiçbiri. Uzun bir tartışmaya götüren bu soru ve cevabı, okuduğunuz yazınının konusu olmayacak olsa da sinema gündelik hayatı yaşama, anlama ve anlamlandırma çabasında bu yazı için seçilen başlıca temsil biçimidir¹.

"Sinema, renklerden ışığa, sestən kurguya, kamera hareketlerinden objektif açısına kadar tüm araçlarla ve simge olarak imajları kullanarak bir dil (language) kurar" (Gök, 2007: 115). Kurulan bu dil anlatılan olay/durum örgüsünü estetize etme ile de ilgilidir. Diğer yandan dilin becerisi, sinemanın konu ettiği ile üretim nesnesi arasındaki farkı var etme becerisi ile orantılıdır. Bir bakıma inşa edilen dil, anlam üretiminin bir sonucu olmak yerine, doğrudan bu sürecin üretken bir parçasıdır: "Sinema temsillerle yaşarken, temsil meselesinin gerçekliğin bir yansıması değil, 'gerçekliğin' üretimine katkıda bulunma durumu olduğunu kabul etmek gerekir. Dünyanın temsil ve inşa edilmesinde seçilen figürler, temsil tarzları ve bunların düzenleniş biçimleri politiktir" (Sönmez ve Bilge, 2014: 39) ve buna ek olarak "sinema, yazınsal sanatlardan farklı olarak, toplumsal yaşamı ve doğayı izleme ve göstermede kullandığı teknikler açısından ideolojik üretime en uygun sanat dalıdır denilebilir" (Güney, 2012: 130). Dolayısıyla gündelik hayat gibi sinema da özellikle birlikte ele alındıkları durumlar için geçerli olmak üzere, siyasal bir zeminin dışında gibi kabul edilse de ne ontolojik ne de epistemolojik olarak bu mümkün görünmektedir.

Bir kurguya sahip, hikâye anlatan (ya da anlattığı varsayılan) bir film, içerdiği kurmaca bakımından soyut'un alanında kalsa da kurmacanın irdelemeye değer olmadığını söylemek zordur.

¹ Konuyu farklı bir minvalde taşra boyutu ile ele alan bir çalışma olarak "Taşrada Gündelik Hayatın İdeolojisinin Vavien Ve Süt Filmleri Perspektifinden Okunması" (Elmacı, 2011) örnek verilebilir. Ayrıca Lefebvre'in mekân yaklaşımı ve sinemayla ilişkisini gündelik hayat değinileriyle kuran "Framing the Real: Lefebvre and Neo-Realist Cinematic Space as Practice" (Brancaleone, 2014) isimli çalışma da bir başka örnektir.

"Sinematografi, zamanı yeniden kurar... Filme alınıp görüntülenecek mekanın düzenlenmesi, sahne tasarımı, dekor, kostüm, makyaj ve efektler yönetmene gerçek yaşamdaki mekan ve görünümü kendi görüş ve amacı doğrultusunda değiştirme olanağı sağlar. Yönetmen somut görüntülerle gerçek yaşamdan düşlere, düşsel mekandan hayallere geçebilir ve sinemasal mekan kavramını, anlayışını ortaya koyar." (Gök, 2007: 115).

Gerçekliğin kurgu yoluyla temsili, kurguyu ve araçlarını bir analiz birimi olmaktan alıkoymaz; aksine sinema yoluyla mekân ve zamanın üretimi ile gündelik hayatın temsili, farklı bir açıdan anlam kazanabilir. Konu özellikle de Atıf Yılmaz filmleri ise...

Atıf Yılmaz'ın 1986 yılında çektiği "Aaahh Belinda" filmi için baştan aşağı bir gündelik hayat hikâyesidir demek mümkündür. Film, yönetmenin 80' sonrası "kadın filmleri" döneminin başlıca örnekleri arasında sayılabilir. Bu dönem aynı zamanda Kara'nın (2013) ifadesiyle güncel siyasal koşulların yarattığı baskı ve boşluk ortamının sinemada yeni arayışların ortaya çıkmasına vesile olduğu bir dönemdir de². 1980 öncesi kendisine toplumsal muhalefette yer bulamayan feminist, eşcinsel, çevreci, sol/sosyalist muhalefetin sesini duyurabilme isteği ile sinemanın bireyin sorunları, iç yolculuğu, bastırılmış duygular ve kadın sorununa yönelik arayışları kesişmektedir (Kara,2013) ve "Atıf Yılmaz'la başlayan 'kadın filmleri' döneminde, kadının adı Müjde Ar'dır" (Kara, 2012). Aynı yıllarda çekilen Yavuz Turgul'un Fahriye Abla (1984), Şerif Gören'in Gizli Duygular (1984), Halit Refiğ'in Teyzem (1986), Başar Sabuncu'nun Asılacak Kadın (1986), Kupa Kızı (1986), Kaçamak (1987) filmleri de Atıf Yılmaz filmleriyle beraber dönemin karakterini oluşturmuştur.

Atıf Yılmaz'ın 80'li yıllarda yönettiği, senaryolarını yazdığı bu filmlerde daha önce ülke sinemasında çok rastlanmayan bir kadın figürü karşımıza çıkar. Sıradan hayatın bir parçası olan, sıradan kadınlar ön plandadır, üstelik de alışlagelen sıradan rollerde değil. Bu "sıradan" kadın, aşkını, nefretini, sevgisini doyuya yaşayan bir kadın; koca/baba/oğul için değil "kendisi için kadın", sistemin devamlılığının dayandığı değil sürprizli, asimetrik ilişkiler kuran bir karakterdir³.

Cinselliğini yaşamaktan çekinmeyen, toplumda varlığını kabul ettiren üstelik de bunu "erkek Fatma" olmadan yapabilen kadın, bu filmlerde anti-eril bir rolden çok sistemik toplumsal bir başkaldırı rolüyle buluşur. Bu anlamda "Kadının Adı Yok" filminin, Atıf Yılmaz yorumunun, Duygu Asena yorumuna göre daha geniş ve kapsamlı bir kurguya sahip olduğunu söylemek mümkün. Her ne kadar Atıf Yılmaz filmi olmasa da Yavuz Turgul'un "Fahriye Abla" ve Halit Refiğ'in "Teyzem" filmleri de gelenekler, mitler ve boş inançlar dünyasında bunalan, sürüklenen kadınların farklı yerlerde ve farklı araçlarla da olsa kurtuluş çabalarını anlatır.

Atıf Yılmaz'ın bu noktada kadın merkezli toplumsal yapı ve ilişkileri fantastik öğelerle iç içe geçirerek sinemada ayrı bir yer edindiği söylenebilir. Bu türdeki filmlerinin en bilinen örneklerinden biri 1986 yılında çektiği "Aaahh Belinda"dır (Ergün, 1986).

