



T.C.
ÜSKÜDAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

MEDYA VE KÜLTÜREL ÇALIŞMALAR ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**REHA ERDEM SİNEMASINDA GÜNDELİK HAYAT PRATİKLERİNİN
TEMSİLİ: TOPLUMSAL MEKÂN VE ZAMANIN YAPIBOZUMU**

Zeynepşah IŞIKLI ÇELİK

**Tez Danışmanı
Dr. Öğr. Üyesi Cem TUTAR**

İSTANBUL-2021

T.C.
ÜSKÜDAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

MEDYA VE KÜLTÜREL ÇALIŞMALAR ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**REHA ERDEM SİNEMASINDA GÜNDELİK HAYAT PRATİKLERİNİN
TEMSİLİ: TOPLUMSAL MEKÂN VE ZAMANIN YAPIBOZUMU**

Zeynepşah IŞIKLI ÇELİK
194104013

Tez Danışmanı
Dr. Öğr. Üyesi Cem TUTAR

İSTANBUL-2021

YEMİN METNİ

Bu çalışmanın kendi tez çalışmam olduğunu, planlanmasından yazımına kadar hiçbir aşamasında etik dışı davranışımın olmadığını, tezdeki tüm bilgileri akademik ve etik kurallar içinde elde ettiğimi, tez çalışmasıyla elde edilmeyen bütün bilgi ve yorumlara kaynak gösterdiğimi beyan ederim.



Tarih

Adı Soyadı

İmza

TEŞEKKUR

Bu çalışmanın fikir aşamasından tezin bitim aşamasına kadar tüm bilgi ve deneyimlerini benimle sabırla paylaşarak yol gösteren değerli danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Cem Tutar'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Zaman, mekân fark etmeksizin her sorunuma tüm gücüyle yardımcı olduğu için ayrıca müteşekkirim. Bu süreç boyunca her an yanımda olan ve elimi bir an olsun bırakmayan sevgili eşim Oğuz Çelik ve her zaman arkamda duran biricik annem Sevinç Işık başta olmak üzere beni motive eden tüm aileme, arkadaşlarıma ve çalışma boyunca aynı yollardan geçtiğimiz sevgili arkadaşım Ece Kaptan'a desteği için çok teşekkür ederim. Son olarak bu çalışmanın çıkış noktasında bana fikirleri ve bakış açısı ile ilham olan değerli düşünür Henri Lefebvre'e saygılarımı sunarım.

ÖZET

Tarihsel olarak döneminin sosyo-ekonomik, politik dinamikleri ile şekillenen ve toplumsal bir alana dönüşen gündelik hayat, Marksist bir bakış açısından üretim ilişkileri ve araçlarının birleşiminden oluşmaktadır. Kapitalizm bu bağlamda gündelik hayatın temel unsuru olarak ön plana çıkmaktadır. Fransız düşünür Henri Lefebvre, gündelik hayatı ilk kez sistematik bir biçimde araştırma nesnesi haline getirmiştir. Toplumsal çözümlenmelerini üretim araçları ve ilişkileri temelinde Marksist perspektiften şekillendiren Lefebvre, gündelik hayatın yapısal bileşenleri olan zaman ve mekân kavramlarını ele alarak kendisinden sonra gelen Neo-Marksist düşünürlere yol açmıştır. Kent hayatının gündelik hayat pratikleri içerisinde şekillenen toplumsal zaman, kapitalist bir zaman kipinin ortaya çıkmasına olanak sağlamaktadır. Lefebvre'nin zaman ve mekân çözümlenmesinde ortaya koyduğu kavramsal setler, dikotomik çiftler halinde kırsal ve kentsel yaşam formlarının anlaşılmasında açıklayıcı olmaktadır.

Türkiye sineması içerisinde öne çıkan bir auteur yönetmen olarak Reha Erdem, filmlerinde köksüz bir mekân ve zaman algısı içerisinde şekillenen gündelik hayat temsillerine yer vermektedir. Reha Erdem'in sineması insani varoluşun ilk zamanlarındaki arkaik figürleri ve doğa ile insanın birlikteliğini ele alarak kozmosu anlamlandırma çabası olarak yorumlanabilir. Kurgulanan bu toplumsal yapı, içerisinde yaşanan kapitalist toplumun kentsel mekân ve zamanını yapıbozumuna uğratarak, yaratılan atmosfer içerisinde doğa ile girilen etkileşim sürecinde sıradanlaşan ve bayağılaşan gündelik hayat pratikleri adeta bir örtü gibi toplumsal ilişkileri ve bireyi sarmalamakta ve şekillendirmektedir. Gündelik hayatın incelenmesinde kategorik olarak öne çıkan bütünlük, gerçeklik, yabancılaşma, kendiliğindenlik ve muğlaklık gibi kavramlar Reha Erdem sinemasında sorunsallaştırılmakta, mekân ve zamanla girilen doğrudan ilişki sürecinde bireyler arası ilişki kalıpları yeniden tanımlanmaktadır. Bu çalışma kapsamında Henri Lefebvre'nin gündelik hayat ve mekân-zaman sosyolojisinde oluşturduğu kavramsal setler üzerinden Reha Erdem sinemasından amaçlı örneklem tekniği ile seçilmiş filmler *Nitel İçerik Analizi* yöntemi kullanılarak analiz edilmekte ve yorumlanmaktadır.

Anahtar kelimeler: Gündelik Hayat, Marksizm, Toplumsal Mekân ve Zaman, Kapitalizm, Reha Erdem Sineması.

ABSTRACT

Everyday life, which has historically been shaped by the socio-economic and political dynamics of its period and transformed into a social space, consists of a combination of production relations and tools from a Marxist point of view. In this context, capitalism comes to the fore as the basic element of everyday life. The French thinker Henri Lefebvre systematically made everyday life an object of research for the first time. Shaping his social analyzes from a Marxist perspective on the basis of production tools and relations, Lefebvre has led to Neo-Marxist thinkers who came after him by addressing the concepts of time and space, which are the structural components of everyday life. Social time, which is shaped within the everyday life practices of urban life, allows the emergence of a capitalist time mode. Lefebvre's conceptual sets in his analysis of time and space are explanatory in understanding rural and urban life forms in dichotomous pairs.

As a prominent auteur director in Turkish cinema, Reha Erdem includes representations of everyday life shaped in a rootless perception of space and time in her films. Reha Erdem's cinema can be interpreted as an effort to make sense of the cosmos by addressing the archaic figures in the early days of human existence and the unity of nature and man. While this constructed social structure deconstructs the urban space and time of the capitalist society in which it is lived, the everyday life practices that become ordinary and vulgar in the process of interaction with nature in the created atmosphere envelop and shape the social relations and the individual like a cover. Concepts such as integrity, reality, alienation, spontaneity and ambiguity, which stand out categorically in the examination of everyday life, are problematized in Reha Erdem's cinema, and interpersonal relationship patterns are redefined in the process of direct relationship with space and time. Within the scope of this study, films selected from Reha Erdem's cinema with the purposeful sampling technique over the conceptual sets created by Henri Lefebvre in the sociology of everyday life and social space-time are analyzed and interpreted using the *Qualitative Content Analysis* method.

Keywords: Everyday Life, Marxism, Social Space and Time, Capitalism, Reha Erdem Cinema.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	i
TEŞEKKÜR.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
GİRİŞ.....	1
I.BÖLÜM ELEŞTİREL PERSPEKTİFTEN GÜNDELİK HAYAT PRATİKLERİ: MARKSİST DÜŞÜNCE VE HENRI LEFEBVRE.....	5
1.1. Üretim İlişkileri Bağlamında Gündelik Hayat Pratikleri: Marksist ve Neo-Marksist Düşünce	5
1.1.1. Marksist Düşünce ve Gündelik Hayat Sosyolojisinde Yabancılaşma Kavramı	10
1.1.2. Neo-Marksist Düşünce ve Gündelik Hayat Sosyolojisine Katkısı.....	18
1.2. Gündelik Hayat Sosyolojisinin Kurucusu: Henri Lefebvre.....	23
1.2.1. Gündelik Hayat Üzerine Düşünmek: Sıradan ve Bayağının Toplumsal Topoğrafyası.....	30
1.2.2. Gündelik Hayat Çözümlemesinde Kategorik Ayrımlar.....	35
II.BÖLÜM GÜNDELİK HAYATIN YAPISAL BİLEŞENLERİ TOPLUMSAL MEKÂN VE ZAMAN KAVRAMI BAĞLAMINDA SİNEMASAL TEMSİLLER VE YAPIBOZUMU.....	42
2.1. Henri Lefebvre Sosyolojisinde Toplumsal Mekân ve Zaman Kavramını Tanımlamak.....	42
2.1.1. Gündelik Hayatın Fiziki Kartografyası: Toplumsal Üretim Şekli Olarak Mekân Kavramı.....	44
2.2. Sinemasal Anlatıda Mekân ve Zaman Kavramı Etkileşiminde Reha Erdem Filmlerinde Köksüz Mekân ve Zaman Algısı.....	53
2.2.1. Klasik Anlatı Sinemasında Mekân ve Zamanın Örgütlenmesi.....	57
2.2.2. Modern Sinemada Mekân ve Zamanın Yapıbozumu.....	61
2.2.3. Reha Erdem Sinematografisinde Mekân ve Zamanın Toplumsal Boyutu.....	66

III. BÖLÜM REHA ERDEM SINEMASINDA GÜNDELİK HAYAT PRATİKLERİNİN TEMSİLİ VE İDEOLOJİK ANALİZİ.....	71
3.1. Araştırmanın Metodolojisi ve Yöntemi.....	71
3.2. Araştırmanın Konusu.....	75
3.3. Araştırmanın Amacı.....	75
3.4. Araştırmanın Önemi.....	76
3.5. Araştırmanın Varsayımları.....	76
3.6. Araştırma Evreni ve Örneklem.....	77
3.7. Araştırmanın Sınırlılıkları.....	77
3.8. Araştırma Verilerinin Değerlendirilmesi.....	78
3.8.1. Reha Erdem Sineması'nda Üretim İlişkileri İçerisinde Şekillenen Gündelik Hayat Pratiklerinin İdeolojik Analizi	78
3.8.2. Reha Erdem Sineması'nda Gündelik Hayatın Yapısal Bileşeni Olarak Toplumsal Mekân ve Toplumsal Zamanın İdeolojik Analizi.....	86
SONUÇ VE DEĞERLENDİRME.....	96
KAYNAKLAR.....	101
EKLER.....	105
Ek-1 Film Künyeleri.....	106
Ek-2 Film Sahneleri.....	108
Ek-3 Özgeçmiş.....	114

GİRİŞ

Gündelik hayat tarihsel olarak dönemin sosyo-ekonomik ve politik dinamiklerince şekillendirilen bir toplumsal alan olarak sıradan insanın yaşamını çerçevelemektedir. Marksist bakış açısından üretim ilişkileri ve araçlarının özgün bir birleşiminden oluşan gündelik hayatın yapısal boyutu toplumsal normları ve kültürel unsurları içermektedir. Hem teknik olanaklar hem de kültürel ürünler temelinde şekillenen gündelik hayat pratikleri tarihsel açıdan bakıldığında içinde yaşanılan topluma özgü yapıları içerisinde bulundurmaktadır. Gelenekselden, modern ve postmodern döneme geçiş sürecinde gündelik hayat pratikleri daha çok üretim ilişkilerindeki rasyonelleşmenin bir sonucu olarak tek tipleşmeye başlamıştır. Kapitalizm bu bağlamda gündelik hayatın kurucu unsuru olarak ön plana çıkarken kapitalist toplum yapısı küresel olarak Batı ve Batı dışı toplumları birlikte etkiler hale gelmiştir. Bu dönemle birlikte geleneksel toplumda üsluplara dayalı gündelik hayat formları ya da modern dönemdeki kurumsal yapılar hızla değişirken toplumdan alanda bir dönüşüm sürecinin içerisinde girilmiştir.

Toplumbilimsel incelemelerde gündelik hayat genellikle ikinci plana atılan bir zaman ve mekân örgütlemesi olmuştur. Toplumsal ve kültürel alanı oluşturan büyük anlatılar ve yapılar toplumbilimin araştırma nesnesini oluştururken gündelik hayat pratikleri sanki olağan ve yerleşmiş yapılar olarak görülerek incelenmeye değer görülmemiştir. Fransız düşünür Henri Lefebvre, gündelik hayatı sistematik olarak toplumbilim alanında ilk kez araştırma nesnesi haline getiren düşünürdür. Toplumsal çözümlemesini üretim ilişkileri temelinde Marksist perspektiften şekillendiren Lefebvre, gündelik hayatı ve onun yapısal bileşenleri olan zaman ve mekân kavramlarını incelikli bir felsefi dil ile eleştirerek kendisinden gelen sonra gelen Neo Marksist yazarlara da bir yol açmıştır. *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, *Gündelik Hayatın Eleştirisi I-II-III* gibi kitaplarında Gündelik hayatı oluşturan yapıları Marksist anlamda tartışan Henri Lefebvre, *Mekânın Üretimi*, *Kentsel Devrim* ve *Şehir Hakkı* kitaplarında ise toplumsal mekân kavramını ortaya koyarak ayrıntılı bir mekân çözümlemesi yapmıştır. Toplumsal zaman kavramını tartıştığı *Ritimanaliz* başlıklı eserinde Lefebvre için gündelik hayat bir tekrar sorunudur. Kapitalizmin döngüleri doğal düzeni tekrar ettiğinde bile aslında onu ihlâl etmektedir. Sanayi öncesi toplumlarda gündelik hayat doğanın döngüleri ile oluşmaktadır. Mevsimler gibi birbirini tekrar eden fakat asla birbirine benzemeyen döngüler bu dönemde öne çıkmaktadır. Modern çağı tanımlayan zaman ise iş gününün

rutinine hapsolmaktadır. Üretimin otomasyonlaşması bu minvalde işlevsel kategoriler halinde yeniden yapılandırılmaktadır. Kent hayatının gerekliliklerine göre şekillenen zaman, kapitalist bir zaman kipinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamaktadır. Lefebvre'ye göre kapitalizmin hegemonyası döngüsel zamanı çürüterek doğrusal bir zamana yerini bırakmaktadır. Ortaya çıkan bu ritim, mekanik bir ritimdir. Lefebvre'nin zaman ve mekân çözümlemesinde ortaya koyduğu kavramsal setler dikotomik çiftler halinde kırsal ve kentsel yaşam formlarının anlaşılmasında ve yorumlanmasında işlevsel bir araç olarak öne çıkmaktadır. Gelenekselden, modern ve postmodern döneme geçiş sürecinde tarihsel kategoriler olarak kurgulanan gündelik hayat pratikleri bu bağlamda çözümlenme imkânına kavuşmaktadır.

Bu çalışma Henri Lefebvre'nin üretim ilişkileri temelinde şekillenen gündelik hayat pratiklerini kuramsal çerçeve olarak kabul ederek Türkiye sinemasında öne çıkan bir *auteur* yönetmen olarak Reha Erdem sineması üzerinden söz konusu alanı sorunsallaştırılmaktadır. Filmlerinde köksüz mekân ve zaman çizgisinde ilerleyen Reha Erdem, Lefebvre'nin gündelik hayatı çözümlerken kullandığı kent-taşra, doğa-kültür, insan-hayvan dikotomilerini pekiştiren bir anlatımı sinematografik anlatısında taşımaktadır. Filmlerinde insanı varoluşun ilk arkaik figürleri olan doğa-insan ilişkisini sorunsallaştırarak toplumsal yaşamı anlamlandırma çabasına giren Reha Erdem sinemasında, gündelik hayat pratiklerinin ayrıt edici bir yanı bulunmaktadır. Kimi zaman kırsal yaşam içerisinde kimi zaman kapitalist kent yaşamı içerisindeki bireyin gündelik hayat pratikleri içindeki konumunu eleştirel perspektiften inceleyen yönetmen toplumsal yapıyı ve onu oluşturan gündelik hayatın zaman ve mekân boyutunu yapı bozumuna uğratarak biçimsel ve içerik düzleminde anlatısını oluşturmaktadır. Reha Erdem, sinemasında genellikle çürümeye terk edilen bir dünyada karakterler de bütünsellik, iç sıkıntılar ve köksüz bir gelecek arayışı hâkimdir. Tüm bu yapılar Lefebvre'nin gündelik hayatı çözümlemesinde bütünsellik, muğlaklık, gündeliklik, kendiliğindenlik vb. kategoriler ile ilişki içerisinde. Bu çalışma söz konusu kavramsal setler üzerinden Reha Erdem sinemasındaki gündelik hayat pratiklerini ve onun yapısal bileşenleri olan zaman ve mekân kavramlarını tartışmak amaçındadır

Çalışmanın birinci bölümü; iki ana başlık ve dört alt başlıktan oluşmaktadır. İlk ana başlıkta üretim ilişkileri bağlamında gündelik hayat pratikleri Marksist ve Neo-Marksist düşünceden hareket ile tanımlanmıştır. Marksist düşünce toplumsal alanı bir praksis yani eylem alanı olarak tanımlarken bu yapının dönemin egemen güçlerinin bir

ürünü olarak görünürlük kazandığını dile getirmektedir. Tarihsel materyalizm ve diyalektik materyalizm kavramsallaştırmaları dönemin gündelik hayat pratiklerinin üretim ilişkileri içerisinde anlam kazandığını ortaya koymaktadır. İdeoloji kavramının gündelik hayat pratikleri içerisinde yerleşmesini sağlayan iki düşünür Antonio Gramsci ve Louis Althusser'dir. Gramsci, *hegemonya*, *rıza* ve *sağduyu* gibi kavramlara dikkat çekerken; Althusser öznenin oluşum sürecine, *devletin baskı aygıtlarına* ve *devletin ideolojik aygıtlarına* dikkat çekmektedir. Althusser'e göre ideoloji insanları *özne* olarak çağırılmaktadır. Bu “*çağırma metaforu*” Reha Erdem sinemasında da sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Toplumsal rollerin ve değer sisteminin praksis boyutunda görünürlük kazanmasıyla emek süreci, toplumsal üretim ilişkileri ve öznenin konumu yeniden tanımlanmaktadır.

Birinci bölümün ikinci ana başlığı Henri Lefebvre perspektifinden gündelik hayat çözümlemesini kuramsal bağlamda ayrıntılı olarak tartışmaktadır. Lefebvre'nin *Modern Dünyada Gündelik Hayat* ve *Gündelik Hayatın Eleştirisi I* kitabından yola çıkıldığında toplumsal yapı ideolojik anlamda çatışmalı bir alandır. Sosyal süreçler dönemin iktidar pratiklerinin bir ürünü olarak görünürlük kazanırken baskı ve rıza, hegemonya ve iktidar eşzamanlı olarak bir arada olabilmektedir. Sıradan, rutin ya da bayağı olarak nitelenen gündelik hayat pratikleri içerisinde pek çok örtülü ideolojiyi içermektedir. Henri Lefebvre bütünsel bir bakış açısından Marksist perspektiften gündelik hayatın üretim ve yeniden üretim sürecine ışık tutmaktadır. Çalışmanın bu kısmı Reha Erdem sinemasındaki gündelik hayat pratiklerinin temsilinin eleştirisinin ana kısmını oluşturmaktadır.

Çalışmanın ikinci bölümü; iki ana başlıktan ve dört alt başlıktan oluşmaktadır. İkinci bölümün ilk başlığı toplumsal mekân ve toplumsal zaman kavramlarını felsefi düzlemde tartışmaktadır. Lefebvre, *Mekânın Üretimi* başlıklı eserinde Marksist teoriden yola çıkarak genel mekân teorisini ve kentsel mekân teorisini ortaya koymuştur. Fiziki bir gerçekliğin ötesinde dönemin iktidar pratiklerinin oluşturduğu ve yansımalarının görüldüğü toplumsal mekân toplumsal alandaki eşitsizliklerin görünür olduğu alandır. Diyalektik ilişki içerisinde oluşturulan ve algılanan mekân sosyo-ekonomik ve kültürel bir fenomendir. İlkel ya da geleneksel toplumlar mekân ve zaman örgütlenmesi sınırlı bir alanla ilişkilidir. Bu bağlamda gündelik hayat pratikleri ve üretim ilişkilerinin birincil ilişkiler içerisinde gerçekleştirilmesi sonucunda yabancılaşma duyumuna da daha az rastlanmaktadır. Modern ve postmodern toplumla birlikte teknik araçlar içerisinde örgütlenen zaman ve mekân kapitalist sistemin bir görüngüsü olarak öne çıkmaktadır. Ev

içi yaşamdan iş yaşamına kadar gündelik hayatın tüm veçheleri kapitalist sistemce en ince ayrıntısına kadar tasarlanmaktadır

Çalışmanın ikinci bölümünün ikinci ana başlığı alt başlıklarıyla birlikte öncelikle klasik sinema anlatısından modern sinemaya zaman ve mekânın sinemasal temsiline odaklanırken devamında Reha Erdem sineması temelinde zaman ve mekânın toplumsal boyutuna odaklanmaktadır. Erdem sinematografisinde insanı gündelik hayatta doğanın içerisindeki diğer canlılar gibi organik bir yapının parçası olarak görmektedir. Verili toplumsal rollerinin ötesinde her insan canlı bir organizmadır. Toplumsal yaşamın biyopolitikası içerisinde bireyler iktidar rejimi içerisinde sınıflandırılır. Mekân ve zaman boyutunda Reha Erdem, insanı bu yapılandırılmış çevrede yapı sökülüne uğratmaktadır. Zamansız zaman ya da mekânsız mekân onun sinemasal pratiğinin parçası olarak bilinçli bir şekilde gündelik hayatın tüm veçhelerini kapsamakta ve alternatif bir dünyanın olasılığını tartışmaktadır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde öncelikle metodolojik ve yöntem bilimsel bilgiler verilmiştir. Devamında *Nitel İçerik Analizi* yöntemi kullanılarak oluşturulan kategoriler üzerinden amaçlı örneklem tekniği ile belirlenmiş olan *Beş Vakit*, *Kosmos* ve *Kaç Para Kaç* filmleri eleştirel perspektiften analiz edilmiştir. Toplamda 5 saat 33 dakika görüntü kaydı, deşifre edilerek çalışmanın genel kuramsal çerçevesi ekseninde oluşturulan kategoriler üzerinden analiz edilerek araştırmanın bulgularına ulaşılmıştır. Bu çalışma Türkiye sinemasında önemli bir yeri bulunan auteur yönetmen Reha Erdem'in sinemasını Marksist düşünür Henri Lefebvre perspektifinden okuma çabasının ürünü olarak içinde yaşadığımız çağdaş dünyanın gündelik hayat pratiklerinin içerdiği örtülü ideolojileri açığa çıkarma çabasının bir parçası olarak yorumlanabilecektir.

BİRİNCİ BÖLÜM ELEŞTİREL PERSPEKTİFTEN GÜNDELİK HAYAT PRATİKLERİ: MARKSİST DÜŞÜNCE VE HENRI LEFEBVRE

1.1. Üretim İlişkileri Bağlamında Gündelik Hayat Pratikleri: Marksist ve Neo-Marksist Düşünce

İnsan varoluşundan beri verili bir alan olarak gündelik hayatın içerisinde yaşamını sürdürmeye çalışmaktadır. Toplumbilimsel açıdan gündelik hayat incelemeleri uzun süre arka planda kalmış, sıradan, bilindik yani aşına olunan yönüyle araştırmaya değer görülmemiştir. Fransız düşünür Henri Lefebvre 1950'li yıllarla birlikte çalışmalarının merkezine gündelik hayat kavramını koyarak bu alanı sorunsallaştırmaktadır. Marksist bir kökenden gelerek üretim temelli gündelik hayat yaklaşımını benimseyen Lefebvre, Ortodoks Marksizmin eleştirisini yaparak gündelik hayat içerisindeki etkinliklerini yeniden tanımlamaktadır.

Karl Marx'ın sosyolojik tahayyülü, geliştirdiği metodoloji içinde yaşadığı dönemin gerçekliğinin ve tikel koşullarının bir ürünüdür. 19. Yüzyılda Endüstri Devrimi'nin şafağında Avrupa'da yaygınlaşmaya başlayan mekanik üretim koşulları onun araştırma nesnesini oluşturmaktadır. Bu bağlamda ideolojiyi dinamik ve geçici bir doğaya sahip olduğunu belirten Marx, çatışma teorisini tarihi materyalizm ve diyalektik metot ile temellendirmektedir. Bu zıt iki kutup, çatışmayı da beraberinde getirmektedir. Marx, tarihi materyalizmin sosyal inşasının iktisadi alt yapı ile şekillendirildiğini, diyalektik (*Alm. Dialektischer Materialismus*) metodun ise de her bir yapının zıttını kendi içinde barındırdığını ve buna bağlı olarak iç çatışmanın sosyal bir sentez haline geldiğine vurgu yapmaktadır (Marx, 2000:30). Öncelikle bu iki temellendirmenin tanımlarını yapmak gerekmektedir. Marx ve Engels, felsefi kimlikteki topluma dair tüm araştırmalarında olgusal bir gerçekliğe ve bütünlüğe karşılık geldiğini belirtir. Tüm bu olgusal gerçekliğin temelinde diyalektik yasalar ile örtüşen bir sürecin bulunduğu vurgulamaktadır. Diyalektik ve tarihsel maddeciliğin zeminini oluşturan Marx ve Engels, Antik Yunan'dan beri süregelen diyalektik düşünceyi, maddeci bir perspektif ile yeniden yorumlayarak ve bilimsel yöntem olarak kullanarak, diyalektik düşünme biçimini ortaya koymaktadırlar. Öte yandan diyalektik bir metot ile olgusal ve toplumsal gerçekliği bu minvalde aydınlığa kavuşturmaktadırlar. (Özçınar, 2013:3).

Diyalektik materyalizm; Marksist teorinin tarihsel materyalizm olarak ön plana çıkan Marksist bir bilimle zıtlık ve aynı anda bir ilişki içinde olan felsefesi olarak yorumlanmaktadır. *Diyalektik materyalizm* terimi ilk defa 1891 'de Plehanov ile kullanılmaya başlamaktadır. Marx'tan sonraki dönemde ise kısaltma terimi olan "*Diamat*" kullanılmaya başlamıştır. İlk kuşak Marksistlerin, kurucularının en bilinen iki eserinin *Kapital* ve *Anti-Dühring*'inin izlerini taşıdığını söylemek mümkündür. Bu iki yapıttan birincisi tarihsel materyalizmin ekonomi bilimine atıfta bulunur. Buna son şeklini veren ise Marksizm'in düşünce ve felsefesini ortaya koyan kişi Engels'tir. Dolayısıyla bu perspektifte ünlü eseri *Anti-Dühring'i* olarak görülmektedir. (Plehanov, 1908:23). Dolayısıyla Marx, diyalektik öncesi felsefelerde gerçekliğin tek bir boyutta ve dışsal bir görünüm ile ele alındıklarına ve bu yönüyle birbirine içkin çelişkilere vurgu yapılamadığına dikkat çekmektedir. Marx'ın bu iki kavramı sadece felsefi bir yaklaşım olmamakla birlikte bilimsel bir kuram olarak değerlendirilmedi. Bilim kavramının her iki düşünür arasında nasıl tanımlandığı da bu tartışmanın temelini oluşturmaktadır. Marx ve Hegel felsefesi aralarında benzer yönleri işaret etse de farklı yönleri sahiptirler. Hegel, *Tarih Felsefesi (2006)* başlıklı eserinde yaptığı felsefenin bir bilim niteliğinde olduğuna vurgu yapmaktadır. Hegel, betimlemelerinin ve olgularının zamanla bir bütüne dönüştüğüne ve bir bilim dizgisi haline geldiğini belirtirken gerçeği olduğu gibi betimleyerek kendi öznel fikrinin ötesinde dizgisel olgunun tüm gerçekliği ile yansıtmakta olduğunu altını çizmektedir. Dolayısıyla gerçek olduğu gibi verilir ve bu da bilimin kendisinden başka bir şey değildir (Özçınar, 2013).

Marx'a göre diyalektik kavramı, ontolojik "varlıkbilim" ile epistemolojik "bilgi felsefesi" arasındaki kuramsal diyalektik süreçlerin birbirinden ayırt edici özelliklerine vurgu yapmaktadır. Öte yandan her iki süreci de eş zamanlı diyalektik bir etkileşim süreci ile bütün olarak kavramaya çalışmaktadır. Bir diğer nokta ise Hegel'in özdeşlik felsefesi özelinde herhangi bir sorun teşkil etmeyen, fakat kendi felsefesinden hareket ile var olan varlık ile bilgi düzeyi arasındaki ayırım ve mesafeyi Marksist praksis felsefesi aracılığıyla anlamlandırmaya ve sonlandırmaya çalışmaktadır. Bu praksis felsefesi gerçekliğin, doğru bir diyalektik kavranışının bir sonucudur. Bireylerin bilinçli eylemleri aracılığıyla, gerçekliği oluşturan ve dönüştüren bir güce sahiptir. Bilgilenme süreci varlığa, diyalektik anlamda da bilgilenme sürecini gerektirmektedir. (Özçınar, 2013:102). Marx'ın düşüncesinde praksis fikri ön plana çıkmaktadır. Toplumsal alanın gerçek yaşam koşulları altındaki üretim faaliyetinde bulunan birey praksisin üretici gücüdür.

Lefebvre, *Gündelik Hayatın Eleştirisi I (2019)* başlıklı eserinde çatışma teorilerinde toplumun organik bir bütün olarak değil bir süreçten ibaret olduğuna vurgu yapmaktadır. Çatışma, sosyal yapıda olmazsa olmaz bir unsurdur. Marx bu çatışmayı, toplum üzerinde bir bütün olmaktan ziyade toplumu oluşturan sınıfların ortak rızaya dayalı bir bütün oluşturmadığı aksine zıtlaşan sınıfların bir arada olma zorunluluğu olarak ifade etmektedir. Bu teorinin sosyal inşa analizine bakıldığında tahakküm ve yabancılaşma gibi iki temel kavramdan faydalanılır. Tahakküm kavramı, üst sınıfların toplumu şekillendirme ve yönlendirme kapasitesini göstermektedir. Yabancılaşma kavramı ise tahakkümün yönetilen sınıfta meydana getirdiği kendini ve emeği hissetme şekli ile nitelendirilebilir. Dolayısıyla tahakkümün kaynağı hâkim sınıf ve devlettir. Marksizmin bütünlükçü anlayışı içinde parçalı bilimlere bir kenara bırakılarak insani eylem bütüncül bir perspektiften tanımlanır (Lefebvre, 2019a:50-60). Bu durum Marksist düşüncenin diyalektik sürecine gönderme yapmaktadır.

Marksizm, proletaryanın bilimi olarak adlandırılmaktadır. Bu ifade başta iki şekilde alınmalıdır. Marksizm'in mercek altına aldığı proletaryanın gerçekliği, toplumsal işlevi ve tarihsel durumudur. Proletaryanın tarihsel, pratik ve toplumsal gerçekliğinin analizi en derin ve en incelikli araştırmayı beraberinde getirir. Buna nedenle diyalektik yönteme doğası gereği içkindir. Dolayısıyla Marksizm, bireylerin ve toplumun gündelik hayatını tarif ederek onu mevcut koşullara bağlı olarak analiz eder. Onu değiştirmenin ve dönüştürmenin yollarını belirleyerek, özellikle de emekçi sınıfının gündelik hayatını analiz etmektedir. İşçi sınıfı emek sürecinde bir sözleşme yükümlülüğü altında işverene bağlanmaktadır. Bu durumda kendisi de emek pazarında birer meta olarak satılmaktadır. Yani emekçinin gündelik yaşamı, kendini kısır kaslara sahip bir metanın yaşamına dönüştürür. Marksizm kendi bütünü içinde gündelik hayatın eleştirel bir kavramı olarak karşımıza çıkmaktadır. Sadece sığ bir pratik yaşamı keşfedip, eleştirmek ile yetinmez, bireysel ölçekten toplumsal ve ulusal ölçeğe de geçiş yapmaktadır (Lefebvre, 2019a:63-65).

Marx'a göre insan varlığı tümüyle tarihseldir ve ona tümüyle içkindir. Kendini üretmekle var olur. Her şeyi tarihsel kabul etsek de eşit derece bir tarihsellik söz konusu değildir. Tarih, insani olanı inceleyemez. Politika, ekonomi, sosyoloji, psikolojiyi birbir içine alan ya da dışında bırakan bir kavram olarak nitelendirilemez. Bu eşitsiz gelişim sürecinde özellikle arkaik toplumlara doğru gidildikçe yeniden üretilebilen gündelik hayat tarihsellikten giderek kopmaktadır. Bu noktada altının çizilmesi gereken ayırım,

tarihsel olanı, gündelik hayat olarak tarif edilen tarihin ve insanın diğer veçhelerinden ayrı tutmaktır. Lefebvre, gündelik hayat ve tarihsel olayın birbirinden ayrıldığı gibi gündelik hayat ve kültürün de benzer bir şekilde birbirinden ayrıldığına vurgu yapmaktadır (Lefebvre 2019a:75). Dolayısıyla gündelik hayat tarihsel eylemlerden uzaklaşmaktadır. Bunlar tarihin momentleri olarak adlandırılır. Devrimci ve akışkan kaynaşmalardır. Gündelik hayat ile tarihsel olan buluşmaktadır. Bununla da kalmayıp birebir örtüşebilmektedir, fakat tarih, aktif olarak olumsuz eleştirinin içinde gündelik hayatı gerçekleştirmektedir.

Karl Marx'a göre insan dünyasını devrimsel olarak değiştirmek, gündelik hayatı dönüştürmekten geçmektedir. Marx'ın bu dönüşüm projesini; praksi, emeği ve üretim ilişkilerini temel alarak gündelik hayat eleştirisine oturtmaktadır. Sözelimi gündelik hayatın eleştirisi daha önceleri araştırılmaya değer görülmemiş yeni bir uzmanlık alanı olarak, sosyolojide özel bir alana sahiptir. Gündelik hayatın eleştirisi, sürdürülebilir bir harmoninin bütünsel bir eleştirisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Gerçeklik ile görünüş arasında diyalektik bir ilişkinin var olduğu söylenebilmektedir. Saf (pure) bir görünüş yoktur. Yani arkasında hiçbir anlam ifade etmeyen bir fenomenden söz edilememektedir. 'Gerçek' dediğimiz şey fenomenlerin, dolayısıyla tüm görünüşlerin bütünselliği ile oluşmaktadır. Burada tezahür eden şey 'öz'dür. Her bir fenomen ve görünüş bir gerçeği resmeder. Onlar söz konusu gerçekliği ortaya koyar aynı zamanda da gizlerler. Kısacası, görünüş denilen olgu belli bir bakış açısından, bir başka bakış açısının gerçekliği olabilmektedir. Diyalektik bir bağdır. Gündelik hayatın eleştirel kritiğinde *tüketim toplumu* böyle bir görünümü temsil etmektedir. Derin ve gizemli bir gerçeği temsil etmektedir. Üretim araçlarını tekelinde bulunduranlar kâr odaklı üretim şekilleri içerisinde tüketicileri de üretmektedirler. Yeni toplumsal gerçeklik geleneksel yaşam tarzından kopuşla karakterize olurken yaşam tarzları arasındaki mesafe artmaktadır (Lefebvre, 2019a:43-50).

Lefebvre, *Gündelik Hayatın eleştirisi II (2019)* başlıklı eserinde ideoloji, felsefe ve politik yaşamdaki bazı kavramları tartışmaya açarak dış dünyanın maddi unsurunu ön plana almaktadır (Lefebvre, 2019b: 75). Bu çalışma sınırlarında Marx, gündelik hayatı dönüştürmek niyetiyle dünyayı değiştirmek için öncelikle gerçek yaşamı yani her günü değiştirmek gerektiğine inanmaktadır. İnsan yaşamının başkalaşımı ile başlayacak bu devrimsel adım gelecekte bir fetih dış doğanın devasa imkânlarla altüst edilmesini sağlayacaktır. Başta ütöplast sosyalist bir düşünce olarak görünse de daha derin ve evrensel

bir inşaya dikkati vermek faydalı olacaktır. Marx'ın ikliminde kamusal yani politik yaşam ile özel yaşam kendi içinde bir paradokstur. Özel yaşam günümüzde toplumsal olarak genel bilgilere gömülü bir haldedir. Öte yandan kamusal yaşam da tersi yönde kişiselleşmiştir. Bu noktada 'yeniden' özelleşme, mahremiyet, aile yaşamı yani özel gündelik hayata kapanma baş göstermektedir.

Marksist düşüncenin toplumsal alana uygulanması konusunda 20. yüzyıldaki Antonio Gramsci ve Louis Althusser gibi düşünürlerin etkisi olmuştur. Ortodoks Marksizmin aksine ideoloji tartışmalarını gündelik hayat pratiklerine taşıyan bu iki düşünür farklı kavramsallaştırmalarla toplumsal alandaki ilişkileri tanımlamaya çalışmışlardır. Dolayısıyla Klasik Marksizmin toplumsal mücadeleyi zayıflattığı düşünülmektedir fakat Marksist kuramdan faydalanılarak günümüzün gerçekliğini, toplumsal ilişkilerini ve mücadele biçimlerini özgül koşullarda değerlendirilebileceği açıkça belirtilmektedir. Bu iki düşünür, yapılan Marksist eleştirilerin günümüz koşulları ile yeniden değerlendirilmesi gerektiğini, Marx'ın döneminde var olan geçmiş koşullardan çok daha farklı yeni toplumsal koşullar altında yaşandığını ve günümüzün özgül koşullarına göre tekrar değerlendirme yapılmasının altını çizmektedir (Althusser, 2018:50-55). Örneğin Gramsci, hegemonya, rıza, sağduyu gibi kavramsallaştırmaları kullanırken Althusser öznenin oluşum süreçleri, devletin baskı aygıtları ve devletin ideolojik aygıtları kavramlarını kullanarak praksis içerisinde gündelik hayattaki bireyin konumunu açıklamaya çalışmışlardır.

Althusser, ideolojinin insanları 'özne' olarak çağırdığına işaret etmektedir. İdeolojinin üretimin sürecinde veya halihazırdaki ideolojinin aktarımında Althusser'in vurguladığı devletin ideolojik aygıtlarının göz ardı edilemeyecek rolü bulunmaktadır (Gürçınar, 2015). Althusser'in de üst yapı kuramcısı Gramsci'den etkilendiğini söylemek mümkündür. Gramsci, proleter egemenliğin inşası için gerekli olan hareket yasalarını ve pratiklerini Hegemonya¹ (*Yun. ἡγεμονία, hēgemonía*), kavramı ile geliştirmiştir.

¹ Hegemonya, toplumsal alanda sınıfsal farklılıklara işaret eden bir kavram olarak bir sınıfın diğeri üzerindeki baskısını nitelemektedir. Gramsci'ye göre egemen sınıflar diğeri sınıfsal fraksiyonlar üzerinde baskı ve hegemonya uygulamaktadır. Süreç burjuva değerleri üzerinden yapılandırılmış bir siyasal alanda işlemektedir.

Fordizmin yaygınlaşması ve endüstriyel devrimin akılcılaştırılması etrafında hegemonya kavramı ile ideolojinin nasıl kurulduğunu ve sınırlarının çizildiğini ele almıştır. Gramsci ideoloji tartışmalarında hegemonya kavramına önemli bir yer tanır. Hegemonya sayesinde toplumsal sınıflar arasında iktidar pratikleri işler. Gramsci'nin *hegemonya* olarak nitelendirdiği inanç ve değerler, kuramsal ve toplumsal ilişkileri organize etmektedir. Bunun sonucunda Gramsci, siyasal toplumun, güç mekanizmasını örgütlediğine dikkat çekmektedir (Gramsci 1971:263).

Gramsci'ye göre hegemonya kavramı rıza ile birlikte örgütlenir. Bu oluşum bir bütün olarak ele alınmalıdır (Gramsci 1971:12- 13) *Laissez-faire* minvalinde baskıya karşı çıkan bir politikanın bile devletin bizzat kendisi tarafından oluşturulduğunu belirtir. Dolayısıyla, devlet ve sivil toplum arasındaki sıradan bir ayrımın sadece metodolojik bir ayrım olduğuna dikkat çekmektedir (Marx, 2000:160). Gramsci'nin Klasik Marksizm'den ayrıldığı nokta toplumsal mücadelenin politik düzlemdeki şeklidir. Öte yandan kapitalist toplumun omurgasını oluşturan rekabet ortamına politik açıdan yaklaşarak, herhangi bir gücün ayakta kalamayacağını savunmaktadır (Gürçınar, 2015:87). Dolayısıyla Lefebvre, Marksist düşüncüyü topyekûn reddetmemektedir. Marksist ideoloji perspektifinde yabancılaşma, meta fetişizmi gibi temel kavramları gündelik hayatın içindeki praksis üzerinden yeniden tanımlamaktadır.

1.1.1. Marksist Düşünce ve Gündelik Hayat Sosyolojisinde Yabancılaşma Kavramı

Marksist perspektifte gündelik hayat içerisindeki üretim etkinlikleriyle yabancılaşma arasında doğrudan bir ilişki söz konusudur. Henri Lefebvre modern dünyadaki gündelik hayat etkinliklerini Marksist bir bakış açısından üretim ilişkilerini temel alarak incelemiştir. Kentsel yaşamla birlikte gelişen kapitalist iş ortamının bireylerin yaşamına ilk katkısı iş bölümü ve uzmanlaşmanın toplumsal alanda yayılmasıdır. Bu bağlamda yabancılaşma kavramının kökenleri iş bölümü kavramını toplumsal çözümlemesinde temel alan Durkheim'da bulunmaktadır. Durkheim, modern toplumla geleneksel toplum arasındaki farkın bu kavramlar üzerinden işlediğini belirtmektedir (Ritzer, 1992:67-68). Organik dayanışmanın bulunduğu kentsel toplumlarda gündelik hayat içerisinde iş bölümü sayesinde emeğe yabancılaşma süreci yaşanmaktadır. Oysa geleneksel toplum içerisindeki mekanik dayanışma sürecinde insanlar kendi emeklerine yabancılaşmamıştır.