Filmin konusu şöyledir: Tiyatro sanatçısı olan Serap, ekonomik sebeplerle "Belinda" isimli şampuanın reklamında oynamayı kabul etmiştir; fakat çevresi gibi kendisi de bu durumu yadırgamaktadır. Reklam filminin çekimlerinde bir türlü yönetmenin istediği özendirici havayı veremediğinden oldukça zorlanır. Reklamın banyo sahnesi çekilmektedir. Saçlarını şampuanla yıkarken gözlerini kapatır ve açtığında tamamen bambaşka bir yeredir. Stüdyo ve set ekibi yerine, orta halli bir evin banyosunda bulur kendini, dahası salonda da reklam filmindeki ailesi olan Gülveren Ailesi, yani kocası Hulusi (Macit Koper) ve çocukları İnci ile Hakan oturmaktadır. Artık Serap değil, Naciye'dir. Her şey ona yabancıdır. Bu evi, evdekileri, kimseyi tanımadığı gibi tiyatrocunun arkadaşları ve sevgilisi Suat da (Yılmaz Zafer) onu

²Bu dönemin başlıca filmleri ise Mine (1982), Seni Seviyorum (1983), Bir Yudum Sevgi (1984), Dağınık Yatak (1984), Adı Vasfiye (1985), Dul Bir Kadın (1985), Asiye Nasıl Kurtulur (1986), Aaahh Belinda (1986), Kadının Adı Yok (1987), Hayallerim, Aşkım ve Sen (1987), Ölü Bir Deniz (1989), Düş Gezginleri (1992) olarak sayılabilir.

³ Yavuz Erten, "Atıf Yılmaz'ın İki Filminin İncelenmesi Bağlamında Kadın Temsilindeki Yarı ve Dönüşümler" başlıklı yazısında Türkiye sinemasında dönemselsel olarak yaptığı ayrımata atıfta bulunarak İyi-Aseksüel-Melek-Bakire Kadın karşıtlığında Kötü-Seksüel-Fahişe Kadın ayrımına değinir. Atıf Yılmaz filmleri ise 1980 öncesi "yarılmış kadın kimliği"nin bütünleşme döneminin en belirgin figürüdür: "...İyi ve Kötü, Seksüel ve Aseksüel kadın imgeleri birleşerek tek bir kadın temsiline doğru evrilir" (Erten, 2012:153).

tanımayacaktır. O gece bildiği tüm adresleri gezer ama "İstanbul'da gidebileceği tek evin" Hulusi Bey'in evi olduğunu acı bir şekilde anlar. Filmi izleyenler tüm film boyunca hangisi gerçek, Serap mı Naciye mi diye düşünürken, evin salonundaki Naciye ve Hulusi'nin düğün fotoğrafı muhtemelen hem izleyiciyi hem de Naciye'yi şaşırtır. Filmin devamında Naciye'nin, Naciye olmaktan kurtulma çabalarını, hayatta kendine yer yer boşluk arama ve nefes alma uğraşlarını izliyoruz. İlginç olan ise Naciye'nin Serap'tan umudunu kestiği, Naciye olmayı kabul ettiği an tekrar Serap olacak olmasıdır.

Gündelik Hayat Mefhumu...

Yazının başında da değinildiği gibi aslında Aaahh Belinda'da, tıpkı Lefebvre'in Ulysses'le ilgili ifadelerine benzer olarak Serap'ın bir günlük yaşantısına gidilmekte ve yine benzer olarak gündelik koşuşturmaca, iş, ev ve toplumsal mekânlar, komşuluk ve aile ilişkileri üzerinden döneme ilişkin fikir sahibi olunabilmektedir. Edebiyat gibi sinema da ilişkileri, kişileri, mekânları soyutlama yeteneğinde, fakat aynı zamanda bu yetenek tam da aynı sebepten ötürü doğasında bir sınırı da barındırmakta. Bu bakımdan bir sinema filminden, özellikle de fantastik öğeler barındıran bir filmde konuyu açıklama beklentisine girmek abartılı bir yaklaşım mı olur? Bu çalışmanın başlıca amacının eğrisiyle doğrusuyla, düşüyle gerçeğiyle gündelik yaşamı anlamlandırma çabası olduğu ve Atif Yılmaz'ın da yer yer metafizik-mitik filmlerinin aynı zamanda toplumsal bir ironi içeren, gerçekçi filmler olduğu düşünüldüğünde, böylesi bir yaklaşımın abartılı bir tutum olmadığı görülecektir.

Peki, gündelik hayat neden üzerinde durulmaya değerdir ya da Atif Yılmaz bankada memur olarak çalışan, evden işe işten eve gitmesi beklenen evli ve çocuklu Naciye'nin hayatını anlatacağına neden herhangi bir şarkıcının ya da film yıldızının hayatını anlatmamıştır? Tüm bu sorular gündelik hayatın bireyi/toplumu, mekân/zamanı, kadını/erkeği anlamada sunduğu geniş bağlamla cevaplanabilir, cevaplarını bizatihi bu bağlamda bulabilir. Aynı zamanda gündelik hayat "kendimizle olduğu kadar, başkalarıyla da 'gerçekten karşılaşabileceğimiz' tek zaman kesiti ve tek hayat kesiti" de olduğundan üzerinde durulmayı hak eder (Çelenk Özen, 2011: 8). Benzer bir sorgulamayı "*Edebiyatta Otobiyografik Kurgu ve Gündelik Hayat*" isimli makalesinde Gülsüm Depeli de yapmaktadır. Ona göre gündelik yaşamın sosyal bilimlerin konusu olması ya da incelemeye değer bulunması "ulus devlet merkezli Resmi tarih tarihçiliğinden, yaşanan dönemlerin zihniyet ve ruh dünyasını betimlemeye yönelik bir tarihçilik ve maddi kültür tarihçiliği"ne geçişle ilgilidir (Depeli, 2011: 115). Aynı şekilde Çaylı Rahte de siyasete odaklanan tarih yerine insan faaliyetine odaklanan tarih anlayışının gündeme gelmesinin gündelik hayat ve ona ilişkin nesnelere üzerinde durulmasında etkili olduğunu ifade etmektedir (Çaylı Rahte, 2011: 150).

Lefebvre de benzer biçimde "tarihinin tarihi gündelik hayatın ışığında incelemeyi ihmal ettiğinde, budalalara kurulan tuzağa naif bir şekilde, kaçınılmaz olarak" düşeceğini ve "tarih, psikoloji, insan biliminin gündelik hayatı incelemesi" gerektiğini söylemektedir (Lefebvre, 2012: 141-142).

Ancak gündelik hayatın anlamı ve değeri ne bilimde ne de felsefede hissedilmiş, aksine, pozitivizm ve bilimsellik iddiasındaki yaklaşımlar gündelik hayatı beslenme, giyinme, eşya, ev, barınma, komşuluk, çevre olarak görüp onu incelemeye değer bulmazken, onu "pratik bir bayağılık ve bayağı bir pratik" olarak kabul eden felsefe de ilgi alanına dâhil etme eğiliminde değildir. Geleneksel felsefenin eğilimi kavramsal veya ideal olana kıyasla gerçek dünya olarak gördüğü gündelik hayatı küçümseme üzerindedir ve bu eğilim gündelik hayatın felsefi olma statüsüne kavuşması önünde engeldir aynı zamanda. Oysaki gündelik hayat felsefi olmayan olma niteliğiyle, felsefenin geleneksel nesnelere farklı olarak yine felsefe tarafından spekülasyon sistemleştirilmelerden kopararak felsefeye konu edilir, felsefi kılınır. Bu biraz da felsefenin 19. Yüzyılda değişen yönü ile ilgilidir. Lefebvre, felsefenin bu dönemde Marx'ın da etkisiyle spekülasyon olana terk edip, gerçek hayat ve bunun düşünsel ve pratik gerçekliği üzerinde durmaya başladığını belirtmektedir (Lefebvre, 2007: 21-27).