Emeğe yabancılaşma Marksist anlamda yabancılaşmanın ilk formu olarak öne çıkmaktadır. Modern dünyanın gündelik hayatında insanların emeklerine yabancılaşmaları bir başka yabancılaşma formunu devreye sokmaktadır. Bu ise türsel yabancılaşma olarak adlandırılmaktadır. Emeğine yabancılaşan insan toplumsal alanda diğer insanlarla yani kendi bir tür olarak insan türüne yabancılaşmıştır. Modern toplumlardaki son yabancılaşma şekli kullanım değerinden değişim değerine olarak da adlandırılan meta fetişizmi kavramıdır. Böylelikle modern toplumlarda metaların kullanım değerinin yerini para ekonomisi içerisinde el değiştirmeleri yani meta fetişizmi almıştır. Tüketim metası fetişist hale gelirken insan ilişkileri de para ekonomisi üzerinden yapay bir evrene eklemlenmiştir (Marx, Engels, 2011:35).

Marx ve Engel, *Alman İdeolojisi* başlıklı eserde, insanın ilk toplumsal eylemlerinin materyalist bir tarih perspektifi ile başlamasını vurgular. Marx ve Engels'e göre tarihi oluşturabilmek için bireyin öncelikle hayatta kalmayı başarmış olması gerekmektedir. Böylelikle insanların öncelikli eylemi, hayatta kalabilmek için temel ihtiyaçlarını karşılayacak araçları yine kendisinin üretmesi olacaktır. Bireylerin söz gelimi kendi maddi yaşamlarını bu yolla üretmesi yani ilk eylemi, tarihsel gelişmenin ilk *momenti* olarak kabul görür. Marksist teoriye göre maddi yaşamın üretim ilişkileri tarihsel olarak yapılanmaktadır. Bu yapı içerisinde ise insan ihtiyaçları doğal olarak bulunmaktadır (Kulak, 2010:34). Öte yandan Lefebvre'ye göre işçinin üretim ilişkileri içerisindeki konumu kendi ürettiği meta dünyasına bağlı olarak gerçekleşir. Meta dünyası arttıkça insani özün değeri azalırken gittikçe meta dünyası üzerinden toplumsal yaşam tanımlanır hâle gelmektedir (Lefebvre, 2019a:64).

Karl Marx'ı anlamamanın ve anlamdırmanın en etkili yolu gündelik yaşam pratiklerine bakmaktır. Marx, gündelik hayat içerisindeki örtük ideolojileri ve toplumsal hegemonyayı ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. Yabancılık kavramı da bu durumun bir parçasıdır (Lefebvre, 2019a: 65). Lefebvre'ye göre gündelik yaşamın içerisindeki örtük ideolojileri ortaya çıkarma sürecinde yabancılaşma kavramı ayırt edici bir rolü bulunmaktadır. Toplumsal yaşamın negatif ve pozitif kutupları arasındaki çatışmalı ve çekişmeli doğa içerisinde ilk olarak felsefi bir konuma sahip olan yabancılaşma kavramı Marx ile iktisadi bir biçimde somut yaşam koşulları içerisinde tanımlanır hale gelmiştir. Marx, diyalektik akıl ile doğanın pratik koşulları ve toplumsal ilişkilerin gündelik hayattaki yapılanmasıyla insanda meydana getirdiği irrasyonalliteyi göstermektedir. Yabancılaşma, Marksizm'de çelişkinin mutlak kaynağı değildir. Hegel bu çelişkiyi

yabancılaşma ile açıklarken, Marx yabancılaşmayı diyalektik çelişki ile ele almaktadır. Marx'ın diyalektik merkezinde insanın özü vardır. Bir çeşit doğadan çıkan varlık olarak düşünmek istemektedir. Doğa varlığı, yine doğaya nüfuz edebilmek için doğaya karşı mücadele veren varlık ve doğadan çıkarak yine doğanın içine daha derinden dalarak kök saldıran bir şekli özümsemektedir (Kulak, 2010:60). İnsani öz, doğanın bir parçasıdır. İnsanın gündelik hayat pratikleri içerisinde kendi öz etkinliğine yabancılaşırken, yabancılaşmış emek ise türsel insana yabancılaşır. Yabancılaşmanın farklı formları türsel ya da emek sürecinde kapitalist sistemin dinamiklerince yapılandırılmaktadır (Lefebvre, 2019a:66). Marksist anlamda yabancılaşmada kendisi de doğanın bir parçası olan insanın öncelikle kendi özüne devamında emeğine ve diğer insanlarla ilişkisi sürecinde türsel manada insanlığa yabancılaşması ayrıntılı olarak tartışılmaktadır.

Lefebvre'ye göre Marx yabancılaşma kavramını sadece üretim araçlarına sahip olan birey veya burjuva sınıfı üzerinden emekçi sınıfa yapılan emek sömürsü olarak ele almamaktadır. Yabancılaşma kavramını birçok alt başlık şeklinde analiz etmektedir. Marx yabancılaşmayı dört kategoride ele alır; emekçinin *nesne* olarak yabancılaşması (onu nesneye çeviren yabancı bir güç), üretici eylemin yani emeğin kendisinin yabancılaşması (parçalayan, bölen güç), doğanın varlığında doğal ihtiyaçlar bütünü olarak insanın yabancılaşmasıdır (Lefebvre, 2019a:68). Tüm bu yabancılaşma söylemi kolay anlaşılması için analitik kategoriler şeklinde tanımlansa da yabancılaşma bütünsel bir söylem olarak toplumsal yaşamda kapitalist sistem tarafından yapılandırılmıştır.

Emek sürecinde makine ile girilen ilişki sürecinde zayıf insan makineye dönüşmektedir. Ekonomi-politik manada yabancılaşma iş bölümünün sonuçlarından birini nitelemektedir (Marx, 2011:40). Marx'ın bu sözünden yola çıkılırsa örneğin, bir kafede oturan müşteriler, belirli bir hizmet karşılığında belirli bir para ödeneceğini önceden kabul etmektedirler. Kafedeki garsonun siparişi müşteriye getirme eylemi birbirine yabancılaşmış iki insanı imgeler. Sonuç olarak garson hiç tanımadığı birine hizmet etmektedir. Müşteride hiç tanımadığı birinden bir şeyler istemektedir. Para ve yemek onları tanıştıran ortak tanıdıklardır. Bu örnekte görüldüğü gibi yabancılaşma gündelik hayattaki sıradan ilişkilerin dahi para ekonomisi içerisinde nicel bir şekilde ölçülebilmesini beraberinde getirmiştir.

Bahsedilen *yabancılaşmış ve şeyleşmiş* ilişkiler dizimi farkında olmadan her insanın yaptığı ilişkiler bütünü olmaktadır. Bu ilişkilerin gün yüzüne çıkarılmasındaki

önemli kavramlar Marx'ın *yabancılaşma*, *meta fetişizmi* ve *şeyleşme* kavramlarıdır. Marx'ın yabancılaşma kavramı iki farklı boyutta ele alınmalıdır. İki farklı sözcük olan [*entäusserung* ve *entfremdung*] belirtilen kavramlardır. Türkçeye çevrilen kaynaklarda çoğunlukla birine yer verilmekte ve diğeri göz ardı edilmektedir. Bu nedenle yabancılaşma tek boyuta indirgenerek ele alınmış fakat yanlış olmamakla birlikte eksik olarak geçiştirilmiştir. Bu tür anlam kayıplarını önlemek adına bu çalışmada yabancılaşma kavramını her iki boyutta ele alınacaktır (Kulak, 2010:50). Şeyleşme kavramı bu minvalde toplumsal yaşamda kişilerarası ilişkilerin para ekonomisine eklenmesi anlamına gelmektedir.

Marx, *Ekonomi Politigin Eleştirisine Katkı* başlıklı eserinde insanlığın tarihsel dönemlerine dikkat çekmektedir. Marx bu noktada insanlığı *sınıflı toplumlar* ve *sınıfsız toplumlar* olarak ikiye ayırır. İnsanlık ilkel-komünal (sınıfsız) toplumdan köleci (sınıflı) bir topluma doğru evrilmiştir. Marx bu evrim sürecini, üretim güçleri ile üretim ilişkileri arasındaki diyalektik sürecin bir ürünü olduğunu belirtir. İlkel-komünal toplumda *yabancılaşma* söz konusu değildir. Toplumsal ilişki modelleri sınıfsız toplumlarda farklı çeşitlilikteki insan varoluşlarını kapsamazlar. Buradan yola çıkılarak, yabancılaşma sınıflı toplumların açığa çıktığı dönemden bu yana kendini var etmektedir. Bu evrimle birlikte farklı birçok toplumsal sınıf ortaya çıkmıştır. Bu toplumların sonucunda *egemen sınıflar* ve *ezilen sınıflar* olarak iki kavram baş göstermiştir. Buradaki hâkim sınıf üretim yabancılaşmış emeğin mülkiyetine sahip olanlardır. Kapitalist toplumlarda bu sınıfın adı *burjuvazidir* (Marx, 2011, 40-45).

Marx'ın çalışmalarında yabancılaşma kavramı iki farklı kelime özelinde kullanılmaktadır; *entäusserung*² ve *entfremdung*.³ Birinci kavram *dışsallaşma*, İnsani üretim olan nesnelere dünyasının özerklik kazanması demektir. İkinci kavram olan *ayrışma* ise bu nesnelere dünyasının özne ve doğa karşısında ayrı varlık kategorileri haline gelmesidir (Kulak, 2010:38). İşçi, kapitalist iklimde *emeğini* satmak durumundadır. Belirli bir süre karşılığında belirli bir ücret alır. Burjuva ise buna karşılık olarak işçinin emeğini tüketim metalleri ile değiştirir. İşçi belirli bir zamanda çalışıyor gibi görünse de daha fazla zaman diliminde çalışır ve daha fazla üretim gerçekleştirmiş olur. Buradaki dönüşüm *artı değer* olarak tanımlanır. Dolayısıyla işçi tarafından yaratılan bu değere *özel mülkiyet* adı altında el konulmaktadır. Marx bu noktada işçinin kendi emeğine nasıl

² *Entäusserung*; *dışsallaşma/dışsallaştırma*.

³ *Entfremdung*; *ayrışma/ayrıştırma*.

dışsallaştığına vurgu yapar. Burjuva işçinin gösterdiği emeğinin küçük bir kısmını ödeyerek geri kalan kısmına el koyar. Bu geri kalan kısma *sermaye* adı verilmektedir. İşçiden ayrıştırılmış emek *yeniden üretim* adı altında özel mülkiyetin bir parçası olmaktadır.

İktisat dünyasının kavramsallaştırdığı toplumsal emek kategorisi Marx'ın çalışmalarında *yabancılaşmış* emek kategorisi olarak nitelendirilmektedir. Meta ve para fetiş edilerek sunulmaktadır. Bu çalışmada bahsedilen soyut kavramlar *ideoloji* ve *gündelik hayat pratikleri* bağlamında somutlaştırılmaya çalışılmaktadır. Yabancılaşmanın bir boyutu olarak *meta fetişizmi* ve *şeyleşme* fiziksel nesnelere dışsallaşması insan düşüncelerinde de benzer şekilde öznelere dışsal varlık haline gelmeleri anlamına gelmektedir (Kulak, 2010:43). Toplumsal alandaki nesnelere duyulan fetişizm ve insanlar arası ilişkilerin şeyleşme sürecinde insan bilinci gerçekliği çarpıtılmış bir biçimde algılar. Bu bağlamda insan eylemleri bir yanılısamanın ürünüdür. Dolayısıyla insan eylemleri bu yanılısama halinde gerçekleşir. *Kapital I*'de yer verilen I. Bölüm, *Metaların Fetişizmi ve Bunun Sırrı* başlıklı IV. kısımda meta fetişizminin insanın toplumsal ilişkilerinin sistem tarafından girift bir şekilde yapılandığına vurgu yapılmaktadır (Marx, 2015: 30). Kulak'a göre ise insan emeğinin toplumsal niteliği bireyler arası ilişkiler sürecinde ortaya çıkar ve bu süreçte toplumsal bir form kazanır (Kulak, 2010:39).

Özneler, metaların iç yüzünü kavrayacak bir bilince sahip değildir. Örneğin, doğada bulunan altın saf bir elementtir. Bu element insanlar arasında farklı amaçlarla kullanılmaktadır. Fetişizmi deneyimlemiş dışsallaşmış bilinç, altının kendi değerini taşıdığını düşünmektedir. Dolayısıyla öznenin meta değeri açısından hiçbir anlamı yoktur, halbuki metanın gerçekliği yalnızca nesnelere dayalı değildir. Doğada saf halde bulunan altın bir parça işlenmiş altına dönüştürüldüğünde artık insanlar tarafından metalaştırılmış olur. İşçi bu saf altını işleyerek bir mücevhere dönüştürmüştür. Bu sürede işçi emeğini zaman olarak harcamış olur. İşçinin ürettiği mücevher artık meta haline gelmektedir. Ve bu meta toplumun bir üyesi tarafından mülk edinilmektedir. Böylelikle meta hem nesneye hem de özneye göre insana bağlı olmaktadır. Dışsallaşmış bilinç, doğal bir değer atfeder ve saf altını mücevher olmak için doğada var olan bir nesne olarak kabul eder. Marx, dışsallaşmış bilinci ve meta fetişini; insan emeği ile üretilmiş olan nesnelere dünyasının insandan özerkleşerek bağımsızlık kazanması ve meta dünyası oluşturması süreci olarak tanımlar (Marx, 2015: 40). Dolayısıyla insan pratikleri dışsallaşmış bir bilinç

ile gerçekleşmektedir. Meta fetişizminden sonra ele alınacak kavram olan *şeyleşme*, iki boyutta incelenmelidir. Teorik bağlamda *şeyleşme*, *meta fetişizminin* yanılısamlarına direkt bağlantılıdır. Buradaki yanılısama doğal değerler olarak ifade edilmektedir. Bu noktadan yola çıkarak Kulak'a göre teorik bağlamda *şeyleşmeyi*, öznel arasındaki ilişki formlarına, nesnel arası ilişkilerin eklenme süreci olarak tanımlar. Bu da nicelleşme halini alır (Kulak, 2010:49-50).

Gündelik hayatta yabancılaşma, insan ilişkilerinin ve faaliyetlerinin -iktisadi fetişler, para, meta ve sermaye- aracılığıyla şeylere dönüşmesi olarak da tanımlanabilmektedir. *Gündelik Hayatın Eleştirisi II* başlıklı eserde yabancılaşma mefhumu toplum bilimlerinde ve gündelik hayatın eleştirel perspektifinde ele alınması için birkaç önerme yapılmaktadır. Birinci önermede yabancılaşma kavramı tarihselleştirilmektedir. Yabancılaşma tarihsel olarak yapılandırılmıştır. Yabancılaşmanın örtük doğası ondan kurtulmas sırasında ancak görünür olmasını sağlamaktadır. Dolayısıyla yabancılaşma bir *hâl* değildir. İkinci önermede kavram diyalektikleşmektedir. Yabancılaşma-yabancılaşmadan kurtulma- yeniden yabancılaşma şeklinde bir diyalektik hareket söz konusudur. Kimi zaman yabancılaşmadan kurtarıcı bir faaliyet yeni bir yabancılaşmanın kapısını aralayabilmektedir. Üçüncü önermede en kötü yabancılaşmaya vurgu yapılır. Yabancılaşma bilinçsizlik getirir. Yabancılaşmanın esas bilinci yabancılaşmadan kurtulmadır ancak bu durum daha derin bir yabancılaşma haline dönüşebilmektedir (yenilgi, yoksunluk, hissizlik vb.). Dördüncü önerme insani faaliyetlerin şeyleşmesidir. Bu durum yabancılaşmanın sonunu oluşturur fakat tamamen ortadan kaldırmaz. Şeyleşme, yabancılaşmanın sonsuz şeklini maskeleymektedir (Lefebvre, 2019a: 220-221).

Yabancılaşmanın toplumsal alandaki görüngüleri de farklılık arz etmektedir. İşçinin, kadının ya da çocuğun yabancılaşması farklı formlarda gerçekleşmektedir. Bir dönemde egemen sınıf olan burjuvazinin yapay istekler içerisinde yabancılaşmasıyla proletaryanın yabancılaşması farklılık gösterir. Toplumsal grupların yaşam koşullarına tümüyle sahip çıkmalarını engelleyen ve onları olasılıkların altında tutan *yabancılaşma* bireyin kendisini dışsal kural ve normlara tabi tutarak *gerçekleşmesini engelleyen* yabancılaşmadan farklı bir formdur (Lefebvre, 2019a: 222). Dolayısıyla yabancılaşma son derece karışık olmakla birlikte diyalektik hareketin içinden tanımlanabilir. Belirtilen bu ölçüt direkt olarak diyalektik hareketin içinde yer almaktadır. Lefebvre'ye göre

diyalektik hareketi anlamak söz konusu ise bu ölçütten söz edebilmenin sınırları sorgulanmaktadır:

Marksizm’de *yabancılaşma* çelişkinin temeli olarak ele alınmaz. İnsan içindeki çelişkinin bir formu olarak yabancılaşma ortaya çıkar. Bu anlamda insani varlığın oluşundaki diyalektik süreç yabancılaşma olarak görünürlük kazanır. Hegel, çelişkiyi yabancılaşma ile açıklarken Marx yabancılaşmayı diyalektik çelişki ile açıklamaktadır. İnsani özü diyalektik olarak kavrayan Marx, doğayı aşmak için ona hâkim olmaya çalışan ve doğaya karşı mücadele veren insanı temel alır. Böylelikle insan doğa içinden çıkmasına rağmen doğa üzerinde tahakküm kuran bir varlık haline gelmektedir (Lefebvre, 2019a: 75-76).

Devlet oluşumu, sermaye birikimi gibi büyük değişim süreçlerinden öncesine bakıldığında arkaik ilişkilerde; *Baba*, biyolojik yaşamın, gücün ve otoritenin simgesi olarak nitelendirilir. Dolaysız otoritenin taşıyıcısı olan baba, aile içinde devletin simgesi haline gelmiştir. Bu sert ve dikte ilişki beraberinde aile içindeki çatışmaları derinleştirmiş ve gizlemiştir. Aile hayatının kapalı modeli ile küresel toplum arasındaki bu dolayımın korunma ihtiyacı – Baba prototipi çatışmalı bir şekilde güvenlik arzusunun imgesi olan Baba’ya karşı olan hincını hiçbir çocuk yok edemez (Lefebvre, 2019:223). Burada biyolojik bir yabancılaşma söz konusu olur. Ayrıca bu çelişkiler bireysel bilincin gelişiminde büyük rol oynar. Özel ilişki mefhumu, dış baskılar karşısında yabancılaşmadan kurtarır fakat daha derin ve karmaşık bir yabancılaşmayı çocuğun Baba (iktidar) karşısında yabancılaşmasını mümkün hale getirir.

Örneğin, *kadınlar* kendi başına bir tür yabancılaşmayı belirtmektedir. Kadınların kendilerine yabancılaşmaları; aşk, annelik ya da gündelik hayatın içerisindeki ev içi çalışmalar, kadınlık durumunu belirleyen noktalardır. Lefebvre gündelik hayatın içindeki kadını ve yabancılaşmayı farklı şekillerde sorgulamaktadır. Aşk, yalnızlığa kıyasla yabancılaşmadan kurtarır. Annelik kısırlıktan kurtarabilir fakat bunalttığı anda yabancılaştırır. Ev içi çalışmalarda ise kadınlar iki kutba ayrılmaktadır. Sosyologlar, orta sınıftan kadınların bu işten duyduğu nefreti proleter kadınların göstermediğini saptamaktadır. *Orta sınıf kadınlar*, “dışarıda” çalışmak istemektedirler ve serbest meslek tercih etmektedirler. Öte yandan *proleter kadınlar*, evdeki çalışmayı fabrikada çalışmaktan daha monoton ve farklı görmezler. Genellikle bunu tercih ederler. Kadın yabancılaşması toplumun genel yabancılaşmasını vurgulayarak temsil eder. Dolayısıyla

bunu anlamak için küresel toplumu incelemek gerekmektedir. ‘Durumlar’ kadının yabancılaşmasında etkindir. Annelik yüzünden kendi ideallerini, çalışmalarını, projelerini gerçekleştiremeyen, gelecekleri parçalanmış kadınların durumunda anne, anneliğe mahkûm edilmiştir (Lefebvre, 2019a, s.224).

Kadının yabancılaşmasında ideolojik üst yapılar ve küresel toplum; simgeler ve temsiller açısından büyük rol oynamaktadır. Lefebvre, *Gündelik Hayatın Eleştirisi II* başlıklı eserinde gündelik hayattaki yabancılaşmayı ancak sembolizmleri ortaya çıkardıktan sonra, motivasyonları tarif edip analiz ettikten sonra tanımlanabileceğine vurgu yapar. *La Femme éternelle*’de *Ezeli Kadın* Gertrud von Le Fort’a göre sırasıyla Bakire, Eş, Anne ‘olmak’; Takdiri İlahi’ye alet olmak için yok olmak; erkek seslerin yanında sessiz olmak ve erkek kayaların yanında akışkan olmak; sembolik olarak örtünmek ve örtüyü açıp kendini sunmak, kadınlığın yazgısıdır (Gorz, 1959:88). Fort’un açıklamaları kadının sinemasal temsillerinde de öne çıkan bir sunumu içermektedir. Özellikle Batı temelli ana akım Hollywood sinemasındaki kadın temsillerine bakıldığında zaman kadının bakire Meryem ve fahişe dikotomisi içerisinde sunulduğu gözlemlenmektedir.

Gündelik hayatta özellikle erkek perspektifinde ise otomobilin taşıdığı anlam ve yapmış olduğu temsil aşikârdır. Bu durum ise toplumsal bir opsiyonun sonucu olmaktadır. Bu opsiyon şehirde egemen olan ve gerçeği tehdit eden geri dönüşümü olmayan bir süreci başlatmaktadır. Otomobil bir maldır, kullanımında kişiye tatmin sağlayan ve işlevsel olarak faydalı sayılan bir nesne konumundadır. Birçok insan araba kullanırken gerçekleşmektedir. Başka bir ortamda sergileyemediği yeteneklerini araba kullanırken sergilemektedir. Hakimiyet, erkeklik, cesaret ve hatta cinsellik... Arabayla kurulan ilişkinin birer parçasıdır. Araba ile özdeşlik kuran sürücülerin saldırgan, kaba ve sert oldukları ve belirtilen bu niteliklerin arabanın kullanım zamanının ötesinde olduğu görülmektedir. Bu noktada erkekliğin sunumu kadın yabancılaşmasının aksine yabancılaşmayı yabancılaştırıcı-yabancılaşmış durumu dolaysızlık üzerinde kavranabilmektedir. (Lefebvre, 2019a: 225).

Yabancılaşmış-yabancılaştırıcı durum tipleri belirlenebilir ve gündelik hayattaki yabancılaşma bu tipolojiye girerek bir parçasını oluşturur. Tümünü kapsamamakla birlikte yabancılaşma da farklı tipolojiler barındırır (teknolojik yabancılaşma, politik yabancılaşma, öngörülmuş yabancılaşma ve öngörülemeyen yabancılaşmalar vs.). Yeni

yabancılaşma tipolojileri de bu yabancılaşma mefhumuna dahil olacaktır. *Şeyleşme* de bu tipolojilerden birini oluşturur. *Entfremdung*⁴, *Enttäusserung*⁵, *Verwirklichung*⁶ ve *Verdinglichung*⁷ vb. felsefi bağlamdaki yabancılaşma, birçok başlık altında bu tipolojiye girebilmektedir. Yabancılaşma üzerine beşinci ve son önerme, yabancılaşma mefhumu *başka* ile bir ilişkinin sonucu olmaktadır. Başka kılan ilişki; bir durumu ya da faaliyeti başkalaştıran, özünden koparan, başka şeye ya da bir şeye dönüştüren ilişkidir. Başka uzakta olandır, bizi tehdit eden ve bizi sürükleyen, erişilmez olandır. Dolayısıyla normalde diyalektik bir hareket vardır. Başkadan başkasına veya tersine bir geçiş vardır. Başkadan başkasına geçiş, başkası üzerinden iktidar elde etmektir. Bunun anlamı ise kişinin başkaya, başkanın da o kişiye yaklaşmasıdır. Fakat başkanın başkası üzerinde bir üstünlüğü ya da ayrıcalığı varsa; bilmemenin, yanılmanın içerisine yerleşirse; eğer her türlü hakimiyet yitirilirse, o zaman yabancılaşma yerleşir yani kişinin özünden çekip alır. Burada önemli olan, harekettir, geçiştir ve aşmadır. En ciddi yabancılaşma ise durmadır, engellemedir (Lefebvre, 2019a: 228-229). Bu anlamda yabancılaşma mefhumu yaşantıya yakınlaşabildiği gibi yaşantı ile aydınlanabilir.

Lefebvre Marksist düşünceden aldığı yabancılaşma kavramını geliştirerek modern dünyanın gündelik hayat etkinlikleri içerisindeki pratiklere taşımıştır. Bunların bir kısmı toplumsal iş bölümü ve ev içi konum gibi kadın-erkek arasında sistem tarafından yapılandırılmış eşitsiz ilişkiler örüntüsünü kapsarken diğer bir kısmı ise gündelik hayat içerisinde nesnelere ve diğer insanlarla girilen doğrudan ve dolaylı etkileşim tiplerini kapsamaktadır. Her ne şekilde olursa olsun modern ve ötesi toplum formlarının girift gündelik hayat etkinlikleri içerisinde yabancılaşmanın gündelik hayatı anlamak için temel bir mefhum olduğu görülmektedir.

1.1.2. Neo-Marksist Düşünce ve Gündelik Hayat Sosyolojisine Katkısı

Henri Lefebvre, *Gündelik Hayatın Eleştirisi I* başlıklı eserinde Ortodoks Marksizm'i bütünüyle reddetmemektedir. Modern dünya perspektifinde kapitalist toplum yapısında Lefebvre'ye göre Marx, sadece *iktisat teorisine* bağlı kalmamaktadır. Marx, toplumsal oluşumun yapısının, işleyişinin ve gelişiminin üretim ilişkileriyle birlikte ele alınması gerektiğini vurgulamaktadır. *Kapital*'de kapitalist toplum yapısının bütünü

⁴ *Entfremdung*, kendine yabancı oluş.

⁵ *Enttäusserung*, kendinden sökülüp alınma.

⁶ *Verwirklichung*, çöküş ve yitim prensibine gerçekleşmenin içinde rastlamak.

⁷ *Verdinglichung*, ilişkilerin şeyler tarafından bozulması.

sıradan yaşamın olaylarıyla birlikte okuruna sunmaktadır (Lefebvre, 2019a). Aslında Marx'ın bu yönüyle bilimsel sosyolojiyi kurduğu söylenebilmektedir. Fakat genel olarak ihmal ettiği sosyolojik yanı da bu çalışmada açıklanmaya çalışılacaktır.

Henri Lefebvre 1950'lerin başlarında gündelik hayat sosyolojisini temel alan çalışmalarına başladığında içinde yaşanan modern dönem Marx'ın yaşadığı dönemden çok farklı bir yapı arz etmekteydi. Marx, 19. yüzyılın *Endüstri Devrimi* altında şekillenen toplumsal yaşamına baktığında üretim ilişkileri temelinde dönemin toplumsal yapısını analiz etmiştir. Ancak 1950'lerle birlikte içinde yaşanan modern toplumun sosyo-ekonomik yapısı Marx'ın çalışmalarındaki ideolojik tanımlamalarla açıklanamaz hale gelince Neo-Marksist düşünürler toplumsal yaşamı Marx'ın üretim ilişkileri temelinde ancak yeni toplumsal formasyonları ve ekonomik pratikleri de göz önüne alarak açıklamaya çalışmışlardır. Bu bağlamda bu dönemdeki gündelik hayatı tanımlama çabasında olan Lefebvre için Neo-Marksist düşüncenin çalışmalarında ayırt edici bir yeri vardır.

Toplumsal biçimlenmeyi politik, ekonomik ve ideolojik düzeylere bölmüşten Louis Althusser ekonomik bağlamda insanın özünü kurduğu ilişkisini yansıtan durumların dönüştürüldüğünü belirtmektedir. Althusser'e göre ideoloji, zihnin işleyişinin ürünüdür. *Devlet İktidarı* ve *Devlet Aygıtı* olmak üzere iki kavramdan yola çıkan Althusser'e göre *Devletin Baskı Aygıtı* ve *Devletin İdeolojik Aygıtları* arasında ayırım yapmak mümkündür. Bu iki noktanın ayrımı işleyişlerinden önce neyi (baskı, ideoloji vb). kullandıkları üzerinden tanımlanmaktadır. Althusser'e göre *Devletin Baskı Aygıtları*, hükümet, ordu, hapishane, polis, mahkeme, yönetim vb. kurumlar olurken; *Devletin İdeolojik Aygıtları* çok sayıda ve dağınık halde görülen dini, hukuki, sendikal, kültürel, aile vb. oluşumlardır. Bunlar *Egemen İdeoloji* adı altında birleşmektedir (Güngör, 2001:221-222). Althusser'in ideoloji düşüncesinde Gramsci'den etkilendiği de göz ardı edilmemelidir. Özellikle de bir ideolojik aygıt olarak eğitime önemli bir yer vermiş olmaları paralellik göstermektedir.

Althusser'e göre ideolojinin temelini inildiğinde bir temsil sorunu ortaya çıkmaktadır. Althusser ideolojinin insanların bir bütün olarak toplumsal yaşamla ilişkilerini yaşama biçimini temsil ettiğini vurgulamıştır. Böylelikle ideoloji, insani varlıkları birer toplumsal özne olarak kurarken onları toplumsal alandaki egemen üretim ilişkileri içerisinde konumlandırmaktadır. Böylelikle öznenin toplumsal yaşamı

anlamlandırma şeması iktidar tarafından şekillendirilmiştir denilebilir (Eagleton, 1996:41).

Althusser ve Gramsci de egemen ideolojinin toplumsal formasyon içinde işlevi bu noktayı kanıtlar niteliktedir. Üstünde durulması gereken önemli bir ayrım da Althusser'in sivil toplum kavramını tümüyle reddeden tutumudur. Bu noktada Gramsci'den ayrılan Althusser, özne kavramını ideolojisinin merkezine yerleştirir. İdeoloji ile özne arasında karşılıklı bir gücün olduğuna dikkat çeker (Güngör, 2001:225). Marx ideolojiyi gerçeklikten bir kopuş olarak nitelerken, Althusser gerçekliğin kavranış biçimi olarak ortaya koyulduğunu ifade eder.

Gramsci, ideoloji kavramını sivil toplum ile eşitleyerek devlet ve ekonomi arasındaki bu konumun önemini belirtmiştir. Toplumsal yaşamdaki kurumsal yapılardan aile, medya ve iletişim alanı ya da toplumsal birlikler egemen ideolojinin yaygınlık kazandığı ve toplumsal rızanın bu araçlar üzerinden sağlandığı kurgusal bir yapının parçalarıdır. Rızaya dayalı bu toplumsal formlar dışında meşru olarak şiddet kullanma hakkına sahip olan devlet mekanizması bulunmaktadır (Eagleton, 1996:164-165).

Gramsci'nin kavramlarının ise dikotomiler yani karşıtlıklar üzerinden incelenmesi ön plana çıkmaktadır. Gramsci çalışmalarında görüldüğü üzere *Hegemonya* kavramının karşı hegemonyayı oluşturması çok sık olarak karşımıza çıkmaktadır. Sivil/toplum, politik toplum gibi bahsedilen karşılaştırmaları ön plana çıkarmaktadır. Gramsci hegemonik toplumu tahakküm altında olan politik toplum ile beraber ele almaktadır. Dolayısıyla Gramsci perspektifinde toplumsal alandaki politik egemenlik şekilleri ön plana çıkmaktadır (Dural, 2012:311). Hegemonya 'da sınıfsal egemen ilişkilerin yeniden üretimi ve siyasal iktidarın toplumu ne şekilde yönettiği de gözlemlenebilmektedir:

Hegemonya yönetici sınıfın proleterya ve karşıt gruplar üzerinde uyguladığı bir zorlamaya ilişkin yönetim şeklidir. Ancak aynı zamanda proleterya ile iş birliği içinde olacak müttefiklerin fikri ve kültürel alanda yönetilmesi de bu kavramın içine girmektedir. Bu anlamda hegemonya sadece zora dayalı bir yönetim pratiği değil aynı zamanda

olumlu anlamda sivil alanda uzlaşmalar üzerinden yürütülen bir siyasal alana gönderme yapmaktadır (Dural, 2012:318).

Gramsci, *Hegemonya* kavramında katkıda bulunduğu gibi sivil toplumla ilişkili de Marx'a önemli katkılarda bulunmaktadır. Marx, çalışmalarında sivil toplumu manipülasyon alanı olarak tanımlarken Engels ise ekonomik alandaki karar mekanizmalarının yerleştiği mekân olarak sivil toplumu tanımlamaktadır (Marx-Engels, 1976:42). Bu yaklaşımlara karşı Gramsci, ideolojiye ilişkin teorik açıklamasında sivil toplum, politik toplum ve devlet arasındaki çatışmalı sürece dikkat çekmektedir. Hegemonyanın sivil toplumda gerçekleştiğine atıfta bulunmakta ve tartışmayı üstyapıya bağlamaktadır (Dural, 2012:313). Gramsci'nin birinci modeli zıtlıklar üzerinedir. Bu modele göre yukarıda belirtildiği gibi sivil toplum ve devlet ile bir zıtlık ilişkisi kurulmaktadır. İkinci modelde birinciye göre daha geniş bir şema ile karşılaşılmaktadır. Gramsci'nin bu modelinde sivil toplum ile devlet arasında politik toplum ve hegemonya kavramları girmektedir. Böylece süreç sadece zora dayalı bir mekanizma ile çalışmamakta toplumsal alanda hegemonya oluşturmanın yolu ortak sağduyu noktalarının yakalanıp kitlelerde rızanın oluşturulmasına bağlıdır. Üçüncü modelde ise yukarıda bahsedilen her birim bir bütünün parçaları olarak tanımlanmaktadır. Tarihsel olarak belirli bir dönemdeki sivil toplum yapısı aynı zamanda o dönemin politik toplumunu da nitelendirmektedir (Dural, 2012:315). Dolayısıyla Gramsci, gelişmiş kapitalist toplumlardaki doğrusal, zora dayanmayan, iktidar biçimlerinin kavranabilmesini ve sivil toplumun, onaya dayalı bir hegemonya alanı olduğuna inanmaktadır.

Marx, *1844 El Yazmaları* başlıklı eserinde toplumu bireylerin ihtiyaçlar üzerinden karşılıklı ilişki halinde buldukları bir sivil toplum olarak tanımlamaktadır. Dolayısıyla Marx, sivil toplumun, üstyapıyı etkileyeceğini savunmaktadır. Althusser ise ikinci modeli vurgulayarak; devletin baskı araçları ile devletin rıza mekanizmaları arasında bir ilişki kurmaktadır. *Devletin Baskı Araçları* yukarıda da dile getirildiği gibi zora dayalı iken devlete rıza sağlama teknikleri sivil toplum üzerinden işlemektedir. Bu noktada sivil toplum *Devletin İdeolojik Aygıtları* arasına girmeyi hedeflemektedir (Dural, 2012: 315-316). Buna göre bir dönemdeki hâkim ideolojik oluşum sivil toplumun da içinde bulunduğu gündelik hayat etkinlikleri içerisinde ele alınmaktadır. Neo-Marksist düşünce bu anlamda praksis felsefesi olarak adlandırılmakta ve gündelik hayatın üretim ilişkilerini toplumun yapısal bileşeni olarak belirlemektedir. Lefebvre çalışmalarında gündelik

hayatın praksis boyutunu ele alarak modern toplumların örgütlenme tarzlarını açıklamaya çalışmıştır.

Gramsci için *Hegemonya*, baskıdan rıza sistemine geçiş üzerine kurulu bir kavramdır. Bu kavram etrafında dolaşan egemen sınıflar toplumsal pratiklerdeki hakimiyetlerini devam ettirebilmek için insanların rızalarını kazanma yoluna giderek eylemlerine devam ederler. Baskı sisteminden rızaya geçiş süreci orta sınıf toplumunun kendi maddi koşullarında vücut bulmaktadır. Kültürel değerleri orta sınıf toplumu belirler. Nitekim rıza yolu da orta sınıf toplumundan geçer. *Atomize* olmuş özneler baskı yoluyla bir merkezi siyasal denetim kurmak oldukça güçtür. İktidarı içselleştirmeleri gerekir. Bu öznelerin her birinin öz denetim merkezine oturtulması ise rıza yoluyla elde edilmektedir (Tutar, 2015:43). Gramsci'nin gündelik hayat sosyolojisine katkısı, Marksist ideolojiyi *hegemonya* ve *rıza* kavramları üzerinden gündelik hayatın merkezine konumlandırmasıdır. Dolayısıyla ideoloji kavramı bireyleri yönlendiren yanlış bilinçten ve pratiklerden ayrılarak toplumsal sınıfların kendi özneleri ile yeniden üretime katıldıkları bir eylem haline gelmektedir.

Gramsci'den sonra Marksist teorinin yorumlanmasına katkı sağlayan bir diğer düşünürü de önemle belirtmek gerekir. Georg Lukacs *şeyleşme teorisini Marx'ın meta fetişizmi* kavramından türetmiştir. Objeksiyon, doğa-insan arasındaki ilişkilere *praksis* adı verilir. Praksis kavramı *içerik* ve *form* olarak iki yönlüdür. Marksist teoriye göre form aldatıcıdır. Form, toplumu özel bir forma sokarken bu süreç *şeyleşme (réification)* olarak adlandırılır. Lukacs, formu soyut bir şey (para, meta) olarak görmektedir. Fakat şeyleşme süreci uçtan uca şey olarak var olamaz (Lefebvre, 2019a: 60). Lukacs'a göre şeyleşme insanlar arasındaki formel ilişkililerdir. Postmodern kültür içerisinde ön plana çıkan tüketim, edimsel olarak toplumun içerisinde diğer nesnelere ve insanlarla olan ilişkilerini şeyleştirmektedir (Tutar, 2015: 44). Gündelik yaşam sosyolojisinin içinde Lukacs'ın *şeyleşme* kavramı kapitalist yaşam koşullarında toplumun bütünüyle kavranamamasına atıfta bulunur. Tüketim odaklı bir haz kültürü ikliminde bireyin konumunu açıklamaktadır. Şeyleşme kavramı ile birlikte bahsedilen meta fetişizmi ve yabancılaşma kavramları da kapitalizmin modern toplumdaki tüketim temelli insan ilişkilerinin tanımlanmasında yol gösterici olmaktadır (Tutar, 2015). Bu bağlamda Lefebvre'nin teorisinde önemli yer eden toplumun tüketim edimi üzerinden tanımlanması, yapısal olarak tüketicilik fikrinin öznelerle aktarılması sürecinde özellikle kentsel mekân içerisinde yabancılaşma duygusu ve şeyleşme mefhumu ön plana çıkmaktadır. Geleneksel toplum ilişkileri içerisinde doğa ve genel anlamda kozmosla kurulan ilişki sürecinde

insanların hem emek süreçleri hem de ikili ilişkiler içerisinde daha az yabancılaştıkları görülmektedir. Yabancılaşmanın kaynağı bu anlamda toplumsal iş bölümü ve uzmanlaşmayı ortaya koyan modernlik projesidir.

Özet olarak, Lefebvre, Gramsci ve Lukacs gibi düşünürlerin eleştirileri Marksist düşüncenin reddi olarak düşünülmemelidir. Dönem koşullarına bağlı olarak Marksist düşünce ilerletilmektedir. Bu kavramlar Marksist tavır ile uyumluluk içerisinde. Tarihsel materyalizm ve diyalektik ilişki her dönemde kendini aşarak günümüz kuramsal tavrını yenilemektedir. Modern dünyayı sorunsallaştırıp bu nokta üzerinde derin araştırmalar yapan Lefebvre'nin de amacı bu dünyayı Marksist perspektifle uyumlu olarak gündelik hayatın merkezinde tanımlamaktır. Çalışmanın diğer bölümlerinde Lefebvre'nin Neo-Marksist perspektiften aldığı kavramsallaştırmalar üzerinden gündelik hayatı ve onun yapısal bileşenleri olan mekân ve zaman kavramlarını nasıl tanımladığı ayrıntılı bir şekilde açıklanacaktır.

1.2. Gündelik Hayat Sosyolojisinin Kurucusu: Henri Lefebvre

20. yüzyılın ortasında çalışmaları yoğunlaşan Henri Lefebvre, gündelik hayat sosyolojisi üzerine ilk sistemli düşünceleri oluşturan teorisyendir. Mekânı ele alırken felsefi bir bakış açısından yola çıkan Lefebvre, politika, sanat, psikanaliz ve tarih gibi pek çok disiplini birbiriyle ilişkilendirerek özgün bir bakış açısı ortaya koymuştur. 1901 yılında doğan Lefebvre, *Belle Epoque* (1871-1914) döneminde çocukluğunun sonlarına gelmiş, ergenlik dönemini *Birinci Dünya Savaşı* sıralarında yaşamıştır (Lefebvre, 2019:10). İçinde yaşadığı toplumsal dönemin çalkantılı ve büyük değişimlere açık doğası onun çalışma alanını yönlendirmiştir. Modern toplumların ve ulus devletlerin kurulma aşamasında gündelik hayatın mekânsal ve zamansal yönünü ele alarak disiplinlerarası bir perspektiften yorumlamıştır.

Henri Lefebvre'nin eserlerinde *momentler* vardır. Bu *momentler* bir eseri oluştururken ikinci eseri oluşturmaya yönelik temalara da ışık tutmaktadır. Lefebvre'nin eserlerinde birçok momentten bahsetmek mümkündür. Felsefi, edebi, politik ya da tarihsel bir moment “an” üzerinden yapıtlarını inşa etmiştir. Şehir konulu eserleri dünya çapında ses getirerek birçok dilde tercüme edilmiştir. Henri Lefebvre'ye göre gündelik hayattaki dönüşümlerin birçok boyutta ele alınması gerekmektedir. Lefebvre, teknolojik gelişmelerin yanı sıra toplumsal ilişkilerin, politik sorunların ve tarihin gündelik hayat pratiklerini doğrudan şekillendirdiğini eserlerinde dile getirmektedir. Gündelik hayat

tarihin bir ürünü olarak nitelendirilmektedir (Lefebvre, 2019a: 80). Geçmişte *gündelik hayat* kelimesi günü yaşamak olarak anlamlandırılırken, günümüzde anlamı, niteliği ve kapsamı oldukça değişim göstermektedir. Gündelik hayat sadece yeme-içme, giyinme, uyuma gibi ritüellerinin toplamı değildir. Toplum sadece tüketim eylemlerine göre ele alınmamalı, toplumsal ilişkiler ile beraber yeniden tanımlanmalıdır. Lefebvre bunu bireysel eylemlerin toplum tarafından yapılandırıldığı savı ile ortaya koymuştur (Lefebvre, 2019a:12). Modern dünyanın bir sonucu olan eşitsiz gelişmeler gündelik hayatı birçok yönden şekillendirmektedir. Örneğin, savaş teknolojileri ve evrenin keşfine ayrılan krediler ve metropol olarak adlandırılan büyük şehirlerin yapımına ayrılan kredilerin mesafesi yüksek teknoloji mesafesiyle neredeyse aynı nitelikte benzerlik göstermektedir. Dolayısıyla kamusal (politik) alan ile özel alan iç içe geçmektedir. Özel yaşam olarak nitelendirilen alanda günümüzdeki toplumsal ve genel bilgiler de içeri gömülü hâdedir. Böylelikle *yeniden özelleşme ve aile yaşamı* gündelik hayatın içinde yeniden tanımlanmaktadır (Lefebvre, 2019a:13). Bu bağlamda gündelik hayatın kendiliğindenlik özelliği içerisinde ele alınan rutin doğası modern toplumlarda bu alan üzerindeki bilgi ve iktidar biçimlerinin şekillendirilmesiyle manipülatif bir yapıya yerini bırakmıştır. Böylelikle özellikle tüketime ve kapitalist sistemin işlemesine yönelik bilgi ve enformasyon içerikleri gündelik hayta nüfuz ederken kamusal alan aşınmış ve özel alanının kamusal meseleler üzerindeki baskısı artmaya başlamıştır.

Gündelik hayatı ele alırken *Gündelik Hayatın Eleştirisi I* başlıklı eserde önerilen *ihtiyaçlar teorisi* de atlanmamalıdır. Bu noktada bahsedilen kavramlar mutlaka aralarında kesişime uğramaktadır. Lefebvre, insanı ihtiyaç varlığı olarak betimlemektedir. İhtiyaçlar ve ihtiyaç evreni üzerine bir teori inşa etmektedir. İhtiyaç kavramı, eksikliğin bilinci yoluyla insan bilincinin doğadan, çocukluk döneminden ve duygularından (özlem, pişmanlık vb.) doğmaktadır. Yoksunluk yolundaki bilinç, öz yaşamı ve dünyaya atılmayı keşfeder. Doğal olan varlık karşısında kendi dünyasını yaratmaya çalışır. İnsanın yaratması ve buna bağlı olarak çalışması için eksikliği (yoksunluğu) hissetmesi gerekmektedir. Bunlar olmadan bilinçli bir varlık ortaya çıkamaz. Bu noktada bahsedilen özgürlük ihtiyacının içinde filizlenerek doğar. İnsan bu yolla olasılıklar dünyasını keşfeder. Tarihsellik insan ile vücut bulur. Bireysel bilinçler toplumsal bilinçlere dönüşür ve bu bilinçler de dünyaya açılır. Bu felsefe de bahsedilen ihtiyacı dünyevileştirir.

Lefebvre, kapitalist zeminde ihtiyaçların basın ve reklam yoluyla yaratıldığına dikkat çeker. Kitle iletişim araçları ile yayılımı kolaylaşan yapay ihtiyaçlar, temel

ihtiyaçlar gibi gösterilmektedir. GrnŖte çok önemsiz gibi görünen herhangi bir ürün, bireysel arzuya geiŖte büyük bir ihtiyaç gibi hedef kitleye verilir (Lefebvre, 2019a: 14-15). Dolayısıyla ihtiyaçlardan bahsederken grnŖte çok açık kavranan kavramların gerçekte çok müphem (belirsiz) kaldığını sylemek mümkün olmaktadır. Bu husustaki asıl sorun genel olarak bir ihtiyaçtan diğerine geiŖtir. Dolayısıyla gündelik hayatın kendini aksettirdiği Ŗekliyle hem toplumsal hem bireysel arzuya geiŖtir. Bu geiŖ biraz karmaŖık olmaktadır. Lefebvre bu noktada ihtiyaçların analitik sunumuyla arzuların diyalektik belirleniminin birleŖtirilmesi gerektiğini ifade eder. Temel ihtiyaçlarla (açlık, susuzluk, cinsellik vb.) birlikte sayısız arzu vardır (Lefebvre, 2019a: 89). İhtiyaçlar fizyolojik ve biyolojik olarak belirlenir. İnsana türüne özgü olan türsel bir durumdur. Arzu denilen kavram ise hem bireysel hem de toplumsaldır. İhtiyaçlar, niceliksel olarak belirlenmektedir. Bir insanın kaç kaloriye ihtiyaç duyar ya da bir fabrika ne kadar sermayeye ihtiyaç duyar, gibi sorulardır. Arzu ise daha nitelikselidir. Bu tanımları yapmak bu kadar basit olmamakla birlikte genel hatlarıyla aynı zamanda kendiliğindedir. Bahsedilen tüm bu diyalektik hareketler gündelik hayatın içinden geçmektedir (Lefebvre, 2019a: 22). Lefebvre, alıŖmanın önceki baŖlıklarında değinilen Althusser'in en çok kullanılan ve görünmez niteliğe sahip *ağırma* metaforuna dikkat çekmektedir. Özne *ben (je)* ile *beni (moi)* arasında birçok Ŗeyin var olduğuna atıfta bulunurken, gündelik hayat içerisindeki ideolojik pratiklerin seslenme ya da çağırma yoluyla iletiŖim kurduğunu belirtmektedir. Seslenilen kiŖi bu çağırma cevap verdiğinde ideolojik inŖa ile toplumsal bir praksis içine yerleŖmektedir (Lefebvre, 2019c:18).

Hegel, toplumsal yaŖam tözü olan *ihtiyaçlar sistemini* tutarlı bir sitem olarak görmemektedir. Bu sistem paralanmıŖ ve ayrılmıŖtır. Guy Debord ise gündelik hayatı kelime anlamıyla smrgeleŖtirilmiŖ bulmaktadır. Tüketim toplumu bireyi yabancılaŖmaya ve tatminsizliğe sürüklemektedir. Lefebvre, bütün olarak toplumun bilinmeden gündelik hayatın da bilinilemeyeceğine vurgu yapmaktadır. Toplumun ve gündelik hayatın bilinebilmesi için öncelikle gündelik hayat içerisindeki karŖılıklı etkileŖimlerin bilinmesi gerekmektedir. Dolayısıyla her iki tarafında eleŖtirisini birbirleri ile yapmak Ŗarttır (Lefebvre, 2019c: 19).

Gündelik hayat kavramı toplumbilim alanında daha önce *negatif* bir kelime olarak tanımlanmıŖtır. Bir tortu olarak tanımlanan gündelik hayat, yabancılaŖmadan kurtulmaya yönelik bir yabancılaŖma içindedir. Lefebvre *Gündelik Hayatın EleŖtirisi II* baŖlıklı yapıtında, 18. yüzyıl Fransız felsefesinde gündelik hayatın tıpkı verimli ve besleyici bir toprak gibi dŖnldđn belirtmektedir. İdeolojilerin gündelik hayatı

değersizleştirmesi doğrudan eleştirinin zeminini oluşturmaktadır. Emekçinin özel yaşamı ve boş vakti yine ideoloji ve gündelik hayat pratikleri üzerinden çözümlenmektedir (Lefebvre, 2019b: 53). Bu anlamda gündelik hayatın çözümlenmesi toplumsal alandaki örtük ideolojilerin ortaya konulması anlamına gelmektedir.

Lefebvre'ye göre emekçi yaşamına bütün olarak bakıldığında çalışma ve çalışma karşısındaki tavrı, toplumsal pratiklere, deneyime, boş vakitlerine, aile içi yaşamına, dolayısıyla sınıflar arası mücadeleye dayanmaktadır. Bu bütün bir ülkeye ya da ulusa veya belirli ihtiyaçlar bütününe belirli düzeyde dâhil olmaktadır. Böylelikle gündelik hayatın eleştirisi yeniden anlam bulmaktadır. Lefebvre'ye göre politikanın gerçeği gündelik hayatın ip uçlarını ve yükümlülüklerinin eleştirisini kapsıyorsa, buna karşılık da gündelik hayat her politikanın eleştirisini içermektedir (Lefebvre, 2019b: 94). Daha genel bir tanım itibarıyla modern devlette yurttaş, *özel* insandan ve *üretken* insandan ayrılarak dışsallaşmaktadır. Yurttaş böylelikle toplumsal alanda kendini politik bir kurgu olarak tanımlarken aynı zamanda bir siyasa alanın parçası haline gelmektedir. Orada olmakla birlikte aynı zamanda başka yerdedir. Politik bir kurgu haline gelen bireyler ile ürünler arasında farklı ilişki formları vardır. Toplumsal alandaki üretim ve dolaşım süreçleri sadece iktisadi olarak değil aynı zamanda sosyolojik ve psikolojik bağlamda incelenmelidir. Mal mefhumu politik ekonomiyi etkilerken, öte yandan ahlakı, toplumsal sınıfları dolayısıyla somut bir felsefeyi kapsamaktadır. Bu noktada gündelik hayatın eleştirisi ihtiyaçlar teorisini önermektedir (Lefebvre, 2019c:13).

Lefebvre yurttaşlığı politik bir kurgu olarak ele alırken modern ulus devlet içerisinde yaratılan yapay birliği vurgulamaktadır. Modern toplumlarda birey özel yaşamı ile işe yaşamı arasında bölünmüş bir şekilde kendisine yabancılaşmıştır. Yurttaşlık yabancılaşan bu insana bireysel ve kolektif düzeyde sistemle bütünleşmesini sağlamaktadır. Bu bağlamda modern toplumların gündelik hayatı çok disiplinli bir çerçeve içerisinde ele alınabilir. Toplumsal yapının ekonomik ve politik yanları olduğu kadar ideolojik, etik ve kültürel yanları da bulunmaktadır. Lefebvre metinlerinde bu bölünmüş yapının aşılma yolu olarak Marks'ın *bütünsel insan fenomenini* önermektedir. Bütünsel insan toplumsal yaşamın içerisindeki tüm veçhelerin ele alınarak bireyin tanımlandığı bir birlik hali olarak öne çıkmaktadır (Lefebvre, 2019a: 45).

Lefebvre, gündelik hayatı ne otantik ne de otantik olmayan ile tanımlamaktadır. Daha çok otantik olan ile otantik olmayanın karşılaşma yüzeyidir. Gündelik hayatın eleştirisi yeni oluşmuş bir uzmanlık dalı değildir. Kendi içinde taşıdığı bütünselliğin bir

eleştirisidir. Burada gerçek ve görünüşün diyalektik ilişkisi görünür hale gelmektedir. Lefebvre'ye göre ne saf görünüş ne de saf fenomen vardır. Gerçek olarak kabul edilen fenomenler görünüşler olarak ortaya çıkarken gerçek ve görünüm bütünsellik arz etmektedir. Özü yakalamak için bilginin hem yakalaması hem de uzaklaşması gerekmektedir (Lefebvre, 2019:35). Özellikle modern toplumların gündelik hayatında yer kaplayan kitle iletişim araçları yarattıkları yapay gerçeklik evreni ile toplumsal alanda manipülasyon sağlamaktadır. Kitle iletişim aracı üzerinden yaratılan yapay çevre kültürel alandaki yapıyı sembolik alanı parçalarken onun yerine endüstriyel süreçler içerisinde üretilmiş içerikleri koymaktadır. Bu bağlamda gündelik hayatın eleştirisi Marksist bir bakış açısından toplumsal praksisin diyalektik bir yöntemle ele alınmasıyla yapılabilir.

Gündelik hayatın eleştirel analizine bakıldığında *tüketim toplumu* böyle bir görünümü temsil etmektedir. Görünenin aksine çok daha derin bir anlamı kendi içinde gizlemektedir. Üretim araçlarını tekelinde bulunduranlar ve kâr için üretenler tüketicilerin imalatıdır. Bu görünüş belirli bir gerçekliği de ortaya koyar. Geleneksel yaşam tarzları ortadan kalkar ve bu çalışmada önerilen ihtiyaçlar teorisine de atıfta bulunur. İhtiyaçlar özelleşmektedir ve yaşam tarzlarındaki mesafeler kapatılmaktadır (Lefebvre, 2019b:78). Gündelik hayat kavramı diyalektik bir bütünlük anlayışının içinde anlam kazanır. Bütünlüğün (toplumsal dinamik, kültür, global toplum vb) bunları kapsamaması gerekmektedir. Örneğin, işçi sınıfının gerçek yaşamının yani gündelik hayatının burjuvazinin hayatı ile ortak hiçbir yanı yoktur. Lefebvre toplumun sadece Fransız toplumu olmadığını kapitalist toplum, modern sanayi toplumu gibi teknik bir toplum olarak ele alınması gerektiğini vurgulamaktadır.

Gündelik Hayatın Eleştirisi I başlıklı eserde yer verilen ihtiyaçlarla ilgili genel teoriye, proletaryanın, *bütünsel insan fenomenini* 'ihtiyaç-çalışma-haz' üçgeninde incelemektedir. Bu bağlamda Marksist düşünceyi eleştiren Lefebvre, Ortodoks Marksizmin praksisin sadece ihtiyaç ve çalışma kısımlarını ele aldığını ancak haz kısmını atladığını dile getirir. Modernliğin geldiği aşamada sistem tarafından yapılandırılan toplumsal alanda ihtiyaç ve çalışma kadar haz ögesi de öne çıkmaktadır. Kitle iletişim araçları toplumsal alanda tüketim sistemine yönelik bilgi içeriklerini yayarken aynı zamanda arzu ve hazzı temel alan içerikler üretmektedir. Ancak sisteme eklenemeyen özellikle işçi sınıfı, yoksunluklar ve acizlikler arasında gidip gelirken gündelik hayatın en alt tabanasında yer alırlar. Bu sınıfın gündelik hayatları çalışma yaşamı ile sınırlıyken hayatlarını dönüştürmek içinde yaşadıkları gündelik pratikleri değiştirmeleri gerekmektedir. Lefebvre'ye göre işçi sınıfı dönüşerek, gündelik hayatı dönüştürerek,

dünyayı dönüştürebilecek güce sahiptir (Lefebvre, 2019a:41). Bu bağlamda Lefebvre işçi sınıfının devrim potansiyeline hala inanmaktadır. Modern toplumu ve ulaşılması beklenen kentsel yaşam formunu bu devrimci itki gerçekleştirecektir.

Lefebvre, Marx'ın gündelik hayatı değiştirebileceği iki projeden bahsetmektedir. Bu iki proje de devrimci praksiyi içermektedir. Bu radikal dönüşüm fikrinin ilk projesi *etik* düzendir. Marx, insanların bireysel arzu ve ihtiyaçlarının karşılıklı kabulünü ortaya koymuştur. Bu proje Hegelci düşünceyi temel bir değişiklik ile sürdürmektedir. Etik fikrin temsili ve gerçekleştiren artık Devlet değildir. Aksine etik düzeyin üstüne çıkan özel yaşam ve gündelik hayattır. İkinci dönüşüm projesi ise *estetik* niteliktedir. *Estetik*, yüksek yaratıcı faaliyet olarak sanatın savunulmasını içine alırken, yabancılaşmış nitelikteki faaliyetler olarak sanatın radikal bir eleştirisini içermektedir. Sanat hem gerçekleşmeli hem de aşmalı ve yok olmalıdır. Lefebvre böylelikle tinsel bir gerçeklik olarak devletin aşılmasıyla sıradan gündelik hayata ulaşmaktadır aynı zamanda estetik boyutunda sanatın yabancılaştırıcı doğası da aşılmalıdır. Bu anlamda burjuva sanatının eleştirisinin yapılması gerekmektedir.

Lefebvre'in *Gündelik Hayatın Eleştirisi I* başlıklı eserinin giriş bölümünde gündelik hayatı farklı parametreler üzerinden tanımlamaktadır. Buna göre gündelik hayat, ilk olarak insanoğlunun doğa ile onun bir parçası olan bireyselliğini ortaya koyduğu alan olarak şekillenir. İkinci olarak gündelik hayat toplumsal alandaki egemenlik altında olan ve olmayan bölgenin kesişimi olarak ortaya çıkar. Son olarak ise malların arzuya dönüşmüş ihtiyaçlarıyla karşılaştığı bölge olarak tanımlanmaktadır. Görüldüğü üzere gündelik hayat girift bir yapı arz etmektedir. Lefebvre gündelik hayatı; doğa ile kültürün, bireysel ile toplumsalın, gerçek ile gerçek dışının, tarihsel ile yaşantının, dikotomik karışımı olarak tanımlamaktadır. Bir geçiş ve buluşma yeri olan gündelik hayat iç içe geçme ve çatışma evrenidir. Kısacası bir *gerçeklik düzeyidir*. Uzun süre boyunca döngüsel zamanlar doğanın ritmine, kozmik zamanlara direkt olarak nüfuz etmiştir. Toplumsal insanlar bu döngüsel zamanlarda henüz doğaya hâkim değildir yani doğadan kopmamıştır. Onların yaşamı mevcut döngüden bir diğerine, yaşamlarından ölümlerine dek süren döngü ve ritmlerin tümünden oluşmaktadır. Saatlerin, günlerin, ayların, yılların, mevsimlerin düzenli olarak geri dönüşü doğaya organik olarak bağlı durakları belirtmektedir. Antikçağda ya da Doğu düşüncesinde söz konusu döngüler tartışılmıştır.

Lefebvre gündelik hayatın zamansallığına büyük önem vermektedir. Döngüsel zamanları kozmosun ve doğanın temel birimi olarak ele alırken başlangıç ve bitiş noktasından yoksun olan bu zaman kipinde döngüler anaför benzeri bir yapı içerisinde

birbiri üzerine kapanmaktadır. Bütünsel bir ritim öne çıkarken hiçbir zaman kendisini tekrarlamayan bir yapı da örneğin müzikteki oktavlar gibi kendisini yenilemektedir. Modern insan bu zamanın dışına çıkmaktadır. Kapitalist sistemin toplumsal örgütlenmesinde döngüsel zaman yerini doğrusal zamana bırakmaktadır. Doğrusal zaman hem sürekli aynı zamanda süresizdir. Parçalara ayrılır ve bu ayrılık sonsuza kadar sürer. Lefebvre bu parçalanmayı döngüsel zamanın yok oluşu olarak kabul etmemektedir. Döngüsel zaman yok olmamıştır, bunlar doğrusal zamana tabi kılınarak varlıklarını sürdürmektedir.

Öncelikle kelimenin tam anlamıyla döngüsel zaman, ne başlar ne de biter. Döngüler birbirine bağlı olarak işlerken ya bu yapı içinde doğarlar ya da yok olurlar. Döngüsel zaman tekrar edimini dışlamaz. Döngünün kendisi bir tekrardır. Bununla birlikte döngüsel zaman, tekrar, bedenin daha bütünsel bir ritmine tabi olur, bacakların ve kolların hareketlerini onun yasalarına tabi kılar (Lefebvre, 2019b:56).

Örneğin, genç bir köylü biraz geri kalmış bir yöredeki küçük toprak sahiplerinin oğlu ise yaşamı hala kozmik ve toplumsal döngüsel zamanlara tabi olmaktadır (Gün, hafta, mevsim, hasat vb). Bütün döngüleri görür ve hem evde hem de köyde kendini bir bütün içinde kabul eder. Ona göre gündelik hayat kendini organik olarak var eder. Kısacası gündelik hayatın tanımını *toplumsal gerçekliğin düzeyi* olarak belirtildiğinde birey ve grupların bu düzey karşısındaki durumları tahayyül edilebilmektedir (Lefebvre, 2019b:59). Lefebvre, gündelik hayatın düzlük, sıradanlık ve dram şeklinde iki boyutuyla daha iyi kavranacağını belirtir. Bu perspektiften bakıldığında gündelik hayat mefhumu bayağılıktır ya da beylik lafların toplamı olmaktadır. Böylelikle insani dramlar gündelik hayatın içinde meydana gelir, çözülür ya da çözümsüz kalır (Lefebvre, 2019b:73). Lefebvre'e göre gündelik hayat mefhumu *-çalışma+ aile hayatı + boş vakit-* şeklindeki aritmetik toplamda tanımlanamaz. Boş vakit ile gündelik hayat arasındaki ilişkiler çatışmalı bir doğaya sahiptir. Var olan bu diyalektik ilişki, boş vakit kavramını çalışmadan ayıramaz. İnsanların boş vakti; çalışma dışında, dinlenme, rahatlama ve bir şeyler ile meşgul olma hâlidir. Bu nedenle bunu belirleyen de çalışmanın kendisidir (Lefebvre, 2019a: 35). Lefebvre'nin bu açıklamasında Marx'tan almış olduğu bütünsellik anlayışı bir kez daha ortaya çıkmaktadır. Bütün parçalara indirgenemez ya da parçaların toplamı bütünü nitelememektedir. Bu konuda Lefebvre şunu vurgulamaktadır: Gündelik

hayat, parçalı ve akışkandır. Sosyo-ekonomik ve politik dinamikler gündelik hayatı şekillendirirken gündelik hayatı tanımlayabilmenin yolu bu yapıların yapıbozumuna uğratılmasından geçmektedir (2019c:19).

1.2.1. Gündelik Hayat Üzerine Düşünmek: Sıradan ve Bayağının Toplumsal Topoğrafyası

Gündelik hayat kelimesi günlük yaşamak ya da hayatta kalabilmek için sınırları çizilen bir mefhum olarak belirtilmektedir. Geçmişten bugüne bahsedilen gündelik hayat mefhumunun anlamı ve kapsamı değişerek farklı bir hâl almıştır. Gündelik hayatı sadece tüketimle tanımlamadıkça (yemek, içmek, giyinmek, uyumak vb.) eylemlerin bağlamını da içinde bulunduğu toplumsal ilişkiler ile dikkate almak gerekir. Bu durumun nedenlerinden biri de her bir faaliyetin tek başına bir *mikro-karardan* oluşmamasıdır. Bu tür faaliyetlerin birbirlerine eklenerek doğrudan üretim temelli toplumsal bir mekân ve zamanda oluşmaktadır. Gündelik hayat dilsel pratikler gibi toplumsal kurumların işlevlerinin zaman zaman kapsadığı zaman zaman ise üstlerini örterek, görünmez kıldığı yapılara sahiptir. Gündelik hayatın rutin doğasını oluşturan ev işi, çalışma, dinleme, uyma ve cinsellik gibi etkinlikler bir bütünün parçası olarak görünürlük kazanmaktadır. Bir önceki başlıkta yer verildiği gibi gündelik hayat ve boş vakit birbirinden ayrılamaz. Bu eylemler sadece bireysel olarak nitelenemez (Lefebvre, 2019a:64). Gündelik eylemler bu birbirine bağlanma ile tekrarlanırlar, üretilirler. Tüm bu eylemler bireyden topluma doğru yapılanmıştır. Gündelik hayatın özel ve kamusal yaşam formları arasında örgütlenme tarzı çok açık olarak tanımlanamayan bir varoluş kipini içerir.

Günlerin sıradanlığı içinde, göz görmeyi, kulak işitmeyi, beden ritme uymayı öğrenir. Fakat işin özü burada değildir. En önemlisi, duyguların, fikirlerin, yaşam tarzlarının, hazların gündelik hayatta teyit edilmesidir. Hatta bunları yaratan şey istisnai faaliyetler olduğunda, yaratılanın geçerliliğini doğrulamak ve onaylamak için gündelik hayata geri dönmek gerekir (Lefebvre,2019b: 53).

Lefebvre'e göre geçmişte gündelik hayat mefhumu düşünürler için bilgiden ve bilgelikten çok uzakta bir konu olarak görülmekteydi. Düşünürler, bayağı olan gündelik hayatı düşünmeye değer görmüyorlardı. Önceleri bu mefhum filozof olmayanların alanı olarak tanımlanırken filozoflar gündelik hayat ile mesafelerini (*épokhé*) koruma amacındaydı. 1980 yılında mevcut durum değişti ve İsviçre Felsefe Cemiyeti "*Gündelik Hayat ve Felsefe*" teması etrafında Avrupa'da bir sempozyum düzenleyerek felsefenin

günümüzde gündelik hayat ile ilişkisini sorunsallaştırmıştır. Bu akademik toplantıda gündelik hayatı anlama, kavramsal bir bütüne dâhil edilmeye çaba gösterilmiştir. Ayrıca *gündelik hayat* terimi belirttiği gerçeklik “*Le reel*” ile gazetelere ve edebiyata da nüfuz etmiştir (Lefebvre, 2019d:9-10). Gerçeklik kelimesinin güncel anlamı verili olan yani hissedilir olandır. Algılanan yüzey, pratiksel olandır. Genel algıya göre gerçekliğin parçasıdır fakat gerçeklik ile birebir örtüşmemektedir. Aynı zamanda soyutlamayı da içermektedir. Yaşantı, yitip giden öznel; duygular, alışkanlıklar da bu bütüne dahildir. Paranın ve dolayısıyla metanın sahip olduğu soyut taraf gündelik gerçeklik denilen mefhumun bir parçasıdır (Lefebvre, 2019b). Bu bağlamda gündelik hayat verili olan ile olasılık dâhilinde olanının, en derin soyutlamalarla yüzeysel ve pratik olanın çelişkili birlikteliği olarak tanımlanabilir.

Gündelik hayatın çelişkili bu yapısı aynı zamanda uzun süre felsefenin de alanından dışlanmasını beraberinde getirmiştir. Felsefe tarihsel olarak her zaman yüksek ve kitleden kopuk anlatılara odaklanırken gündelik hayat sıradan ve bayağı olanın mekân ve zaman örgütlenmesi olarak öne çıkmaktadır. Lefebvre’ye göre bu durumun çözümü felsefenin de düşünümsel bir etkinlik içinde eleştirisini içeren *meta-felsefe* ile mümkün olacaktır. Lefebvre içinde yaşanan toplumsal yaşamı tarihsel olarak ele alarak Galyalılar ve Romalılardan bu yana gündelik hayatın daha iyiye gittiğini söylemek mümkündür demektedir. Lefebvre geçmişi bugün ile karşılaştırarak geçmişteki teknik zorlukların (yetersiz aletler, tel dolaplar, teknolojik yoksunluklar vb.) çok fazla olduğunu vurgulamaktadır. Buna göre teknolojik gelişmelerin yaşanması ile bu yoksunluklara bağlı iletişimsizlikler de kaybolmaktadır. Gündelik hayatta bulunan aletlerin çeşitliliği ile enformasyon alanı daha da gelişmektedir. Böylelikle aileler ve gruplar toplum hayatına daha fazla katılım göstermektedir (Lefebvre, 2019c:13-14). Bu bağlamda gündelik hayatın tarihsel süreç içerisinde gittikçe modernlik ile yakın ilişkili olduğu görülmektedir.

Lefebvre, *Gündelik Hayatın Eleştirisi I* başlıklı eserinde gündelik hayat kavramını formüle ederek, bilinmeye layık görülmeyen pratiği kavramsal olarak açıklığa kavuşturmuştur. Marx toplumsal emek kavramını ve Freud’un ise cinselliğini bu açıdan ele almaktadır. Bu kavramların hem somut hem de soyut olduğu aşikârdır. Gündelik hayat bütün bireysel durum/olaylardan ya da genel geçer sıradanlıklardan/bayağılıklardan oluşmaktadır. Lefebvre *Gündelik Hayatın Eleştirisi III* başlıklı eserinde gündelik hayatın tanımını birçok farklı açılardan ele almaktadır:

a) İlk olarak gündelik hayat, zamanın ve mēkanın, bedenın ve kendiliğindenliğin, doğada belirli şekillerde sahiplenilmesiyle tanımlanmaktadır. Tanımda bahsedilen sahiplenme, sahiplenmemeye⁸ ya da dışsal-sahiplenmeye⁹ meyillidir. Bu durum tarihsel, ekonomik, ideolojik, politik nedenleri bilgi ile keşfedilmektedir. Söz gelimi gündelik hayatın alanı; zihinsel ve doğal zaman ve mekân algılarının bir kesişim noktasıdır.

b) Gündelik hayatın bu alanı ile beraber yaşantının da tekrar ele alınması gerekir. Yaşantı denilen şey hor görülen, zorunlu bir yöntemsel indirgenmeyle üretilmiş önemsiz bir tortu değıldir. Yaşantı pratikte ve teoride herşeyi ve hiçbirşeyi birlikte kapsar. *Gündelik hayat* ile *yaşantı* genel anlamda örtüşmemektedir. Gündelik hayat yaşantıyı tümüyle ortadan kaldırmaz, altında ya da üstündedir. Bu noktada yaşantının tasarlanan ile ilişki ön plana geçmektedir. Hayatın ve saf düşüncenin savunulması ile yanlış çözümlenmiş faustçu¹⁰ bir sorgulamadır.

c) Lefebvre, parçalara bölünmüş faaliyetler (düşünmek, yemek yemek, bir işe kendine vermek) karşısında bu faaliyetlerle iç içe geçmesinin bir sonucu olarak soyutlanan gündelik hayat, hem *ürün* hem de *tortu* olarak adlandırır. Ortak bir zemin ve sonuç olarak adlandırılan *tortu-ürün* bu eylemlerin toplamına indirgenemez. Aksine gündelik hayat birçok faaliyeti içine alan yani öncelikle üretim tarzının içinde ele alınarak kavranabilir. Dolayısıyla gündelik hayat üretim tarzının ürünü yani kapitalist üretim tarzının ürünü olarak tanımlanır.

d) Gündelik hayatın zaman mefhumu döngüsel ve doğrusal süreçleri birlikte içerirler. Bedenin ve doğanın döngüsellığı ile toplumsal yaşamdaki eylemlerin çizgiselliğı birarada yer alır. Modern dünyadaki varoluş kipi döngüsel ve doğrusal, kapitalizmin yarattığı kendine has döngüselliklerin bir ürünüdür.

⁸ Sahiplenme: Désappropriation.

⁹ Dışsal-sahiplenme: Ex-propriation.

¹⁰ Faust, olağanüstü düşünme yetisi anlamına gelir. Rönesans döneminin oluşturduğu insan merkezli dünya tasarısında tutkuları, hayalleri ve rasyonel kararlarıyla, geçmişin tutucu öğelerini içinde taşıyan çelişkili insan tipolojisini tanımlar.

e) Gündelik hayat mübadele ile kavranabilir. Emek ise değiştirilebilir (mübadele) ürünleri, metaları üretmektedir. Söz konusu metalar üretimleri ile tüketim arasında somut olmayan bir yaşam sürdürürler. Bu durum meta egemenliğidir yani meta dünyasıdır. Meta dünyası eksenindeki nesne, *göstergeye* indirgenir. Toplumsal emek mübadele değerleri ürettiğinden dolayı çalışmamanın da (dinlenme, boş vakit, özel hayat) ürünlerin kullanımına müdahale ettiği söylenebilir. Çalışmama zamanı veya boş vakit de emek gibi üretim tarzlarının bir parçasıdır.

f) Gündelik hayat emek ve boş zaman gibi etkinlikler arasında ihtiyaçlar, arzular ve buna bağlı oluşan hazın zaman ve mekân koordinatı olarak tanımlanır.

g) Gündelik hayatın başka bir vechesini kendini göstermektedir. Mesafeler, yakın ilişkiler, komşuluklar ya da aksine uzak mesafeler, gündelik hayatın içindeki zaman ve mekân mesafenmeleridir. Bu durum, birey ve toplulukların ölümle ya da kendi ölümleriyle alakaları bir kenara, bedenleri ile aralarındaki ilişkiyi, bedensel ve somut olanın zaman ve mekân ile olan bağlarını da de kapsamaktadır (Lefebvre, 2019c:16-20).

Gündelik hayat ile gündelik söylemler de yüzyıllar içinde çok değişmiştir. Törenler, seramoniler, kelimeler, yaşamın belirleyici anları ve o anların kutsallaştırılması. Başlangıçlar ve sonlar, paradoksal anlamda ele alınan gündelik hayatın sürekliliğini devam ettirmekte ve momentleri devimselleştirmektedir. Gündelik hayatın herkesçe kabul gören bir dili yoktur. Dolayısıyla kabul gören sabit bir dil değil, her dilin farklı özelliklere sahip kullanımları vardır. Örneğin, teknokrat seçkinler, kendi söz dağarcığına sahiptir. *Boş alan, kendine bir hedef koymak, konumlanmak* anlamına gelen *ağaç olmak* gibi tuhaf bir kullanım belirlerler. Öte yandan Anglosakson gelenekten gelen tavrı alma, stres ve motivasyon düşüklüğü ya da kaygıyı, kaygılı olmayı belirtmek için kullanılan *sinir olmak* ifadesini kullanırlar. Söz dağarcığı gündelik söylemin kendine has nüanslarını belirlemez. Bu söylemler teorik olarak her an gerçeğe uygun bir şekilde gözüke de doğru ya da yanlış değildir. Gündelik söylemler aslında önemli bir fonksiyonu yerine getirirler. Nezaket ve görgü kurallarının normlarından, bürokrasinin gizli alanlarına kadar deşifre edebilirler. Öte yandan bu söylemler temsilini de taşımaktadır. Kuş, kuştur. Fakat yananamları çoktur, düzanlamın yapısını bozarlar. Gündelik hayatın kriptolaşmış bir

retoriği yoktur ama yananamlar ile herhangi bir yerde, bir grupta etkili bir vurgu da yapabilir. Böylelikle düzanlam durumuna da kolaylıkla geçebilir (Lefebvre, 2019a:76-77). Gündelik hayatın dil ile ilişkisi modern toplum içerisinde semantik bir anlam havuzu oluşturmaktadır. Dilsel ve görüntüsel göstergelerin oluşturduğu küme gündelik hayatta sembolik manada yan anlamı yürürlüğe koymaktadır. Semantik alan içinde yaşanan toplumsal hayatı anlamlandırmak için kullanılan kavramsal setler olarak ideolojik bir yapıya sahiptir. Bu yapının oluşumu modern toplumlarda daha çok kitle iletişim araçlarının oluşturduğu eklektik ve ardaşık sembol dünyasında hayat kazanmaktadır.

Gündelik hayatın içerisindeki sınıfsal konumlar, cinsiyet kodları ve kültürel kodlar dilin bir parçası olarak praksisten gelmektedir. Bu bağlamda dil toplumsal yaşamın gerçek koşulları olan praksisten gelir ve zihinsel soyutlama olarak dilde gerçeklik kazanır. Modern toplumun gündelik hayatındaki eşitsizlikler, ayrışmalar ve çelişkiler dilsel pratikler içerisinde anlam kazanır. Lefebvre için gündelik hayatın eleştirisi bu çelişkili yapıyı ortaya koyarak zihinlerde çoğunlukla sıradanlaşmış ve kanıksanmış mistifikasyonları kaldırmak amacındadır. Lefebvre'ye göre gündelik söylem sözlerden ibarettir. Gündelik söylemde belirtilen önermelerin öznesinin ve yüklemine birbirine bağlanması gerekmektedir; gündelik hayatta kullanılan “yemek tuzlu”, “telefon bozuk” vb. sözler lojistik yavanlığın her türlü diyalektiği dışladığına vurgu yapmaktadır. Ancak sıradanlık içinde metaforlara ve sembollere de bolca rastlanmaktadır. “Apaçık ortada”, “Samimi bir tanışma oldu”, “Sıcak davrandı” gibi ifadeler gündelik hayatın düzyazısında yavanlaşır (Lefebvre, 2019c:79). Dolayısıyla temsiller yer değiştirebilir.

Gündelik hayat kapitalist toplum yapısında tüketim etkinliği üzerinden örgütlenmiştir. Manipüle edilmiş tüketicinin küçük özgürlük payı ise *seçme* edimidir. *Seçmek* gündelik hayatın yok edemediği fakat yücelttiği bir değer olarak kendini göstermektedir (Lefebvre, 2019). Belirtilen bu manipülasyonların olası etkileri kendini kentsel sıkıntılarda belli eder. Dönemin iktidar pratiklerinin ürünü olan gündelik hayat ve kentsel mekândaki yaşam formları ortak bir zeminde biraraya gelerek bireyin yaşam dünyasını kuşatır (Lefebvre, 2019c:79-80). Kentsel yaşam tüketim etkinlikleri üzerinden örgütlenirken mekânın toplumsal üretim sürecinde ayrışma ve zıtlıklar birlikte varolur. Lefebvre için bu toplumsal yapılanma toplumsal değişimin de önünü açacak olan devrim için potansiyel bir güç taşır. Çünkü gündelik hayat ideolojik olarak verili yapılandırılmış toplumsal çevre kadar olasılıkları da içinde taşır. Bu yapı aynı zamanda diyalektiğin de bir parçası olarak görünürlük kazanmaktadır.

Lefebvre, *Gündelik Hayatın Eleştirisi III* başlıklı eserde bayağın¹¹ yanlış tanımlandığına vurgu yapar. Gündelik hayatta bayağının karşısına ayırım¹² çıkartılır. Oysa bu ayırım bayağının bir parçası olmaktadır. Sosyolojik bir olgu olan *bayağılık* kelimelerin popüler kültür niteliği taşımasından dolayı değil, orta sınıfların salgıladığı ve buyurduğu gündelik hayattan kaynaklanmaktadır. “*Dolayısıyla para, giyim, davranış, tarz ile ilgili kabul gören bir gerçekçilik ve dayatan gerçekçilik bayağı olanın bir parçasıdır*” (Lefebvre, 2019c: 82). Lefebvre’ye göre bayağılık gündelik hayatta değersiz olanlarla değil bireye toplumsal sistem tarafından dayatılan gerçekliğin yalın dışavurumunda algılanmalıdır. Toplumsal olarak yapılandırılan gündelik hayat çok az seçme özgürlüğüne yer verirken bireyi baskı ve hegemonya altında tutmaktadır.

Dolayısıyla bilinen bir şeyin, gerçeklik ile özdeşleştirilmemesi de gerekir. Bu yanıltıcı düzlemde yaşamak bilmek olurken; öğrenmek ve bilmek, yaşamak ile iç içedir. Bu durum bir anlamda Marx’ın camera obscura metaforuna benzemektedir. Toplumsal alanda proleteryanın kendi toplumsal sınıfının yanılmalı bilgisine sahip olması gibi modern dünyanın gündelik hayat etkinlikleri içerisinde bireyler çıplak bir gerçeklik içerisinde yaşıyor izlenimi edinseler dahi altta yatan sosyo-ekonomik ve kültürel dinamikleri göremezler. Lefebvre bu bağlamda gündelik hayatın bayağlığını öne çıkararak onu eleştirel perspektiften incelemektedir.

1.2.2. Gündelik Hayat Çözümlemesinde Kategorik Ayrımlar

Lefebvre, Marksist ve Neo-Marksist kuramlar ışığında gündelik hayata ilişkin bütünsel bir yaklaşım oluşturmaya çalışmaktadır. *Gündelik Hayat Eleştirisi* adı altında kaleme aldığı üç ciltlik eseriyle modern dünyadaki gündelik yaşam pratiklerini incelemekte ve gündelik hayatı farklı açılardan tanımlamaya çalışmaktadır. Bu bölümde gündelik hayatın praksis boyutunu oluşturan kategorik ayrımlar Lefebvre’nin *Gündelik Hayatın Eleştirisi II* başlıklı eseri üzerinden özetlenecektir. Henri Lefebvre, kapitalist sistemin yapılandığı modern toplumlardaki gündelik hayat etkinliklerinin yapısal birtakım özelliklere sahip olduğunu saptamıştır. Bu yapısal özellikler gündelik hayat etkinlikleri içerisinde toplumsal çelişkilerin üstünü örten, onları fark etmeyi zorlaştıran öğeler olarak ideolojik bir işleve sahiptir. Gündelik hayatın veçheleri içerisinde bu öğelerden bir ya da birkaçı ön plana çıkararak kapitalist sistemin oluşturduğu ideolojik

¹¹ Bayağılık: Vulgarité

¹² Ayırım: Distinction

manipülasyonun üstünü örtmektedir. Aslında bir bütün olan bu yapısal özelliklerin sistemli bir şekilde birbirlerinden yalıtılarak ele alınması toplumsal yapının işleyişini açığa vurmaktadır.

a) *Bütünlük Kavramı*

Lefebvre, bütünlük kavramını tanımlarken beraberinde gelecek tüm yanlısamları düşünerek bu kavramı yeniden şekillendirerek ele almaktadır. Marx'ın düşüncesinde de olan *bütünsel insan fenomeni* Lefebvre için de farklı bir yere sahip olmaktadır.

“Bütünlük” kavramı olmadan, toplumsal ve insani gelişmenin temel yasalarından birini nasıl formüle edebilir, hatta nasıl tahayyül edebiliriz? İşte, yasa budur! Toplumsal pratikte tanımlı bir biçim alan her insan faaliyeti tümelleşmek ister. Tümelliğe özlem duyar. Bütün olmak ister. Fiilen bütünlüğe yönelir. Bütünleşme momenti yenilgi momenti ile birlikte ortaya çıkar. Yapı kendi inkârının tohumunu kendi içinde barındırır: yapısızlaşma başlar. Bütünleşme, sorgulamayı, altüst oluşu, yok oluşu belirler (Lefebvre, 2019b: 194-195).

Bütünlük kavramı bilginin yapısını oluşturmaktadır. Aksi durumda bilgi parçalı bilimlerin öznesi olur. Bütünlük gerekliliği olmadığında pratik ve teori gerçeği de şeyleri de parçalı ya da bölünmüş olarak kabul edecektir. Dolayısıyla Lefebvre'ye göre her insan faaliyeti tümelleşmek ister. Marx'ın temel ihtiyaç kavramını daha da genişleterek insanın sadece kendi ihtiyaçları ile hareket etmediğini vurgulamaktadır. Ayrıca kapitalist düzende gündelik hayatın üç boyutu olduğuna dikkat çekmektedir. Bunlar; *ihtiyaç, çalışma ve yararlanma/haz almadır*. Bu üç nokta bu çalışmanın yabancılaşma başlığında detaylı olarak ele alınmaktadır. İhtiyaçlar ve zorunlu düzen dışında gündelik hayat tanımlandığında ön plana çıkan bir diğer kavram oyundur. *Oyun* kendiliğinden doğal yaşamın derinliklerinden gelir. Dolayısıyla hayat Lefebvre için bir manada oyundur (Lefebvre, 2019b: 199).