Dolayısıyla görüldüğünden farklı olması beklenmeyen, bu nedenle araştırmaya değer bulunmayan basit ve göstergesiz bir gündelik hayat anlayışının yaygın olduğunu söylemek mümkündür. Burada kritik nokta Lefebvre'in de ifade ettiği gibi gündelikliğin felsefe ile anlaşılması meselesidir; çünkü ancak felsefe gibi bağlantıları ve bütünlüğü gören, parçalı düşünceleri ve ayrılmış bilgileri birbirine bağlayabilen bir bilgi her yerde ve her şeyde olan gündelikliği ele alma yetisindedir. Ancak bu yetinin işlerliği "hem felsefenin yabancılaşmasını hem de kavramsal açıklıktan yoksun olan, körlemesine ve el

yordamıyla arayan, çok sınırlı bir varoluş içine hapsolmuş bulunan felsefeci olmayanın yabancılaştırmasını eşzamanlı olarak” aşmayla sağlanabilir (Lefebvre, 2007: 23). Böylesi bir yaklaşım için Elden, Lefebvre’den derleyerek, eleştirel bilgi ve eylemin beraber ele alınmasının gerektiğini yani teori ve pratik birlikteliğini vurgulamaktadır. Dolayısıyla çözümlenme, konunun bütünü ve işleyişini, büyük ölçekte ve resmin tümüne bakarak bağlamı yitirmeden yapısalcı bir bakış açısıyla yapılırken, fenomenolojik bir yaklaşımla da parçaları reddetmeden, aktörler ve aktörler arası ilişkiler de gözetilmelidir (Elden, 2004: 113).

Gündelik hayattan ne anlaşıldığı ve filmde buna dair ne gibi emarelerin olduğu bu yazının esas motivasyonudur. Gündelik hayata ilişkin de Certeau, Heller, Goffman, Chaney gibi düşünürler farklı ve çeşitli perspektiflerle çözümlenmeler yapmıştır. Bununla birlikte geleneksel ikili kavramsallaştırmaları aşan (zihinsel-fiziksel ya da altyapı-üstyapı vb. gibi), ekonomi-politik farkındalıkla ortaya konulan pratik/politik- stratejik ve felsefi içerimi⁴ sebebiyle, yazının kuramsal arka planı Lefebvre’in gündelik hayat yaklaşımına dayanmaktadır. Öncelikle tekrar etmek pahasına şunu söyleyerek başlamakta yarar var: Lefebvre gündelik hayatın sıradan olaylar kümesi, hiçbir şeyi anlamlandırma yeteneği olmayan gelip geçici mevzular bütünü olduğu yönündeki fikri açık bir şekilde eleştirmektedir. O’na göre, bu atıl bırakılan alan ekonomik, sosyolojik, felsefi ve daha birçok boyutu barındırır. Bu bakımdan bir çeşit “analiz birimi” olarak görülmelidir: “Gündelik sadece bir kavram olmakla kalmaz, bu kavram ‘toplum’u anlamak için bir ipucu olarak da alınabilir. Gündelik olanı küreselliğin, devletin, tekniğin ve teknikliğin, kültürün (veya kültürün çözülmesinin), vs. içine yerleştirmek gerekir” (Lefebvre, 2007: 40).

Gündelik hayatın göz ardı edilışı böyle düşünüldüğünde gündelik hayatı dikkate almak kadar ideolojik bir duruşu da barındırmaktadır. Marksist bir zeminden başlayarak ve Marksist terminolojiyi de genişletip geliştirerek Lefebvre, kapitalist sömürünün yalnızca ekonomi alanında değil, kültürel, sosyal ve özellikle mekânsal olarak da gerçekleştiği, bu bakımdan işçilerin yalnızca işyerlerinde değil, sosyal yaşamda, aile yaşamında, politik yaşamda da sömürüldüğünü söylemekte ve buna çalışma saatlerine ek olarak boş zamanlardaki sömürüyü de eklemektedir (Akt. Elden, 2004:110-111). Başka bir ifadeyle:

“Gündelik hayat nerededir? Çalışmada mı boş vakitte mi? Aile yaşamı ve kültürün dışında ‘yaşanan’ anlarda mı?...Gündelik hayat bu üç ögeyi, bu üç veçheyi kapsamaktadır” (Lefebvre, 2012: 37).

İşte incelemeye değer bulunmayan gündelik hayatta gerçekleşen bu sömürü ve kapitalist örgütlenme durumu, Lefebvre için gündelik hayatın ele alınmasında önemli bir başlangıç noktası olmuştur.

Ayrıca onun gündelik hayatın ikiliğini gösteren şu sözleri de dikkat çekicidir:

“Gündelik hayatın nerdeyse durgun suyu üzerinde, seraplar, ışıltılı kırışıklıklar vardı. Bu yanılsamalar etkisiz değildi, çünkü özellikle akli etkiliyorlardı. Peki, ama asıl gerçeklik nerededir? Asıl değişim nerede olup biter? Gündelik hayatın eşsiz derinliklerinde!” (Lefebvre, 2012: 142).

Konunun yine Marksist ekonomi politikte güçlü bir bağı bulunmaktadır. Şöyle ki; gündelik hayatın içinde yer edinen sınıfsal ayrışma ve kültürel-sosyal ve politik içerik “görünen görüldüğü gibi kabul edildiği” takdirde “gündelikliğin sefaletini” üretmeye devam edecektir. Platon da çok uzun yıllar önce o ünlü mağara alegorisinde görünenin kusurlu ve yanıltıcı olduğunu, gerçek öğrenilmek isteniliyorsa görünenin ardındaki gerçekliğe bakılması gerektiğini söylememiş midir⁵?

⁴ Merrifield’in, Lefebvre’in mekân yaklaşımına yönelik olarak yaptığı bu tanımlamayı (akt. Arslan-Avar, 2009: 8), gündelik hayat yaklaşımına da uyarlamak mümkündür.

⁵Platon’un mağara alegorisi (benzetmesi) şöyledir (Platon, 2000: 183-188): Çocukluklarından itibaren boyunları ve ayakları sıkı sıkı zincire vurulmuş insanlar, yer altında ışığa açılan uzun bir girişi olan mağaranın en dibinde oturmaktadırlar. O kadar sıkı bağlanmışlardır ki kafalarını ve vücutlarını oynatamazlar, çeviremezler. Arkalarında yüksek bir yerde ateş yanmaktadır. Ateşle mağaranın dibindeki insanlar ya da mahpuslar arasında bir perde veya bir duvar bulunmaktadır. Bu perde ya da alçak duvarın arkasında ellerinde insana, hayvana ve başka şeylere benzeyen kuklalar taşıyan insanlar bulunmaktadır. Hareket edemeyen

Görünenin ardındaki gerçeklik ve hakikat tartışması Marx'ın Emek-Değer Teorisi ile ilişkilendirerek anlamlandırılırsa şöyle demek mümkündür: Bilindiği gibi Marx, değer in değişmeyen ölçüsünü bulma ve değeri belirleme konusunda kullanım değeri ve değişim değerinden bahseder. Hatırlanacak olursa; kullanım değeri, somut-bireysel, kendine özgü değer iken, değişim değeri soyut-toplumsal ve atfedilen değere karşılık gelir. Buna göre, emeğin değerini belirleyen şey emektir, toplumsal olarak üretilen üretken emektir. Dolayısıyla metaya dönüşen bir nesnenin değeri ona katılan emek miktarıyla, emek süresiyle ölçülür. Nesnenin doğada ya da kendisinde, kendinden menkul bir değeri yoktur. Bunun aksini söylemek, yani nesneye doğasında var edilen bir değer biçmek meta fetişizmini, nesneleşme ya da şeyleşme gibi kendi içinde ayrımları olsa da aynı kökten beslenen anomalileri teorize etmekten başka bir işe yaramaz (Kulak, 2011; Özel, 2014).