Kapitalizme yönelik eleştirilerin daha önceki formlarında ya da iktisat bilimi içerisinde uzun zaman gündelik hayatın ihtiyaç ve çalışma veçhelerinin ön plana alındığını belirten Lefebvre, haz alma kısmının çoğu kez gözden kaçırıldığını dile getirmektedir. Oysa gündelik hayatın tüketim etkinlikleri üzerinden yapılandırılan sosyo-ekonomik sisteminde hazın yarattığı manipülasyonun önemli bir yeri vardır. Marksist

anlamda haz duyumu kullanım değerinin dışında değişim değerinin bir parçası olarak modern toplumların ekonomik yapısını belirlemektedir. Parçalı bilimlerin oluşturduğu semantik alan ise ihtiyaç, çalışma ve haz öğesi arasındaki kapitalist sistemin üstü örtülü ideolojik işlevini gizlemekte ve meşrulaştırmaktadır. Yine oyun kavramı da primitif bir toplumda insanlar arası ilişkinin doğal bir parçası olarak öne çıkarken kapitalist sistem bu alanı da manipölasyon ve mistifikasyonun merkezi haline getirmiştir.

b) Gerçeklik Kavramı

Lefebvre, gerçeklik mefhumunda gerçekliğin tanımını gündelik hayat pratikleri içinde aramaktadır. Gerçeklik zaman zaman ağır ve yoğun bir gerçeği yansıtır. Zaman zaman ise tözsüz ama hacimli görünür ve hatta gerçektir. Lefebvre bu bağlamda *gerçekliği* diyalektikleştirmeye açıklamaktadır. Olasılığı gerçeğin içine yeniden dahil eder. Olası kavramı soyut ve muğlak olandır. Gerçek ise yoğun ve ağır olandır. Olası, gerçeğin içine girerek orada belirir ve gerçeği çağırır (Lefebvre, 2019b: 244).

Öncelikle olasılığı gerçeğin içine yeniden dahil edelim. Genellikle onları birbirinden ayırt edip – gayet yerinde bir hareketle – sonra birbirinden ayırırız. Olası gerçeğin içine girer. Orada belirir, kendini tanıtır onu inkâr etmeye yönelir. Gerçeğe gelince fiilileşmiş ya da güncellik kazanmış bir olasılıktır. şu ya da bu şekilde ve bağı hangi biçimde temsil edersek edelim güncel olan ile gücöl, potansiyel ve olası olan arasındaki bağlantıyı tahayyül etmemiz gerekir. Doğal fenomenler söz konusu olsa bile güncel ile gücölün diyalektik bir ilişkisi vardır; bir olasılık bilincinin daima müdahale ettiği insani fenomenler söz konusu olduğunda ise haydi haydi vardır. Olasılık yoksa faaliyet yoktur, gerçeklik yoktur (Lefebvre, 2019b: 207-208).

Dolayısıyla Lefebvre'ye göre gündelik hayatta olasılık yoksa o noktada bilinç de yoktur, sonuç olarak bir hayat da söz konusu değildir. Onun bu savı kent tanımlamasında da belirgin bir şekilde görölmektedir. Lefebvre'ye göre kent henüz gerçekteşmemiş bir yaşam formu olarak karşımıza çıkar. Bu açıdan bakıldığında oyun kavramı ve bilinç gündelik hayatın temel bileşenleridir. Lefebvre, gerçeği gündelik hayat dışındaki şeyler ile tanımlamaz. Gündelik hayatın içindeki olasılıklar ile bütünlük denilen “şey” kavranabilmektedir. Gündelik hayatın içerisindeki gerçeklik veçhesinin içinde taşıdığı olasılık mefhumu onun praksis içerisindeki yaratıcı kısmına denk gelmektedir. Böylelikle

Marksist bir perspektiften hareket eden Lefebvre, diyalektik ilişki içerisinde gündelik hayatın ve kentsel yaşamın devrimci rolüne vurgu yapmaktadır.

c)Yabancılaşma Kavramı

Lefebvre, Marksist teorideki yabancılaşmadan yola çıkarak parçalı halde bulunan tüm yabancılaşma şekillerini yeniden ele alarak bir yabancılaşma teorisi inşa etmektedir.

Gündelik hayatta yabancılaşmaların, fetişizmlerin, şeyleşmelerin (paradan ve metadan kaynaklananlar) hepsinin etkisi vardır. Aynı zamanda, gündelik hayatta ihtiyaçlar (belli bir noktaya kadar) arzulara dönüştüğünden, mallarla karşılaşır ve onlara sahip olurlar. Dolayısıyla gündelik hayatın eleştirel incelemesi şu çatışmayı gösterecektir: Azami yabancılaşma ve yabancılaşmadan nispi kurtuluş. Şeyler, mal olarak ve sahiplenilen nesnelere olarak değil, mülkiyet nesnelere olarak, insan faaliyetlerini ve yaşayan insanları yabancılaştırır ve sonuçta şeyleştirir. Fakat mal olarak nesnelere yararlanma/haz alma ilişkisi içinde, bu aynı şeylerden kaynaklanan şeyleşme yok olma eğilimi gösterir. Antagonist bir eğilimle karşılaşır. Yabancılaşma ve şeyleşme teorisi dogmatizme düşmemek için, bu diyalektiği, şeyleşmenin bu spekülasyon biçimini dikkate almalıdır. *Bir nesnelere “dünyası” vardır. İnsani dünya, arzular ve mallar alanı, olasılıklar alanı vardır, yoksa yalnızca cansız şeyler “dünyası” değil (Lefebvre, 2019b: 75).*

Çalışmanın önceki bölümlerinde yabancılaşma kavramı felsefi ve toplumsal boyularda ayrıntılı olarak tartışılmıştır. Bundan dolayı bu bölümde yabancılaşma kavramı kısaca özetlenmiştir.

d)Kendiliğindenlik Kavramı

Lefebvre, kendiliğindenlik kavramının uzun süredir değer görmediğini belirterek, bu kategoriyi “yaşantı” kategorisiyle birlikte ele almaktadır. Bununla birlikte kendiliğindenliğin yeniden ele alınması fetişleştirmeden sağlanmaktadır. Kendiliğindenlik belli bir düzeyde toplumsalın ögesi olmaktadır. Gündelik hayatın içinde hareket eden kendiliğindenlik kategorisi zaman içerisinde büyümekte ya da zayıflamaktadır:

“Kendiliğindenlik kavramı olmadığında, temel bir şeyden söz edilemez. Hayatın yapısında bir yoksunluk, belki de kısır bir boşluk vardır. Bununla birlikte, kendiliğindenlik kavramı, her darbeye, her riskte her zaman bir şey inşa etmez. Kendiliğinden’in içinde dramlar, dramtizasyonlar ya da dramtizasyondan kaçınmalar, süper-dramtizasyonlar güçlükle ayırt edilir. Herhangi bir grubun üyeleri, ideolojiyle en fazla yüklü değerleri, normları, sembolleri “kendiliğinden” keşfederder” (Lefebvre, 2019b: 232).

Lefebvre, kendiliğindenlik kavramıyla gündelik hayatın içindeki potansiyel güçlere işaret etmektedir. Bu güçler ise kentsel mekânların hegemonyadan sıyrılıp onu oluşturan sınıflara yarar sağlayacak kullanıma içkindir. Lefebvre aynı zamanda gündelik hayatın sıradan ve rutin doğasını da kendiliğindenlik kavramı üzerinden tanımlanmaktadır. İnsanlar verili bir toplumsal alanda gündelik hayatı genellikle üstüne çok fazla düşünmeden, olağan bir şekilde yaşar. Üzerinde çok fazla düşünmeden bu gündelik hayatın yaşanış şekli kendiliğindenlik kavramı ile karşılanır. Bu kavram aynı zamanda gündelik hayatın içerisindeki mistifikasyonun tanımlanmasını güçleştirmektedir.

e) Muğlaklık Kavramı

Lefebvre, muğlaklık mefhumunu insan gruplarının aralarında yaşadığı durum olarak niteler. İnsan bilinci istikrarlı görüntüsünün ardında kendisini var ederken olasının peşinden gitmek yerine statik bir gerçeğin içinde var olur. Böylelikle grupların arasındaki o dramatik ilişki açığa çıkar. Bu ilişkiler; kıskançlık, haset, kızgınlık gibi kapsamı olmayan içeriksiz görüşlerdir (Lefebvre, 2019b: 234). Muğlaklığın egemenliği de aynı zamanda gündelik hayatın bayağılığının egemenliğidir. Gündelik hayat muğlaklık ile nitelendirilebilir. Çalışmanın önceki bölümlerinde yer verilen yabancılaşma kısmındaki gibi kadınlar¹³ da aileleriyle birlikte bu muğlaklık kategorisine bağlıdır.

Kadınların kadınlar için hayranlık verici bir şekilde hazırladığı (erkek okurları dışlamayan) kadın basını, nicelik ve niteliğiyle “kadınların yükselişini” belirgin bir şekilde gösterirken, bu yükselişin

¹³ Kadınlar, günümüzdeki praksislerde bile en sıkıcı, en derin ve en yavan temsilleri – ev içi kullanımı, ev ve konutu yani gündelik hayatın kapsamında olan şeyleri- bir depo görevinde kullanılmaktadır. Öte yandan sanatın, değerinin – aşk, erdem, tutku, soyluluk, güzellik – sembolik olduğu kadar bilinçli bir özne gibi taşırlar. Bu açıdan bakıldığında kadınlar, gündelik hayatın durumunu ve olasılıklarını özetlerler.

belirsizliklerini ve muğlaklıklarını da ortaya koyar. Kadınlar kendilerini göstermek için çaba sürdürüyorlarsa, bu, henüz hedeflerine erişemediklerindedir (Lefebvre, 2019b:88).

Lefebvre'ye göre muğlaklık gündelik hayatın ayırt edici özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır. *Gündelik Hayatın Eleştirisi II* başlıklı eserinde kadın dünyasını muğlak ve karma olarak nitelendirmektedir. Bu durumun oluşumunda modern dünyadaki kitle iletişim araçlarının da önemli bir rolü bulunmaktadır. Kadınlar gündelik hayatın içinde muğlaklık kategorisine bağlı iken kitle iletişim araçları karşısında bu muğlaklık bir kez daha artmaktadır.

Kadın basını, gündelik hayatla hayali olanı utanmadan ve dozajsız karıştırır (öyle ki, gündelik hayatın kurgusal olanla, kurgusalın da gündelik hayatla karşılıklı eleştirisi projesi, kadın basınında teorik proje olarak hem gerçekleşmiş hem de aşılmış olur). Bu, kadın basını denen şeyin yarattığı ve sunduğu bir “dünya”dır: Kadın dünyası. İster geçici olsun ister kalıcı, “dişiliğin” spesifik ve tamamlayıcı çizgileri burada kelimenin tam anlamıyla dünyasallaşır. Bu dünyanın içinde, bayağı olan olağandışını dışlamaz; bu vehçeler asla birbirinden ayrılmaz (Lefebvre, 2019b: 89).

Lefebvre'ye göre gündelik hayatı analiz etmek, onu değiştirmek istemektir. Gündelik hayatı değiştirmek ise onun bulanık yüzünü ortaya çıkarmaktan geçmekte, çatışmaları görünür kılınarak parçalanmasında yatmaktadır. Bu süreç özetle hem bir teori hem de bir eleştiridir.

f) Meydan Okuma ve Güvensizlik Kavramı

Lefebvre'ye göre bu kavram, küresel dünyadaki yeni yaşam koşullarına işaret etmektedir. Günümüzde *Örgütsüz Kapitalizm*'in getirdiği olumsuzluk kavramı öne çıkarken gündelik hayat içindeki belirsizlikler ve çatışmalar derinleşir. .

“Meydan okuma, taktik ve stratejinin bir parçasıdır. Onları ortaya koyarken, aynı zamanda da gizler. Gürültücü, provoke edici, sessiz bir karşılıklı meydan okuma evresi her çatışmada görülür. Meydan okuma çok – değerlidir. Belli bir düzeyde (iktisadi, kültürel, ideolojik, politik vb.) meydan okunurken, bunun etkisi başka alanlarda, praksisin diğer düzeylerinde de ortaya çıkar ve yankılanır. Grubun dışında baskı aracı olan meydan okuma, içeriden etkide bulunur; dağınık öğeleri birleştirir,

toparlar; kolektif yaşamın bireysel kaygılar ve sıradanlıklar halinde dağıldığı dönemlere son verir. Bu sıfatla, gündelik hayata nüfuz eder ve onu içindeki bayağılık payını çekip çıkartarak onu belirgin kılar, renklendirir” (Lefebvre, 2019b: 240-241).

Dolayısıyla meydan okuma, mevcut yapıların sağlamlığının, aynı zamanda da koşullara uyum kapasitelerinin sabit bir kanıtını kapsamaktadır. Lefebvre’ye göre meydan okuma güvensizlik ya da kaygı olmadan işleyemez. Genelleşmiş bir meydan okuma aynı zamanda güvensizliği genelleştirir ve bu da belirsizliği besler. Güvensizlik de spesifik bir yabancılaşmayı belirler. Lefebvre’nin incelediği modern toplumların gündelik hayat pratikleri bu bağlamda belirsizlikler, riskler ve güvensizlik duyguyu içerisinde inşa olmuştur. Bu toplumsal örgütlenme şekline karşı koyuş gündelik hayat etkinlikleri içerisindeki meydan okuma ve stratejilerle gerçekleşmektedir.

g) Toplumsal Mekân ve Toplumsal Zaman Kavramı

Henri Lefebvre’ye göre fizyolojik, biyolojik ve fiziksel zamanlardan ayrı bir toplumsal zaman bulunmaktadır. Öte yandan geometrik mekândan, fiziksel mekândan veya iktisadi mekândan da ayrı bir toplumsal mekânın olduğunu söylemek de mümkündür. Toplumsal mekân öznel olarak grubun ve grup içindeki bireyin çerçevesidir. Bireylerin içinde yaşadığı ufuktur. Nesnel olarak toplumsal mekân ise sosyal ağlar ve basamaklardan oluşmaktadır (Tutar, 2015: 60-61). Lefebvre toplumsal zaman kavramını *ritmoloji* adı altında sorunsallaştırarak gündelik hayat sosyolojisinin önemli bir bileşenini oluşturur. Toplumsal mekan ve toplumsal zaman oluşumu çalışmanın ikinci bölümünde detaylı olarak incelenecektir.

İKİNCİ BÖLÜM GÜNDELİK HAYATIN YAPISAL BİLEŞENLERİ TOPLUMSAL MEKÂN VE ZAMAN KAVRAMI BAĞLAMINDA SİNEMASAL TEMSİLLER VE YAPIBOZUMU

2.1. Henri Lefebvre Sosyolojisinde Toplumsal Mekân ve Zaman Kavramını Tanımlamak

Çalışmanın bu bölümünde sinemasal anlatıda ve gündelik hayat etkinliklerindeki mekân ve zaman örgütlenmesini Reha Erdem sineması temelinde Henri Lefebvre'nin kuramsal bakış açısı üzerinden tanımlanacaktır. Bu bağlamda söz konusu yönetmenin filmlerindeki gündelik hayat temsilleri üzerinden mekân ve zaman algısının hangi amaçla ve şekillerde yapıbozumuna uğratıldığının irdelenmesi çalışmanın amacını oluştururken bu bölüm söz konusu alanı teorik düzeyde tanımlamak amacındadır. Gündelik hayatın yapısal bileşenleri olan mekân ve zaman boyutunun söz konusu yönetmenin filmlerindeki temsiller üzerinden irdelenmesi gündelik hayatın içerisinde doğallaşan, kanıksanan ideolojilerin açığa çıkarılması açısından önem taşımaktadır. Ayrıca Reha Erdem'in sinematografisinde önemli bir sorun olarak görülen ve yorumlanan mekân ve zamanın toplumsal boyutunun teorik çerçevede tartışılması söz konusu literatüre katkı sağlayacaktır.

1960-1970 yılların sonrasında sosyal bilimlerde paradigmatik bir dönüşüm süreci yaşanmıştır. Sosyal teoride mekânsal *dönüş* olarak tanımlanan bu dönemde mekân merkezli çalışmalar artarken, mekâna dönük tartışmalar da ortaya çıkmıştır. 20. yüzyılın en derinlikli fikirlerine sahip olan düşünürlerden biri olan Henri Lefebvre, Marksizm içinden gelen felsefi ve toplumbilimsel açıdan önemli bir yere sahip düşünürdür. Lefebvre, toplumsal mekânı ve mekân merkezli kavramları tanımlarken Batı ve Doğu dillerinde bu kavramların ifade ediliş biçimlerinin farklı olduğuna işaret etmektedir. Batı temelli dillerde yer verilen ifadeler; tarihsel hakikatler, deneyimler, kültürel kipler vb. Doğu dillerinde taşıdığı anlamlar ve değerler ile birebir örtüşmeyebilir. Bu noktadan yola çıkarak, örneğin, Fransızcada *espace* kelimesi, Türkçede '*mekân*' ile benzeşirken "*espace*"ın terminolojik yeri belli bir ölçütte değişime uğramaktadır. *Mekân* kelimesinin kökenine inildiğinde Türkçeye Arapça'dan gelerek, "*herhangi bir varlığın şu veya bu şekilde bir yerde var olması*" anlamına gelen "*kevn (kef-vav-nun)*" kökünden türemektedir. Fransızca "*Espace*" kelimesi aynı zamanda "uzay" kelimesine karşılık gelirken mekân kelimesi bunu karşılamamaktadır. Arapçadan Türkçeye geçen "*feza*" kelimesi bu anlamı karşılamaktadır. Sonuç olarak Lefebvre'de mekândan söz ederken

bilhassa da fizik ilişkili çalışmalarında, uzayı da kapsadığını unutmamak gerekir. “Espace” kelimesi, Latince “*spatium*” kelimesinden gelerek, şeyler arası fiziksel bir alana vurgu yapmaktadır (Lefebvre, 2019d:7-8). Lefebvre’nin mekân kavramsallaştırmasında kavramın toplumsal ilişkiler içerisinde sosyal olarak oluşturulduğu öne çıkmaktadır. Mekân kavramıyla hem soyut mekânsal pratikler hem de gündelik hayattaki fiziki mekânsal pratiklerden söz edilmektedir.

Marksist gelenekten gelen Lefebvre, *mekânsal dönüş* olarak tanımladığı söz konusu tartışmayı kendi döneminin özgül koşulları içerisinde gerçekleştirmiştir. 20. yüzyılın ilk yarısı tamamlanırken kapitalist üretim ilişkileri ile toplumsal ilişkiler hızlı bir dönüşüm sürecine itilmiştir. Büyük bunalım sonrası ekonomik krizden çıkış yolu aranırken kapitalizmin mekânsal pratikler üzerinden geliştirdiği toplumsal yapılanmanın ele alınması bir gereklilik hali olarak öne çıkmıştır (Lefebvre, 2019d:10). Lefebvre, modern toplumların mekânsal dinamiklerini kapitalizm ekseninde açıklarken kendisinden sonra gelen düşünürlere de yol gösterici olmuştur. 1970’lerle mekân çalışmalarında ortaya çıkan *Neo-Marksist Kent Teorisi* içerisinde yer alan David Harvey, Manuel Castells gibi düşünürler farklı yönlerden kentsel mekâna kapitalist üretim ve tüketim ilişkileri bağlamında yaklaşmışlardır.

Lefebvre, *Mekânın Üretimi (2019)* başlıklı eserinde Marksist gelenekten gelen toplumsal teorisine mekân boyutunu da katarken, mekân tartışmalarına güçlü Marksist açılımlar sağlamıştır. Lefebvre’nin bu araştırması sosyal teorilerdeki diğer mekân çalışmalarına kıyasla çok daha kapsamlıdır ve başka kaynaklara güçlü bir referans niteliği taşıdığını da ayrıca belirtmek gerekir (Ghulyan, 2017). Marx ve Engels toplumsal çözümlerinde üretim temelli bir bakış açısına sahiptirler. Bu bağlamda üretim kavramını sadece iktisatçılar gibi dar ürün anlamında değil daha geniş bir anlamda doğa ve insan arasındaki ilişkiler bağlamında ele almışlardır. Bir anlamda doğa felsefesi yapan Marx ve Engels, diyalektik bir süreçte üretim kavramını tarihsel bakış açısından yorumlamışlardır (Lefebvre, 2019d: 95-96-97).

Lefebvre, üretim temelli gündelik hayat etkinliklerini toplumsal üretim şekli olan mekân ve zaman üzerinden yeniden tanımlamaktadır. Lefebvre’ye göre insan ve mekân diyalektik bir ilişki içerisinde var olurlar. Zaman ise fiziksel bir gerçeklikten öte içinde yaşanılan sosyo-ekonomik ve kültürel yapıya göre şekillenen bir toplumsal fenomendir. Gündelik hayat kavramı müphemliği de içinde barındırmaktadır. Lefebvre, gündelik

hayatın konumunu sorgularken gündelik hayattaki çalışma ya da boş vakit ayrımını da irdelemektedir (2019d: 149). Gündelik hayat tüm bu bileşenlerin bütünü olarak somut bireyi temsil eder. Mekân burada kapitalist üretim tarzının bir ürünü olduğu kadar burjuvazinin diğer toplumsal sınıflar üzerindeki siyasal ve ekonomik bir aracıdır. Diyalektik bir sürecin ürünü olan mekân tarihsel çatışmaları ve çelişkileri gündelik hayatın rutin işleyişi içerisinde görünmez kılar. Bu süreçte bazı çelişkiler derinleşip toplumsal alana kök salarken diğerleri silinerek yok olur (Lefebvre, 2019d: 151).

Lefebvre, gündelik hayatın modernlik ile birlikte özsel olarak değiştiğine işaret etmektedir. Sözgelimi modern öncesi gündelik toplumsal ilişkiler, kolektif praksislerden uzak, işe ayrılan zaman ve mekân bilincine sahip değildir. Modern öncesi kırsal kesimlerde sürdürülen ilkeler; modern toplumlardaki gibi iş-ev hayatının regüle edilmesi üzerine kurulu değildir. (Lefebvre, 2019a: 31). Bu anlamda ilkel ya da geleneksel toplumda mekân ve zaman örgütlenmesi sınırlı bir fiziki topoğrafya içerisinde grup içi ilişkilerin bir ürünü olarak öne çıkmaktadır. Doğal yaşamın ritmi ve etkinlikleriyle uyumlu olan bu birliktelik hali bireylerde yabancılaşma duyumunun çok az ya da neredeyse hiç hissedilmemesine neden olmaktadır. Oysa modern toplumla birlikte gündelik hayatın kapitalist örgütlenme sürecinde hem ev içi mekân hem de ev dışı çalışma hayatının yer aldığı toplumsal mekân en ince ayrıntısına kadar verimlilik esasında örgütlenmektedir. Kapitalizmin zaman ve mekân üzerinden kurduğu toplumsal hegemonya aynı zamanda sistemin yeniden üretimini sağlamaktadır.

Örneğin, Lefebvre'ye göre modern kent insanı ne alet yapması ile ne de kas gücü ile tanımlanmaktadır. Marksist pratikteki eylemlerin kökeni artık geleneksel ekonomi ile değil gündelik hayat pratikleri üzerinden sorgulanmaktadır. Gündelik insan var oluşu bu noktada gündelik hayat sosyolojisinin merkezine oturmaktadır. Lefebvre, dondurulmuş zaman ve kapitalist mekân arasına sıkışmış şehrin eleştirisini yaparken gündelik hayat sosyolojisinin dinamiklerini de bu perspektifle yeniden tanımlamaktadır. Çalışmanın diğer bölümünde toplumsal üretim şekli olan mekân detaylı olarak incelenecektir.

2.1.1. Gündelik Hayatın Fiziki Kartografyası: Toplumsal Üretim Şekli Olarak Mekân Kavramı

İnsanın dünya üzerindeki yaşamı zaman ve mekân kavramlarınca şekillendirilmiştir. Primitif topluluklardan bu yana insanlar, doğada güneşin günlük ve yıllık hareketleriyle gündelik yaşam pratiklerini şekillendirirken içinde yaşadıkları

coğrafyayı duvar resimleri gibi ilkel formlardan gelişmiş haritalara kadar kroki ve eskizler temelinde şekillendirerek zihinlerinde bir fiziki mekân imgesi yaratmaya çalışmışlardır. Bu anlayış içerisinde zaman ve mekân algısı bütün gibi algılanmasına rağmen günümüzde kapitalizm bu alanları yapısal olarak dönüşüme sokmuştur. Gündelik hayat sosyolojisinde mekânın farklı tanımlamalarına dikkat çeken Lefebvre *Mekânın Üretimi* (2019) başlıklı eserinde Marx ve Engel'in üretim temelli sosyolojik perspektifini yeniden ele alarak, toplumsal mekânın toplumsal bir ürün olduğuna vurgu yapmış ve üretim temelli mekânın oluşum sürecini aydınlatmıştır. Marx ve Engels'te üretim kavramının geniş anlamı toplumsal bir varlık olan insanın kendi hayatını, tarihini, bilinç ve dünyalarını yaratması anlamına gelmektedir. Bu süreçte doğa bile verili bir alan olarak kalmamakta insani özün rasyonel planlaması içerisinde yeniden şekil alarak, dönüştürülerek üretilmektedir. İnsanlar aynı zamanda sosyo-kültürel alanda hukuki, politik, dinsel, snatsal ya da felsefî formlarda üretmektedir. Dolayısıyla geniş anlamda üretim kavramı çok sayıda insan ürünü olan yapıtı içermektedir (Lefebvre, 2019d: 95).

Lefebvre'ye göre Marx ve Engels *üretim* kavramının sınırlarını çizerler fakat bazı noktaları muğlak bırakarak geniş anlamda yapıtların bütünlüğünü oluşturmadıklarından dolayı sadece *şeyler* yani *ürünler* söz konusu olmaktadır. Lefebvre'ye göre sınırları daraltılan bu kavram bayağı anlamı ile iktisatçıların kullanım tanımlarına yaklaşır. Öte yandan Lefebvre ise söz konusu kavramların tekrar ele alınmasını gerekli görerek yapıt ile ürün, doğa ile üretim süreçlerini diyalektikleştirmeye çalışır (2019d: 97). Lefebvre *yapıtın* biricik olduğunu belirterek, *ürünün* tekrarlanabileceğini ve tekrarlanan hareket ve edimler doğurabileceğine, *yeniden üretime* vurgu yapmaktadır. Buradan yola çıkarak Lefebvre mekânları tanımlarken bu tanımlamalar için dönemselleştirme önermektedir. Bu dönemselleştirme iktisatçı ikliminden uzaklaşarak, genel üretim tarzları ve bu tarzın hâkim olduğu toplumların tarihlerinin de göz önünde bulundurulması gerektiğini savunmaktadır. Sonuç olarak Lefebvre, kapitalist üretim ilişkileri içerisinde sistem tarafından yapılandırılan üretim ve yeniden üretim süreçlerine odaklanmaktadır.

Lefebvre'in *Mekânın Üretimi* (2019) başlıklı eserinde bahsettiği mekânsal tanımlamalar kabaca beş mekânsal pratiği içerir; *mutlak mekânlar*, *kutsal mekânlar*, *tarihsel mekânlar*, *soyut-çelişkili mekânlar* ve *diferansiyel mekânlar* (2019d:245). Bu kategorizasyon, Marksist gelenekteki üretim biçimlerinin dönemselleştirmesiyle örtüşmekte ve birbirlerini destekler niteliktedir.

a) Mutlak Mekân

Lefebvre, insanlığın ve toplumsal tarihin başlangıcını doğanın (organik) mekânına dayandırır. İlkel pratiklere ve primitif dokuya sahip bu mekânlar tarımcı-pastoral bir mekânın parçasıdır. *Birinci doğa* olarak tanımlanan insan eli değmemiş bakir toplumsal mekânlar yarı göçebe çobanların veya köylülerin bu ilkel pratikleri sonucunda bahsedilen mekân yükselir. Bu *arkitektonik* olarak adlandırılan incelemeler parçalı uzmanlık bilimlerinde; etnoloji, etnografya, beşeri coğrafya, antropoloji, tarih ve sosyoloji disiplinleri gibi dağılmış bir alanı kapsar ve yeniden toparlamaya çalışır:

Bu şekilde tasarlanan mekânın organik olduğu söylenebilir. Gruplar arasındaki, her bir grubun üyeleri arasındaki, “toplum’un” doğayla arasındaki ilişkinin dolaylılığı içinde, işgal edilen mekân, toplumun örgütlenmesini ve kurucu ilişkilerin dolaylılığı içinde, işgal edilen mekân, toplumun örgütlenmesini ve kurucu ilişkileri bu arazi üzerinde gösterir (Lefebvre, 2019d: 241-242).

Lefebvre’ye göre mutlak mekânın en belirgin özelliği insan yaşamının, doğanın ritimleri ile henüz doğallıktan kopmamış bir mekânla yakın ilişki içinde olup, uyum kazanmasıdır. Dolayısıyla insan faaliyetleri bu mekânı ne kadar dönüştürmeye çalışsa da bu mekân *tasarlanan* değil, *yaşanan* mekândır. Mekân üzerine yapılan antropolojik çalışmalar primitif bir topluma üye grupların mekânı hiyerarşik olarak nasıl kullandıklarını ortaya koymuştur. İlkel bir toplumda görülen bu fenomen yani toplumun üyelerinin toplum normlarını tam bilmeden uymaları hali daha gelişmiş toplum formları içinde geçerlidir. Siyasal ve politik belirlenimler toplumsal mekânı biçimlendirirken mekânın içerdiği “*arkitektonik*” unsurlar süreç içerisinde devam eder. Mekânın mitsel ya da anıtsal, imgelem ya da temsili formları bu alan içerisinde hayat bulur (Lefebvre, 2019d: 242). Lefebvre, mutlak mekânı, sadece gündelik hayat pratiklerinin üretildiği bir fabrikasyon bandı olarak tanımlamamaktadır. Mutlak mekân aynı zamanda ölümün de mekânı olmaktadır. Mekânın üretimi açısından özellikle mezarlıkların önemini vurgulamaktadır:

Mutlak mekân, aynı zamanda ölümün de mekânıdır. Canlılar üzerindeki mutlak iktidarının mekânıdır; bu mutlak iktidarın bir kısmı biricik hükümdarın elindedir. Mezarların, mezarlık anıtlarının mekânı - biçimsel güzellik ve ürkütücü içerik şeklindeki ikili özelliğiyle- mutlak mekâna aittir. Biçimsel güzellik mozoleye, prestijli olsa da boş olan anıta gönderme yapar. Ürkütücü politik içerikse, cinli yere, yaşayan ölülerle dolu yere gönderme yapar. Hıristiyan mezarlığı, ölümsüzlüğü demokratikleştirme gibi bir meziyeti olsa da bunun iyi bir örneğidir (Lefebvre, 2019d: 247).

Dolayısıyla tüm toplumlarda mutlak mekân, cezalandırma ve tehditler ile zihinden ziyade bedenlere hitap eden anlamla yüklüdür. Sözelimi bu mekân yukarıda belirtildiği gibi *tasarlanan* değil *yaşanılan* mekândır. Lefebvre'in bu mutlak mekânları organik toplulukların doğayı anımsatan mekân temsilleri olmaktadır (Lefebvre, 2019d: 249). Lefebvre, mekânı çok katmanlı olarak tanımlamaktadır. Mutlak mekân kutsal mekânı da kapsayabilir ancak sonuçta farklı mekânsal pratiklerdir.

b)Kutsal Mekân

İlk şehir devletinin kurulması, kutsal mekânların ortaya çıkışı olarak nitelendirilebilir. Bununla birlikte Asya tipi üretim tarzı ve feodal yapının doğuşu da aynı kronolojiye denk gelmektedir. Bu mekân tanımının paradoksal özelliği şudur: Bir taraftan yaratılan siyasi iktidarın eylemi ile onun doğal bağlamdan çıkarılmış oluşu öte yandan onun yine de doğa olarak algılanmaya devam edilmesi (Lefebvre, 2019d: 260).

Kutsal mekânın hüküm sürdüğü topraklarda merkezi iktidar, bu formları kapsayan sınırları belli sitelere toplanmaktadır. Artık toplumsal mekânda merkezde buluna şehir ile çevrede yer alan kasaba arasındaki ayrımlar daha da belirginleşmiştir. Bu kapsama alanı ise ruhban kastının sahip olduğu ya da kullandığı güç (bağdaştırma, taklitleştirme) sayesinde oluşmaktadır. (Lefebvre, 2019d: 279). Dinsel ve siyasi merkez şehir-kır-kentsel mekân ile tarımsal mekân arasındaki bu diyalektik ilişkisinin imzasını taşımaktadır (Ghulyan, 2017: 9).

Siyasal güç, bu gücün dünyadaki temeli ve toprak mülkiyeti tarafından nitelenen "Devlet-Site-İmparatorluk'un uzun süren çöküşü boyunca Şehir yok olur. Toprak sahibine (latifundia) ait olan *Villa*, kutsal bir yer

hiç değildir. Tarımcı-pastoral mekânda kodlanmış, yasalaştırılmış bir mekânsal pratik olarak toprağın özel mülkiyeti gerçekleşir. Dolayısıyla, Roma toplumunun genel özelliklerini (hukuki ilkelerine göre düzenleme), (pek yaratıcı olmayan ama incelikli) estetik bir zevkle, hayatın süslenmesiyle birlikte, maddi bir üretim birimi içinde birleştirir. Mekân içinde çeşitlilik, özel alanın yasal üstünlüğü, Yunan düzeninin yitirilişini, birlik-form-yapı-işlev kopuşunu içerdiği gibi, binalarda dekore edilmiş bölümler ile işlevsel bölümler arasındaki, hacimlerin kullanımıyla yüzeylerin kullanımı arasındaki ayrımı, inşa ile bileşim arasındaki, mimari ile kentsel gerçeklik arasındaki ayrımı da içerir (Lefebvre, 2019d: 263).

Özetle, ilk şehir devletlerinin doğuşu ve yukarı Ortaçağ olarak nitelendirilen (1000-1300'lü) döneme kadar kutsal mekânın üretimi ve yeniden üretimi ele alınan kavramı oluşturmaktadır. Roma İmparatorluğu döneminde yönetim merkezleri toplumsal yaşam içerisindeki form ve işlevleri bağlamında kutsal mekânlar olarak imparatorluğun gücünü göstermiştir.

c) Tarihsel Mekân

Marksist gelenekten gelen tarihsel güçler, mutlak mekânı durmaksızın parçalama eğilimindedirler. Lefebvre'ye göre özel mülkiyetin değişimi ve kamusal alan ile özel alan arasındaki ayrım da bu sürecin bir parçasıdır. Roma'nın yıkılışı, kutsal ve mutlak mekânın bahsedilen parçalanmasına yol açmaktadır. Bu yönden yeni bir mekânın üretimine de olanak sağlamaktadır. “ *Bu romantik temsil mekânı, romantizmle birlikte, Romalılığın alt üst eden ve Batı'nın ilk büyük tarım reformunu gerçekleştiren Cermen barbarlarından gelir* (Lefebvre, 2019d: 243). Böylelikle *sistemik* tarım ile birlikte *feodalizm* olarak nitelendirilen toprağa dayalı üretim tarzına ve sistemine özgü üretim ilişkilerine geçilirken özel mülkiyetin niteliği de değişim göstermektedir. Dolayısıyla Lefebvre'in dikkat çektiği barbar istilası geçmiş sosyo-mekânsal mefhumun mutlaklığını parçalara ayırarak soyut ve tarihsel mekânların yeni biçimlerini göstermektedir. Bu noktadan hareketle zamana ve mekâna hakim olan kent yerini devlete bırakmaktadır. Kentsel mekânda eski dünya imgesi¹⁴ yerine devlet imgesi¹⁵ önem kazanmıştır (Lefebvre, 2019d: 275).

¹⁴ Dünya imgesi: *imago mundi*.

¹⁵ Devlet imgesi: *imago statum*.

d) Soyut Mekân

Lefebvre, *Mekânın Üretimi* (2019) başlıklı eserinde soyut mekânı savaşın ve şiddetin bir ürünü olarak tanımlamıştır. Devlet tarafından kurulan bu siyasal alan kurumsal olarak nitelenmekte ve iktidar söylemini oluşturmaktadır. Bu analizde dikkat edilmesi gereken en önemli husus *soyut mekânın* siyasal boyutudur.

Lefebvre, soyut mekân felsefesini Hegelcilikle açıklamaktadır. Lefebvre'ye göre mekân, doğanın mantıksal analizine vurgu yapan *Kartezyen Felsefe* ile tanımlanır. Dolayısıyla rasyonelliğe dayalı bir praksisin sonucu olarak Marx için yabancılaşma kavramı önceleri üretim süreçleri ile açıklanabilir hâlde iken günümüzde gündelik hayatı ve buna bağlı olarak üretim ilişkilerini de kapsayarak soyut mekânsal pratiklere gönderme yapmaktadır (2019d: 287). Lefebvre'ye göre “*yaşam alanı meskene geçer*” (Lefebvre, 2019d: 289). Soyut mekânlar kapitalist temelli üretim tarzındaki sermaye ile işçi sınıfı arasındaki temel zıtlığı yansıtmaktadır. Sermaye akışları homojenleştirici etkiye sahip olsa bile sermaye akışının temeli eşitsiz bir yol çizmektedir. Belirtilen bu homojenlik tarihsel mekânda doğarken devamında soyut bir mekânda olgunlaşmaktadır. Tarihsel olarak 16. yüzyılda Ulus Devletlerin kurulma aşamasına somutlanan soyut mekân kavramı günümüzde toplumsal yaşamı tasarlayan kapitalist güçlerle birlikte anılmaktadır. Lefebvre, soyut mekânı metinlerinde yer verdiği üç unsur ile ayrıntılı bir şekilde tanımlamaktadır:

I. Geometrik Olan

Bu felsefede mutlak olarak kabul gören Öklidçi mekândır. Mekânın tüm biçimlerini ölçebilmek için bu referans sistemine ekseriyetle başvurulur. Dolayısıyla bu boyut mekânın homojenleşmesini sağlar. Belirtilen Öklidçi mekân *izotopisi* ile tanımlanmaktadır. Lefebvre'e göre mekânın sahip olduğu bu özellik ile siyasal kullanımı mümkün olmaktadır:

Öncelikle doğal mekânın, sonra da bütün toplumsal mekânın homojen Öklidçi mekâna indirgenmesi ona korkunç bir güç verir. Öyle korkunçtur ki, bu ilk indirgeme kolaylıkla bir ikincisine yol açar: üç boyutlunun iki boyuta indirgenmesi: “düzlem”, boş kağıt, bu kağıdın üzerindeki çizim, haritalar, grafizmler ve yansıtımlar” (Lefebvre, 2019d: 293).

II. Optik (Görsel) Olan

Optik alan, geometrik alanla iç içe geçer ve her şeyi birbirine benzeterek homojenleştirir. Lefebvre'ye göre toplum yaşamındaki her şeyin gözler ile deşifre edilmesi o metnin okunması ile gerçekleşir. Optik dışındaki bir izlenim sadece semboliktir ve görsele doğru geçiştir. Diğer duyular ise gözün gördüğü nesnenin *öteki beni* olarak hizmet etmektedir:

Mekân, bu süreçte görselleştirme yoluyla toplumsal varlık edinir. Ancak o zaman görsel bir mekân olur; sembolik olarak değil, fiili olarak. Sadece görülen (ve görünür olan) doğru dürüst görülemez fakat giderek daha iyi söylemler ve giderek daha fazla yazılır (Lefebvre, 2019d: 294).

III. Fallik Olan

Lefebvre'ye göre bu mekân tamamen boşaltılamaz veya sadece imgelerle doldurulamaz. Fallik olan böylelikle okunurluk ve bütüncüllük sağlar. “*Metaforik olarak, gücü, eril doğurganlığı, erkek şiddetini simgeler. Parça burada da bütün olarak görünür; fallik kabalık soyut kalmaz, çünkü bu siyasal iktidarın veya polis, ordu, bürokrasi gibi zorlama araçlarının kabalıdır*” (2019d: 294). Dolayısıyla mekânın anlamı hem metaforik olarak hem de mecazi olarak *fallokrasi* terimini doğurur. Dolayısıyla kapitalist düzen varlığını ancak bu şekilde bütün mekâna yayılarak sürdürebilmekte ve sonuç olarak kendi mekânını da üretmektedir.

Soyut mekân kendi içinde çok birimlidir, homojen iddiasında bulunur fakat homojen değildir. Lefebvre, geometrik olan ile görsel olanın birbirini tamamladığını fakat aynı zamanda zıtladığını da vurgulamaktadır. Dolayısıyla soyut mekân yoğun çelişkiler ile doludur. Bu çelişkiden hareketle Lefebvre mekânların kategorizasyonunda soyut mekânın devamı olarak *çelişkili mekâna* dikkat çeker (Ghulyan, 2017:80).

e) Çelişkili Mekân

Lefebvre, çelişkili mekânın soyut mekân özelliklerinin tümüne sahip olduğuna vurgu yapar. Kapitalizmin son dönemdeki evrilişi ise soyut mekânın çelişkilerini de eksiksiz olarak beraberinde getirmektedir. Soyut mekân niteliksel anlamda değişime uğrayarak geçmiş döneme kıyasla gözle görülür, keskin ve daha net bir çelişkiler dizisi ile karşımıza çıkmaktadır. “*Mekânın şeffaf, “saf” ve yansız olduğu yanılması (felsefe*

menşeli, ama Batı kültürüne yayılmış yanılısama) ağır ağır silinmektedir. Bu özelliklerin analizi, mekânı (zihinsel) soyutlamaya terk etmek yerine, ona (pratik) somut bir varlık veren şeyi ifade eder” (Lefebvre, 2019d: 299). Belirtilen bu kapitalist düzenin artık gündelik hayata yansması ile birlikte önceki dönemde var olan sermaye-emek çelişkileri gündelik hayatın her alanına nüfuz eden toplumsal ilişkiler ile yeni zıtlıklara yol açmaktadır. Bu diyalektik ilişki yapısal olarak Marksist geleneğin devamı niteliğindedir.

d) Diferansiyel Mekân

Lefebvre, mekânın siyasal kullanımına dikkat çekerek baskılayan, soyutlaştıran ve yabancılaştıran mekân deneyimlerini irdelemektedir. Tüketim mekânları nicelleştirilmiş bir mekân deneyimini bireylere sunar. Sermaye birikiminin yoğunlaştığı kentsel alanlar, üretim mekânları ve kapitalizm tarafından üretilmiş mekânlar para. Mal ve hizmetlerin akışkan dolaşımına sahiptir. Nicelleşmiş bu dünyayı belirli anlarda terk eden insanlar niteliksel özellikleri ön plana çıkmış mekân deneyimlerini talep etmektedirler. Güneş, deniz ya da kar şeklinde ortaya çıkabilecek bu nitelikler doğal ya da yapay olarak üretilsin maddi unsurları içerisinde gösterge değerleri üzerinden tüketilmektedir (Lefebvre, 2019d: 355-356).