Bu durum yani görüneni doğal kabul etme durumu aynı zamanda güç ilişkilerine de yansır. İnsanın eyleme gücü insanın bu dünyada fark yaratma gücüdür. İnsandan koparılan eyleme gücü, onun karşısına yabancı bir güç olarak çıkartılır, ondan ayrılır ve böylece insanın özgürlüğü elinden alınır. Emek gücü metaya dönüşen insan, soyut emeğin taşıyıcısından başka bir şey değildir artık. Böylece insan tüm zihinsel ve fiziksel kapasitesinden koparılarak, türsel ve bireysel olarak yabancılaşır (Kulak, 2011; Marx, 2011: 143-148; Özel, 2014). Bu noktada kaba bir meta analizine yaslanılmadığını hatırlatmakta yarar var. "Meta problemi, sadece tikel bir problem ya da sadece ekonomi gibi tikel veya özel bir bilimin merkezci problemi olarak değil, daha da genelde kapitalist sistemin tüm yaşam belirtilerinin merkezinde yapısal bir problem olarak" görülmektedir (Lukács, 2014: 205). Dolayısıyla yaşanan yabancılaşma ekonomik alana indirgenmediği takdirde metanın iş dışı alandaki dolaşım becerisine haksızlık edilmiş olur.

Böylelikle, yabancılaşma olgusu gündelik hayatın anlaşılması bakımından oldukça önemlidir. İnsanın işinden, kendisinden, çevresinden ve diğer insanlardan yabancılaşması gündelik hayattaki açık veya gizil sömürünün belki de en önemli boyutudur. Lefebvre, gündelik hayattaki yabancılaşma için "ekonomik, sosyal, politik, ideolojik ve felsefi olabilir" demektedir (Akt. Elden, 2004: 110).

Bu gizil olanın açığa çıkarılması işi de bir bakıma "sıradan olandaki sıradışını" bulmakla aynı anlama gelmektedir O'nun için. Ancak diğer yandan yabancılaşmayı tümünden umutsuz bir öge olarak da okumaz. Bunu Hegel'e yaptığı göndermeden anlıyoruz. Hegel'in ünlü "*bilinen sırf bilindik olduğu için bilinmez*" cümlesi, onun gündelik yaşamı anlamak için eleştirel bir mesafenin konulması ve korunması gerektiği yolundaki fikriyle örtüşmektedir (Lefebvre, 2012: 20). Gündelik hayatı anlamlandırmak için onu yaşamak şarttır; ama belirli bir mesafe de bırakılmalıdır.

Lefebvre'in yabancılaşmaya ilişkin diyalektik yaklaşımı gündelik yaşama ilişkin fikirlerinde de mevcuttur (Lefebvre, 2007: 47): Gündelik hayat sefalettir. Yokluk, yoksunluk, aşağılanma, işçi sınıfının hayatı, para ilişkileri, kadınların ezilmişliği, arzuların bastırılmışlığı vb. nin alanıdır. Diğer yandan gündelik hayat büyüklüktür de. Nesne olduğu kadar özne de olan kadının hayatı, pratik-duyumsal bir dünya yaratılması imkânı, gündelik hayatın bireyler, gruplar ve sınıflar için olma ihtimali, temel ilişkilerin yeniden üretimi, antagonizmaların ve mücadelelerin mekânı...

Bu noktadan hareketle gündelik hayatın olumluluğu; evin ve boş zamanın alanı, güvenliğin ve güvencenin alanı, tatilin ve küçük kaçamakların, zevklerin alanı, işin de içinde olduğu ama işten ibaret olmayan bir alan olmasında yatmaktadır. Diğer yandan modern savaş sonrası kapitalizm iş yaşamını sömürüp yabancılaştırırken, bununla da yetinmeyip boş zaman (*free time*), eğlence zamanı (*leisure time*) ve tatil zamanını (*vacation time*) da içine alıyor, gündelik hayat metalar tarafından sömürülüyordu (Merrifield, 2006: 9).

Gündelik hayatın yoksulluğu altında yatan zenginlik fikri Lefebvre'deki başkaldırı düşüncesini beslemektedir demek yanlış olmayacaktır.

mahpuslar yalnızca ateşin duvara yansıttığı gölgeleri görebilmektedirler. Bu gölgeleri nesnelere ile karıştırmakta, perdenin arkasından gelen sesleri de gölgelere yormaktadırlar. Dolayısıyla nesnelere ilişkin bilgi, görülen/gösterilen gölgelerden, gölgelerin sunabildiğinden yani görünüşlerden ibarettir.

Filmin çekildiği dönem olan 1980'li yıllar ülkemizde de tam da birikim modelinin değiştiği ve dolayısıyla üretim gibi tüketim anlayışının da farklılaştığı bir dönemdir. Bu nedenle geleneksel Gülveren Ailesi hala modernite döneminin alışkanlıklarını sürdürmekte ve kooperatife girip, gereksiz yanan elektrikleri söndürmekte, börek mercimek, makarna yerken, aniden bu ortamın içine giren Serap kendi ekonomik ve kültürel aidiyetiyle de paralel olarak bonfile, muz yemekte, taksiye binmekte, Naciye'nin aksine erkek arkadaşına 'akşam yemeğini hazırla' diyebilmekte, temizlikçi kadın istemekte, fön makinesine alışkın (filmde Naciye'nin evinde makinenin olmadığını Hulusi'nin şaşkınlığından anlıyoruz), kalburüstü bir yaşam sürmektedir. Böyle bakıldığında Naciye modern (bize özgü bir formda) temsil ederken, Serap modern sonrası dönemin izlerini taşımaktadır.

Serap'ın Naciye'ye dönüştüğü bölüme dönülürse, bundan sonra Naciye'yi aile içi görevler ve alışkanlıklar, koca ve çocuklara karşı sorumluluklar, komşularla belirlenmiş ilişkiler ve alışkın olduğu bireysel ve görece mesafeli bir arkadaşlık yerine kızkardeş tanımına denk düşen kadınlar arası arkadaşlık ilişkileri, yine geleneksel kayınvalide normuna uygun hakimiyet alanını kaptırmama geriliminde olan, gelini ile sürtüşme içinde olduğu anlaşılabilir bir kayınvalide (Nedret Hanım) beklemektedir. Yine de Hulusi Bey'in hakkını teslim etmeli. Naciye'yi düştüğünü sandığı bunalımdan kurtarmak için ona oldukça duyarlı yaklaşmakta ve anlaşıldığı kadarıyla öncesinde de sevgi dolu davranmaktadır.