Lefebvre’ye göre yeni kapitalizm tahakküm altındaki mekânı üretim amaçlı ve üretim tabanlı sömürülen bölgeler ile mekân tüketimi için ve mekan tüketimi tarafından sömürülen bölgelere ayırmaktadır. Mekânın yeniden üretimi böylelikle bir mübadele alanını da oluşturmaktadır. Lefebvre’ye göre mekânın üç katmanı bulunmaktadır; *mekânsal pratikler*, *mekân temsilleri* ve *temsil mekânlar*. Lefebvre bu üç katmanı *yaşanan*, *algılanan* ve *hayal edilen* katmanlar olarak kategorize etmektedir. *Mekân temsilleri* harita, plan, imge ve işaretleri kapsamaktadır. *Temsil mekânları* çeşitli sınıf ve cinsiyetten insanların mekânına vurgu yaparken, kadın-çocuk veya çalışanların mekânları bahsedilen *temsil mekânlarına* örnek verilebilir (Tutar, 2015: 95). Özetle kapitalist sistem, üründen çok ürünün tüketileceği mekânları yeniden üretir. Lefebvre’ye göre yeni dönemin hegemonya aracı mekânın üretiminde saklıdır.

Lefebvre, *Kentsel Devrim* başlıklı eserinde *Kent*’in virtüel süreç içinde ve praksise bağlı olarak oluştuğunu savunmaktadır. Toplumsal mekânın üretiminde olduğu gibi kentsel mekân da sadece parçalı bilimler ve disiplinler üzerinden okunamamaktadır (2019e: 9). Lefebvre *kentsel mekânın* kırsal ve endüstriyel süreçler sonrasında gerçekleşeceğine vurgu yaparak mekânın üç düzeyine dikkat çekmektedir:

Kısaca söylemek gerekirse, *kırsal*, *endüstriyel* ve *kentsel* olan birbirini izler. Tam şu anda söz konusu ise, bu sonuncu terime dayanan senkronik bir tablodur. Güncel olan da, G harfiyle göstereceğimiz bir *genel* düzeyi; K harfi ile göstereceğimiz bir *karma* düzeyi ve Ö harfi ile göstereceğimiz bir *özel* düzeyi, kentte yaşama düzeyini birbirinden ayıracağız (Lefebvre, 2019e: 75).

Genel düzeyde temsil olarak iktidar uygulamaları öne çıkar. Bu noktada siyasal iktidarın mekân özelindeki ideolojik çalışmaları kendine yer bulur. *Genel* düzey sermaye piyasasını ve mekân politikasına bağlı ilişkileri kapsayan temel ilişkiler düzeyidir. Lefebvre bu anlamla birlikte bu düzeyde stratejilerle birlikte *mantıklar (logiques)* da devreye girmektedir. Bu *genel* düzey en yaygın ve en soyut ama aynı zamanda temel *ilişkiler* düzeyidir: sermaye piyasası, mekân politikası vb (Lefebvre, 2019e: 77).

Lefebvre'in vurguladığı ikinci düzey ise *karma* düzeydir. *Karma* düzey özgün şekli ile kente ait bir düzeydir. Yaygın kullanımı ile *şehir* düzeyidir. *Genel* düzey ile *karma* düzey arasında inşa edilen ve edilmeyen alanları kapsayan *karma* düzey, belediyeler, meydanlar, okullar, cemaat kiliseleri, kamu binalarından meydana gelmektedir. Üçüncü *özel* düzey, taşınmaz (gayrimenkuller, meskenler: büyük gayrimenkuller, kulübeler ve villalar, barakalar, gecekondular) mülklere atfedilir. Lefebvre, bu üç düzey için izotopiler (genel), heterotopiler (karma) ve nötr (özel) mekânlar ile de bağdaştırmaktadır (Lefebvre, 2019d: 53). Lefebvre'in sosyoloji perspektifindeki önemli bir ayrımı da *mesken (habiter)* ve yaşam alanı *habitat* arasındaki karşıt ilişkilerdir. Lefebvre, metinlerinde meskeni sadece habiter olarak nitelendirmemektedir. Söz konusu *habiter* ile gündelik yaşamda kazanılan alışkanlıklar ve devamında gelişen toplumsal ilişkileri işaret etmektedir. *Habitat* ise belirtilen ilişkilerden soyutlanmış beşeri ve hayvani özelliklerin görüldüğü indirgemeci bir alan olarak betimlenir (Lefebvre, 2019e: 78-79). Kentsel mekânlar zıtlıklar, yan yana ya da üst üste koymalar, uzam ve zamansal mesafelerin bileşiminden meydana gelmektedir. Özet olarak Lefebvre, mekân incelemesinde, mekânın fiziki ve iktisadi olarak ele alınmasından öteye giderek, mekân olgusunu kapitalist sistem ile toplumsal ilişkiler üzerinden analiz etmektedir. Mekân güncel haliyle dönemin hegemonik güçleri ile şekillenen toplumsal bir üretim şekli olarak ele alınmaktadır.

Lefebvre, kent toplumunun gerçekleşebilmesi için toplumsal üretime ve toplumsal ihtiyaçlara yani kent toplumunun ihtiyaçlarına yönelik planlamalar gerektiğine vurgu

yapmaktadır. Kent yaşamı içindeki ilişkileri ve buna bağlı bağlantıları ele alan bir şehir biliminin zorunlu olmasını savunmaktadır. Kent sadece sosyo-ekonomik, iktisadi parametrelere bağlı kalarak tanımlanamaz. Söz konusu araçları yapıtlara uygulayabilecek toplumsal ve politik güçlerin de olması gerektiğini önemle savunmaktadır (Lefebvre, 2020: 158). Buna göre gündelik hayatın tüm zincirleri şehir ve insanı kapsamaktadır. Lefebvre, toplumsal etkinliklerin giderek ayrıştığını ve bütünle olan ilişkisinin giderek parçalandığına dikkat çekmektedir. Böylelikle emek daha çok bölünerek parçalara ayrılır, özelleşir, aile yaşamı ve boş zaman gibi kavramlar iş alanlarından koparılarak doğaya özgü döngüsellik, toplumsal üretimin tahakkümü altına aldığı kavramlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Çalışmanın bu bölümünde mekân incelemesinin yanı sıra kentsel alandaki mekânsal regülasyonlar da detaylı olarak çözümlenmektedir. Çalışmanın sonraki bölümünde Lefebvre'in zamanın üretimi, çalışma ve boş vakit kavramları detaylı olarak ele alınacaktır.

2.2. Sinemasal Anlatıda Mekân ve Zaman Kavramı Etkileşiminde Reha Erdem Filmlerinde Köksüz Mekân ve Zaman Algısı

Türkiye sineması içerisinde öne çıkan bir auteur yönetmen olarak Reha Erdem, filmlerinde köksüz bir mekân ve zaman algısı içerisinde şekillenen gündelik hayat temsillerine yer vermektedir. Reha Erdem'in sineması insani varoluşun ilk zamanlarındaki arkaik figürleri ve doğa ile insanın birlikteliğini ele alarak kozmosu anlamlandırma çabası olarak yorumlanabilir. Reha Erdem sinematografisi, büyüme sancuları, dönüşen modern yaşam, bireyin giderek yalnızlaşması, günümüz Türkiye'sindeki yerel katmanlı sorunları kurgu ve montaj ile plastik bir evren içerisinde tartışır. Kurgulanan bu toplumsal yapı, içinde yaşanan kapitalist toplumu mekân ve zaman boyutunda yapıbozumuna uğrattırırken filmde yaratılan atmosfer içerisinde doğa ile girilen etkileşim sürecinde toplumsal mekân ve zaman adeta bir örtü gibi toplumsal ilişkileri ve bireyi sarmalamakta ve şekillendirmektedir. Sinema sanatı, her zaman hikâyeler anlatır ve bu hikâyeler kurgusal olarak belirli bir zaman/mekân aralığında geçmektedir. Gündelik hayatın incelenmesinde kategorik olarak öne çıkan bütünlük, gerçeklik, yabancılaşma, kendiliğindenlik ve muğlaklık gibi kavramlar Reha Erdem sinemasında sorunsallaşmakta, mekân ve zamanla girilen doğrudan ilişki sürecinde bireyler arası ilişki kalıpları yeniden tanımlanmaktadır.

Reha Erdem sinemasında genellikle yalnızlığa terk edilen bir dünyada karakterlerin bütünsellik arayışlarındaki iç sıkıntıları izleyiciye verilmektedir. Köksüz zaman ve köksüz bir mekânda köksüz bir geleceğin ip uçlarını aramaktadırlar. Reha Erdem'in karakterleri; doğdukları coğrafyanın, konuştukları dilin ötesine geçerek *içerisi* ve *dışarı* arasındaki sınırları *muğlaklaştırmaktadırlar*. Sadece ırk, dinsel ritüeller ve cinsel pratikler değil türsel sınırlar da muğlaklaşır. Bütünlük kavramı ön plana çıkarak evrensel bir var oluş teması ele alınmaktadır (Çalışır, 2018: parag. 5). Lefebvre'in sosyolojik tahayyülünde önemli bir yeri olan bütünlük fenomeni ile bu durum arasında ilişki kurabilmek mümkündür. Doğa-insan dikotomisinden yola çıkarak Reha Erdem filmlerinde insan türünün doğadan daha üstün bir varlık olduğu kabulü de çürütülmektedir. İnsan bedeniyle, kendisiyle kurduğu ilişki sürecinde doğa ve içinde yaşadığı toplumla çatışmaya girebilmekte ve bu durum onu zaman ve mekândan kopuk bir şekilde yersiz yurtsuz bir konuma sürüklemektedir.

Bu dikotomik sınırların ortadan kalması ile karakterler buldukları yere dikey bir kök salmamaktadır. Yani köksaplardan oluşan yatay yayılcı bir direnişe öncülük ederlerken *Birlik* kavramı yerini *bir aradalığa* bırakarak merkezileşme ve yerleşme fikrini dışarıda bırakmaktadır. Bir montaj sineması olarak adlandırılan Reha Erdem sineması, orada yaratılanı arar ve anlam yeniden üretilmiş olanın içinde yer alır (Çalışır, 2018: parag. 6). Dolayısıyla realizmi ve natüralizmi dışlayan bir çizgide konumlanmaktadır. Yücel, Reha Erdem'in filmlerini tanımlama şeklini şu şekilde aktarmaktadır: Benim filmlerin montajdan oluşturulmuş filmlerdir. Hikâye ve anlatı filmde önemli olsa da sadece bunun üzerinden bir film tanımlanamaz. Hikâye etme bazı filmlerinde önde diğerlerinde arkada yer almaktadır (Yücel, 2012:86).

Yönetmenin filmlerinde zaman ve mekân belirsiz bırakılır. İzleyici olayların hangi tarihte geçtiklerini bilmez. Dolayısıyla buradaki zaman zamansızlık olarak tanımlanmaktadır (Çalışır, 2018: parag.7). Filmlerin genelinde hakim olan mekâna ve zamana ait, insan olmaya ve büyüme sancularına dair temalar sıklıkla görülür. Tüm bu temalar "*insan nedir ki...*" sorusunun çeşitleriyle izleyiciye aktarılır. "*Bol kemik. Tırnak. Bir ağız dolusu diş. Bol et, bol damar. Kilolarca bağırsak. O kadar ki, polisler bile, burada bir seferliğine de olsa, üniformalarıyla değil, kulakları ve saçlarıyla arkadan görünüyorlar. Çünkü eninde sonunda onlar da insan*" Filmlerin kurguları sıra dışı olmakla birlikte eşzamanlılık nosyonunda iç içe geçen zaman ve mekânların oluşturduğu karmaşık bir yapı söz konusudur (Erdem, 2008:9-10).

Michel Foucault 20. yüzyılın zaman ve mekân deneyimini nöronlar gibi farklı noktalar arasındaki bir ağ yumağı olarak tanımlamaktadır. Modernizmin kültürel perspektifinde zaman-mekân çalışmalarıyla bilinen Fredric Jameson ve David Harvey, Deleuze ve Guattari'den önce, zaman ve mekânın özgül deneyimlenme kiplerine göndermede bulunmuşlardır. Michel Foucault, “*Başka Mekânlara Dair*” başlığıyla verdiği bir konferansta mekânın eşzamanlı algılanma biçimi üzerine kavramsal izler ile ışık tutmaktadır. İçinde yaşanan dönemi eşzamanlılık üzerinden tanımlarken, yakınlığın ve uzaklığın birbirinden kopuk bir şekilde yapılandırıldığını dile getirmektedir (Foucault, 2005: 291). Foucault’un bu tanımlaması 20. yüzyılın başıyla birlikte kitle iletişim araçlarının özellikle de sinemanın insanlara tanıdığı yeni zaman ve mekân deneyimi ile ilişki içindedir. Sinemasal zaman sonsuz bir şimdi içerisinde olayları anlatı yapısına taşırken kahramanların şimdiki zamanı ile izleyicilerin şimdiki zamanları eş zamanlı bir yüzeyde bir araya gelmektedir. Özellikle televizyon yayıncılığı alanında yaşanan canlı yayın gibi gelişmeler de bu şimdiki zaman metaforunu güçlendirerek artırmıştır. Sinematografik anlatı içerisinde mekânın ve zamanın manipülasyonu yeni bir gerçeklik algısının kapısını izleyicilere aralamıştır.

Örneğin, *Beş Vakit* filminde namaz vakitleri (sabah, öğle, ikindi, yatsı, akşam) üzerinden filmin akışı sağlanır. Bu sıralama ardışık bir çizgide gitmez. Örneğin, *Kosmos* filminde ise büyük saat kulesinde akrep ve yelkovanın sıkışıp aynı zamanı göstermesi de zamanın durgunlaşarak muğlaklaşmasına imkan tanımaktadır. Yönetmen yorumunu şu şekilde aktarmaktadır:

Bu söylediğiniz sadece “Beş Vakit” değil, diğer filmlerim için de söz konusu. Zaman dışılıktan ziyade bunu şöyle tanımlamalı: filmin kendi zamanı var. Sadece filme ait bir zamandan bahsediyorum, 1962 de olabilir 2067 de olabilir (Yücel, 2012: 95).

Reha Erdem tüm filmlerinde karakterlerinde olduğu gibi zaman ve mekânı bağımsızlaştırarak yaşayan bir organizma olarak konumlandırır. Bunun yanı sıra doğa-hayvan-insan arasındaki bütünlük ilişkisini de izleyiciye vermektedir. Reha Erdem, filmlerini *insan* odaklı sinemadan uzak, *oluş* odaklı kurgular oluşturmaktadır. Böylece film evrenindeki devamlılığı ve *teklük* yerine *çokluğun* baskın olmasını sağlamaktadır. *Kosmos* filminde de olduğu gibi insanın hayvandan farksız olduğunu vurgulamaktadır (Çalışır, 2018: parag. 9).

Erdem, sinematografisinde mekân ve zaman ile film karakterlerinin kurduğu ilişkiler, izleyiciye doğal olanı verirken, öte yandan gündelik hayat içerisindeki zamanın akışını, olası mekânların algılanış biçimini de sorgulatmaktadır. Bu yönde filmleri gündelik hayat sorgulamalarına imkân vermektedir. Lefebvre, gündelik hayatın tekrarlardan oluştuğuna vurgu yaparak, mekanik hareketler olarak ellerin ve beden hareketlerini tanımlar. Bu bağlamda Reha Erdem'in filmlerinde tekrar eden zamansal temsiller bu hareketleri ve eylemleri içerir (Aktaran: Özdemir, 2018: 69). Film anlatısındaki karakterlerin köy olarak adlandırılan kara parçasındaki gündelik rutinleri her şeyden izole bir şekilde var olmaktadır. Tam da bu bağlamda Michel Foucault'nun *heterotopya* kavramı hikayede kullanılan mekânda güçlü bir yere sahiptir. Heteretopinin kelime anlamı Yunancada *hetheros* ve *topos* (*yer*) kelimelerinin birleşiminden türeyip tıp biliminde doku veya organların bilinenden farklı yerlerde yer alması ile *karakterize anomali* olarak tanımlanmaktadır (Dökmeci, 2005: 154-155-156).

Reha Erdem *insan* tanımının unutulmuş olduğuna dikkat çekerek, eril düzenin eleştirisini yapmaktadır. Genellikle filmlerinde eril ve iktidara karşı olan bir öfke, otorite figürü olarak babaya karşı ödipal bir kompleks ve kapitalizmin getirdiği inançsızlık, zaman ve mekânsızlık, geleneksel olanla modern olanın çatışması ve bu çatışma arasında kalan bireylerin sorunları filmlerinin genel temalarını oluşturmaktadır. Yönetmen, izleyicilerinin zamanı ve mekânı algılayışını bir "*hipermetin*" üzerinden tanımlamaktadır. İç mekân ve dış mekân, geçmiş ve şimdi, hayal ve gerçek ile karakterlerin deneyimlediği olaylar ile şehrin tümünde olan olayların ilişkisi bir potada erir. Bir anlamda karakter üzerinden bir bedenin deneyimleri bütün insanlığın rutinleriyle eklemlenir. Oluşan hipermetin izleyicinin yapıt karşısındaki durumunu niteler (Erdem, 2008: 11). Bu durum Reha Erdem'in filmlerinin Lefebvre üzerinden analizinde bir kapı aralamaktadır. Çünkü Lefebvre'ye göre de gündelik hayat geçmiş ve anın, hayal ve gerçeğin, olasılık ile şu an kavranan gerçekliğin melez bir bileşiminden oluşmaktadır.

Bu noktadan hareket ile Lefebvre'nin gündelik hayat pratikleri ve kapitalist toplum düzenindeki zaman ve mekân mefhumu Reha Erdem sineması özelinde birbirini destekler niteliktedir. Modern zamanın sıkışan mekân ve zaman algısının sorgulandığı filmlerde ortaya çıkan imgelemelerin modern hayatın ve modern insanın içinde bulunduğu hikâyelerden beslenildiğini söylemek mümkündür. Filmin anlatı yapısı içerisinde insanın parçalanmışlığı ve yabancılaşmış doğası hem kentsel mekânda hem de

taşra atmosferinde öne çıkmaktadır. Yönetmen bu kurgu, görüntü ve ritimle somutlaştırılmaktadır.

2.2.1. Klasik Anlatı Sinemasında Mekân ve Zamanın Örgütlenmesi

Toplumsal yaşamdaki fenomenler birbirine bağlı bir şekilde sosyo-ekonomik ve kültürel dinamiklerin ürünüdür. Sanayi Devrimi sonrasında ortaya çıkan kentleşme aynı zamanda kültürel alanda kentli bir kültürün doğmasını beraberinde getirmiştir. Gündelik hayat içerisinde kitle iletişim araçlarının gelişmesi ile birlikte medya kendi dilini oluşturarak toplumu oyalamaya yöneltmektedir. Halk kültürü, popüler kültür gibi zıt kavramlar bu tetikleyici zincirin halkalarını oluşturmaya başlamaktadır. Popüler kültürün sinemaya yansımaları ele alırken sinemanın tanımlamasını yapmak ve gündelik hayatın içinde pratik kazandırmak gerekmektedir (Günay, 2015).

Sinema, olaylar dizisinin sinematografik dinamikleri kullanılarak izleyiciye sunulması olarak adlandırılır. Sinema anlatısı belirli bir zaman ve mekânda oluşan neden-sonuç ilişkisi ile birbirine bağlanmış olaylar zinciridir. Anlatı terimi öykü ile karıştırılmamalıdır. Klasik anlatı eksenli dramatik durum belirli türdeki çelişkilerin sonucunda ortaya çıkmaktadır. Durum ve olayların rastlantısal olarak dizilimi öyküyü inşa etmek için yeterli olmamaktadır. Klasik anlatıda olaylar arasında neden-sonuç ilişkisi olmazsa olmazdır. Klasik anlatıda akla gelen ilk isimlerden Bordwell ve Thompson'a göre izleyicinin anlatı ile ilişki kurması için değişim-denge, neden-sonuç ve zaman-mekân modellerini kavramasıyla mümkün olmaktadır. Bu noktalar üzerinde hayati değere sahip olanlar nedensellik ve zaman kavramlarıdır (Aktaran: Demir, 2019: 570). Sinemada klasik anlatı tanımlanırken başvurulan *nedensellik* ve *olay örgüsü* kavramlarının kökeni Aristoteles'in *Poetika*'sına dayanmaktadır. "*Bütün; başı, sonu, ortası olan bir şeydir*" (Aristoteles, 1987: 27). Klasik anlatı filmi gerçeği anlatmakla yükümlü olduğundan gerçek hayatı taklit ederek kendi gerçekliğini inşa etmektedir. "*Bir öyküde gerçekliğin yaratıcısı karakterler, eylemleridir. Fakat söz konusu bu eylemlerin geçtikleri mekânlar ve yapısal özellikleri de en az eylemler kadar etkili bir söylem oluşturur*" (Ulutaş, 2017: 151). Burada öne çıkan nokta hikayenin başı, ortası ya da sonu değildir; izleyicinin hikayenin bittiğini anlıyor olması ve ruhani özgürlüğe kavuşmasıdır.

Sinemadaki öykü anlatımında *Klasik Hollywood Sineması*, *Sovyet Sineması*, 1960 *Yeni Dalga Filmleri* ve *Amerikan Bağımsız Sineması* gibi çeşitli biçimlerden söz edilebilir (Aktaran Demir, 2019: 573). Öykü anlatımında benimsenen biçimsel ve içerik

düzlemindeki farklar sinemada türsel ayrımların da belirteci haline gelmiştir. Buna rağmen sinemada temelde iki anlatı biçiminden bahsedilmektedir. Bunlar, *Klasik (geleneksel) Anlatı* ve *Modern (Çağdaş) Anlatı*dır. Bu anlatılar neden-sonuç ilişkilerinin, karakter analizlerinin ve betimlemelerinin yapıldığı esaslara bakılarak birbirinden ayrılmaktadır.

Klasik anlatı sinemasında kalıplanmış örneklerden ilki Hollywood stüdyolar sistemidir. Klasik anlatı sinemasını diğer anlatı yöntemlerinden ayıran bazı özellikler vardır. Antik Yunan'da dram sanatı üzerine metinlerde Platon ve Aristo'nun kullanmış olduğu tanımlamalar sinemada anlatı oluşturma süresinde *mimemis*¹⁶ ve *diegesis*¹⁷ ayrımları üzerinden tanımlanmaktadır. Hollywood sinemasının *mimemis* yönteminden yararlandığını söylemek mümkündür (Larsson, 2014: 80). Klasik anlatı sinemasında kurgusal yöntemler ile olayların başlangıcı ve gelişimi sağlanmaktadır. Dolayısıyla bu yöntemler, yönetmene gerçek zaman ve mekân unsurlarını yeniden üretme imkanı sağlamaktadır. Klasik anlatıda süreklilik kurgusu, sahneyi parçalı çekimlere ayıran ve böylelikle yapay bir mekân ve zaman birlikteliği yaratma odaklı bir tekniktir. Klasik anlatıda anlatı; *serim*, *düğüm*, *çatışma*, *doruk* ve *çözüm* aşamalarını içerir (Ersümer, 2013: 43). Devamlılık kurgusunun hedefi izleyicinin film ile özdeşleşmesi ve katharsis (ruhsal boşalım) yaşamasını sağlamaktır (Aktaran: Demir, 2019: 575). Katharsis klasik anlatının olmazsa olmazı bir kavramdır. Bu ruhani özgürlük (katharsis) Reha Erdem filmlerinde ritmik olarak görülmektedir. Öykünün geneline yansıtılarak göz ile görünebilirlikten öteye gitmekte ve paralel bir işlev görmektedir. Sanatın asıl temel görevi tartışmalarında Brecht, klasik anlatı sinemasına ait Hollywood filmlerini *yalan pazarı* olarak nitelendirmektedir. Sinemanın endüstriyel akışı, teknolojik ve sinematografik olarak desteklenerek seyirciye sunulmaktadır (Makal, 2014: 375).

Sinema anlatılarında filmsel zaman senaryo metnine göre şekillenebilmektedir. Yönetmen, filmdeki zamanı kontrol etme gücüne sahiptir. Zamanı kendi olağan akışıyla verebilir, yavaşlatabilir, hızlandırabilir, durdurabilir, zaman veya mekânda atlamalar yapabilir, *derişik zaman* olarak nitelendirilen kavram ile olayın doğadaki gerçek akışına göre kısaltılmasını belirleyebilir (Özön, 2008: 164). Filmsel zaman ile gerçek zamanın, *zamandaşlık* da ise; gerçek zamanlı gerilim unsuru barındıran sahneler, kesintisiz gibi görünen devamlılık çekimleri ile kesilmeden, parçalanmadan gerçekleştirilmektedir.

¹⁶ *Mimemis*, bir olayın anlatıcı olmadan taklit yoluyla anlatımı.

¹⁷ *Diegesis*, öykü anlatıcılığı.

Karakterlerin hareketlerinden kaynaklanan değişimler ve kamera açısının hareketleri ile kurgu sağlanmaktadır (Ünal, 2015: 160).

Klasik anlatıda anlatıların neden-sonuç ilişkisi içindeki kronolojisi önem arz etmektedir. Yönetmen ise senaryodan kaynaklı gereksinimlerden yola çıkarak metindeki kronolojik sunumda değişiklikler yapabilmektedir. Öte yandan yönetmenin olay örgüsünde yaptığı değişiklikler her zaman klasik anlatı geleneğine aykırı davrandığı anlamına gelmemektedir. Film kurgusu ile mekân etkisi oluşturmak mümkündür.

Klasik anlatı sinemasında dramatik olay örgüsünün ilerlemesine katkı sağlayan karakterlerdir. Bu karakterler hikayenin niteliğine göre toplumun diğer bireyelerine göre (kültür, dış görünüm, biyolojik/psikolojik ilişki) özel anlamda farklılıklara sahip olmalıdır (Ersümer, 2013: 87-88). Klasik anlatıya kaynaklık (*source*) eden temel öykü yönetmenlerin özgünlüğünü sağlamak için değişik biçimlerde ele alacağı kavramları içermektedir (Demir, 2019: 576). Senaryo taslağı temel öyküde; *öykünün zamanı ve yeri, öykünün kime ait olduğu, öykünün başlamasına sebep olan çatışma, olaylar dizilimindeki gelişmelerin kısa açıklaması, doruk nokta (turning point) ve çözüm bilgilerine yer verilir* (Miller, 2016: 40-41-42). Miller'in senaryo taslağında yaptığı tespitler, söz konusu anlatının dramatik anlamda ilerlemesi için şarttır. Klasik dramatik dokudaki anlatı; *serim, düğüm, çatışma, doruk ve çözüm* bölümlerini kapsamaktadır.

Serimde; hikaye karakterleri ve yer aldığı coğrafya (konum) izleyiciye tanıtılmaktadır. Bu bölüm hikayenin başlangıcından sonuna kadar olan bir bilgilendirme sürecini kapsamaktadır (Ersümer, 2013: 43). *Düğüm* bölümünde Aristoteles'e göre kimi eserin içinde yer alan olaylar, düğüm bölümünü oluştururken, geriye kalan her şey çözüm bölümünü oluşturmaktadır. Aristoteles'in tragedya aşamaları buna örnek teşkil edebilir (Aristoteles, 1987: 51). Hikayenin geçtiği coğrafya ve zaman aralığı *serimde* verildikten sonra sıra anlatının başlatılmasına gelir. Daha önce de belirtildiği gibi klasik anlatıya eşlik eden dramatik unsurlar *çatışma* öyküsünü sağlar. Bu bölümde ana karakterin kimliği ve arzusu hakkında izleyiciye küçük ip uçları verilir. Karakter arzusunu başaramadığında bir zarara uğramalıdır.

Karakterin ana hedefine ulaşması güçleştirilmelidir. Böylece çatışma büyüyük amacına ulaşacaktır (Foss, 2016: 175-176). *Çatışma* dramatik yapıyı güçlendirmektedir. Fakat bununla birlikte inandırıcı olması gerekmektedir. Böylelikle dramatik yapı hareketlenir. Karakter yeni edimlere yönlendirilir ve çatışmanın *çözümü*

film boyunca izleyicinin tüm soru işaretlerini gidermelidir (Ünal, 2015: 82). Dramatik önem vermeye ve kazandırmaya *düğümleme* adı verilir. Filmin ilerleyen sahnelerinde bu *düğümleme doruk noktasında* çözüme kavuşur (Foss, 2016: 180-181).

Klasik anlatıda olaylar belirli bir zamana sıkıştırılmaktadır. Karakterlerin konuşmalarından, olayların geçtiği mekânların betimlemelerinden hangi zamana ait olduğu izleyiciye sunulmaktadır. Anlatıdaki neden-sonuç ilişkisi o zaman aralığında geçmiş veya geçebileceklerle düşünülebilir (Akdayı, 2017: parag. 1). Klasik anlatıya ait filmlerde karakterlerin önceden belirlenen temel amaçları vardır ve bu amaçlara ulaşma mesajları izleyiciye aktarılmaktadır. Klasik anlatıda karakter ve kahramanlar ile özdeşleşmek kolaydır. Yaşanan olaylar belirli bir zeminde anlatılmaktadır. Anlatının sonunda mutlaka bir sona varılmalıdır. Dolayısıyla zaman ve mekân algısında herhangi bir parçalanma yaşanmaz. Modern (çağdaş) anlatı ise bunun tersi bir yapıdadır (Günay, 2015: 9-10). Özetle, klasik anlatı sinemasının en belirgin özellikleri; *neden-sonuç ilişkisi, taklit ve katharsis* gibi kavramlardır. Seyircide asla bir soru işareti bırakılmamakla birlikte zaman ve mekân karakter replikleri, olay örgüsünde geçen coğrafya ve kamera hareketleri ile birlikte kurgu yoluyla bildirilmektedir.

Reha Erdem filmlerinde geçmiş zaman, şimdiki zaman ve gelecek zaman hem birbirinden ayrı hem de birbiriyle ilişkili sayılabilecek bir zaman yaratmaktadır. Filmlerinde takvim ve saatten bağımsız ütopyik olarak değerlendirilebilecek pastoral yerleşim yerlerinde akıp giden bir zaman hakimdir. Karakterlerin şive ve karşılaştıkları olaylar karşısındaki takındıkları tavır birbiri ile uyuşmadığından seyircinin karakteri anlaması için çaba harcaması gerekmektedir. Dolayısıyla bütünleşmesi için onları iyi gözlemlemesi gerekmektedir. Benzer husus mekân için de geçerlidir. Tanımlaması güç mekânlarda karakterlerin rutinlerine ve iç dünyalarını keşfetmek için fikir sahibi olunmasına yardımcı olmaktadır. *Kosmos*'daki kıraathane sahnelerinin benzer planlarda tekrarlanmasına karşın karakterlerin farklı his ve düşünce içerisinde girecekleri anlar söz konusudur. Dolayısıyla klasik anlatıdaki zaman gibi akıştan ziyade özgün bir biçimde kısıtlı mekânda karakterlerin içsel yolculuğuyla geçen zaman önem taşımaktadır. Reha Erdem sinemasında zaman ve mekânın birlikte iş gördüğü klasik anlatıya karşın yaşantıların kimi zaman farklı kimi zaman birbiriyle ilgisi olmaması, karakterlerin rutinliğindeki yaşadıkları o farklı anları yakalamaya itmektedir (Akdayı, 2015: parag. 2).

2.2.2. Modern Sinemada Mekân ve Zamanın Yapıbozumu

19. yüzyılda meydana gelen sosyo-ekonomik ve politik gelişmeler toplumsal alanda düşünce ve bilimi ön plana çıkarmıştır. Devamında 20. yüzyılda meydana gelen yıkımlar, savaşlar ve toplumsal hareketler, kültür ve sanat eksenini oldukça güçlü bir biçimde değişime uğratmıştır. 1900'lerin başında gelişen kültürel hareketler resim, mimari, tiyatro ve diğer tüm sanat dallarında somutlaşmakta ve *modernizm* olarak nitelenen bu dönemde yeni biçimlerin ortaya çıkmasına katkı sağlamıştır (Heris, 2021: 33). Modernizm, felsefi ve sanatsal formlarda modern düşünce tarzının eleştirisini içermektedir. Geleneksel anlatı formları ve biçimlerinin eleştirisini içeren modernizm toplumsal ve sanatsal alanda devrimci bir düşünce ile hareket ederek yeni bir düşünce yapısı sunmuştur.

Sanayi Devrimi ile birlikte İngiliz üretim biçiminin yaygınlaşması, *Aydınlanma* dönemi olarak adlandırılan felsefi görüşün de 18. yüzyıldan bu yana var olmasıyla ilişki içindedir. *Aydınlanma Felsefesinin* sunmuş olduğu düşünsel ilerleme ve toplumsal alanın rasyonalizasyonu süreci Sanayi Devrimi'nin doğmasına neden olmuştur. 19. yüzyılın sonuna doğru *metropol* olarak nitelendirilen kentlerin inşası görünürlük kazanırken zaman içerisinde kentleşme süreçleri hız kazanmıştır. Bu dönem içerisinde sanayi ve buna bağlı olarak serî üretime geçişle birlikte fabrikalar ön plana çıkarken kitle iletişim araçları da yaygınlık kazanmıştır. Söz konusu dönemde orta sınıfın gelişmesi ve sanat galerilerinin açılması sanatın sanayileşmesini gündeme getirmiştir (Heris, 2012: 35-36). Bu dönemle birlikte toplumsal alanda gündelik hayatın zaman ve mekân boyutu yapısal olarak dönüşürken dönemin kültürel alanı da endüstriyel toplumun etkilerini içinde taşımaktadır.

John Orr'a göre 1958'lerin başından itibaren 1978 yılları arasında olan dönem "*modern sinema*" olarak adlandırılmakta ve klasik sinemadan ayrılmaktadır. Bunun iki önemli nedeni vardır. Orr'a göre modern anlatıyı klasik anlatıdan ayıran ilk neden Batı'nın yaşadığı modernliği eleştirel bir yorum ile yıkmasıdır. İkinci neden ise 1960 yılların sonuna kadar süren stüdyo sisteminin "*Hollywood düzeni*" net biçimde ayrılmış olmasıdır (Orr, 1997:12). Diğer yandan sinema tarihinin iki modern döneme ayrıldığını söylemek mümkündür. 1919-1929 ve 1958-1978 arası dönemlerin *modern* olarak nitelenmesinin sebebi modern sanatın özelliklerini taşımasıdır. Modernizmin en dikkat çekici özelliği sadece sinema alanına has değildir. Genel olarak modern sanat dallarının fonksiyonel özelliklerinin sinemaya uyarlanmış halidir. Orr, söz konusu dönemleri *yüksek*

modern dönem ve *neo-modern dönem* olarak adlandırmaktadır. Fakat bu iki dönem arasındaki en büyük farklılıklar, birinci dönemin “*yüksek modern*” savaşlarla dolu bir dönemde “*I. Dünya Savaşı*” avangard bir kültür havuzundan doğmasıdır. İkinci dönemin “*neo-modern*” ise soğuk savaş sineması olarak “*II. Dünya Savaşı*” sonrası dönemi nitelendirir. Neo-modern sinemanın Soğuk Savaş dönemi sonrasında Batı’daki egemen sistemi temsil eden ticari Hollywood sinemasına bir alternatif olarak gelişim gösterdiği de söylenebilmektedir (Aktaran: Günay, 2015: 40-41). Neo-modern sinema geleneksel Hollywood anlatısını hem içerik hem de biçimsel anlamda dönüşüme uğratmıştır. Sinemasal anlatının konu ve öyküleri ayrıca biçimsel kodlar düzeyinde kurgunun, sesin ve ışığın kullanımı bu sinemanın ayırt edici özellikleridir.

Modern “*Çağdaş*” sinema anlatısı klasik sinemadan farklılık göstermektedir. Modern anlatının kökeni Brecht’e kadar uzanmaktadır. Brecht, devrimci praksiyi tiyatro ile ele almaktadır. Brecht’in *epik tiyatrosu* seyirciyi sorgulamaya yöneltmek ve farkındalık yaratmak için bir araçtır. Klasik anlatının aksine *unutturmayı* değil *hatırlatmayı* amaçlamaktadır. Brecht, güncel sorunlara dikkat çekerek klasik temsili sekteye uğratmıştır. Bu farkındalığı gündelik hayatın içine sokarak teatral bir eylem olarak formüle etmiştir (Lefebvre, 2019a: 20). Brecht’ten hareket ile durumu daha iyi kavrayabilmek için etrafta her gün olup bitene bakıldığında birlikte yaşayan yakın çevreden insanlar, standart bir *yakınlık* ile birbirlerini tanırlar. Modern anlatı yapısının temeldeki belirleyici özelliği, merkezine yabancılaşmayı alarak, izleyicilerin karakter ile özdeşleşme durumunu kontrol altında tutmasıdır (Günay, 2015: 20).

Klasik sinemaya ait filmlerde karakterler arası adaletin sağlanması gibi sorunlar tartışılmaktadır. Filmin sonunda suçlular (kötüler) yakalanır ve cezalandırılır. Böylelikle adalet yerini bulur (Büker, 1985: 101-202). Modern anlatıya ait filmlerde bir sorun olsa dahi esas olan bu sorunun tartışılmasıdır. Bu filmler genellikle gündelik hayat içerisinde bölümler ile başlar ve sona erer. Hikaye içerisindeki olayların başlangıç ve bitişleri sadece filmde gösterilen ile sınırlı olmamaktadır. İzleyicinin yorumuna bırakılan boşluklara sıklıkla rastlanmaktadır. Klasik anlatı sinemasında olduğu gibi olayların nedensellik ilişkisi ile birlikte yer aldığı, zaman ve mekân ilişkisinin akılcıl ve mantıklı kullanılmasına karşın, modern anlatı sinemasında zaman düz bir lineer çizmemektedir. Bu filmlerde birleştirici bir özelliğe sahip dinamizm içerik ile birlikte kurulur. Öte yandan subjective (öznel) bir dili ve farklı perspektiflerden inşa edilmiş hipotezleri içermektedir. Dolayısıyla modern sinema anlatısına sahip filmler izleyicide bazı rahatsızlıklar

sunmaktadır (Aktaran: Günay, 2015: 23). Adanır ise bu noktada anlatının algılananı olarak anlatının izleyicisine dikkat çeker. Yani anlatılanı anlatan aracılığıyla nasıl algıladığı incelenir (Adanır, 2012: 129).

Sinemada kullanılan anlatı farklılıklarının daha detaylı olarak kavranabilmesi için sinema kuramcısı Peter Wollen, yedi maddelik bir ayırım yaratmaktadır. Wollen'a göre Hollywood (klasik) anlatısında *anlatı geçişkenliği* vardır. Bu özellik karşı sinema (modern) anlatısında söz konusu *geçişkenlik* yoktur. Hollywood anlatısındaki *özdeşleşme* özelliği, karşı sinemada *yabancılaşma* olarak dönüşmektedir. *Anlatıdaki şeffaflık* karşı sinemada *ön plana çıkarma* olarak görülmektedir. *Tek diegesis* karşı sinemada *çoklu* olarak kendini inşa etmektedir. Hollywood anlatısı daha *kapalı* bir anlatı biçimindedir. *Açıklık* daha çok karşı sinemada kendini gösterir. Wollen, Hollywood anlatısında *hazzın* ön planda olduğuna vurgu yapar oysa karşı sinemada bu durum zıttı bir duygu ile *rahatsız olma* hâlini almaktadır. Son olarak Wollen'a göre Hollywood anlatısı *kurgu* yoluyla devamı sağlarken, karşı sinema verdiği *gerçeklik* ile seyirciyi sorgulamaya yöneltmektedir (Günay, 2015: 30).

Şablonda belirtildiği üzere Wollen, klasik anlatı sinemasının karşıtını modern sinema olarak yorumlamaktadır. Klasik anlatıda anlatı geçişkenliği her sahnenin kendini takip eden önceki sahneyi sebep-sonuç ilişkisine bağlayıp bir zincir oluşturmasıdır. Özdeşleşme ise farklı disiplinlerde görülen bir kavram olmakla birlikte sinemadaki özdeşleşme kavramı bir karakter ile özdeşleşme olarak kabul edilmektedir (Gürkan, 2013: 79-80). Hollywood sinemasındaki temel ilke, izleyicinin gözünde anlatının bir film olduğunu unutması üzerine kurgulanmaktadır. Modern anlatıda ise filmin bütün anlatım özellikleri izleyiciye hissettirilmektedir. Klasik anlatı sinemasında ve Hollywood örneğinde filmde yaratılan her şey o evrene aittir. Her olay bir dizin halinde verilmektedir. Modern anlatı ise bu evreni parçalamakta ve birçok evrende farklı hikayeler anlatabilmektedir (Aktaran: Günay, 2015: 40). Klasik sinema anlatısı genellikle izleyiciyi eğlendirmeye yöneliktir fakat modern sinema anlatısına bakıldığında da izleyiciler rahatsız edilerek temel sorunlara dikkat çekilmektedir (Gürkan ve Ozan, 2014: 164).

Klasik anlatı sinemasında, kitle kültüründen, popüler kültüre geçiş aşamasında meydana gelen teknolojik buluşlar ve toplumsal gelişmeler kitleleri bir yığın olmaktan alıp, farklı gruplara bölmektedirler. Gündelik hayatın içinden toplumu ilgilendiren, hızlı kurgu ve insanlarda derin duygular uyandıran sinema filmleri daha düşük bütçeli,

oyuncuları da az tanınmış (amatör) ve genel anlamda kişisel konuları içeren filmler yapılmaktadır (Günay, 2015: 50). Klasik anlatı sinemasının bu yapılanması aynı zamanda Hollywood özelinde tür “genre” sinemasının doğmasına neden olmuştur. Kapitalizmin beklentileri doğrultusunda film endüstrisinin üretiminde bulunması, türdeş gruplardan oluşan bir izleyici kitlesi yaratarak sinemayı da tecimsel bir etkinlik olarak tanımlamıştır.