Naciye'nin yaşadığı bu durumu öncelikle, insanların hayatındaki izlerinin silinmesi girişimi olarak kabul ettiğini, sonrasında da durumun içinden çıkamayıp psikolog ile görüşmeye gittiğini görüyoruz. Doktorlar ona inanmayarak akıl hastanesine yatırmışlar, sonrasında Naciye gibi görünerek buradan çıkabilmiştir. Diğer yandan bu aile ve ev hayatı bir bakıma ayrı bir akıl hastanesidir onun için, hatta filmin bir yerinde "tımarhaneye geri mi dösem" diyerek bu durumu ortaya sermektedir. Örneğin ailece ve komşularıyla beraber gittikleri piknikten de bahsederek konu açılırsa; piknikte bir yandan yemek yapan, diğer yandan çocukları eğlendiren Naciye'nin biricik sosyal faaliyetinin bundan ibaret olduğu ortadadır.

Filmin devamında evden çıkarak, Serap'ın çalıştığı tiyatroya ve tiyatrocularına gittiği görülmekte. Açıkçası başlangıçta ortamda kabul gördüğü, tutunduğu söylemek pek de mümkün görünmemektedir; sonradan Suat'la kurduğu ilişki sayesinde yine aynı tiyatro oyununu sergilemekte olan gruba dahil olma fırsatını bulabilir, tabii sesi kısılan bir oyuncunun yerine daha önce kendisinin oynadığı başrol olan Asiye'den farklı bir rolde. Yönetmen tarafından çok beğenilir ve doğrudan kadroya dahil edilir. Bununla birlikte oyununun provaları için Hulusi'ye yalan söylemekte ve suç ortağı da hem komşusu hem de iş arkadaşı olan Feride'dir. Devamında, bu durum dayanılmaz bir hal alır ve Naciye evi terk eder. Feride sayesinde nerede olduğu öğrenilir ve tiyatrodaki prova esnasında başta emekli öğretmen olan kayınvalide ve diğer aile bireyleri olmak üzere, onu oyunun bir parçası değil de Fuhuşla Mücadele Dernekleri Genel Başkanı sanıp tartışma çıkarırlar. Hulusi Naciye'yi yıllardır görüşmedikleri Naciye'nin babasının evine bırakarak, ondan ayrılır. Naciye'nin babası ile olan diyalogları filmin mizah öğelerinin yoğunlaştığı diğer bir bölümdür. Özellikle beraber annesini ziyarete gittikleri mezarlık sahnesi önemlidir; çünkü bu sahnede Naciye, mezarlık ile örtüşen "Bitti artık, her şey bitti artık, bundan sonra yalnız mutluluk var, Naciye var" sözlerini söyler.

Filmin sonunda Naciye'nin artık "Naciyeliği" kabul ettiği, sofraya başında kendini rolüne fazlasıyla kaptırmış bir halde yemek tarifi anlattığı üstelik de uysal ve "evinin kadını, çocuklarının anası" kimliğini pekiştiren söz ve hareketlerle bunu desteklediği görülmektedir. Masayı yemek lekeli ile kirleten Osman'a çıkışan Feride'ye verdiği öğüt şöyledir:

"Yo Feride yo, çöz artık şu çatılı kaşlarının kara düşümlerini. Öfkeli kadın bulanık çeşmeye benzer güzelim. Hiç kimse bir damlasını bile içmek istemez. Karşısındaki susuzluktan ölse bile."

Günün sonunda aynı yatakta yatmayı kabul etmediği Hulusi'yi de çağırması cabası. Hulusi'nin gelmesi ve sonrasında gelen bir dış sesle -ki bu reklam filminin yönetmenin sesidir- kendine gelir. Rolüne kendini fazla kaptıran Serap'ın devasa şampuan şişesi ile kısa bir mücadelesi olur ve bunun Suat'ın bir oyunu olduğunu anlamasıyla gerçek Serap'a geri döner.

Naciye'nin tekrar Serap'a dönüşmesi, Serap'tan ümidini kesmesi hatta Naciye'yi biraz abartılı da olsa kabul etmesi ile olmuştur. Naciye'nin hayatında Serap olmak, Serap gibi yaşamak zor gelmiş, mücadele etmeyi bırakmıştır. Hatta filmin başında reklam filminin videolarını izlerken ve film setinde görüp hiç hoşlanmadığı Hulusi'yi bile artık reddetmemektedir. Hulusi'yi "çocuklarının babası" diye sevmesi, çocuklarını da davranışlarını hiç beğenmediği kayınvalidesi gibi korku verici "dunganga" şarkısıyla uyutması yeni girdiği eski hayatını fazlasıyla kabul ettiğini hatta belki de aştığını gösteren sahnelerden biridir. Yine de evi terk etme girişimi göz ardı edilmemeli, bu "ritmi" bozmak adına ciddi bir girişim olsa da hatırlanacağı gibi hayal kırıklığıyla sonlanmıştır.

Sonuçta, hayatta mücadeleyi bırakıp, Heidegger'in Onlar'ına (Das Man) katılıp, aykırı- farklı ya da otantik olmaktansa sıradan olmayı, diğerleri gibi olmayı, Onlar'ı aşmamayı seçer. Sıklıkla "Onlar alanı" olarak çevrilen bu kitle ya da genel kamu diyebileceğimiz bütünü Heidegger, toplu taşıma araçları ya da iletişim araçları kullanılırken herkesin herkes gibi olduğu, Dasein'in diğerleri arasında eridiği, dolayısıyla başkaları arasındaki farklılığın da giderek azaldığı, herkes gibi eğlenilen, herkes gibi sanat ve edebiyatın okunduğu, böylece herkesin hem herkes hem de hiç kimse olduğu, Dasein'in da hem hiç kimse hem de herkese dönüştüğü bir alan olarak tarifler. Aynı zamanda bu alan, *hergünkülük* durumudur da (Heidegger, 2011:132-134).

Filmde üzerinde durulması gereken noktalardan biri de mekânsal vurgulardır. Kullanılan açık ve kapalı mekânlar, olay örgüsünü yer yer desteklemekte yer yer var etmektedir. Çoğunlukla kapalı mekânlarda geçen film, bu bakımdan yeni, gizemli veya sıra dışı mekânları içermediğinden, vurgunun nerede olduğu anlaşılabilir. Ancak gündelik hayatın ontolojisinin mekândan ayıramayacağı düşünüldüğünde, iki kadın karakterin barınma, çalışma ve sosyal mekânlarının oldukça farklı olduğu ve bu karakterlerin gündelik hayat pratiklerinin üretimindeki başat rolü görülecektir. Serap'ın özgür ve özgün, çatı katındaki dairesinin yanında Naciye'nin evi orta sınıf bir apartman katıdır⁶. Serap'ın sosyal yaşamı barda, sporda vs. de geçerken Naciye'nin çok nadir pikniğe gittiği anlaşılmaktadır. Bachelard'ın "düşü barındıran evi" Serap için geçerlidir belki ama Naciye'nin evi ve yaşantısıyla uzaktan yakından ilgisi yoktur⁷.