Klasik anlatıdaki zaman ve mekânın aksine modern anlatıda zaman ve mekân belirsiz ve geçişkendir. İzleyicide uyandırdığı algı ile farklılık göstermektedir. Modern anlatı sineması kitleye değil bireye dokunmaktadır. Zaman ve mekânı parçalayarak muğlaklık katmaktadır. Modern anlatı sineması ile birlikte *yabancılaşma* kavramı sinema metinlerinde kendini göstermektedir. Lefebvre, modern teknik ilerlemelerin gündelik hayat eleştirisini gerçekleştirdiğine dikkat çekmektedir. Gündelik hayatın iç eleştirisi modern sinema ile birleşir. Lefebvre’e göre modern sinema ve tiyatro insanlara gündelik hayatın gerçekliğini göstermektedir. Klasik sinema anlatısında birey kendi gündelik hayatından kopartılarak başka bir gündelik hayata yönlendirilir. Bu kaçış aynı zamanda uyuşturucu ve büyüleyici bir etkiye de sahiptir. Dolayısıyla klasik anlatıya sahip filmler anlık başarılar yakalasa da modern anlatı, bireylerin gündelik hayatının teknik yol ile eleştirisinin yapılmasını sağlar (Lefebvre, 2019a:15-16).

Lefebvre gündelik hayatın günlük ve rutin doğasını incelerken kapitalizmin örtük anlamlarını araştırır. Bu noktada gündelik hayatın yüzeyle, gelip geçici olan ile örtük ve altında yatan ideolojiler irdelenmelidir. Örneğin, Şarlo karakteri mimikleri ve tavırlarından dolayı komik bulunmaz ve diğer komiklerden ayrılır. Lefebvre’ye göre Şarlo’nun komedisinin etkili oluşu bedeninde değil, o bedenin başka bir şeyle olan ilişkisinde yatar. Chaplin’e özgü *vis comica*¹⁸’nin çıkış noktası katı, zorluklarla dolu gündelik hayatın içine dalan bir çocuk ya da ilkelin başına gelebilecekler üzerine kuruludur. Aşına dünyaya yabancı olarak girerek kendi yolunu, neşeli hasarlar ile açmaktadır. Lefebvre’ye göre Şarlo’da soytarının fiziksel hareketliliği ve jestleri ile aşırı beceriksiz bir insanın nitelikleri aynı bedende buluşur. Lefebvre’ye göre Chaplin’in önemli filmlerinde eleştirinin alanı genişlemektedir ve daha yüksek bir anlama çıkmaktadır. Yerleşik burjuva dünyasına karşın başka bir dünya yerine bir *tip* çıkarılmaktadır. Bu tip yoksul bir tipin belirlenişi olmakla beraber Marx’ın sınıf olarak proletaryayı keşfini ifade ettiği dilde dışsallaştıran içindeki özüdür. Şarlo, *tiplemesi* ile

¹⁸ *Vis comica*, güldürme yeteneği.

mitin dışına çıkar. Hollywood *tipinin* aksine sınıfsal praksisler üzerinden giderek toplumsal bir mesaj vermektedir. Modern insanın kendine nasıl yabancılaştığını trajikomik durumlar üzerinden izleyiciye sunar (Lefebvre, 2019a: 18-19-20).

Benzer şekilde Walter Benjamin “*tarihi fenomen*” olarak değerlendirdiği Chaplin’in fiziksel komedi yoluyla kapitalizm koşulları altında gündelik hayat (*Modern Zamanlar, 1936*) ve faşizan siyaset (*Büyük Diktatör, 1940*) hakkındaki gerçeği açığa çıkardığına dikkat çekmektedir. Çağdaş sanattaki sorunların ancak film yoluyla açık ve net bir şekilde ifade edinebildiğini düşünmektedir (Kang, 2015: 141-142). Dolayısıyla insan bedeninin dışavurumsal hareketleri, sinirsel uyarım dizisi, mimikler Lefebvre’nin de belirttiği gibi ritmik dizinler halinde gerçekleşmektedir. *Modern Zamanlar* (1936) filmi de seri üretim bandının filmsel analizini üstlenen öncü bir ürün olmaktadır. Lefebvre gündelik hayatı analiz ederken gündelik hayatın mekân ve zaman boyutuna dikkat çekmektedir. Mekân ve zamanın toplumsal üretimi olarak adlandırılan bu yapı içerisinde zaman kapitalist sistemin bir ürünü olarak *ritim analiz* yoluyla anlaşılabilir. *Modern Zamanlar* filminde görüldüğü gibi bireyin gündelik hayat içerisinde hem bir organizma olarak içsel ritmi hem de toplumsal yaşamla ritmi sorunsallaştırılmaktadır.

Modern anlatıyı, klasik anlatının tamamen zıttı olarak tanımlamak doğru olmayacaktır. Modern anlatıyı tanımlarken, kent ve sinema zeminini göz ardı etmemek gerekmektedir. Modernliğin kavranma biçimi de bu anlatının genel çerçevesini oluşturmaktadır. Sinema ve kenti birbirine içkin olarak tanımlayan Walter Benjamin, kentte meydana gelen *çağdaş algılama ortamındaki dönüşümler*’den yola çıkmaktadır (Adorno, 2004: 55-56). 19. yüzyıla kadar uzanan kentlinin gündelik hayatta karşılaştığı yenilik ve yeni tehlikeler karşısında hayatta kalmaları önemli eylemlerden biridir. Sinema ise bu yeni algılama biçimini, yeni örgütlenme biçimini teşvik etmektedir. Kentel mekânlar aynı zamanda mücadelenin üretimine neden olan ve eş zamanlı olarak bu mücadelelerin üretildiği toplumsal mekânlardır. Modern sinema modernliğin tramvatik sonuçlarını kapsadığı ve dönüştürdüğü gündelik hayatta akıp giden müphemlikleri izleyicinin yakalamasını sağlamaktadır.

Benjamin’e göre müphemlik gündelik hayatın içindedir ve bunu açığa çıkaran sanattır. Yabancılaşma, modernliğin müphemliğini açığa çıkarır. Müphemlik, yerleşik kentlileri tehdit eden (küresel ısınma, kirlilik vb.) modern kurumlar için vazgeçilmedir. Öte yandan *Aylak (flâneur)* olarak vücut bulmaktadır. Aylak, yerleşik olduğu kente

yabancılaşan bir kentlidir. Müphemliğin modern anlatıda mekânsallaşması sinemada duyuların yeniden üretilmesi ile sağlanır. Sinemanın, fiziksel mekân ile kurduğu ikircikli yapısı sosyal mekân ile fiziksel olanın parçalanışını/örtüşmelerini belirginleştirir. Benjamin, ileri teknolojiler ile kentsel gösteri arasındaki etkileşimi yüksek kapitalizm çağında sanat üzerinde değerlendirirken, birçok eğlence unsurunun da *değişen, dönüşen ve kaybolan* imgeler olarak betimlemektedir (Kang, 2015: 149-150-151).

Özetle, modern sinema anlatısı, müphemliği öne çıkaran, filmlerde zamansal/tarihsel ve mekânsal belirtileri seyreletmektedir. Zaman-mekân ilişkisi yabancılaşma yolu ile temsil eden bir yaklaşımın başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Zaman ve mekân algısı fiziksel ortamın dışına çıkmaktadır.

2.2.3. Reha Erdem Sinematografisinde Mekân ve Zamanın Toplumsal Boyutu

Gündelik hayatın asal bileşenleri olarak mekân ve zaman kavramına odaklanan Lefebvre, her iki kavramın toplumsal bir üretim şekli olduğunu ifade etmektedir. Buna göre kapitalist toplum yapısı içerisindeki gündelik hayat etkinlikleri içerisinde insan ve mekân diyalektik bir ilişki içerisinde birbirlerini var ederler. Keza zaman da sadece fiziksel bir gerçeklik değil içinde yaşanan sosyo-ekonomik ve kültürel yapıya göre şekillenen bir toplumsal fenomendir.

Türkiye sineması içerisinde öne çıkan bir auteur yönetmen olarak Reha Erdem, filmlerinde köksüz bir mekân ve zaman algısı içerisinde şekillenen gündelik hayat temsillerine yer vermektedir. Reha Erdem, filmlerinde geçmiş-şimdi-gelecek zamandan bağımsız, öte yandan da birbiriyle ilişkili sayılabilecek bir zaman yaratmaktadır. Saat ve takvimlerden bağımsız bu zaman ütöpik olarak nitelenebilecek yerleşim yerlerinde akan bir hikaye olarak izleyiciyi karşılamaktadır. Söz konusu bu tanımlamalar mekân için de geçerlidir. Tanımlanması güç mekânların karakter rutinleri ve onların iç dünyalarına dair fikir sahibi olunmasına yardımcı olur. Örneğin, *Kosmos*'daki kiraathanenin benzer açılardan defalarca tekrarlanmasına rağmen karakterlerin farklı duygu ve düşünceleri izleyicide farklı anları çağrıştırmaktadır Dolayısıyla klasik anlatının aksine zaman kısıtlı mekânda karakterlerin içsel yolculuğu ile geçen zaman önem taşımaktadır. Bu da izleyiciyi karakterlerin yaşadıkları farklı anları yakalamaya itmektir (Akdayı, 2017, parag. 2). Özellikle doğa-kültür dikotomisinin temellerinin atıldığı *Sanayi Devrimi*'nden sonra, 21. yüzyılda oluşan postmodern ekoeleştirel paradigma hem modernitenin hem de postmodernitenin eleştirisini yapmaktadır (Sayrak, 2019: 22). Reha Erdem filmlerinde

zaman, karakterler içinde aynı noktaya sıkıştırılmaktadır. Buradaki vakitsizlik (muğlaklık) filmin sonunda izleyicide uyandırılan umut ön plana çıkmaktadır.

Beş Vakit filmi ise zaman odaklı bir metin olarak değerlendirilebilir. Filmde ters zaman kullanımı ön plana çıkmaktadır; gece vakti başlayan film sabah aydınlıkta bitmektedir. Film küçük bir köyde geçmektedir. Filmin temalarından biri ebeveyn-çocuk çatışması diğeri ise doğa-kültür çatışmasıdır. Bu çatışmada film doğanın tarafında konumlandırılmaktadır (Sayrak, 2019: 100- 101). Erdem filmlerinde doğa; her şeyin kusursuz işlediği, pastoral, estetize unsurlar taşıyan bir sığınak değildir. Aksine doğa, iyi bir çocuk, iyi bir evlat veya ev işlerine, ebeveynlerine yardım eden ideal çocuk olmayı baskılayan yapay bir kültürden uzaklaşarak kendi olmalarına imkan sağlayan yer olarak tanımlanır. Doğa daha çok huzur verici ve korkutucu yönleri ile tasvir edilmektedir. Ağaçların ve duru derelerin rahatlatıcılığı, akrep ve fırtınaların tehditkarlığı filmdeki ikiliği yansıtmaktadır (Sayrak, 2019: 104). Lefebvre, mekânı kentsel pratikler bağlamında analiz ederken dikotomik bir çift halinde kırsal alanlar ile kentsel mekânlar arasındaki ilişkileri gündeme getirmektedir. Reha Erdem sinemasında örnekleri görülen kentsel mekân dışındaki pratikler kapitalist sistemin öğütlediği toplumsal alan dışında yaşam formlarından örnekler sunmaktadır. Bu yaşam formları filmlerde pastrol bir algı ve çekicilik içerisinde değil doğal yaşamdan uzaklaşmış ve insan eliyle yaratılmış bir kentsel mekânda yaşayan insana tüm çıplaklığı ile sunulmaktadır. Kentsel alanda oluşturulan yapay evrende gündelikliğin doğal akışını yitiren mekanik insanın bu görüntü karşısında idealize edilmiş doğa ve doğal yaşam anlayışının yapıbozumuna uğradığı söylenebilir.

Erdem filmlerinde doğa sadece bir mekân olarak yer almamaktadır. Bazı filmlerinde doğayı adeta bir karakter gibi kullanmaktadır. Doğa, Erdem'in filmlerinde karakterler için toplumsal hayattan kaçmak için doğaya giderek kendilerini bulma çabası olarak tanımlanır. Karakterler doğa sayesinde kendi bedenlerine karşı duydukları yabancılaşma hissini bu yolla aşabilmektedir. Örneğin, *Beş Vakit* filminde Yıldız karakteri hayvanların çiftleşmesini gördükten sonra, cinselliğin normal olduğunu kabullenir ve cinselliğin doğanın bir parçası olduğunu kabul eder. Erdem'in filmlerinde karakterler doğada toplumsal baskılardan uzak özgür bir şekilde kendileri gibi davranabilmektedir. Öte yandan bu durum doğanın idealize edildiği anlamına gelmemelidir. Erdem'in filmlerinde doğa pastoral bir kaçış yeri değildir. Yönetmenin bu doğa ve insan dikotomisi bu yerin pastoral kaçış olduğu fikrini reddetmektedir. Filmlerdeki doğa temsili; hastalığı, ölümü, aydınlığı, huzuru ve yaban hayatı

çağrıştırmakta ve ne yüceltilmekte ne de alçaltılmaktadır (Sayrak, 2019: 160). Erdem'in filmlerindeki kurulması istenen atmosfer, herhangi bir zamana veya kesime ait değildir. Tüm zamana ve insanlık hallerinden, gündelik hayatlardaki yaşamsal mücadelelerden ve pratiklerden kesitler sunmaktadır (Akdayı, 2017: parag. 3).

Yönetmen, insanı bireysel ve toplumsal boyutuyla ele alırken toplumsal değişim sürecinde dönüşen modern hayat ve bunun içindeki bireyin yabancılaşan konumu filmlerde sorunsallaştırılmaktadır. Aynı zamanda günümüz Türkiye'sinde toplumsal ve bireysel belleğe kazınan olaylar ve sosyal yapılar izleyici ile buluşmaktadır. Erdem'in her filminin kendine özgü zaman ve mekânı olduğu ve karakterler ile birlikte bu zaman ve mekânın karşılıklı etkileşim halinde olduğunu söylemek mümkündür. Filmlerin sinematografik zaman ve mekânı natüralist ve anlayıştan ziyade kurgusal ve ritmik bir plastik evren üzerinden anlatılmaktadır (Biro, 2011: 12-3-14). Erdem, kendi sineması için kurgunun önemine vurgu yaparak, filmdeki anlatıları kendi ritim ve kurgu dünyasında yeniden yapılandırmaktadır. Bu da anlatının temel motifini oluşturmaktadır. Reha Erdem sinemasının sinematografik zaman ve mekânı biçimlendirirken modern zamanın sıkışan zamanına en uygun yaklaşımı sorguladığı söylenilebilir. Filmlerde ortaya çıkan imgelerin anlamlarının modern yaşamın ve modern insanın içinde bulunduğu hikayelerden beslendiğini en yalın biçimde anlatmaktadır. Reha Erdem tam da bu noktada modern insanın parçalanmışlığını imgelemektedir. İsteddiği atmosfere yaklaşabilmek adına hem kentsel mekândan hem de taşranın pastoral atmosferinden faydalanır. Bu plastik evreni inşa edebilmek için de görüntü, ses, ışık vb. tüm tekniğini bu noktaya yoğunlaştırır (Doğan, 2019: 211-212).

Kosmos'da da benzer kurgu hakimdir. Karakterlerin gündelik hayatından ayrı sekanslar, bir ötekine ya da özlemine duydukları ideallerine seslendikleri bölümler, ruhani yolculuklarındaki duraklar, onları mekânlardan da soyutlayarak ütöpik bir evrende özgür hissetmelerini sağlamaktadır. Erdem'in filmlerinde karakterlerin olaylar karşısındaki his ve tavırları izleyiciye ancak zaman algısını verebilmektedir (Akdayı, 2017: parag. 3). Erdem, gündelik hayatın içinden karakterlerin rutin yaşamını izleyicilere aktarsa da mekânsal anlamda gerçeğin ötesinde filmin etkisini parçalı bir biçimde işler. *Kosmos*'da sınırda yaşayan yerlilerin hayatına bir anda giren kahraman filmin sonunda yine aynı belirsizlik içinde kaybolur. Filmin başladığı an ile benzer çekilen sahne filmin sonu olduğunu kanıtlamamaktadır. Filmdeki kahramanın empati yetisinin belirgin olduğunu söylemek mümkündür. Kahraman hayvanların verdiği tepkiyi vererek, çevresindeki

insanlarla iletişim kurarken en yalın bir dil ile konuşmaktadır. Dolayısıyla zamanın fiziksel, mekânın toplumsal algılanış biçimi *Kosmos*'da farklılık göstererek gerçeküstü bir hal almaktadır (Akdayı, 2017: parag 4). Reha Erdem'in filmlerinin içerik düzlemindeki tematik yapısı kadar kurgusu da farklı öğeler sunmaktadır. Eşzamanlılık filmlerin kurgusunda ön plana çıkarken, bir hipermetin gibi zaman ve mekân boyutlarının kesişmesi anlatıya zenginlik katmaktadır (Erdem ve Güngörmüş, 2009: 11-12).

Reha Erdem, yapay olarak inşa ettiği çok katmanlı zaman ve mekân algısını kurgu ve ritim ile birlikte ortaya koymaktadır. Örneğin, *Beş Vakit* filminde sıradan bir taşra hayatı görürken, büyümenin sancılarını çeken çocuklar, onların kendileriyle, yakın çevresi ve doğayla kurdukları ilişkiler kullanılan plan sekansları ile evrensel bir yaklaşım ortaya konulmaktadır. *Kosmos*'da da etrafta dolaşan kazlarıyla ve soğuk havası ile Kars ili bulunmaktadır. Öte yandan işitilen siren sesleri ile yaratılan savaş tehdidi, militarist iktidarın hakim olduğu döngüsellik ve *Kosmos*'un iyileştirici gücü fantastik bir evreni imgelemektedir. Dolayısıyla mitsel bir şehrin kendine ait mekân ve zamanı oluşturulmaktadır (Doğan, 2019: 213). Erdem'in kurguladığı kentsel mekân günümüz dünyasında modern kentsel yaşam formunun tek tipleştirici doğasına bir tepki olarak okunabilir. Lefebvre, kapitalist sistemin kentsel mekânı şekillendirirken üretim ve tüketim ilişkilerinin organizasyonu içerisinde bir model altında ürettiğini belirterek eleştirmektedir. Oysa *Kozmos*'da olduğu gibi mekân kendinden menkul bir gerçeklik içerisinde kurgulanarak hakim sistemin dışında bir yaşam deneyimi imlenmektedir.

Özetle, modern yaşamın sunduğu zaman ve mekân algısının aksine doğanın ve zamanın kendi akışıyla birbirine uyumsuz ilişkileri de Erdem sinemasını farklı kılan önemli özelliklerdendir. *Kosmos* filmindeki yanlış saat ve birçok filmdeki bozuk saatler sık sık izleyiciye sunulmaktadır. Zaman kavramı Erdem'in filmlerinde hızın yarattığı geçici tempo duygusuyla bir anda yavaşlayan bir ritmin karşılıklı ilişkisi ile kendini yoğun bir biçimde görünür kılmaktadır. Aynı zamanda Erdem bazı filmlerini mekândan yola çıkarak yaptığını belirtmektedir. *Beş Vakit* taşradaki köy, *Kosmos* Kars içindir (Doğan, 2019: 215-216). Reha Erdem, Fırat Yücel'e verdiği bir röportajında mekânın kendisi için çok önemli olduğunu vurgulayarak, *Beş Vakit*'in senaryosunun çıkışının temelini filmin çekildiği köye bağlamaktadır. Çanakkale yamaçlarındaki Kozlu köyünü deneyimledikten sonra filmi o köye göre yazdığını belirterek, mekânın sinematografik boyutunu vurgulamaktadır (Yücel, 2009: 149-150). Doğa ile iç içe planlar ile kesintiye uğrayan süreç zamanın sona ermesini vurgularken mekân üzerinden de bu sonlanış

somutlaştırılmaktadır. Böylece Erdem, mekân ve zaman algısını kurgu ve ritim üzerinden harmanlayabilmektedir.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM REHA ERDEM SİNEMASINDA GÜNDELİK HAYAT PRATİKLERİNİN TEMSİLİ VE İDEOLOJİK ANALİZİ

3.1. Araştırmanın Metodolojisi ve Yöntemi

Bu çalışma metodolojik olarak eleştirel teori içerisinde yer almaktadır. Marksist bir perspektif içerisinde Henri Lefebvre'nin kuramsal bakışı üzerinden araştırma sorusuna yaklaşılmaktadır. Lefebvre'nin gündelik hayat ve mekân-zaman sosyolojisinde oluşturduğu kavramsal setler üzerinden Reha Erdem sinemasındaki filmler *Nitel İçerik Analizi üzerinden* analiz edilmekte ve yorumlanmaktadır. Çağdaş kültürde son yıllarda toplumbilim alanında yapılan çalışmalar gündelik hayat pratiklerinin zaman ve mekân boyutlarını fiziksel gerçekliğin ötesinde toplumsal ilişkiler bağlamında ele almakta ve eleştirel perspektiften yorumlamaktadır. Bu çalışmada gündelik hayat pratikleri ve onun bileşenleri olan zaman ve mekânın toplumsal boyutu Neo-Marksist Fransız teorisyen Henri Lefebvre perspektiften yola çıkarak Reha Erdem sineması üzerinden incelenmektedir.

Sinemada klasik ve modern anlatı yapıları sadece filmin anlatı yapısının bir parçası olarak görünürlük kazanmamakta aynı zamanda içinde yaşanan toplumsal yaşamın zaman ve mekân örgütlenmesinin bir temsili olmaktadır. Bu bağlamda modern dünyadaki gündelik hayat pratiklerini dönemin sosyo-ekonomik ve politik örgütlenmesinin bir sonucu olarak gören Lefebvre'nin toplumsal yapıyı analiziyle modern anlatı sineması arasında ilişki kurabilmek mümkündür. Mekân ve zamanın toplumsal üretimi olarak adlandırılan bu yapı içerisinde zaman kapitalist sistemin bir ürünü olarak ritimanaliz yoluyla kavranırken mekân ise genel mekân teorisi ve kentsel mekân teorisi altında tartışılmaktadır. Sinema anlatılarındaki yaşam tarzları, dönemin hâkim ideolojisini ve mevcut egemen değerlerini kapsamakta ve bu doğrultuda toplumu yönlendirmektedir. Günümüz toplumsal mekânlarının ilişki kalıplarının temsil edildiği Reha Erdem sinemasında, mekân-zaman sorunsalı montaj ve kurgu yoluyla izleyiciye verilmektedir. Bu çalışmada Reha Erdem sineması kapsamında gündelik hayat pratikleri ve kent yaşamının dinamikleri ilgili kuramsal perspektif üzerinden ele alınmaktadır. Lefebvre'nin gündelik hayatla ilişki kurduğu modernlik düşüncesi, Reha Erdem sinemasında modern anlatı ve kurgu pratikleriyle hayat bulmaktadır.

Bu çalışmada gündelik hayat pratikleri mekân ve zaman boyutunda üretim ilişkileri zemininde incelenmektedir. Toplumbilim alanında gündelik hayat sosyolojisinin

kurucusu olarak nitelendirilen Henri Lefebvre, mekân olgusunu fiziksel topoğrafyanın ötesinde toplumsal bir üretim şekli olarak ele almaktadır. Gündelik hayatın zaman ve mekân boyutunda toplumsal ve politik olarak yapılandırıldığını dile getiren Lefebvre'nin söz konusu alana ilişkin kavramsal setleri bu çalışmada Nitel İçerik Analizi'nin kuramsal çerçevesini belirlemektedir.

Bilimsel çalışmaların metodolojik ve yöntembilimsel tavırları tarihsel süreç içerisinde fen bilimlerinde ve sosyal bilimlerde farklılık gösterse de genel olarak fen bilimlerindeki bilimsel tutum ve davranış şekillerinin sosyal bilimler alanındaki ilk çalışmaları etkilediği söylenebilir. Başlangıçta fen bilimlerinin ilke ve yöntemlerini kullanarak insan, toplum ve çeşitli kültürleri araştırmaya başlayan sosyal bilimler alanı, pozitivist paradigmanın özüne uygun bir biçimde sosyal gerçekliği açıklamaya çalışmıştır. Sosyal araştırmaların bugün bildiğimiz formda sosyal bilimler tarafından gerçekleştirilmesi, 150 yıldan daha az bir süreye dayanmaktadır. İlk kez Comte tarafından ampirik araştırmalar bilimsel yöntem olarak tanımlanmış ve 20. yüzyılın ikinci yarısına kadar bilimsel araştırmanın ayırt edici özelliğinin olgusal (ampirik) ve nesnellik ilkesi olduğu vurgulanmıştır (Kümbetoğlu, 2019: 34).

Zaman içerisinde fen bilimlerinin pozitivist yaklaşımı sosyal bilimler alanında terk edilerek toplumsal gerçekliğin daha bütünsel tasvirine olanak sağlayan yorumlayıcı ve hermenötik yaklaşımlar benimsenmiştir. Nitel araştırma toplumsal alandaki bireyler ve toplumsal grup ya da kurumlararası ilişkileri kapsayan bir kavramdır. Bu kavramın ortak noktası ise birden fazla kişi arasında var olan ilişkisel bağdır. Böylelikle pozitivism ötesi olarak adlandırılan *yorumlamacı paradigma; holografik dünya görüşü, önceden kestirilemezlik, görüş açısı (perspective), öznel gerçeklik, bütünsellik, katılım (yorumlama), değer-katıkl sonuçlar (value-laden), bilgi yorumlama ve oluşturma* gibi temel dönüşümlere sahiptir (Şimşek ve Yıldırım, 2016:32). Nitel analizler mülakat ya da doküman incelemesi gibi farklı yöntemlerle yapılabilmektedir. İçerik analizi nitel bir yöntem olarak kategoriler sistemi üzerinden işlemektedir. Kategori sistemleri standart değildir. Bundan dolayı her araştırmanın kategori sistemi kendi analiz malzemesi içerisinden oluşmalıdır. *Seçme-indirgeme, gruplandırma, genelleştirme-soyutlaştırma ve kuramla ilişkilendirme* içerik analizinin izleğini oluşturmaktadır.

Nitel İçerik Analizi yöntem olarak yorumlayıcı yaklaşımı temel almasına rağmen bu yorumlama öznel değerler üzerinden değil ya araştırmadan önce ya da araştırma sırasında belirlenen kuramsal bir bakış açısı içerisinden gerçekleştirilmektedir. Bu

bağlamda kategorik birimler nitel analizlerin temel yapı taşlarından biri olmaktadır. Kategori oluşturma sürecinde tündengelim ve tümevarım birlikte kullanılabilir (Gökçe, 2006:59-60). Nitel içerik analizi, bir söylemi anlamada öznel etkenlerden korunmayı sağlamaktadır.

İçerik analizlerinin ortak yönü çıkarım ve yorum esasına dayanmasıdır. Bu durum sosyal bilimlerdeki pozitivism sonrası paradigma yöntemlerinin ortak bir özelliği olmaktadır. Dolayısıyla içerik analizi yorumlama yönünü bir sisteme bağlarken öte yandan da araştırmacının öznel yanına olanak vermektedir. İçerik analizi, *tekrarlanabilirlik* ve *güvenirlilik* olarak iki temel kavrama sahiptir. İçerik analizi çıkarım yoluyla sosyal gerçekliğin boyutlarını araştıran bir yöntemdir. Psikologlar, sosyologlar, tarihçiler, politikacılar ve reklamcılar gibi farklı kategorilerden insanların ilgi alanını kapsayan içerik analizi birtakım görgül yöntemleri de içinde barındırmaktadır. İçerik analizi tekniklerinin hazır kalıpları yoktur. Temel birtakım kurallardan oluşan, hangi tekniği neden ve nasıl kullanılacağı iyi belirlenmelidir. Bu bağlamda içerik analizinin 6 ana basamağı bulunur:

- a) Araştırma problemini tanımlamak
- b) Örneği ve ortamı seçmek
- c) Analitik kategorileri belirlemek
- d) Kodlama çizgisini yapılandırmak
- e) Kılavuz bir kodlama çizelgesi yapıp güvenirliliği kontrol etmek
- f) Verileri hazırlama ve analiz

Niteliksel çalışmalarda genellikle 3 tür veri toplama yöntemi bulunmaktadır; *görüşme*, *gözlem* ve *doküman incelemesi*. Doküman incelemesi yazılı-görsel materyallerin incelenmesini kapsamaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2000: 140-141).

Özetle, nitel araştırma, insanların kültürel alanla ilişki sürecinde gerçekliğe yükledikleri anlamı deşifre etmek ve anlamak amacıyla yapılan bir araştırma şeklidir. Aynı zamanda doküman incelemesi gibi nitel analiz formlarında yazılı ya da görsel metinler analiz edilebilir. Burada kategorik bir sistem içerisinde görsel materyaller taranarak içerik düzleminde taşıdıkları anlamların deşifre edilmesi için çalışmanın kuramsal çerçevesinden elde edilen kavramsal setler kullanılır. Bu çalışma Henri Lefebvre'nin gündelik hayat ve mekân-zaman sosyolojisinde oluşturduğu kavramsal

setler üzerinden Reha Erdem sinemasındaki filmlere yaklaşırken *Nitel İçerik Analizi* yöntemiyle söz konusu filmleri analiz etmektedir. Çalışmanın kuramsal çerçevesi temel alınarak belirlenen temel analiz kategorileri şunlardır:

1- *Üretim İlişkileri Bağlamında Şekillenen Gündelik Hayat Pratikleri*

2- *Gündelik Hayatın Yapısal Bileşeni Olarak Toplumsal Mekân ve Toplumsal Zaman Kavramı*

Bu temel kategoriler dışında Nitel İçerik Analizi'nin sistematik bir şekilde yapılabilmesi için alt kategoriler belirlenmiştir. Alt kategoriler analizin ve yorumlama sürecinin nesnel ölçütler içerisinde yapılabilmesine olanak sağlamaktadır.

1. Temel Kategori: Üretim İlişkileri Bağlamında Şekillenen Gündelik Hayat Pratikleri

1. Temel Kategorinin Alt Kategorileri:

a- *Marksist Düşünce ve Gündelik Hayat*: Üretim ilişkileri bağlamında somut verili koşullar içerisinde birey yaşantısının yorumlamasını içerir. Emek süreci, yabancılaşma, şeyleşme gibi kavramların gündelik hayat pratikleri içerisindeki yerini tanımlar.

b- *Henri Lefebvre ve Gündelik Hayat Sosyolojisi*: Neo-Marksist yazın ve Lefebvre perspektifinden gündelik hayatın yorumlamasını içerir. Praksis, hegemonya, rıza, öznenin oluşum süreci gibi Neo-Marksist yazın; Bütünlük, gerçeklik, kendiliğindenlik, muğlaklık, meydan okuma ve güvensizlik, bütünsel alan, yaşantı ve yaşamak gibi Lefebvre kavramsallaştırmaları içerisinde gündelik hayatı tanımlar.

2. Temel Kategori: Gündelik Hayatın Yapısal Bileşeni Olarak Toplumsal Mekân ve Toplumsal Zaman Kavramı

2. Temel Kategorinin Alt Kategorileri:

a- *Toplumsal Mekân Kavramı*: Lefebvre'nin kuramsal bakış açısından genel mekân teorisi ve kentsel mekân teorisini içerir. Kapitalist sistemin üretim ilişkileri sonucunda şekillenen mekânsal pratikler, kır ve kent ayrımı gibi dikotomik çiftler, üretim ve tüketim ilişkileri içerisinde çerçevelenen kentsel mekân pratikleri bu başlık altında tartışılmaktadır.

b- *Toplumsal Zaman Kavramı*: Kapitalist sistemin üretim ilişkilerinin gündelik hayatın yapısal bileşeni olan zaman kavramını şekillendirmesi, doğanın ve kapitalist

sistemin zaman algısı, doğanın ve kapitalist sistemin döngülerinin dikotomik varoluş hali bu başlık altında tartışılmaktadır.

Çalışmanın alt kategorilere ayrılması ile kuramsal kısımda tartışılan konuların Reha Erdem filmleri içerisindeki yerlerinin doğru saptanması amaçlanmaktadır. Lefebvre üzerinden üretim temelli bir bakış açısından ele alınan gündelik hayat pratikleri toplumsal mekân ve zaman gibi mefhumlar kuramsal düzlemde tartışılmaktadır. *Nitel İçerik Analizi* yöntemi Reha Erdem filmlerinin içerik düzleminde taşıdığı örtük “*latent*” anlamın açığa çıkarılmasına yardımcı olacaktır.

3.2. Araştırmanın Konusu

Türkiye sineması içerisinde öne çıkan bir auteur yönetmen olarak Reha Erdem, filmlerinde köksüz bir mekân ve zaman algısı içerisinde şekillenen gündelik hayat temsillerine yer vermektedir. Reha Erdem’in sineması insani varoluşun ilk zamanlarındaki arkaik figürleri ve doğa ile insanın birlikteliğini ele alarak kozmosu anlamlandırma çabası olarak yorumlanabilir. Kurgulanan bu toplumsal yapı içerisinde içinde yaşanan kapitalist toplum, kentsel mekân ve zaman yapıbozumuna uğratılırken yaratılan atmosfer içerisinde doğa ile girilen etkileşim sürecinde toplumsal mekân ve zaman adeta bir örtü gibi toplumsal ilişkileri ve bireyi sarmalamakta ve şekillendirmektedir. Gündelik hayatın incelenmesine kategorik olarak öne çıkan bütünlük, gerçeklik, yabancılaşma, kendiliğindenlik ve muğlaklık gibi kavramlar Reha Erdem sinemasında sorunsallaşmakta, mekân ve zamanla girilen doğrudan ilişki sürecinde bireyler arası ilişki kalıpları yeniden tanımlanmaktadır.

3.3. Araştırmanın Amacı

Bu çalışma sinemasal anlatıda ve gündelik hayat etkinliklerindeki mekân ve zaman örgütlenmesini Reha Erdem sineması temelinde Henri Lefebvre’nin kuramsal bakış açısı üzerinden sorunsallaştırmaktadır. Bu bağlamda söz konusu yönetmenin filmlerindeki gündelik hayat temsilleri üzerinden mekân ve zaman algısının doğa-kültür, insan-hayvan ve kent-taşra gibi dikotomik kavramsal çiftler temelinde incelenmesi, modern dünyanın mekân ve zaman boyutunun hangi amaçla ve şekillerde yapıbozumuna uğratıldığının irdelenmesi çalışmanın amacını oluşturmaktadır.

3.4. Araştırmanın Önemi

Çalışma, çağdaş kültürde son yıllarda artan mekân ve zaman sosyolojisi konusunu Reha Erdem sineması üzerinden ele almaktadır. Söz konusu alanı toplumbilim alanındaki çalışmalarda yeni kullanmaya başlayan Neo-Marksist düşünür Henri Lefebvre'nin gündelik hayat teorisi üzerinden inşa etmektedir. Gündelik hayatın yapısal bileşenleri olan mekân ve zaman boyutunun söz konusu yönetmenin filmlerindeki temsiller üzerinden irdelenmesi gündelik hayatın içerisinde doğallaşan, kanıksanan ideolojilerin açığa çıkarılması açısından önem taşımaktadır. Ayrıca Reha Erdem'in sinematografisinde de önemli bir sorun olarak görülen ve yorumlanan mekân ve zamanın toplumsal boyutunun teorik çerçevede tartışılması söz konusu literatüre katkı sağlayacaktır.

3.5. Araştırmanın Varsayımları

Antropolojik manada insanlar primitif toplumdan bu yana içinde yaşadıkları kozmosu anlamlandırma çabası içerisinde girmişlerdir. Doğa'daki fiziki varlıkların, güneş ve ayın hareketleri, yıldızların konumu üzerinden gündelik hayatı organize edip planlamaya çalışmışlardır. Bu dönemde yaratılan fiziki kartografya duvar resimlerinde ya da bir parşömenin üzerinden hayat bulurken içinde yaşanılan doğal çevre ile uyum içindedir. Ancak zaman içerisinde üretim ilişkilerinin şekillenmesi Marksist anlamda artık değerın ön plana çıkması sonucu insan toplulukların klan, oba, devlet şeklindeki örgütlenmeleri dönemin zaman ve mekân algısını da dönüştürmüştür. Modern ve ötesi toplumlarda gündelik hayat ve yapısal bileşenleri olan mekân ve zaman kapitalist sistemin üretim ilişkileri içerisinde şekillenmektedir. Bu çalışma tüm bu kavramları kendi teorisinde sorunsallaştırarak toplumbilim alanına taşıyan Fransız düşünür Henri Lefebvre'nin perspektifinden Reha Erdem sinemasını okumak amacındadır. Bu bağlamda çalışmaya ait varsayımlar şu şekilde sıralanabilir:

Temel Varsayım 1: Gündelik hayat pratikleri Marksist perspektiften üretim ilişkilerinin sonucunda tarihsel ve diyalektik materyalizmin bir ürünü olarak görünürlük kazanmaktadır. Bu bağlamda günümüzde toplumsal yaşamın gündelik hayat pratikleri kapitalist sistemin üretim ilişkilerinin bir ürünüdür.

Temel Varsayım 2: Gündelik hayatın sıradan ve rutin doğası yakın zamana kadar toplumbilim alanında onun araştırma nesnesi olmasını engellemiştir. Halbuki gündelik hayat içerdiği iktidar pratikleri ve yaşam tarzlarıyla ideolojik bir alan olarak görünürlük kazanmaktadır.

Temel Varsayım 3: Gündelik hayatın yapısal bileşeni olan mekân ve zaman toplumsal bir üretim şekli olarak dönemin hâkim siyasal ideolojisinin yeniden üretilmesine olanak sağlamaktadır.

Temel Varsayım 4: Reha Erdem, sinemasal anlatısında gündelik hayatın arkaik, modern ve modern ötesi formlarını bir tema olarak belirlerken içinde yaşanan toplumsal sistemin dışındaki bir olasılığı fetişist bir nesne konumunda sürüklemeyi izleyiciye taşımaktadır.

Temel Varsayım 5: Gündelik hayat pratiklerinin farklı veçhelerini anlatısında sorunsallaştıran Erdem, sinematografik olarak günümüzde kendi toplumsal konumuna yabancılaşmış bireyin eleştirel sinemasal temsilidir.

Temel Varsayım 6: Reha Erdem sineması, gündelik hayatın mekân ve zaman boyutunu yapıbozumuna uğratarak toplumsal alanda yabancılaşmış ve şeyleşmiş toplumsal ilişkilerin kanıksanan doğasını görünür kılmaktadır.

Temel Varsayım 7: Gündelik hayatın Lefebvre perspektifinden eleştirisinde kullanılan toplumsal mekân ve zaman, praksis, kendiliğindenlik, muğlaklık ve belirsizlik gibi mefhumlarının Reha Erdem'in sinemasal anlatısının yapı taşları olduğu görülmektedir.

Temel Varsayım 8: Reha Erdem sinemasında gündelik hayatın mekân ve zaman boyutunun yapıbozumuna uğratılması katarsisin engellenmesine neden olmaktadır.

3.6. Araştırma Evreni ve Örneklem

Bu çalışmanın evreni Reha Erdem'in sinematografisindeki tüm filmlerdir. Bu evren içerisinden amaçlı örneklem tekniği kullanılarak yönetmenin *Kozmos*, *Beş Vakit* ve *Kaç Para Kaç* filmleri çalışmanın kuramsal perspektifinden yola çıkılarak oluşturulan kategoriler üzerinden *Nitel İçerik Analiz Yöntemi*yle analiz edilmiştir. Çalışmada toplam 5 saat 33 dk. görüntü deşifre edilerek niteliksel açıdan analiz edilirken filmlerde saptanan temalar çalışmanın kuramsal perspektifi temelinde yorumlanmıştır. Çalışmanın sistematik bir şekilde yürütmesi için filmler öncelikle sekanslara ayrılmış devamında ise kategorik ayrımlar temelinde analiz edilmiştir.

3.7. Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu çalışmanın sınırlılığı, toplumbilim alanında yapılan diğer çalışmaların sınırlılığından farklı değildir. Çalışmanın kapsamı içerisinde Reha Erdem sinemasının üç örneğinin analize dahil edilmesi çalışmanın sınırlılığını oluşturmaktadır. Amaçlı örneklem tekniği ile çalışmanın kuramsal perspektifine uygun olan üç filmin *Nitel İçerik Analizi* yöntemi kullanılarak bütüncül bir bakış açısından yorumlanması amaçlanmıştır.

Çalışma söz konusu yönetmenin sinemasal anlatısına yönelik yapılan diğer çalışmalardan farklı olarak Henri Lefebvre perspektifinde bu filmlerin anlatısındaki temaları açığa çıkarıp, tartışarak söz konusu sınırlılıklarını aşma amacındadır.

3.8. Araştırma Verilerinin Değerlendirilmesi

3.8.1. Reha Erdem Sineması'nda Üretim İlişkileri İçerisinde Şekillenen Gündelik Hayat Pratiklerinin İdeolojik Analizi

Bu bölümde Henri Lefebvre'nin toplumsal çözümlemesinin merkezini oluşturan kapitalist toplum düzeninin yansıması olan gündelik hayat pratikleri, Reha Erdem sineması özelinde incelenmektedir. Filmlerde ortaya konan imgelemlerin modern hayatın ve modern insanın içinde bulunduğu hikâyelerden beslendiğini söylemek mümkündür. Modern insanın parçalanmışlığını temsili olarak anlatısına taşıyan Reha Erdem hem kentsel mekândan hem de taşra atmosferinden aldığı dikotomik kavramsal çerçevelerden yararlanmaktadır. Tüm bu noktalar ise kurgu, görüntü ve ritimle somutlaştırılmaktadır. Gündelik hayat pratikleri tarih boyunca temel insani etkinliklerden biri olan üretim ilişkileri içerisinde şekillenmiştir. Geleneksel, modern ya da postmodern toplumların gündelik hayat pratikleri Marksist anlamda o dönemin üretim ilişkilerinin somut göstergesidir. Bundan dolayı toplumsal çözümlemesinin merkezine Marksist perspektiften gündelik hayatın analizini koyan Lefebvre'nin kavramsal çerçeveleri tüm bu yapıyı sinemasal anlatısında taşıyan Reha Erdem'in filmlerini çözümlemek için farklı bir perspektif sunacaktır.

Analiz çerçevesinde ele alınan ilk film olan *Beş Vakit* Lefebvre'nin gündelik hayat çözümlemesinde kullandığı kategorik ayrımlarla örtüşmektedir. Kırsal alanlarda yaşayan insanlar şehre kıyasla doğanın içinde doğanın bir parçasıymış gibi yaşarlar. Bu şekilde deneyimledikleri gündelik hayat pratikleri şehir insanının parçalanmışlığını daha da belirgin hale getirir. Buradan hareket ile Lefebvre'ye göre gündelik hayat sağlam ve mütevazıdır. Gündelik hayat ancak doğal olan ile birlikte sağlam bir yapıya kavuşabilmektedir. Köyde yaşayan insanlar her günkü edimlerini gerçekleştirirken 'aynı' yapıyı korumaya çalışır ve modern dünyadan uzak bir şekilde yaşayarak gündelik hayatın mütevazılığına ulaşırlar. Göstergeden ve anlamdan yoksun gündelik hayat; *Beş Vakit*'in çocuk karakterlerinin edimleri ile anlam bulmaktadır. Onlar göstergeler ve anlamlar arasında kaybolmak yerine kendi praksisleri içerisinde hayatın anlamını aramaktadırlar.

Filmin başlangıcında çocuklar mekânsal pratik olarak taşra içerisindeki üretim ilişkilerine büyüklerine yardım ederek katılsalar dahi fırsat buldukları ilk anda doğanın kozmik döngüsünün içerisine girmektedirler. Issız ağaçların altında ya da otlakların arasında bir anlamda kaybolan çocuklar toplumsal yapının dışında doğaya sığınmaktadırlar. Ancak filmin sonuna doğru onlar da büyüyerek kültürel ortamın bir parçası haline gelmektedir.

Gündelik hayatın içinde bireylerin tekrara dayalı edimleri, doğal bir çevre içinde şekillenirken kendileri dışındaki dünyanın hızlı akışından uzak olan bu insanlar farklı bir varoluş kipini ve ritmini izleyiciye aktarmaktadır. Bu bağlamda film gündelik hayatın akışı ile ilgili sorgulamalara da imkân sağlamaktadır. Lefebvre, gündelik hayatın döngüsel ekseninde tekrarlardan oluştuğuna vurgu yaparak; vücut hareketlerini, geliş-gidişleri mekanik hareketler olarak tanımlar. Bu edimsel mekanik hareketler, saatler, günler, aylar, yıllar ve döngüsel tekrarlar olarak doğal zamanı gösterir. *Beş Vakit*'te de karakterlerin edimlerine dayalı gündelik hayat pratikleri şehir hayatından izole bir şekilde köyde somutlaşmaktadır. Yönetmen, insani varoluşun ilk arkaik figürleri ile kozmosu anlamlandırma çabası içerisinde kurgulanan bu toplumsal yapı; kapitalist toplumu ve kentsel mekân-zamanı yapıbozumuna uğratar. Yaratılan bu atmosferde doğa ile girilen etkileşim sürecinde toplumsal mekân ve zaman bir ağ gibi toplumsal ilişkileri ve bireyleri sarmalamaktadır. Lefebvre perspektifinde gündelik hayat incelemesinde ortaya çıkan muğlaklık, bütünlük, gerçeklik, yabancılaşma ve kendiliğindenlik gibi kavramlar, Erdem sinemasında sorunsallaştırılmaktadır. *Beş Vakit*'te net bir zaman olmamak ile birlikte karakterler edimleri ve gün dönümü ile akış sağlanır. Zaman konusunda yaşanan bu muğlaklık karakterlerin kendini tekrar eden gündelik edimleri ile izleyiciye verilmektedir.

Marksist perspektiften bakıldığında kadının ev içi konumu filmde belirgin olarak verilmektedir. Köyde doğaya bağlı yaşanan üretim ilişkileri ve emek süreci gündelik hayat edimlerini şekillendirmektedir. Örneğin, Yıldız karakteri evde küçük kardeşine bakmakla yükümlüdür. Yıldız annesine ev işlerinde yardım ederken öte yandan küçük kardeşinin sorumluluğunu da almak durumundadır. Annesi Yıldız'ı babasına şikâyet etmektedir: "*Şuna bir şey de, kız haliyle dağlarda, hava kararmadan eve gelmiyor. Onun yüzünden koyuna gidemedim. Koca kız. Gelecek, kardeşine bakacak, yardım edecek*" (46') (Bknz. Resim 3). Aile içi yabancılaşma ve emek süreçlerinin üretim ilişkilerince belirlenmesi coğrafi ve kültürel bir hiyerarşiyi de beraberinde getirmektedir. Şehir hayatında çocuğun görevi okula gitmek ve ders çalışmak olurken taşrada bu durum üretim ilişkileri temelli olarak değişmekte ve emek süreci bu ekseninde şekillenmektedir. Aile içi

yabancılaşma gündelik hayatın bir parçası olmaktadır. Marx gündelik hayatta yabancılaşmayı insan ilişkilerinin ve faaliyetlerinin fetiş, para, meta ve sermaye aracılığıyla şeylere dönüşmesi olarak tanımlamaktadır. Filmde tarlanın sürülmesi, koyunların güdülmesi, küçük bir kız çocuğunun ev işleriyle uğraşması emek sürecinin bir parçası haline gelmektedir. Lefebvre, ev içi çalışmalarda kadının iki kutba ayırır. Annelik kısırlıktan kurtarabilir fakat bunalttığına yabancılaştırır. Proleter kadınlar evdeki çalışmayı fabrikada çalışmaktan farklı görmemektedir. Bu durumda iktidar annedir. Ev içi kuralları belirleyerek görev dağılımını yapmaktadır. Yıldız'ın annesine olan öfkesi ve nefreti bu hegemonik zeminde kendini göstermektedir.

Lefebvre Marksist düşünceden aldığı yabancılaşma kavramını geliştirerek, modern dünyanın gündelik hayat etkinlikleri içerisindeki pratiklerine taşımaktadır. Bunların bir kısmı toplumsal iş bölümü ve ev içi konum gibi kadın-erkek arasında sistem tarafından yapılandırılmış eşitsiz ilişkileri kapsarken, gündelik hayatın içerisindeki yabancılaşmanın gündelik hayatı anlamının en iyi yolu olmaktadır. Yıldız'ın annesine olan öfkesi, Ömer'in annesinden öğreti olması ve babasını öldürmek istemesi var olan iktidara karşı olan bir başkaldırı niteliğindedir. Babası Ömer'in küçük kardeşine çarpım tablosundan örnekler sorar ve kardeşi doğru cevaplar verir. Bunun üzerine annesi Ömer'e: *"Bu seni şimdiden geçti. Sen anca dağlarda gez"* (18'). diyerek serzenişte bulunur. Ömer babasının iktidar alanından kurtulmak için defalarca teşebbüste bulunur. Ölmesi için çeşitli yollar arar. Öte yandan dedenin de oğullarını sürekli azarlaması, aşağılaması ve sonrasında yaptıkları duvarı yıkmaları da benzer bir örnektir: *"Bu duvar mı bu? Ne lan bu!"* (74') (Bknz: Resim 4). Filmde dede, hiyerarşinin en üstünde konumlanmış iktidar mekanizmasıdır. Oğullarına sürekli baskı uygulamaktadır: *"Daha ölmeden size bahçe verdim. Halt ettim. Sen bahçeni sür, yanı başındaki babanın bahçesini bırak. Ya sen ne yaptın dürzü? Haydi yine o malının kıymetini bildi. Ya sen ne yaptın? Ne tarlanın taşını topladın, ne otunu yoldun"* (14'). Bir başka sahnede ise hayvanların çiftleştiğini gören Yakup ve Ömer bu duruma gülerken, Yakup *"Yıldız, kız Yıldız! Bakma! Babana söylerim!"* (34'). Sonra da ona taş atarak oradan uzaklaşmasını isterler. Bu noktadaki iktidar alanı eril düzlemde kendini göstermektedir. Güç erkektir ve iktidar mekanizması bu ekseninde şekillenir. Cinselliğin de temel bir ihtiyaç olmasına rağmen eril iktidar bu durumu sadece kendi için kullanmaktadır. Filmdeki tüm bu sahneler Gramsci'nin hegemonya kavramı üzerinden okunabilir iktidar pratiği toplumsal yaşamda güçsüz üzerinde baskı ve kimi zaman şiddet kullanarak kendi egemenliğini tescil etmektedir.

Kültür içerisindeki toplumsal cinsiyet gibi yerleşik kodlar da hegemonyanın meşrulaştırılmasında araçsal konuma sahiptir.

Benzer durum *Kosmos* için de geçerlidir. Filmin ana karakteri *Kosmos* ya da *Battal*, hayvani tepkileri ve hareketleri ile adeta insanın da bir hayvan olduğunu, doğada böyle bir bütünün olduğuna dikkat çekmektedir. Köy kahvesindeki ilk sahnede herkesin aynı şeyi yaşamasından bahsedilirken, iyi ile kötünün aynı şeyler olduğuna vurgu yapılır. Bu insan egemenliğinde süren sistemin adaletsizliğine gönderme yapılır. Emek süreci üzerine geçen bir diyalogda Battal şu sözler ile günümüz sistemindeki emek sömürsünden bahseder: “*Ben çalışmaya çoktan yüz çevirdim. Bütün emekten ve emek çeken yüreğin çabalamasından insana ne fayda var ki? İnsan için yemeden, içmeden ve emeğiyle canını sevindirmekten başka hiçbir şey yok*” (44’) (Bknz. Resim 5). Günümüz sistem eleştirisinden, emek sömürsünden, var olan sistemde insan emeğinin hiçbir fayda sağlamayacağını vurgulayan yönetmen, Marx’ın *emeğin yabancılaşması* kavramına gönderme yapmaktadır. Lefebvre, doğaya bakıldığında tüm canlıların hayatta kalabilmeleri ve mücadeleye devam edebilmeleri doğrultusunda bir dizi biyolojik gereksinimi karşılamaya çalıştıklarını ancak insanın doğaya ve içindeki diğer canlılara egemen olma anlayışı sonucunda hem bu doğal çevreyi ve devamında kendi türünü sömürmeye başladığını dile getirmektedir. Dolayısıyla diyalogda geçen insanın *özü* için gerekli olan temel ihtiyaçlar amacından saparak yetmemeye başlamaktadır. Bu durum insanın *özünden* uzaklaşmasına neden olmaktadır.

Çalışmanın ikinci bölümünde değinilen Lefebvre’in *ihtiyaçlar teorisi*, gündelik hayatın kendini aksettirdiği biçimi ile hem toplumsal hem de bireysel arzuya geçiştir. Bu geçiş karmaşık olmak ile birlikte bu noktada Lefebvre, ihtiyaçların analitik sunumu ile arzuların diyalektik belirleniminin birleştirilmesi gerektiğini vurgular. Temel ihtiyaçlar (açlık, susuzluk, cinsellik vb.) çok olmamakla birlikte sayısız arzu vardır. İhtiyaçlar fizyolojik ve biyolojik olarak belirlenmekte ve insan türüne özgü olan türsel bir durumdur. *Arzu* denilen kavram ise hem bireysel hem de toplumsaldır. Bu durumda insanları tatminsizliğe ve yabancılaşmaya sürüklemektedir. Çalışmayı reddeden Battal, kasabada hırsızlık yapar. Çaldığı paraları ihtiyacı olanlara vermesi ve sakat kız için eczaneden ilaç çalıp biriktirmesi, insanın ihtiyacından fazlasını depolamasına karşılık tıpkı doğadaki gibi gerekli olanın kullanılmasına atıfta bulunulur. Battal’ın öğretmen evine gittiği sahne de ise kadının ilişkiye rıza göstermesine rağmen çeşitli normlar dahilinde kadını yaşça büyük olması Battal’ı bir adım geriye çekmektedir. Battal’ın

“*Vücutun istediği ruhun istediği değil midir?*” (64). sorusuna kadın, bu durumda hayvandan farklı olmayacaklarına vurgu yapmaktadır. İnsanın doğadan kendini soyutlayıp, kendine özgü normlar koyması ile özünün yani doğal isteklerinin ve doğadan ayrı toplumsal normlarının dikotomik ilişkisi devreye girmektedir. Bu perspektiften hareket ile Lefebvre, gündelik hayatı ne otantik ne de otantik olmayan ile tanımlar. Gündelik hayat pratikleri ile görünüşün diyalektiğine vurgu yapılır. Yönetmenin ideal motifi filmde geçen şehrin yapısını insanın ve gündelik hayatın ikircikli ve muğlak doğasını gözler önüne sermektedir. Film bir taraftan toplumsal sınırları ele alırken diğer taraftan bireylerin kendini korumak için kurdukları kalkanları, bunları yıkma isteğini ve başarısızlıkları izleyiciye aktarır.

Yönetmen için Battal, damıtılan bir kültürün temsilcisidir ve inanç sisteminden hareket ile doğa içerisinde bulanık biçimde verilmektedir. Şehrin yerlileri tarafından sevilen şifacı Battal bir süre sonra ifşa olmayan yanları ile korkutur ve insanların ondan çekinmelerine neden olur. Battal topluluk karşısında ne tam olarak kabul edilir ne de tam anlamıyla dışlanır. Şehirliler, Battal üzerinden elde ettiği çıkarlar yüzünden bir süre daha beklemektedirler. Sosyal ilişkilerdeki bu muğlaklık ile Battal’ın engel olamayacağı dış bir etki kendini gösterdiğinde şehirden zorbaca kovulur ve şehre ait olamamış bir yabancı olarak tanımlanmaktadır. Bu noktada ise sisteme dahil olamayan, eklemlememeyen bir bireyin sistem dışına itilmesi açıkça gözler önüne serilmektedir. Battal kahvede bir çay söyler ve çaycı çayı masasına bırakarak: “*Bana bak bu son beleş çay, bundan sonra parayla!*” (44). Bu sahnede Marksist anlamda *şeyleşme* kavramı ön plana çıkmaktadır. İnsan ilişkilerinde şeyleşme genellikle para ekonomisi üzerinden olur fakat sadece çıkar amaçlı ilişkiler de şeyleşme örneği olabilir. Battal çayını içtikten sonra kahveden çıkar. Elinin üzerinde sigara söndüren adam Battal’ın eline zorla bakar ve: “*Allah allah iyileşmiş, bu ne iştir!*” (45) (Bknz. Resim 6). diyerek bu duruma şaşırır. Köylülerin hem Battal’dan faydalanmaları hem de kozmik bir bilinmezlikten dolayı ondan ürkmeleri şeyleşmiş insani ilişkinin bir yansımasıdır. Filmde Battal’ın paraya karşı olan tutumu ve hayvanla insan arası hali aslında toplumsal sistemin praksisine eklemlememiş bir kişinin görüntüsü olarak aktarılır. Eklemlememiş hali ise onu diğerlerine benzetir fakat onlardan farkı toplumsal olarak yapılandırılan bu alana tam olarak dâhil olmamasıdır. Battal hem içeridedir hem de dışarıdadır.

Kaç Para Kaç filminin açılış sahnesinde para alışverişi trafiği ve akış halinde olan para egemenliği Selim’in “*Para kolay kazanılmıyor*” ifadesi ile kendini göstermektedir.

Selim klasik orta sınıf profili çizmektedir. Film boyunca gündelik hayatı ailesi ile yaşadığı ev ve dükkân arasında Lefebvre'nin de ifade ettiği *devinim* halinde geçer. Kapitalizmin örgütlediği toplumsal algı inşası para ile ilişkilendirilen mutluluk, insanın değer dünyasını toplumsal değerlere daha fazla yakınlaştırmaktadır. Dolayısıyla atfedilen toplumsal rollerin ve yeterince sağlamlaştırılmamış değer sisteminin en ufak bir darbe ile çökeceği ön plana çıkmaktadır. Filmde ön plana çıkan para, toplumsal alanın düzenleyicisi gücüne sahiptir. Erdem sinemasında Selim karakteri, organik bir temsilin zaman ve mekân üzerine kurduğu otorite içerisinde var olur. Filmdeki para egemenliği iki farklı yön ile ele alınmaktadır. İlki, toplumsal hayatta kapitalist mekanizmanın tüm insanları sermayeye eklemleyen bir zemin oluşturmaktadır. İkinci ise filmde para konusu çok fazla abartılarak para egemen olduğu her yerde aynı zamanda kaybolmaktadır. Selim'in arabasına bindiği taksici beş yüz bin dolar ile kaçan veznedar için: “*Ne yapsın gariban. Her gün elinden geçen parayla, cebindeki paranın farkını azaltayım demiş*” (13') demektedir. Bu bağlamda film tamamen şeyleşme metaforu ve nicel para ekonomisi üzerine kurulmaktadır. Para ekonomisi tüm toplumsal yaşamı tanımlamaktadır. Paranın total etkisi arttıkça birim olarak paranın değeri azalmaktadır. Selim'in çalışanı ondan avans ister ve karşılığında Selim “*Henüz seni beğenmiş değilim, yapman lazım olman değil. Sadece para düşünüyorsun. Meslek öğrenmek için çalışıyorsunuz. Sadece para düşünüyorsunuz. İki gömlek sattım diye hemen zam isteyin. Sadece para! Sadece para!*” (16') (Bknz. Resim 9) demektedir. Bütünüyle kent merkezli olan film, kapitalist sistemin toplumsal yaşamı para üzerinden örgütlemesini temel almaktadır. 1990'larda çekilen bu film İstanbul'da göçle artan mentropol yaşantısının gündelik hayatından kesitleri sinemasal temsil olarak içinde barındırmaktadır.

Beş Vakit'te Gramsci ve Althusser perspektiflerinden bakıldığında Ömer babasının hegemonyasını (iktidar alanını) yıkmaya çalışır. Öte yandan film, özneliği sadece küçük kız kardeşine bakıp, yemek yapmakla kazanan Yıldız karakteri ile Althusser'in *ideolojik çağırma* kavramına işaret etmektedir. Egemen ideolojiye kendi rızaları ile itaat edecek öznelere üretilmesi filmde öne çıkmaktadır. İdeoloji ve özne arasındaki bağlantıyı “*ideoloji bireylere özne diye seslenir*” diyerek öznenin kuruluşunu ve düzene rıza ile itaatin sebeplerini ortaya koymak adına önemli bir teorik destek sağlar (Yıldırım, 2017, parag. 2). Filmde ödevlerini yapan Yıldız'a annesi seslenir: “*Yıldız şuna az bi' bakıver be kızım*” (71'). Yıldız öfkelenerek defterlerini kapatır ve kardeşini alarak meydana iner. O sırada bebekle birlikte yere düşer. Bunu duyan annesi koşar “*Yavrurum!*

Yavrum! Kız ne yaptın kız! Kız ne yaptın kız! Oğlum!” (72’). diyerek Yıldız’ı suçlar. Yıldız annesi tarafından ev içi ortamda çocuk olmasına rağmen “küçük bir kadın” gibi tanımlanır. Yıldız’ın toplumsal olarak yapılandırılan bu kimliğe rıza göstermesi ve kabullenmesi beklenirken o çocukluğun vermiş olduğu umursamazlık ve toplumsal kodları yıkma isteği ile ilk fırsatta bu baskıdan doğaya sığınır. Bir başka örnek ise ilkökul öğretmenin köyde cinsel bir arzu nesnesi gibi izleyiciye aktarılmasıdır. Modern toplumun ve kentli yaşamın imgesi olarak sunulan köy öğretmeni köydeki kadınlardan farklı olarak filmin anlatısında bedensel olarak metalaşır.

Bütünsel alan emek süreci içerisinde yabancılaşmamış insanın sosyo-ekonomik kültürel alanını kapsar fakat bu kapitalizm ile parçalanmaktadır. Gündelik hayatın muğlaklığı, belirsizliği bu noktada kendini var eder. Yönetmen, filmde pastoral hayat içerisinde başlayan doğa ve insanın yabancılaşmasını sorgulamaktadır. Lefebvre buradan hareket ile yabancılaşma, şeyleşme gibi kavramları gündelik hayatın içinden praksisler ile yeniden tanımlamaktadır. Sıradanlık içinde tutunamayan bir bireyin kendi rızası ile gelip kendi rızası olmadan kaçmak durumunda bırakılması yabancılaşma kavramını destekler niteliktedir. Emekçinin yaşamı bütün olarak ele alındığında iş yaşamındaki emek süreci ve iş dışındaki boş zaman vakitleri burjuvazi tarafından yapılandırılmış bir çevreye işaret etmektedir. Bundan dolayı her iki düzlemde de sınıflararası mücadele söz konusudur. Lefebvre’e göre gündelik hayattaki tüm eylemler praksistir. *Beş Vakit*’te pastoral hayatta tarımsal üretim ya da ev içi iş ortamı praksis alanıdır. Erkeğin köy kahvesinde genelde işe yaramaz bir biçimde otururken kadınların daha çok çalışması da praksis içinde eşitsiz düzenin temsili olarak yansıtılmaktadır. Filmde, biraz geri kalmış köylülerin, küçük toprak sahiplerinin yaşamı hala kozmik ve toplumsal döngüsel zamanlara tabi olmaktadır (gün, hafta, mevsim, hasat vb). Gündelik hayat kendini organik olarak var etmektedir. Bu perspektiften bakıldığında gündelik hayat mefhumu bayağıdır, parçalı ve akışkandır.

Kaç Para Kaç filmindeki genel tema ise tüketim toplumunu temsil eder. Üretim araçlarını tekelinde bulduran ve kâr için üretenler tüketicilerin imalatı olmaktadır. Lefebvre’in ihtiyaçları teorisindeki ihtiyaçlar özelleşir ve yaşam tarzındaki mesafeler kapanmaktadır. Filmin kapitalist alanı malların arzuya dönüşmüş ihtiyaçlarıyla karşılaştığı bölge olarak tanımlanabilir. Selim karakteri, bindiği takside bulunduğu para çantasının bir banka memuru tarafından çalındığını öğrendiğinde bu parayı geri vermemesi için kendince bahaneler üretmektedir (Bknz. Resim10). Binddiği takside

taksicinin sosyo-ekonomik bağlamda toplumun ve tümel bir şekilde devletin işleyişindeki serzenişlerinden sonra Selim parayı vermemeye karar vermektedir. Selim'in bu seçimi tüm ikircikli yapısı ile onu kendi hayatına hapseder. Parayı kullanarak kendi ihtiyaçlarını giderir ve daha büyük bir evde yaşama planları yapar. Bu paranın kaynağını soran eşine ise “*Piyango çıktı*”(85). cevabını verir. Eşi hemen ikna olur ve tüm soru işaretlerini gidermeye hazırdır. Lefebvre *Modern Dünyada Gündelik Hayat* adlı yapıtında bu toplumsal alanı tanımlamak için “*Bürokratik Yönlendirilmiş Tüketim Toplumu*” kavramını kullanmaktadır. Tüketim toplumsal sistemce yapılandırılmıştır ve kapitalist sistemin toplumsal dinamikleri gündelik hayatı planlamaktadır. Bu bağlamda Selim karakterinin parayı vermemesi ve kendi çıkarı için kullanması kapitalist sistemin eşitsiz doğası göz önüne alındığında haklılaştırılır. Aynı durum içerisinde Selim'in eşi de kentsel yaşamda etik herhangi bir varoluştan uzak şekilde var olan toplumsal konumunu değiştirebilmek eşinin getirdiği paraya ilişkin bir sorgulamaya girmemektedir.

Benzer durum *Kosmos*'da Battal karakterinde yaşanmaktadır. Battal'ın kahvedeki paraları ve eczanedeki ilaçları çalmasının da altında yatan sebep Selim karakteri ile aynıdır. İnsan-doğa arasındaki diyalektik bağ bu noktada kendini göstermektedir. Dürüstlük, ahlak, namus gibi toplumsal değerler, paranın metalaştırılması ile bozguna uğrar. Film, Lefebvre'in *gerçeklik düzeyi* algısının ve gündelik hayat ile kurulan ilişkisinin üst belirleyicisi olarak para, filmdeki kapitalist meta anlatısını Selim üzerinden göstermektedir. Selim'in parası varken de mutsuz oluşu paranın gündelik hayat gerçekliğini soyut olarak kapsadığını ve sorunun bu soyutlamadan kaynaklı olduğu açıkça vurgulanmaktadır. Film boyunca paranın sürekli el değiştirmesi, para ile arzu arasındaki ilişki, paranın kapitalist toplumlardaki tüm akışları kontrol etmesi ile kurulmaktadır. Böylelikle arzu toplumsal bir makine gibi hiyerarşik belirlenimi kurgulamaktadır. Lefebvre'in ifade ettiği gibi arzu hem bireysel hem de toplumsaldır. Arzu daha nitelikseldir ve genel hatları ile aynı zamanda kendiliğindedir. Dolayısıyla filmde bahsedilen tüm bu diyalektik hareketler gündelik hayatın içinden geçer. Filmde gündelik hayatın praksişi metalaşmış kent yaşamıdır. Dolayısıyla gündelik hayat üretim tarzının ürünü yani kapitalist üretim tarzının ürünü olarak tanımlanmaktadır. Lefebvre'ye göre soyutlanan gündelik hayat hem *ürün* hem de *tortudur*. Gündelik hayat birçok faaliyeti kapsayan üretim tarzının içinde ele alınarak kavranabilmektedir.

Gündelik hayatın kendiliğindenlik metaforu her üç filmde belirgin olarak ortaya çıkmaktadır. Kahramanların başlarından geçen olaylar gündelik hayatın rutin ve bayağı

doğası içerisinde yaşamın bir parçası olarak görünürlük kazanır. Filmlerde bu anlamda bir olağanüstülük tanımlaması yoktur. Sıradan yaşamın kendiliğinden akışı toplumsal dinamiklerce şekillendirilir. Hem kırsal yaşam hem de kentsel yaşam bu mefhum üzerinden üretim ilişkileri içerisinde tanımlanır. Eşitsizlikler, ayrımlar ve dışlamalar doğallaşır, sorgulanmaz. Hayatın geldiği gibi yaşama hali tüm bu sorunların üstünü örter. Lefebvre'nin gündelik hayat çözümlemesinde önemli bir öge olan kendiliğindenlik aynı zamanda yabancılaşmanın, şeyleşmenin ya da Marx'ın değimiyle bütünsel insanın parçalanmasını da doğallaştırır. Bu durum ideolojik bir öge olarak filmlerin anlatısında öne çıkmaktadır.

Özetle, analizde ele alınan bu üç filmin gündelik hayat pratikleriyle ilişkisine bakıldığında hem kırsal hem de kentsel yaşamdaki toplumsal formların izlerini taşıdığı görülmektedir. Lefebvre'nin gündelik hayatı tanımlarken kullandığı kategorik ayrımlar filmlerin anlatı düzleminde öne çıkarırken Reha Erdem sineması gündelik hayatın toplumsal alanda yabancılaşmış ve şeyleşmiş toplumsal ilişkilerinin kanıksanan doğasını görünür kılmaktadır.

3.8.2. Reha Erdem Sineması'nda Gündelik Hayatın Yapısal Bileşeni Olarak Toplumsal Mekân ve Toplumsal Zamanın İdeolojik Analizi

Bu bölüm sinemasal anlatıda ve gündelik hayat etkinliklerindeki mekân ve zaman örgütlenmesini Reha Erdem sineması temelinde Henri Lefebvre'nin kuramsal bakış açısı üzerinden tanımlanmaktadır. Reha Erdem sinemasında gündelik hayat içerisinde bireylerin tekrara dayalı edimleri, evrenin hızlı ritminden kopuk ve izole biçimde yaşamaları, mekânların kendi ritmini yaratması izleyiciye verilmektedir. Gündelik hayatın yapısal bileşenleri olan mekân ve zaman boyutunun Erdem'in filmlerindeki temsiller üzerinden irdelenmesi gündelik hayatın içerisinde doğallaşan, kanıksanan ideolojilerin açığa çıkarılması açısından önem taşımaktadır.

Analizin ilk filmi *Beş Vakit*, zaman ve mekân sorgulamaları yapılacak şekilde izleyiciye sunulmaktadır. Filmin zaman algısı epizotik bir kurgu ile beş vakte ayrılarak izleyiciye aktarılmaktadır. Sabah, öğlen, ikindi, akşam vakitleri güneş hareketleri, ezan okunuşu ve ayın görünümü ile sağlanmaktadır. Filmdeki zaman algısının aktarımıyla doğal yaşam algısı somut bit biçimde yansıtılmaktadır. Filmdeki karakterlerin mekân ve zaman ile kurduğu ilişkiler doğal olanı yansıtırken, gündelik hayat içerisindeki zaman akışını izleyiciye sunmaktadır. Çocuk karakterlerin köy yaşamı ile kurduğu bağ, köyün

mekânsal olarak şehirden, dünyadan ayrık oluğu kendi iç çatışmalarından uzaklaşarak huzur bulduğu bir mekâna dönüşmektedir. Çocukların çimlere uzanması, yapraklarla bedenlerini kaplamaları onların mutlak ve şimdiki zamanına atıfta bulunur. Dolayısıyla buldukları mekân ile zamanı yeniden keşfetmektedirler.

Bu filmde Erdem'in olay örgüsünün merkezi köydür. Hikâyeye mekân boyutu katan da bu köydür. Köy aynı zamanda Lefebvre üzerinden okunacak olursa soyut mekânın bir simgesi olarak filmde öne çıkmaktadır. Bir anlamda devlet imgesi "*imago statum*" köyde somutlaşırken, gerek köy kahvesindeki erkeklerden oluşan toplulukta gerekse ilkokulda çocukların öğrenci andını okurken eril bir devlet ve toplum düzeninin altı çizilmektedir. Olay örgüsü ve hikâye mekânı olan taşra, izleyiciye zaman ve mekân ile ilgili işlevsel bir nitelik kazandırmaktadır. *Beş Vakit*'te aktarılan zaman ögesi, çalışmanın ikinci bölümünde değinilen klasik anlatı sinemasında kullanılan lineer bir çizgide ilerlememektedir. Bazı sahneler uzun sekanslarla aktarılan olaylar, anlatı zamanını uzatırken izleyiciyi zaman ve mekân sorgulamasına da itmektir. Böylelikle bu sorgulamaların içselleştirilmesi amaçlanır. Filmde öğretmen sık sık doğanın içinden örnekler verir. Sınıftaki öğrencilere tek tek coğrafya kitabını okutur. "*Dünya kutuplardan geçtiği var sayılan eksenini çevresinde batıdan doğuya doğru döner. Buna dünyanın günlük hareketi denir. 24 saatte tamamlanan bu hareket sonucunda gece ve gündüz meydana gelir. Bu dönüş sırasında dünyanın bir tarafı aydınlanırken diğer tarafı kararır*" (5'). Filmin bu sahnesinde Lefebvre'nin *Ritimanaliz* adlı kitabında anlattığı doğanın döngüsellığı açık bir şekilde görülmektedir. Söz konusu eserde denizdeki dalgaların günlük ve yıllık salınımı üzerinden verilen örnek *Beş Vakit*'in bu sahnesinde dünyanın günlük ve yıllık hareketleriyle karşılanmaktadır. Filmde çocuklar hayatın içinde yaşama dair dolaysız bilgileri edinirler. İçinde yer alınan toplumsal gerçekliğin bir formu olan yaşanan mekânlar burada öne çıkmaktadır.

Lefebvre'ye göre yaşanan mekânlar (temsil mekânları) mekânla bütünleşen imgeler, semboller üzerinden tanımlanırken mekânın sakinlerinin bu simgesel boyutla bütünleşmesi gerekmektedir. Çalışmanın ikinci bölümünde değinilen Lefebvre'nin mekânı birçok biçimde tanımladığı mekânlardan *mutlak mekân* da buna örnek olmaktadır. Lefebvre'e göre mutlak mekân *birinci doğa* olarak tanımlanır ve organiktir. Bu mekânın en belirgin özelliği filmde de benzerlik gösteren insan yaşamının, doğanın ritimleri ile henüz doğallıktan kopmamış bir mekânla yakın ilişkilidir. Dolayısıyla filmde gösterilen doğal mekânlar, *tasarlanan değil yaşanan mekânlardır*. Lefebvre, mutlak mekânları

sadece gündelik hayat pratiklerinin üretildiği bir fabrikasyon bandı olarak değerlendirmemektedir. Ona göre mutlak mekân aynı zamanda ölümün de mekânı olmaktadır. Dolayısıyla temsil mekânları oraya ait yaşanmışlığı içermekte ve kökeni tarihe dayanmalıdır. Konut, ev, meydan, cami, mezarlık da bu mekânlara örnek olmaktadır. Filmde Yakup'un Ömer'i dayısının ormanlık içindeki mezarına götürüp dua okumaları, onların *yaşanan mekânlarını* içermektedir. Böylelikle tüm toplumlarda mutlak mekân, ceza ve tehditlerden ziyade bedene hitap eden anlamlarla yüklüdür. Erdem, çocuk karakterlerin iç dünyalarını yaşanan mekânlar ile sunarken, izleyicinin ekranda görülen mekânların ötesinde doğaya ilişkin sahnelerin uzun planlarla ve doğaya ait detaylı çekimler ile karakterlerin doğa ile ilişkisi de detaylandırılır. Yakup, Ömer ve Yıldız'ın sürekli doğaya koşup, otların altında örtünürcesine olan uzanmaları adeta yaşanan bir mekânda olduklarını izleyiciye aktarmaktadır. Bu anlamda doğanın kendisi bir mekânsal pratik olarak çocukların hareketlerini ve eylemlerini içerir onların filmin anlatısı içerisinde erişkin olmaya giden yolda toplumsal kurallardan uzaklaşacakları bir sığınak ve organik deneyimin parçası olur.

Kosmos'da da benzer durum söz konusudur. Battal'ın doğada hayvan sesleri çıkarıp gezmesi mekânın tek boyutlu gerçeğinden izleyiciyi koparmaktadır. Dolayısıyla izleyici sabit bir planın aksine imgeleri izlerken mekânların içinde sunulan metaforların ve görsellerin neler ifade ettiğini anlamaya çalışmaktadır. *Beş Vakit* filminde Yakup, Ömer ile birlikte bir avcının vurduğu kuşu pişirir. “*Yaptığımız günah mı? Avcının vurduğu kuşu haber etmeden aldık*”. Ömer ise “*Onun yaptığı daha günah. Şuncacık kuş vurulur mu?*” (16') demektedir. Çocuk karakterler dış dünyanın gerçekliğinden zaman zaman koparak kendi dünyalarını ormanlık alanların içinde yaratmaktadır. Herhangi kötü bir durum ile karşılaştıklarında doğaya sığınır. Toplumsal normlar, kalıplaşmış yargılar içinde dünyayı keşfetmeye çalışırlar. Böylelikle Lefebvre'in yaşanan mekânları köye ait her imge ile bütünleşmektedir.

Köyde yaşanan bir sorun sonucunda ihtiyar heyetinin toplanarak karar almaya çalışması, filmde sadece o sahnede takvimlerin gözükmesi de eril düzenin *fallik alanda* belirmesine bir örnek teşkil etmektedir. Lefebvre mekânsal boyutlarda bu alanları fallik olan olarak belirtmiştir. Yani eril tahakkümün olduğu mekânsal pratiklerden biri olan köy kahvesi *Beş Vakit* filminde temsiliyetin mekânı olarak erik iktidarla ilişkilidir. Filmde kendisinden fıstık çalan çoban çocuğu döven köylülerden biri ihtiyar heyetinin karşısına çıkmaktadır. “*Tabii üç-beş fıstık için değil. Bilsin! Öğrensin başkasının malına*

dokunmamayı. Hepimizin koyunu, keçisi ona emanet.” İhtiyar heyetinden biri “Konuşarak anlat hayvan mı o?!” Köy imamı ise “O çocuk bize, bu köye Allah’ın emaneti. Ne anası var ne babası.” der. Buna karşılık köylü, “İyi ya işte babalık ettim!” (47’) der ve eril otoriteyi feodal baba figürü üzerinden temsil eder. Öte yandan köy okulu da devlete ilişkin mekânlardan biridir. Öğretmen ise devleti temsil eden bir otorite konumundadır. Filmin başlangıcında Yakup’un annesi ve babaannesi kapının eşiğinde otururlar. Erkeklerin sinirliliklerine ve agresifliklerine sitem ederler. Babaanne: “Ataları da aynıymış. Anam anlatırdı. Onun babasının babasının babası da böyleymiş. Yani senin adamın dedesinin babası. Sinirli hepsi... Erkekler böyle oğlancıkken iyi olurlar. Baba olunca babalarına çekiverirler. Deliriverirler. Hepsinin içine tüküreyim!” (8’) (Bknz. Resim 1) demektedir. Kapının eşiğinde oturan Yıldız, Yakup’un annesi ve babaannesi mekânsal olarak evlerinin içinde ya da yakın çevresindedir. Bu noktada kadınların ev içi konumu filmde sıkça öne çıkmaktadır.

Bu mekânsal pratikler Lefebvre’ye göre temsiliyetin mekânı olarak tanımlanmaktadır. Yani merkezi bir yönetim içerisinde topoğrafyanın planlanması ve denetim alınması burada öne çıkmaktadır. Hangi köye kaç okul yapılacak, nereye yapılacak, büyüklüğü ne kadar olacak tüm bu soruların yanıtı merkezi yönetimin ve iktidar pratiğinin bir ürünü olarak görünürlük kazanmaktadır. Lefebvre’nin soyut mekânlarına bir örnek ise dedenin tarlasının sınırlarını belirlemesidir. Filmde dede oğullarına toprak vermektedir ve bu toprağı işlemelerini istemektedir. Fakat oğulları bu isteğini yerine getirmemektedir. O da buna karşılık oğullarını azarlayarak toprağı işlemelerini dikte etmektedir. Bu sahnede devletin toprak parçası üzerinde kurduğu denetim sisteminin mikro örneğini bireyler bazında görmek mümkündür. Toprak feodal sistemde babadan oğula geçmektedir. Erkek, toprağı süren, eken ve işleyen kişi olarak aktif konumda kendi egemenliğini doğa üzerinde sergilemekte onu şekillendirmektedir. Mekân bu bağlamda sadece fiziki bir gerçeklik olmaktan çıkmakta toplumsal bir üretim şekli haline gelmektedir.

Filmdeki anlatısı içerisinde ezan sesiyle doğaya ait sesler birbirine karışmaktadır. Anlatı olarak linear bir yapıya sahip olmayan film, eğilimli ritmi ile zaman zaman çocuk karakterlerin kendilerini dinlemelerine olanak sağlar. Karakterler kendi mekânları içinde zamanın akışını düşünmez ve izleyici tarafından zaman sorgulamasına olanak sağlar. Filmde zaman kavramı ezan vakitleriyle, “Gece-Gündüz” yazıları ile verilmektedir (Bknz. Resim 2). Filmin kendine has *zamanı* ile *gerçek*, diyalektik bir ilişki halindedir.

Çalışmanın ikinci bölümünde yer verilen klasik sinema anlatısının anlatı zamanının aksine *Beş Vakit* modern “çağdaş” anlatı zamanlarının inşası ile klasik anlatıyı yapıbozumuna uğratan bir anlatım dilini tercih etmektedir. Karakterlerin ebeveynlerine karşı yaşadığı iç çatışmalar izleyiciye sunulurken köyün durağanlığı da ön plana çıkmaktadır. Zaman ve mekânın kendi içindeki kısır döngüsü ve köylüler tarafından her gün deneyimledikleri vakitler aynıdır. Filmdeki anlatı zamanıyla hikâyeye mekânı anlatıda grift hâlde bütünleşir. Böylelikle izleyici de anlatıda sunulan mekânlar aracılığıyla zamanla ilgili sorgulamalarda bulunur ve zamanın da kendi içinde mekânsallaştığını deneyimler. Filmde zaman adeta kristalize olmuştur. Zamana ait kültürel kodların nasıl şekillendiği üzerine çeşitli perspektifler sunulmaktadır. Erdem, *Beş Vakit* ile Türk kültürünün kodlarında varlığını sürdüren İslami kodlarla zaman kavramına gönderme yapmaktadır. Beş vaktin kırsal yerlerde nasıl deneyimlendiği, üretim ilişkilerine bağlı olarak gündelik rutinlerin zamanı ve mekânı fiziksel gerçekliğinden nasıl yapıbozumuna uğrattığı izleyiciye verilmektedir. Böylelikle özellikle postmodern kültürün deneyimlendiği kentsel mekânların dışındaki bir alanın kendine özgü mekân ve zaman boyutu beyaz perdeye taşınırken yapı sökümüne uğratılan gündelik hayat Lefebvre üzerinden adlandırılacak olursa olasılık halinde olan farklı bir deneyim kipi olarak gündelik hayatın akışına referansta bulunmaktadır.

Lefebvre, zaman kavramının hem soyut hem de somut algılanabileceğine vurgu yaparken bunun bir paradoks olduğuna dikkat çeker. Bu zamanın kendi içinde bir ritmi vardır. Zamanın ritimlerine izin veren yine aralarındaki ilişki biçimidir. Filmde çocuk karakterler ise gizli ritimleri deneyimleyerek ormanın derinliklerinde hayatı sorgulamaktadırlar. Lefebvre, ormanların, toprağın, güneşin, rüzgârın kendi içinde devinim halinde olduğunu vurgular. Çocuk karakterlerle birlikte doğanın kendi içindeki devinimleri ile gündelik olanın içselleştirildiği bir kurgu izleyiciye aktarılır. *Kaç Para Kaç*’taki şehirli insanlara kıyasla yaşamı en içsel ve en organik şekilde hisseden çocuk karakterler edinilmiş ritimleri ile gündelik edimlerini tamamlarlar. Katıksız, saf bir zamanı kendilerine ayıran çocuklar yetişkinlere kıyasla daha fazla özgür alana sahiptirler. Kendilerine vakit ayırarak, kendilerini dinlerler. Onlar *Kaç Para Kaç*’taki gibi göstergeler ve anlamlar arasında kaybolmak yerine kendi mekânları içinde hayatın anlamını aramaya koyulmaktadırlar. Hikâyenin mekân soyutlamalarına izin vermesi ve zaman ve mekân kavramlarının sinematik janr’da sunulması, hikayeyinin anlamlandırılmasında önemli rol oynamaktadır.