Gündelik hayatın bu denli yoğun hissedildiği mekân, Lefebvre'e göre algılanan mekân ya da toplumun günlük mekânsal pratiğinin mekânıdır (*perceived space*). Bu mekânda, gündelik gerçeklik ve kentsel gerçeklik iç içe geçer. Doğrudan yaşanan mekândır. Bu mekân soyut, ideolojik veya düşünsel içerikle donandığında mekânın temsili/tasarlanan mekânla (*conceived space*) örtüşür, ya da şöyle söyleyelim, görece bu zihinsel faaliyetin yarattığı pratik faaliyet algılanan mekânda görünür olur. Bu durum ise bir bakıma gündelik hayatın umut vaat eden, sefaletini değil de büyüklüğünü başat kılmak isteyenlerinin eliyle bir çeşit "karşı" faaliyetin geliştirilmesine neden olur. İşte bu faaliyetin ürettiği mekân ise yaşanan mekân/temsil mekânlarıdır (*lived space*) ve bu yaklaşım Lefebvre'in ünlü mekân triyaletiği ya da Spatial Triadi'dir⁸ (Lefebvre, 1991; Lefebvre, 2014).

Filmde yer alan mekânlar, Lefebvre'in Spatial Triadi üzerinden okunduğunda gündelik kent yaşamı ve bunun en somut hali her ne kadar vaktinin çoğu evde ve işte geçse de Naciye'nin yaşantısında görünür

⁶ Yasemin İnce Güney, "Konutta Mekânsal Organizasyon ve Toplumsal Cinsiyet: Yirminci Yüzyıl Ankara Apartmanları" isimli çalışmasında apartman olgusuna dair konumuzla da ilişkili farklı bir okuma yapmakta, mimari bir form ve konut tipolojisi olarak apartmanın, toplumsal ve politik ifadesini toplumsal cinsiyet odaklı bir sorgulamaya tabi tutmaktadır (İnce Güney, 2009: 102-135).

⁷ "...Ev, düşü barındırır, düş kuranı korur; ev, dinginlik içinde düş kurmamızı sağlar...Geçmişte oturduğumuz evler içimizde ölümsüzleşmiş olduğundan, eski evlerin anılarını içimizde düş gibi yeniden yaşarız...Evin, insanın düşünceleri, anıları ve düşleri için en büyük birleştirici güçlerden biri olduğunu kanıtlamak...Ev, insan yaşamında, kazanılmış şeylerin korunmasını sağlar, bunları sürekli kılar. Ev olmasaydı, insan dağılıp giderdi...Aynı zamanda hem beden hem ruhtur. İnsan varlığının ilk evrenidir." (Bachelard, 1996:34,35).

⁸ Lefebvre'in mekânsal triyaletiği ya da üçlü mekânsal yaklaşımı için Gottdiener'in "A Marx for Our Time: Henri Lefebvre and The Production of Space" isimli makalesine bakılabilir. O'na göre üçlü yaklaşım statik karşıtlıklar ve ikiliğin yerine sosyal süreçlerdeki akışkanlığı/değişkenliği ortaya koyar (Gottdiener,1993:130). Dolayısıyla bu üçüncü terimin işlevi basit bir elektik araç olmanın ötesine geçerek, açıklamaya derinlik ve mobilite kazandırmaktadır.

olmaktadır. Zihinsel mekânı doğrudan gözlemlemek zor olsa da özellikle Foucault'cu içerimi de düşünülürken akıl hastanesini örnek olarak vermek mümkündür. Tiyatro sahnesi ise hem Naciye hem de Serap için yaşanan mekân olarak görülebilir. Tiyatroda sahnelenen oyunun "*Asiye Nasıl Kurtulur?*" olması da bu durumu ayrıca desteklemektedir.

Lefebvre'in 'gündelik hayatın ağırlığı kadınların üzerindedir' sözünden hareketle, filmin öznesi olan kadın karakteri bağlamı kaybetmeden bir de başka bir açıdan ele almak da mümkün görünmektedir.

Kadından beklenen rolü şampundan beklenen rolle de beraber tanımlamak gerekir. Şampundan beklenen rol nedir? Sadece temizlik ihtiyacını karşılaması gereken bir nesne olmadığı ortadır. Şampuan, "yüce" amaçların, "yüce" aracı (?). Hatta belki de amacın kendisi. Şampuan sayesinde mutlu, huzurlu olan kadın ve kadın sayesinde mutlu, huzurlu olan aile ve yine mutlu, huzurlu olan toplum. Kadın çevresinde helezonik büyüyen bu halkalar, tüketim olgusuyla iç içe. Modern dönemde de modern sonrası dönemde olduğu gibi toplu tüketim ya da bireysel tüketim farketmeksizin ihtiyaçların değil, güdülenmiş tüketim alışkanlığının belirleyici olduğunu yeri gelmişken ifade etmekte yarar var.

Bu noktada etraflıca tüketim ideolojisi ya da tüketim olgusu üzerinde durulmayacak olsa da, filmin konuyla ilişkili referanslarına kısaca değinmek yerinde olacaktır.

Şampuanın filmin başlarında görünen devasa boyutu ve şampundan beklenenler olgusu, büyümlü bir tüketim nesnesi olma ve aslında rasyonel bir kurgunun parçası olduğu su götürmez olan tüketim eylemini sorgulama ihtiyacını ortaya çıkarıyor. Bauman'a göre günümüzün bireyleri, tüketici rolünün oynamakla yükümlüdür. Günümüzün tüketicisi önceki dönemlerin tüketicilerinden rolü oynamadaki istekliliği ve kabiliyetiyle ayrılacaktır. Burada önemli olan ikilem ise "yaşamak için mi tüketildiği" yoksa "tüketmek için mi yaşadığı"dır ve O'na göre günümüz endüstrisi ise cezbetme ve ayartma üzerine kuruludur. Tüketim toplumunun kültürü ise öğrenmeyle değil, unutmaya ilgilidir (Bauman, 2006: 92-97).

Ritzer'e göre de, yaşamın tüm alanlarına sızan tüketim ortamında, kendimizi sürekli tüketime adanmış ortamlarda bulurken tüketim baskısından kurtulmak oldukça zor görünmektedir. Yeni tüketim araçları eski tüketim araçlarının sönük kalmasına neden olmakta, sonrasında ise bu durum da tüketici açısından bir doyuma ulaşmakta ve insanlar tüketim konu mekânlardan ve alışverişten de sıkılmaktadır. Böylece "yorgun tüketici"lerin yeniden büyülenmesi tüketim zincirinin devamlılığı için şart olmaktadır (Ritzer, 2011: 15,16).

Filmde de tam böyle değil midir? Belinda'nın diğerlerinden ayrılan özelliği nedir? Ugr'li yani bitkisel olması. Bugün için de aynı durum geçerlidir denilebilir. Farklı uzmanların önerdiği şampuanlar, Afrika yağlarını içeren, tropik iklimlerin sıcaklığını, bu gibi ülkelerin egzotikliğini hissettiren renk renk çeşit çeşit şampuanlar. Bu çerçevede tüketim konu olan metaların "fantazmagorik" bir içerikle donatıldığını söylemek mümkündür. Tüketim yüklenen yeni bir anlam ve yeni bir işlev söz konusu. Bu yeni anlam ve işlev, şampuanın adıyla da örtüşmektedir. Böyle bakıldığında Batılı ve kadınsı bir isim olan "Belinda" dönemin ruhunu yansıtmaktadır denilebilir. Şampuanın batıdan gelerek beyaz sabunun yerini aldığı bu yıllarda, şampuan reklamlarındaki erotik kadın imgesi, "utangaç bir heyecan ve/veya tutucu bir rahatsızlıkla" izlenmektedir aynı zamanda (Ertan, 2012:161).

Dolayısıyla, tüketim toplumu bir bakıma "büyülenmiş" gibidir. Alışveriş mekânları ve caddeler, "tka basa dolu, şıkır şıkır" vitrinlerinde fazla fazla, bol bol yerleştirilen ürünler ile bir çeşit büyü sunarlar. Bu büyü sunumu esnasında ürünler rastgele değil belli bir düzene göre, takım veya koleksiyonun parçası olacak şekilde, bağlama göre dizilir. Tüketici ise nesneyle ilişkisini yönlendiremez; çünkü artık doğrudan nesneye değil bağlama/kümeye yönelmektedir. Buradaki amaç; satın alma itkisi yaratmak, nesnelere ağına yönlendirmek ve baştan çıkarmaktır. Bir nesneden diğerine giden tüketici böylece hedefini yitirir ve alışveriş zincirinde kaybolur (Baudrillard, 2010: 17-18).

Bu noktada konumuz açısından reklamın rolü de önemlidir. Baudrillard'a göre metaların tüketimi meselesi sonunda öyle bir hal alır ki, bu artık tüketim ilişkin göstergelerin de manipüle edilmesiyle

sonuçlanır. Bu durum örneğin medya ve reklamlarda boyutlanır ve gösterge, nesnesinden uzaklaşarak yüzer gezer hale gelir. Tüketim-televizyon kültürü tarafından yapılan yüzer gezer imaj ve gösterge bombardımanı ile somut gerçeklik duygusunun yitilmesi süreç içinde yaşanan nitel değişime işaretler. Değişen dünyayı tanımlayıcı kavram ise Baudrillard'a göre, "hipergerçeklik" tir (Featherstone, 2005: 39, 164).

Reklam Lefebvre için bir alt sistem oluşturamasa da azımsanacak bir konu değildir. O'na göre reklam bir çeşit meta dilidir ve "değişime sokulan nesne ile değişim değerinin varoluş tarzıdır" ve bu haliyle insanlar gündelik hayatlarına anlam vermek, hayatlarını yönlendirmek için reklamdan başka bir şeyleri yokmuş gibi davranmaktadırlar (Lefebvre, 2007: 97, 119).

Toparlanacak olursa, tüketim meselesi ve gündelik hayat arasındaki ilişki Lefebvre'de şöyle kurulmaktadır: Tüketim toplumunun bürokratik yönlendirilmesi, gündelik hayatın örgütlenmesi meselesidir de. O'na göre, gündelik hayat "terk edilmiş bir uzay-zaman" olmadığı gibi, "bireysel özgürlüğe ve akla bırakılmış" bir alan da değildir. Bununla birlikte toplumsal yaşamın akılcı olarak işletilen, sömürgeleştirilen bir "sektör"ü de değildir; çünkü gündelik hayat artık bu rasyonel işleyişin kendisidir. Gündeliklik üretim-tüketim-üretim esasına dayalı "kapalı bir devre" haline gelmektedir. Böylece gündeliklik "örgütlenmiş ya da tüketimi yönlendirilmiş diye tanımlanan toplumun ve onun dekorunun, yani Modernliğin temel ürünü olacaktır" (Lefebvre, 2007: 86).

Meselenin özünde, tüketim toplumunun kadın ile kurduğu ilişki yine bu toplumun yeniden üretimi için olmazsa olmazdır. Gündelik hayatın tüketme eylemiyle bütünleşmesi, özellikle kadınların dahil edilmesindeki "başarıyla" orantılı değil mi? Yine Lefebvre'e dönecek olursak salt tüketim edimi üzerinden değil gündelik hayata ilişkin her ne varsa ağırlığı kadınların üzerinde.

"Kadınlar gündeliklik içinde hem öznedirler, hem de gündelik hayatın kurbanlarıdır, dolayısıyla nesnedirler, ikamedirler (güzellik, dişilik, moda, vs.); üstelik, ikamelerin çoğalmaları kadınların aleyhinedir. Kadın aynı zamanda hem alıcı hem de tüketicidir; hem metadır hem de metanın simgesidir (reklamlardaki çiplak beden ve gülümsemedir" (Lefebvre, 2007: 87).

Bu kısa alıntıyı okurken banyo küvetinde hem çekici olmaya, hem de mutlu görünmeye çalışan Serap'ı düşünmemek elde değil.

Sonuç yerine...

Filmdeki en belirgin temalardan biri ailelerin şampuanı Belinda'ya mutluluğun, huzurun borçlu olduğu fikri. Nerdeyse tüm yaşantı "Belinda dünyası" etrafında örgütlenmekte. Sunulan özgür, huzurlu, mutlu dünya "gösterişsiz" ve "kendiliğinden" gündelik hayatın ta kendisi (midir). Böyle düşünüp ve yaşayarak, Onlar gibi tüketip, Onlar gibi üretmek, Onlar gibi eğlenerek, Onlar gibi inanarak huzurlu yaşamak mümkün. Ne de olsa diğer tarafta bitmek bilmeyen bir huzursuzluk hali var.

Serap/Naciye ne kadar çabalasa da onun için yazılan rolün, belirlenen konumun dışına çıkamamaktadır. Yine de sormakta yarar var; kadın imajını gelenekle kuran ve bu imaj üzerinden mesaj veren filmlerde olduğu gibi gecekondu fakirliğe, zabitaya ya da arazi mafyasına karşı yaşam mücadelesi mi vermiştir, iş ararken kendisini genelevde mi bulmuştur, ölümcül bir hastalığın pençesinde mi düşür yoksul her gün kocasından dayak mı yemiştir? Hayır. Dahası hassas biridir de Hulusi Bey.

Naciye Hanım'ın başına gelenlerin bu sayılanlardan çok da bir farkı olmadığı gibi, hatta görünürlüğü bakımından daha da umutsuzdur... Sabah kahvaltısı hazırlamak, sonra ortalığı toplayıp işe gitmek, her gün aynı işi aynı rutinde yapmak, akşam eve gelip yemek hazırlamak, sofrayı toplamak, çocuklara ders çalıştırmak, sonra da Hulusi Bey ile ilgilenmek. Dahası tüm bunları da geleneksel orta sınıf, orta direk olduğunu unutmadan yapmak zorunda olmak.

Filmde dikkati çeken bir nokta da filme dair kökensel bir öge olarak ifade edilebilecek olan; gündelik hayatın ve yabancılaşmanın iş dışında da örgütlenmesi meselesidir. Filmde işyerine ilişkin gördüğümüz kısa sahne, işyerine dair apaçık bir fikir vermez; ancak emek gücünün alınma şekli ve hayatın rutini, geleneksel orta sınıf hinderlandı üzerinde yükselmektedir zaten.

Naciye'nin boş zamanı, aileyi-toplumu-ekonomiyi yeniden üretmek, kendini ise yeniden tüketmek üzerine kuruludur. Yaşamın kendisi bir geçim aracına dönüşmüştür artık. Naciye'nin hayattaki bu emeğinin karşılığı "yoksunluk", "solup sararma" ve en nihayetinde "aptallık budalalık" olarak aldığı su götürmez⁹. Bir patlıcan yemeği tarifi bütün ailenin mutluluğunun tarifi gibidir. Dayatılan bu yaşamda hem birey hem de kadın olarak daha fazlasını istememeli, hayatın bu ritmine uymalı! Böyle bakıldığında Belinda, Naciye'nin ütopyası iken; Serap'ın distopyasıdır. Naciye'nin hayatı bir bakıma "yokmuş gibi" yaşamaktan başka nedir, üstelik farkında olmadan tüm hayatı kurduğunun.