Kaç Para Kaç filminde ise elden ele dolaşan bir para trafiği ile farklı mekânlar görülmektedir. Ana karakter Selim'in ev ve dükkân arasındaki devinimi filmin genel hattını oluşturmaktadır. Dükkanına gelen bir müşterisi “*Bir ikram yapmayacak mısınız? Her yerde indirim başladı zaten*” der ve dükkândan ayrılır. Lefebvre mekânın siyasal kullanımına dikkat çeker. Bunun özü; baskılayan, soyutlaştıran ve yabancılaştıran niteliğidir. Filmdeki bu çelişkiler günümüzde de obsesif bir hâl almaktadır. Lefebvre mekânı sadece üretim düzleminde değil aynı zamanda diyalektik süreçte tüketimi üzerinde de durmaktadır. Kapitalist sistem içerisinde mekânın bir ürün olarak tüketimi ön plana çıkmaktadır. Filmde Selim'in eşi tatilden döndükten sonra “*Belmalar kıyıya çok güzel ev yapmışlar, bayıldım. Millette para var valla! Bizim arsaya da gidip baktım, içindeki zeytinlerden biri kurumuş. Belma da satın orayı size kıyıda bir yer alalım ev yapın diyor. Selim istemez ki dedim. Ne dersin?*” (35') diye sorar. Bu noktada Lefebvre, mekânı üç düzeyde tanımlar: *Genel*, *Karma* ve *Özel*. Filmde bu mekânlar *karma düzey* olarak tanımlanabilir. Yaygın kullanımı ise *şehir düzeyidir* (Belediyeler, okullar, camiler vb). *Karma düzey* heterotopiler ile bağdaştırılmaktadır. Mekân konusundaki bir diğer ayırım ise *Habiter (mesken)* ve *Habitat (yaşam alanı)* gibi karşıt ilişkilerdir. *Habiter* gündelik gündelik hayatta kazanılan alışkanlıklar ve toplumsal ilişkileri vurgular. Filmdeki kentsel mekân ise zıtlıklar, üst üste koymalar, uzam ve zamansal mesafelerin birleşiminden meydana gelir. *Kaç Para Kaç* filmindeki bu sahnede mekânsal pratiklerin çelişkili hali öne çıkmaktadır. Heterotopik mekânlar farklı gelir grupları, etnisite ve yaşam tarzları üzerinden somutlaşmaktadır. Özel düzeydeki meskenler de bu ekonomik farklılaşma üzerinden temellenirken yaşam tarzlarının ifadesi olarak öne çıkmaktadır.

Lefebvre'ye göre diferansiyel mekânlar güncel hâli ile dönemin hegemonik güçleri ile şekillenen toplumsal bir üretim şeklidir. Kent toplumunun gerçekleşebilmesi için toplumsal üretime ve toplumsal ihtiyaçlara yani kent toplumunun ihtiyaçlarına göre planlamalar yapılmalıdır. Filmde de gündelik hayatın tüm zincirleri şehir ve insanı kapsamaktadır. Selim: “*Şu ev konusunda tamam haklısınız. Artık kirada oturmayalım. Ama yine de bu evi almak doğru gelmiyor bana*” Ayla: “*Kaç yıllık evimiz hem çok güzel. Gerçi doğru semt çok pahalılaştı ama*” Selim: “*Daha iyi bir eve layık değil miyiz?*” (44') (Bknz. Resim 12) demektedir. Buradan hareketle verili toplumsal rollerin ve değer sisteminin nasıl çöktüğü izleyiciye aktarılmaktadır. Selim karakteri organik temsilin zaman ve mekân üzerine kurduğu otorite içerisinde kaldığı açıkça görülür. Böylelikle filmde soyut mekânlar sıkça ön plana çıkmaktadır. Filmdeki gerçeklik algısı ve gündelik

hayat ile kurulan ilişki kapitalist meta anlatı şeklini gösterirken, para tüm mekânları Selim'den soyutlayarak parayı bulmadan onu önceki mutsuzluğuna götürür. Filmde Selim günah çıkarmak amacıyla bir caminin bahçesinde bulunan ağaca kafasını yaslar. O an vicdanı muhasebesini yaparken yanına bir kedi gelir. Selim kediye tekme atarak onu yanından uzaklaştırır (Bknz. Resim 11). Bu noktada Selim'in ruhuna işlemiş erdem ve ahlaktan yoksun yüzü tekrar belirir. Cami, mekân olarak soyut bir mekânı temsil ederken aynı zamanda dinsel bir iktidar alanının da imgesidir.

Selim'in lüks hayalleri banka memurunun intihar haberini öğrenmesi ile son bulur. Selim kendisine ait olmayan, organik olmayan hayatı içselleştiremeyeceğini anlar. Tam da bu noktada izleyiciye 1990'lı yıllarda günümüzde yaşanan aidiyet kavramının sorgulanmasını sağlar. Söz konusu dönemde İstanbul'da kentsel dönüşüm ile yıkılan gecekonduların yerine düzensiz blokların yapıldığı çarpık bir kentleşme süreci kendini göstermeye başlamaktadır. Mekânı sadece kapitalist dinamikler etrafında tanımlamak içinde yaşayan insanları anlamsız bir yaşam dünyasına hapsedmekte, bireyin ferdiliğini göstereceği toplumsal alan elinden alınmaktadır. Bu alanda konut alanları da habiter yani insani etkileşimle kurulan mekânsal deneyimler özelliğini yitirirken bir habitat alanı haline gelmektedir.

Analizin üçüncü filmi *Kosmos*'da olayın geçtiği yer bir sınır kasabasıdır. Radyoda Rumca müzikler çalar ve izleyicide ilk başta Türkiye'nin batısındaki bir kasaba da olduğu izlenimi oluşur. Sahneler ilerledikçe Kafkas müziği ve sonrasında insanlık anıtının görülmesi ile filmin Kars'ta geçtiği anlaşılmaktadır (Bknz. Resim 7). Buradan hareketle Erdem, filmi mekân ve zamandan bağımsız bir zeminde kurgulamaktadır. *Beş Vakit* ile benzer şekilde Lefebvre'nin mutlak mekânına örnek oluşturmaktadır. Lefebvre'e göre yaşamın ve doğanın ritmlerinden kopmamış bir mekâna uyum sağlayan film, *yaşanan mekân* olmaktadır. Filmin başlangıcında Battal, akıntıya kapılan küçük çocuğu kurtarır ve ona can verir. Kahvede çocuğun babası Battal'ı bulur ve teşekkür eder. Battal: "*Herkesin başına her şey aynı anda geliyor. İyi ile kötünün, cömert ile cömert olmayanın başına gelen şey aynı. İyi adam nasılsa suç işleyen de öyle. Yemin edenle yeminden korkan aynı birbiri gibi. Hayatta her şey de bela şu ki herkesin başına gelen şey aynı*" (9') (Bknz. Resim 8) demektedir. Filmde Battal her şeyin bir ritmi olduğuna vurgu yapmaktadır hayat parçalı ve akışkandır. Devinin halindedir. Tıpkı Battal'ın bu sözleri gibi Lefebvre'de gündelik hayatın ritmine vurgu yaparken, mekânın da buna bağlı olarak yeniden üretildiğini dile getirmektedir. Kişiler, mekânlar, zaman değişir fakat olaylar

aynıdır. Filmde Ermenistan ile olan sınırın açılması tartışılmaktadır. Kasabaya ekonomik canlılık getirileceğine inanılsa da bir yandan da yabancılar nedeniyle düzenin bozulacağına inanılmaktadır. Erdem, köksüz bir mekân ve zaman algısı çizerek içerisi ile dışarısının muğlaklığını ön plana çıkarmaktadır. Sınırlar kalkarken sadece ırksal, dilsel sınırlar değil, türsel sınırlarda filmde kalkmaktadır. Filmde Neptün nehrin kenarında hayvani sesler çıkarır. Nehrin kenarında taşların arasında sakladığı parayı arayan Battal bunu duyar ve karşılık verir.

Benzer durum *Beş Vakit*'te de kendini gösterir. Kendilerini dinlemek için doğanın derinliklerinde zaman geçiren çocuk karakterler, Battal ve Neptün gibi doğanın bir parçası olmak isterler. Bu organik *yaşanan mekânlar* iki filmde de kendini göstermektedir. *Kaç Para Kaç* filminde ise vicdan muhasebesi ile sürekli mücadele eden Selim çareyi caminin bahçesinde duran ağaca yaslanmakta bulur. Bir nevi günah çıkarmaya çalışan Selim yanına gelen kediye vurup onu fırlatan kendine yabancılaşmış şehir insanının ikircikli hâlini tekrar izleyiciye aktarır. Çocuk karakterler gibi Selim de bir ağaca sığınmıştır fakat Lefebvre'in de belirttiği gibi insan hem doğa ile birlikte hem de doğaya karşıdır. Bu ikircikli yapı mekânın ve zamanın ötesinde kendine yer açar.

Kosmos'da kasabanın garnizonuna konuşmak için gelen 4 üvey kardeş komutana babasının ölümünün incelenmesi gerektiğini söyler. En küçük kardeşin babasını zehirlediği iddasında bulunurlar. Bunun üzerine komutan "*Ne yani babasını mı öldürdü? Ya kesin şunları kes. Lan biz burda bayrak derdindeyiz siz baba derdindediniz. Kolay mı öyle mezarı açtırmak. Savcılıktan bir sürü izin lazım çok uğraşırsınız. Aranızda anlaşın, malları bölüşün, barışın haydi*" (13') demektedir. Lefebvre'nin üzerinde durduğu *fallik alan* burada da kendini göstermektedir. Metaforik olarak eril gücü, erkek şiddetini simgeleyen mekân, *fallokrasi* terimini doğurmaktadır. Filmin bu sahnesi, *Beş Vakit*'teki ihtiyar heyetinin toplandığı köy kahvesi ile benzer niteliktedir.

Kosmos'un on beşinci dakikasında insanlık anıtının olduğu meydanda peş peşe geçen askeri kamyonetler görülür. Bu sefer mekân bir garnizon değil kasabanın meydanıdır. Fiziksel olarak farklı mekânlar olsa da iktidar alanları ve temsil ettiği alan aynıdır. Battal yasak bölgede gezerken bir asker onu fark eder ve silahını ona doğrultur: "*Kaldır ellerini, kimliğini ver! Yat yere! Kimliğin yok mu senin, ne işin var burada?*" (17') demektedir. O sırada hayvanların görüntüleri izleyiciye aktarılır. Battal'ın kimliği olmadığı aslında o hayvanlardan hiçbir farkı yoktur. Güç kimde ise sınır ve sınır ihlâli

de onun kontrolündedir. Sınır bir anda muğlaklaşır. Fallik bir biçimde oluşturulan bu eril zemin hegemonyasını farklı çeşitlerde yansıtır. Sınır açılınsın diye imza toplamak isteyen iki köylü kahveye girer: “Sınırın öbür tarafındakilerde insan, unutmayın.” Köylü: “Biz onlarla dost olmak istemiyoruz”. İmzacı köylü: “Senin dükkanından alışveriş yapan herkes senin dostun mu? Değil.” Köylü: “Ama düşmanımız da değil.” (19’). İmzacı köylü: “Ya biz kız al, kız ver demiyoruz. Mal sat, iş yap diyoruz. Bu korku nedir ya? Kötü adam, kovalayan yokken kaçır. Allah’a inancın yok mu senin?” (20’). Orada oturan başka bir köylü ise “Her şey para mı kardeşim?” diyerek kahveyi terk eder. Sınır açılınsın ve düşmanlıklar unutulsun fikri filmde de görüldüğü üzere para ekonomisi üzerinden barışçıl bir illüzyon yaratmaktadır. Buradan hareketle mekânların ve sınırların yeniden üretimi para ekonomisi üzerinden yani toplumsal üretim ilişkileri özelinde kendini göstermektedir. Sermaye ve metalaşma ile mekânın boyutu ve algılanış biçimi de değişmektedir.

Filmin ilerleyen sahnelerinde Battal, etrafı köpeklerle sarılmış bir kadını kurtarır. “Onlar sahipsiz efendim. Onların başına gelenler de insanlar yüzünden. Çünkü hakkın yerinde kötülük var. Adaletin yerinde de kötülük var. Aslında insanoğlunun başına gelen hayvanların başına da geliyor. Başlarına gelen şey aynı. O nasıl ölüyorsa öteki de öyle ölüyor. İnsanın hayvana bir üstünlüğü yok efendim. Çünkü hepsi aynı yere gidiyorlar” (27’) demektedir. Filmin başlangıç sahnelerinde de aynı şeyi söyleyen Battal, insanların da hayvanların da başlarına gelen her şeyin aynı olduğu vurgular. Bu sahne tıpkı Lefebvre’in her şey devinim halindedir. Her şey birbirini tekrar eden bir döngü içindedir fikrini destekler niteliktedir. Doğanın ritmi gündelik hayatın ritmi ile aynıdır. Doğada her tür aynı olaylar ile karşı karşıya gelir. Buna bağlı olarak zamanın ve mekânın ritimleri de filmde olduğu gibi kendine hastır.

Lefebvre, modern toplumların mekânsal dinamiklerini kapitalizm ekseninde değerlendirirken insan ve mekân diyalektik bir ilişki içinde varolur. Battal da bu diyalektik ilişki gibi filmde oradan oraya savrulur. Film boyunca müphem bir çizgide ilerleyen Battal, köylüler tarafından şifacı ve uğursuz arasında gidip gelmektedir. O, hiçbir mekâna ait değildir. Kosmos’da zaman kavramı belirsizdir. *Beş Vakit*’te olduğu gibi zaman aydınlık, karanlık olarak ayırt edilebilen günlük hareketler ve edimler ile izleyiciye aktarılır. Filmde meydana gelen durmuş saati izleyiciye aktarılır. Pastoral mekânlarda çekilen bu iki film ezan vakitleri ve gece-gündüz kavramları ile kendi içinde

bir zaman akışı yaratmaktadır. Sosyo-kültürel kodların üretim ilişkileri ile yeniden biçimlendiği zaman ve mekânsal pratiklerde her kavram kendine özel bir anlam taşır.

Reha Erdem bu üç filmde köksüz bir zaman ve mekân algısı yaratmaya çalışmaktadır. Erdem, filmlerindeki mekân ve zaman algısını doğa-kültür, insan-hayvan ve kent-taşra gibi dikotomik kavramsal çiftler özelinde ele almaktadır. Fiziksel mekân ve zaman yapıbozumuna uğratılmaktadır. Bu üç filmde genellikle çürümeye terk edilen bir dünyada karakterlerin bütünselliği aradığı iç sıkıntılar izleyiciye aktarılır. Geleceğin izlerini arayan karakterler doğdukları coğrafyanın, konuştukları dilin, ötesine geçerek *içerisi* ve *dışarı* arasındaki sınırlar muğlaklaştırılmaktadır. Sadece dinsel ritüeller ya da irksal sorunsallar değil türsel sınırlar da muğlaklaşır. Lefebvre'nin değindiği doğa-insan dikotomisinden hareketle insan türünün doğadan üstünlüğü de Erdem sinemasında çürütülmektedir. Söz konusu dikotomik sınırların ortadan kalkması ile karakterler buldukları mekânlara dikey bir kök salmaktan ziyade köksaplardan oluşan yatay yayılmacı bir direnişi başlatmaktadırlar.

Filmlerde zaman, zamansızlık olarak tanımlanırken sıklıkla mekâna ilişkin ikircikli bir duruş söz konusudur. Karakterler sistem tarafından yapılandırılmış bu mekânın hem içindedir hem de dışında. Bu temsiliyet sanatta modernizmle başlayan bir sorunsallaştırmanın parçası olarak görünürlük kazanmaktadır. Erdem sineması, doğal olanı sunarken, gündelik hayat içerisindeki zamanın akışını ve mekânın algısını izleyiciye düşünme süreci ile sorgulatmaktadır. Gündelik hayattaki edimsel tekrarlar, beden hareketleri, akıcı zamanlar, saatler, günler, haftalar vb. her şeyden izole bir şekilde var olmaktadır. Erdem sinemasında insan tanımının unutulmuş olunmasına atıfta bulunulur. Eril düzenin eleştirisi yapılır ve genellikle filmlerde eril iktidara karşı olan bir öfke, otorite figürü olarak babaya olan nefret, kapitalizmin getirdiği inançsızlık, zaman ve mekânsızlık, geleneksel ve modern olanın çatışması ve bu çatışma arasında kalan insanların sorunları izleyiciye aktarılmaktadır. Modern zamanın sıkışan mekân ve zamanının sorgulandığı, hikâyelerden beslenildiği açıkça görülmektedir. Modern insanın parçalanmış hâli, hem kentsel mekândan hem de taşra atmosferinden benzer şekilde faydalanmaktadır.

SONUÇ VE GENEL DEĞERLENDİRME

Gündelik hayat mefhumu insan türünün doğası gereği içinde yaşadığı verili toplumsal alan olarak tanımlanmaktadır. Tarihsel olarak gündelik hayat pratiklerinin dönemin sosyo-ekonomik ve kültürel koşullarına göre değiştiği yadsınamaz bir gerçektir. Henri Lefebvre, 1950'li yıllarla birlikte modern dünyanın gündelik hayat pratiklerine odaklanarak Neo-Marksist bir perspektiften bu alanı açıklamaya çalışmıştır. Gündelik hayatın temel olarak zaman ve mekân boyutunda görünürlük kazandığını belirten Lefebvre, bu alanın toplumsal bir üretim şekli olduğunu vurgulamaktadır. Modern toplumla birlikte kapitalist üretim ve tüketim ilişkileri praksis boyutunda gündelik hayat pratiklerini şekillendirmiştir. Kapitalizmin özellikle kentsel mekânın ve zamanın dokusuna sirayet eden ideolojik örüntüsü toplumsal alanda egemenlik ilişkilerinin görünürlük kazandığı alanlardan biridir.

Kapitalizmin örgütlediği gündelik hayat pratikleri hem kentsel hem de kırsal alanlarda eşzamanlı bir değişim sürecini başlatmıştır. Özellikle 1980 sonrası dönemde küreselleşme olgusunun etkisiyle birlikte toplumsal mekân ve zaman küresel ve yerel düzlemde kapitalist sistem tarafından yapılandırılmaya başlanmıştır. Kent ve taşranın ayırt edici özellikleri gittikçe silinirken yerele ait kültürel öğeler bu erime potası içerisinde görünürlüklerini kaybetmişlerdir. Süreç içerisinde yersiz yurtsuz bir kültürel deneyim şekli olarak ortaya çıkan gündelik hayat pratiklerini değiştiren toplumsal makro dinamikler Henri Lefebvre tarafından ayrıntılı bir şekilde tartışılmıştır.

1960'lı yıllarla birlikte kapitalizmin gelişim sürecini bir öngörü içerisinde felsefi ve sosyolojik düzeyde analiz eden düşünürün o günlerde sunduğu kavramsal setler günümüz dünyasının gündelik hayat pratiklerine ışık tutmaktadır. Bu bağlamda Reha Erdem sinemasındaki temsillere odaklanan çalışma Lefebvre'nin sosyolojik tahayyülü üzerinden bu sinemasal temsilleri okuma çabası olarak yorumlanabilir. Reha Erdem 1988 yılında çektiği ilk film olan *A Ay* ile birlikte zaman zaman Türkiye'nin sosyo-ekonomik konjontüründen etkilenerek zaman zaman ise güncel meselelerin dışında toplumsal dönüşümün makro dinamiklerini sinemasal temsillerinde işlemiştir. Filmlerindeki köksüzlük teması zaman ve mekânın yersizyurtsuzluğu onu sinematografik dil olarak evrensele yaklaştırırken özellikle *Kaç Para Kaç* gibi bir film ile de Türkiye'de 1990'lı yıllarla birlikte hız kazanan toplumun kapitalistleşmesi sürecine eleştirel bir bakış açısı geliştirmiştir. Bu bağlamda çalışma içerisinde Reha Erdem sineması içerisinde amaçlı

örneklem yöntemiyle seçilen filmler Henri Lefebvre'nin kuramsal bakış açısı temel alınarak oluşturulan kategorik ayrımlar üzerinden *Nitel İçerik Analizi* yöntemiyle analiz edilmiştir.

Bu çalışmanın analiz kısmının ilk temel kategorisi olan *üretim ilişkileri bağlamında şekillenen gündelik hayat pratikleri*, *Beş Vakit*, *Kosmos* ve *Kaç Para Kaç* filmleri üzerinden incelenmiştir. Reha Erdem sinemasındaki bu üç film anlatısı epizodik bir anlatım ile günü beş vakite bölerek taşrada ya da kent yaşamındaki gündelik hayat pratiklerini izleyiciye sunmaktadır. *Beş Vakit* ve *Kosmos*'da pastoral bir atmosferde kırsal alanlarda yaşayan insanlar *Kaç Para Kaç*'taki şehir hayatına kıyasla doğanın bir parçasıymış gibi yaşamaktadırlar. Bu nedenle gündelik hayat pratikleri üretim ilişkileri bağlamında doğal olan yapıyla belirgin hale gelmektedir. İki filmde de emek süreci ve öznenin konumu gündelik hayat pratiklerinin bir yansımasıdır. Köyde yaşayan karakterlerin her gün edimlerini gerçekleştirme aynı yapıyı korumak üzerindedir. Bu bağlamda gündelik hayat pratiklerinin tekrara dayalı doğası ve bayağıyla filmdeki temsiller arasında ilişki söz konusudur. Gündelik hayat göstergeden ve anlamdan yoksundur. Gündelik hayatın içinde karakterlerin tekrara dayalı edimleri (Tarla sürmek, ev işi yapmak, hayvanlara bakmak vb.) yaşadıkları ritmin izleyiciye aktarılmasında etkili olmuştur. Bu edimler *Kaç Para Kaç* filmine kıyasla şehir hayatından izole bir şekilde köyde somutlaşmaktadır. Yönetmenin perspektifinde kurgulanan bu toplumsal yapı kapitalist toplumu ve gündelik hayat pratikleri bakımından kentsel mekân ve zamanı yapıbozumuna uğratmaktadır. *Kosmos* filmindeki Battal karakterinin müphemliği, *Beş Vakit*'teki ilişkilerin belirsizliği, *Kaç Para Kaç*'taki ahlak ve erdem gibi toplumsal değerlerin silikleşmesi Lefebvre'in gündelik hayat incelemesindeki *muğlaklık*, *bütünlük*, *gerçeklik*, *yabancılaşma* ve *kendiliğindenlik* gibi kavramların Reha Erdem'in sinemasında sorunsallaştırıldığını göstermektedir.

Beş Vakit'teki kadınların ev içi konumu, oğulların baba (iktidar) karşısındaki hegemonik erozyonları, *Kosmos*'daki Battal'ın köylüler karşısında şifacı ve meczup arasındaki ikiliği, *Kaç Para Kaç*'taki Selim'in dürüstlük ile ahlaksızlık arasındaki gelgitleri, Neo-Marksist yazındaki kavramsallaştırmalar içerisinden gündelik hayatı tanımlamaktadır. Bu üç filmdeki bütünsel alanlar, emek süreci içerisinde yabancılaşmamış insanın sosyo-ekonomik kültürel alanını kapsar fakat bu yapı emek süreci ya da kapitalizm ile parçalanmıştır. Dolayısıyla gündelik hayatın muğlaklığı ya da belirsizliği Erdem sinemasında somutlaşmıştır. Neo-Marksist yazın bağlamında

bakıldığında gerek rıza ve hegemonya kavramları gerekse öznenin çağırma metoforu üzerinden tanımlanması sürecinde modern toplum yapısı içerisindeki gündelik hayat ilişkilerindeki öznenin parçalanmışlığı bu filmlerde öne çıkmıştır. Henri Lefebvre'nin Althusser'den aldığı bir kavramsallaştırma üzerinden tanımladığı gibi toplumsal ilişkiler içerisinde özne ya parçalanmıştır ya da gireceği toplumsal ilişkilerin grift yapısı içerisinde parçalanacaktır. Bu bağlamda gündelik hayatın müphemliği ile öznenin kimlik kaybı birbirine koşut bir süreçte işlemektedir.

Analiz kısmının ikinci temel kategorisi olan *gündelik hayatın yapısal bileşeni olarak toplumsal mekân ve toplumsal zaman kavramı* bu üç film üzerinden incelenmiştir. Erdem filmlerindeki ezan sesi, gece-gündüz dönümleri izleyiciye yeni bir günün başlangıcı ile ilgili somut vakitler sunmaktadır. *Beş Vakit* ve *Kosmos*'da anlatının odak merkezi taşra olurken *Kaç Para Kaç*'ta anlatı kent merkezinde geçmektedir. *Beş Vakit*'teki çocuk karakterlerin hayatlarını deneyimledikleri mekân köydür. Sabah, öğle, ikindi, akşam, gece vakitleri onlar için aynı edimler ile farklı vakitlere geçişin temsilidir. Özellikle modern yaşamın başlangıcından bu yana zaman ve mekân kavramı gerçeklikten öte bir değişime uğramıştır. Bu dönüşümün izlerinin ve mekân-zaman kavramlarının yapıbozumu, Reha Erdem sineması üzerinden ele alınması bu çalışmanın temel sorunsalının bir parçasını oluşturmaktadır. Modern yaşam ile meydana gelen sinema aygıtı bu bağlamda belirtilen dönüşüme büyük bir katkı sağlayan estetik bir zemin sunabilmektedir. Erdem'in bu üç filmde yakaladığı gerçeklik ile masalsı atmosferin ikircikli yapısı ile izleyiciye sorgulama alanı tanımaktadır.

Çağdaş kültürde son yıllarda toplumbilim alanında yapılan çalışmalar ile önem kazanan gündelik hayat pratiklerinin zaman ve mekân üzerinden toplumsal boyutu Erdem'in filmlerinde somutlaştırılmaktadır. Öte yandan klasik ve modern sinemada anlatı yapılarındaki toplumsal yaşamın zaman ve mekân örgütlenmesinin sorunsallaştırılması Reha Erdem sinemasında bir kez daha öne çıkmaktadır. Modern dünyadaki gündelik hayat pratiklerini o dönemin sosyo-ekonomik ve politik izdüşümleri olarak gören Lefebvre'nin analizi ile Reha Erdem sinemasının modern anlatı yapısı ile bağ kurmak mümkündür. Günümüz toplumsal mekânlarının ilişki kalıplarının temsil edildiği Erdem sinemasında mekân-zaman sorunsalı, montaj ve kurgu yoluyla izleyiciye verilmiştir. Üretim ilişkileri zemininde incelenen gündelik hayat pratiklerinin mekân ve zaman boyutu toplumsal ve politik olan ile yapılandırılmaktadır. Modern anlatı sinemasının temel belirleyici özelliği merkezine yabancılaşmayı almasıdır. Filmlerde genellikle

gündelik hayat içerisinde bölümlerle başlanır ve izleyicinin yorumlaması için boşluklar bırakılır. Erdem'in üç filmi de bu özellikleri taşımaktadır. Gündelik hayat içerisinde kendine ve çevresine yabancılaşmış birçok karakter filmin anlatısında ön plana çıkmaktadır. Aynı zamanda modern anlatı özelliği taşıyan filmlerde zaman lineer bir çizgide devam etmemektedir. Filmlerdeki zaman ve mekânın müphemliği ile gündelik hayatın belirsizlik ve muğlaklık kategorisi arasında ilişki kurulabileceği gibi toplumsal alanı şekillendiren makro dinamik olan kapitalist sistemin işleyişi ve birey üzerindeki etkileri de filmlerde gözlemlenmektedir.

Erdem'in incelenen üç filminde modern anlatı özellikleri taşıyan zaman, belirsiz ve geçişkendir. Dolayısıyla anlatı kitleye değil bireye dokunmaktadır. Zamanı ve mekânı parçalayarak muğlaklık sağlanmaktadır. Lefebvre, gündelik hayatı analiz ederken gündelik hayatın mekân ve zaman boyutuna dikkat çekmektedir. Araştırmada da mekân ve zamanın toplumsal üretimi olarak adlandırılan bu yapı içerisinde zamanın, kapitalist sistemin bir ürünü olarak ritimanaliz yoluyla yapılabileceği vurgulanmaktadır. Modern anlatıda, klasik anlatıdan farklı olarak kent ve sinema birbirine içkindir. Erdem sinemasında toplumsal yaşam ile ritim sorunsallaştırılmaktadır. *Kaç Para Kaç'taki* kentsel mekân, aynı zamanda mücadelenin üretimine neden olan ve bu mücadelelerin üretildiği toplumsal mekânlardır. Erdem'in modern anlatısı gündelik hayatta akıp giden müphemlikleri izleyicinin yakalamasını sağlamaktadır. Müphemliğin modern anlatıda mekânsallaşması sinemada duyuların yeniden üretilmesi ile sağlanmaktadır. Sinemanın, fiziksel mekânlar ile kurduğu ikircikli yapı sosyal mekân ile fiziksel olanın parçalanışını belirginleştirmektedir.

Araştırmada *Beş Vakit*, *Kosmos* ve *Kaç Para Kaç* filmlerinde gündelik hayat pratiklerinin farklı vechelerini anlatısında sorunsallaştıran Erdem, sinematografik olarak günümüzde kendi toplumsal konumuna yabancılaşmış bireyinin eleştirel sinemasal temsili olmaktadır. *Beş Vakit* ve *Kosmos'da* zaman taşradaki durağanlığın içindeki tekrar döngüsünü vermektedir. Çocuk karakterlerin akılcılığı ile zamanın ötesinde bir zaman olduğu aşıkardır. Filmlerin kendine has zamanı ile ormanlık alanlarda, büyük bağlar ve bahçeler içerisinde farklı bir mekânsal deneyim içine giren karakterlerin dönüşümünde mekân imgesi belirginlik kazanmaktadır. Öte yandan *Kaç Para Kaç'taki* analizlerde öne çıktığı gibi şehir insanı ile taşra insanının sıkıntılarını yaşama biçimleri çok farklıdır. Taşrada yaşayan köylüler sıkıntıyı her gün yaşarken, şehirliler bu sıkıntıyı en çok pazar öğleden sonra yaşamaktadır (Gürbilek, 2016:55-56). Gürbilek'in vurguladığı gibi kentli

birey için pazar günü kapitalizmin örgütlenme zamanının hem dışında hem de içindedir. Çalışma zamanının dışında kurgulanan bu tatil günü aynı zamanda kentsel yaşamdaki ritmin görece düştüğü bir anı imlemektedir. Gündelik hayatın düşen ritmi sıradan insanda köydeki bireyin hergün yaşadığı sıkıntının bir benzerini kentsel yaşamda deneyimletmektedir.

Özetlenecek olursa çalışmanın ana sorunsalı etrafında şekillendirilen varsayımlar analiz ile birlikte doğrulanmıştır. Reha Erdem, sinemasal anlatısında gündelik hayat pratikleri ve onun yapısal bileşenleri olan zaman ve mekân kavramlarını eleştirel perspektiften ele almaktadır. Toplumsal zaman ve mekânın yapı sökülmesine uğratıldığı Reha Erdem sinemasında gündelik hayatın analitik olarak çözümlemesini sağlayan Henri Lefebvre'nin kategorik ayrımlarının işlediği görülmektedir. Gündelik hayatın praksis içindeki bütünlüğü, emek sürecindeki parçalanması ve yabancılaşma duyumu, belirsiz ve muğlak doğası, olduğu gibi yaşanan kendiliğindenlik hali içindeki kriz ve kırılma anları bu filmlerde temsil edilmektedir. Böylelikle herhangi bir fetişleşmeye uğramadan hem kentsel yaşam hem de kırsal yaşam formlarına eleştirel mesafeden bakabilmek. Bu mekânsal pratiklerin içerdiği ideolojik hegemonyanın açığa çıkarılabilmesi mümkün olmaktadır.

“*İnsan nedir ki? Bolca et ve kemik...*” sözü ile Reha Erdem, toplumsal yapı içerisinde kapitalist sistemin bireylere yüklediği anlam sonucunda oluşan yabancılaşma duyumu içerisinde özenin konumunun yeniden toplumsal roller ve beklentiler içerisinde üretildiğini dile getirmektedir. Verili toplumsal rolleri ve statüleri olmaksızın insan sadece bir et parçasıdır. Erdem, bu sözle gündelik hayatın mekân ve zaman boyutunu yapıbozumuna uğratarak toplumsal alanda yabancılaşmış ve şeyleşmiş toplumsal ilişkilerin kanıksanan doğasını görünür kılmaktadır.

KAYNAKLAR

- Adanır, O. (2012). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. İstanbul: Say Yayınları.
- Adorno, T. (2004). *Walter Benjamin Üzerine*. İstanbul: YapıKredi Yayınları.
- Aristoteles. (1987). *Poetika*. (çev. İ.Tunalı), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Biro, Y. (2011). *Sinemada Zaman/Ritmik Tasarım, Türbülans ve Akış*. (çev. A.C. Altunkanat). İstanbul: Doruk.
- Bordwell, D. ve Thompson, K. (2008). *Film Art An Introduction*. New York: McGraw-Hill.
- Büker, S. (2011). *Sinemada Anlam Yaratma*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Doğan, Y. (2019). *Reha Erdem Filmlerinde Zaman Uzam ve Bellek Üzerinden Bir Değerlendirme*, Akdeniz Üniversitesi.
- Dökmeci, İ. ve Dökmeci, H. (2005). *Türkçe Okunuşlu Yeni Tıp Sözlüğü*. Nobel Yayınları: İstanbul.
- Eagleton, T. (1996). *İdeoloji*. (çev. Muttalip Özcan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Erdem, R. ve Güngörmüş, N. (2008). *Korkuyorum Anne*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Ersümer, A. O. (2013). *Klasik Anlatı Sineması*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Foss, B. (2016). *Sinema ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji*. (çev. M. K. Gerçekler). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Foucault, M. (2005). *Özne ve İktidar*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gorz, A., (1959), *La morale de l'histoire, Editions du Seuil, Paris*.
- Gramsci, A. (1997). *Hapishane Defterleri*. İstanbul: Belge.
- Gramsci, A. .1929-35 (1971) : Selections from the Prison Notebooks.
- Gulyhan, H. (2017). *Çağdaş Yerel Yönetimler Dergisi*. Cilt:26/3, 1-29.
- Kang, J. *Walter Benjamin ve Medya: Modernitenin Gösterisi*. Ed. Barış Çoban ve Bora Ataman. İstanbul: Kafka.

- Larsson, D. F. (2014). *Narrative*. (Oxford University Press) 12 Ağustos 2019 tarihinde Oxford Bibliographies: <https://www.oxfordbibliographies.com/> Erişim Tarihi: 1 Mayıs 2021.
- Lefebvre, H. (2019a). *Gündelik Hayatın Eleştirisi I*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lefebvre, H. (2019b). *Gündelik Hayatın Eleştirisi II*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lefebvre, H. (2019c). *Gündelik Hayatın Eleştirisi III*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lefebvre, H. (2019d). *Mekanın Üretimi*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lefebvre, H. (2019e). *Kentsel Devrim*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lefebvre, H. (2020). *Şehir Hakkı*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Makal, O. (2014). *Sinemada Tarihin Görüntüsü*. İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. (çev. Osman Akınhay, Derya Kömürcü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Marx, K. (2015). *Kapital Cilt:1 Ekonomi Politiğin Eleştirisi*. (çev. Mehmet Selik) İstanbul: Metis Yayınları.
- Marx, K., ve Engels, F. (2011). *Alman İdeolojisi*. Alter Yayınları.
- Miller, W. (2016). *Senaryo Yazımı*. (çev. Y. Büyükerşen, Y. Demir ve N. Esen) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Orr, J. (1997). *Sinema ve Modernlik*. (çev. Ayşegül Bahçıvan). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Plekhanov, G.V. 1908 (1969): *Fundamental Problems*.
- Ritzer, G., (1992), *Sociological Theory*. (çev. Ümit Tatlıcan) McGraw-Hill.
- Ulutaş, S. (2017). *Sinema Estetiği*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Ünal, Y. (2015). *Dram Sanatı ve Sinema Klasik Anlatı Yapısının Kökenleri*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Yücel, F. (2012). *Bir Kapıdan Gireceksin. Türkiye Sineması Üzerine*. Der. Umut Tümay Arslan. İstanbul: Metis Yayınları.

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sayrak, İ. (2019). *Reha Erdem Sinemasına Ekoeleştirel Açıdan Bir Bakış: Doğa ve Kültür Dikotomisinin Çözümlemesi*. Yüksek lisans tezi. İstanbul Üniversitesi.

Heris, A. (2012). *Modern Sinema Anlatılarının Yapısal Çözümlemesi: “İnek” Filmi Örneği*.

DOKTORA TEZİ

Tutar, C. (2015). *Reality Programların Etkileşimli Doğasında Postmodern Kentin Gündelik Yaşam Dinamikleri*. T.C. Ege Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı. Doktora tezi. İzmir.

DERGİLER

Demir, Ö. (2019). *Christopher Nolan Sinemasında Klasik Anlatı Tekniklerinin Kullanımı: Inception Filmi Örneği*. Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, Dergipark, Aralık: 32. s. 568-588.

Dural, A.B. (2012). *Antonio Gramsci ve Hegemonya*. T.C. Trakya Üniversitesi. Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi. 11 (39), 309-321.

Güngör, S. (2001). *Althusser’de İdeoloji Kavramı*. Süleyman Demirel Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, Dergipark, 6 (4), 221-231.

Gürkan, H. (2013). *Godard ve Karşı Sinema*. İletişim Çalışmaları Dergisi. Bahar Sayı: 3

Gürkan, H. ve Ozan R. (2014). *Butterfly Effect Filmi Örneğinde Karşı Sinemanın Hollywood’da Dönüşümü*. Global Media Journal: Tr Edition 4, Bahar (8).

Kulak, Ö. (2010). *Doğu Batı Düşünce Dergisi*. Sayı:55.

URL 1: <https://filmloverss.com/reha-erdem-sinemasini-anlamak/> Erişim Tarihi: 17.05.2021.

URL 2: <https://ogulcannot.medium.com/reha-erdem-sinemas%C4%B1nda-zaman-mekan-ve-karakterlerin-kendine-hasl%C4%B1%C4%9F%C4%B1-e22f6beaf0d1> Erişim Tarihi: 31.06.2021.

URL 3: Günay, Ö. (2015). Geleneksel Anlatı ve Modern Sinema Anlatısı: The Mummy (Mumya) ve Amour (Aşk) Filmlerinin Dramaturjik Çözümlenmeleri. https://www.academia.edu/41345348/GELENEKSEL_ANLATI_VE_MODERN_S%C4%B0NEMA_ANLATISI_THE_MUMMY_MUMYA_VE_AMOUR_A%C5%9EK_F%C4%B0LMLER%C4%B0N%C4%B0N_DRAMATURJ%C4%B0K_%C3%87%C3%96Z%C3%9CMLEMELER%C4%B0 Erişim Tarihi: 22 Mayıs 2021.



EKLER

EK-1 FİLM KÜNYELERİ



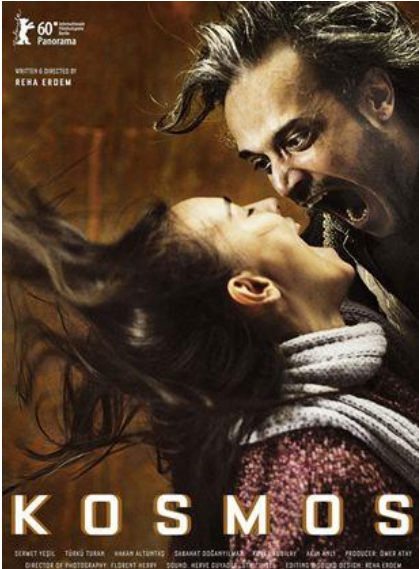
BEŞ VAKİT

- Drama, 1 saat 51 dakika

Yönetmeni: Reha Erdem

Gösterime giriş tarihi: 29 Eylül 2006

Zaman kavramının sadece beş vakit okunan ezan sesi ile hatırlandığı bir köyde doğal sistem içerisinde var olmaya çalışan insanlar geçimlerini besledikleri hayvanlardan sağlamaktadır. Filmde Ömer, Yakup ve Yıldız büyümekle erken tanışırken, anne-babalarına nefret duymaya başlarlar. Hayata karşı samimi ve çocuksu bir sitem ile büyürler.



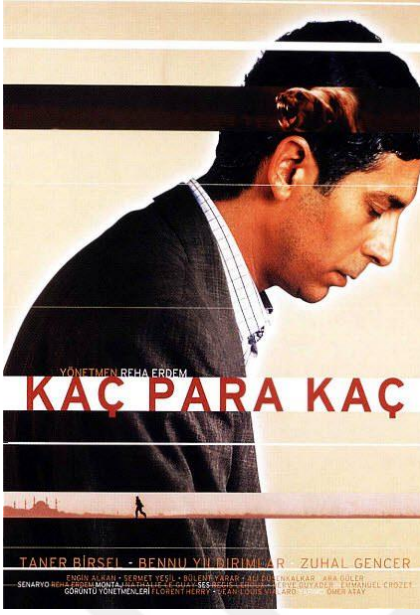
KOSMOS

- Drama/Fantezi, 2 saat 2 dakika

Yönetmeni: Reha Erdem

Gösterime giriş tarihi: 16 Nisan 2010

Gittiği kasabaya sığınırçasına kendini bırakan bir seyyahın hikayesidir. Zamanın ve mekânın önemini yitirdiği bir kasabadır. Sadece insanlar ve söylenen sözler önemlidir. Kosmos'un beraberinde getirdiği mucizeler ölü çocukları bile diriltecek mucizeye sahiptir.



KAÇ PARA KAÇ

- Drama, 1 saat 40 dakika

Yönetmeni: Reha Erdem

Gösterime giriş tarihi: 17 Aralık 1999

Büyük bir etik anlayışıyla idare ettiği gömlek dükkanının kendisine kazandırdıkları ile yetinmeye çalışan Selim'in hayatı, çağın en geçerli gerçeği 'para' ile değişir. İyilik ile enayilik arasında gidip gelirken, takside kendinden önce binen yolcunun koltukta unuttuğu içi para dolu çanta ile birlikte bu ikilemi fazlası ile hisseder.

EK-2 FİLM SAHNELERİ



Resim 1



Resim 2



Resim 3



Resim 4



Resim 5



Resim 6



Resim 7



Resim



Resim 9



Resim 10



Resim 11



Resim 12