Bu noktada tekrar Lefebvre'e dönelim (2007: 45):

"...yabancılaşma derin bir anlam kazanır. Gündelik hayatın zenginliğini yok eder. Gündelikliği değersiz göstererek, ideolojilerin sahte ihtişamı ile üzerini örterek, bu üretim ve yaratım yerini gizler. Özgül bir yabancılaşma, madde ve doğa ile doğrudan ilişkide olan yaratıcı emeğin yapıcı ilişkilerinin zenginliğinin açığa çıkmasını engelleyerek, maddi yoksulluğu manevi yoksulluk haline getirir."

Lafı daha fazla uzatmadan, bu çağda da tüm uğraşımız "baş aşağı duran" gündelikliği, tersine çevirme meselesi aslında, ne daha azı ne daha çoğu (en azından şimdilik) ve bu hiç de azımsanacak bir uğraş değil. Dolayısıyla, Lefebvre'ci bir okumayla, gündelik hayatın değiştirilmesi mücadelesi aynı zamanda da "devrim"ci bir faaliyettir.

Kaynakça

- ARSLAN AVAR, A. (2009). Lefebvre'in Üçlü- Algılanan, Tasarlanan, Yaşanan Mekân-Diyalektiği. *Dosya Dergisi Mimarlar Odası Ankara Şubesi Yayını*, 17, 7-16.
- BACHELARD, G. (1996). *Mekânın Poetikası*, (A. Derman, Çev.). İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- BAUDRILLARD, J. (2010). *Tüketim Toplumu*. (H.Deliceçaylı & F. Keskin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BAUMAN, Z. (2006). *Küreselleşme*. (A. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BRANCALEONE, D. (2014). Framingthe Real: Lefebvre and Neo-Realist Cinematic Space as Practice. *A Journal of Architecture_Media_Politics_Society*, 5(4), (1-22).
- ÇAYLI RAHTE, E.(2011). Gündelikliğin Nesnelere, Belleğin Biriktirdikleri ve Aşk Üzerine: *Masumiyet Müzesi*. T. Taş (Ed.), *Edebi Gündelik: Türkiye Romanında Gündelik Hayat* içinde (137-167). Ankara: De Ki Yayınları.
- ÇELENK ÖZEN, S. (2011). Önsöz. T. Taş (Ed.), *Edebi Gündelik: Türkiye Romanında Gündelik Hayat* içinde (7-8). Ankara: De Ki Yayınları.
- DEPELİ, G. (2011). Edebiyatta Otobiyografik Kurgu ve Gündelik Hayat: Hayat Bir Kervansaray. İki Kapısı Var: Birinden Girdim, Birinden Çıktım. T. Taş (Ed.), *Edebi Gündelik: Türkiye Romanında Gündelik Hayat* içinde (111-135). Ankara: De Ki Yayınları.
- ELDEN, S. (2004). *Understanding Henri Lefebvre*. NY: Continuum.
- ELMACI, T. (2011). Taşrada Gündelik Hayatın İdeolojisinin Vavien Ve Süt Filmleri Perspektifinden Okunması. Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi, 7(1), (161-173), <http://josc.selcuk.edu.tr/josc/article/viewFile/73/68>.
- ERGÜN, C. (Yapımcı), Batıbeki, A. Y. (Yönetmen). (1986). *Aaahh Belinda* [Film]. Türkiye: Odak Film.
- FEATHERSTONE, M. (2005). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*. M. Küçük, Çev.). İstanbul:Ayrıntı Yayınları.

⁹Marx'ın ünlü paragrafına yapılan göndermenin orijinali şöyledir (Marx, 2011: 142): " Gerçi emek zenginler için harikalar, ama işçi için yoksunluk (déneusement) üretir. Saraylar, ama işçi için inler üretir. Güzellik, ama işçi için solup sararma üretir. Emeğin yerine makineleri geçirir, ama işçilerin bir bölümünü barbar bir çalışma içine atar ve öteki bölümü de makine durumuna getirir. Us, ama işçi için budalalık, aptallık üretir."

- GOTTDIENER, M. (1993). A Marx for Our Time: Henri Lefebvre and the Production of Space. *American Sociological Association*, 11 (1), 129-134.
- GÖK, C. (2007). Sinema ve Gerçeklik. *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1 (2), 112-123.
- GÜNEY, A. (2012). Yeni Muhafazakarlık ve 1990'ların Türk Sineması. *Toplum ve Demokrasi*, 6 (13-14), 111-128.
- HEIDEGGER, M. (2011). *Varlık ve Zaman*. (K. Ö. Ökten, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı. (Orijinal çalışma basım tarihi 1926).
- İNCE GÜNEY, Y. (2009). Konutta Mekânsal Organizasyon ve Toplumsal Cinsiyet: Yirminci Yüzyıl Ankara Apartmanları. A. Alkan (Ed.), *Cins Cins Mekân* içinde (102-135). İstanbul: Varlık.
- KARA, M. (23 Nisan 2012). *Sinemada Devrim Olan Kadının Adı: Müjde Ar*. 20 Ocak 2015, <http://www.yenikapitiatrosu.com/index.php/2012/04/sinemada-devrim-olan-kadinin-adi-mujde-ar/>
- KARA, M. (16 Şubat 2013). *Sinema kadını, kadın kimliğini keşfediyordu*. 20 Ocak 2015, <http://www.evrensel.net/yazi/49176/sinema-kadini-kadin-kimligini-kesfediyordu>.
- KULAK, Ö. (2011). Karl Marx'ta Yabancılaşma, Meta fetişizmi ve Şeyleşme Kavramları. *Doğu Batı*, 55, (33-61).
- LEFEBVRE, H. (2007). *Modern Dünyada Gündelik Hayat*. (I. Gündüz, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1968).
- LEFEBVRE, H. (2012). *Gündelik Hayatın Eleştirisi I*. (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık. (Orijinal çalışma basım tarihi 1958).
- LEFEBVRE, H. (1991). *Production of Space*. (D. N. Smith, Trans.). Cambridge: Blackwell. (Original work published 1974).
- LEFEBVRE, H. (2014). *Mekânın Üretimi*. (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık. (Orijinal çalışma basım tarihi 1974).
- LUKÁCS, G. (2014). *Tarih ve Sınıf Bilinci*. (Y. Öner, Çev.). İstanbul: Belge Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1923).
- MARX, K. (2011). *1844 El Yazmaları*. Ankara: Sol Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1932).
- MERRIFIELD, A. (2006). *Henri Lefebvre: A Critical Introduction*. NY: Routledge
- ÖZEL, H. (2014). Emek Değer Kuramı ve Marx'ın İnsan Anlayışı. Marx Sempozyumuna sunulan bildiri. Hacettepe Üniversitesi, Felsefe Bölümü, Ankara, 26 Kasım.
- PLATON. (2000). Devlet. (S. Eyuboğlu & M. A. Cimcoz, Çev.). İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- RITZER, G. (2011). *Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek*. (Ş.S.Kaya, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- SÖNMEZ, S. & BİLGE, D. (2014). Türkiye Sinemasında Aklın Sınırlarını Belirlemek: Çıplak Vatandaş ve Gişe Memuru Filmlerinde Delilik Temsilleri. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, 20, 33-51.