

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM FAKÜLTESİ
RADYO TELEVİZYON SINEMA
ANABİLİM DALI

TÜRK SİNEMASINDA MEKAN
TEK MEKANDA GEÇEN FİLMLER

Yüksek Lisans Tezi

Seda Tüzün

Ankara-2008

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM FAKÜLTESİ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA
ANABİLİM DALI

TÜRK SİNEMASINDA MEKAN
TEK MEKANDA GEÇEN FİLMLER

Yüksek Lisans Tezi

Seda Tüzün

Tez Danışmanı
Doç. Dr. S. Ruken Öztürk

Ankara-2008

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA
ANABİLİM DALI

TÜRK SİNEMASINDA MEKAN

TEK MEKANDA GEÇEN FİMLER

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı : Doç. Dr. S. Ruken Öztürk

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

İmzası

.....
.....
.....
.....
.....
.....

.....
.....
.....
.....
.....
.....

Tez Sınavı Tarihi

TÜRK SİNEMASINDA MEKÂN

TEK MEKÂNDA GEÇEN FİMLER

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ	1
I. BÖLÜM: SİNEMASAL MEKANIN YARATIM ARAÇLARI VE KULLANIMI	7
1.1. Mekân	7
1.2. Sinemasal Mekân	14
1.2.1. Gerçek Mekân	18
1.2.2. Kurmaca Mekân	19
1.3. Sinemasal Mekânı Yaratma Araçları	25
1.3.1. Soyut Araçlar ve İdeoloji	27
1.3.2. Somut Araçlar	29
1.3.2.1 <i>Mizansen ve Form</i>	29
1.3.2.1. <i>Kurgu</i>	33
1.4. Sinemasal Mekânın Kullanımı	38
1.4.1. Arka Plan Olarak Mekân	39
1.4.2. Sembol Olarak Mekân	40
1.4.3. Amaç Olarak Mekân	44

II. BÖLÜM: TEK MEKÂDA GEÇEN TÜRK FİLMLERİNDE MEKÂN	
KULLANIMI	46
2.1. 1980 Sonrası Türk Sinemasında Tek Mekanda Geçen Filmlerde Sembol	
Olarak Mekân	46
2.1.1. Yalnızlık ve Mekân	57
2.2.2. Sınıf Ayrışması Sembolü Olarak Mekân	77
SONUÇ	94
KAYNAKÇA	98
EK 1 – Film Künyeleri	103
ÖZET	106
ABSTRACT	107

GİRİŞ

Sinemayı çekici kılan unsurlardan biri hiç kuşkusuz olayların geçtiği mekânlardır. Hatta bazen filmlerin, öyküleri, karakterleri unutulsa dahi mekânları hatırlanır. Kimi zaman gerçek dünyadan kaçışa olanak veren büyülü bir dünya sunar sinema, kimi zaman da aklımızı hayatı sorgulatan sorularla doldurur. Filmlerin görkemli dekorlarıyla hayal alemlerine gidebilir, sokakların gerçeğe yakın görüntüleri ile acı gerçeklerle yüzleşebiliriz. Mekân, anlatının emrine verilebileceği gibi tam tersi şekilde kullanılıp, mekânın anlatıya yön vermesi de sağlanabilir. Sinemasal mekân, yönetmenin söylediklerinin aracına dönüşebileceği gibi, filmin amacı olup çıkabilir de. Sinemasal mekânı basitçe anlatının geçtiği yer olarak tanımlamak, tanımını birçok yönden eksik bırakmaktadır. Sinemasal mekân, filmde kullanımına göre tanımını zenginleştirir. Sadece fon olarak kullanılan mekân belki anlatının geçtiği yerdir, fakat yönetmenin anlatmak istediklerini anlatmada araçsallaşmaya başlayan mekân, filmin ideolojisini açık etmenin yanı sıra filmin sosyolojik boyutuna eğilmeye olanak sağlayarak tarihe, topluma, kültüre de referans verir.

Bu tezde sinemasal mekân ile kast edilen, gerçek mekânlar, gerçek mekânlar kullanılarak kurgu ile oluşturulan kurmaca mekânlar ile stüdyoda oluşturulan dekorlar ve setlerdir. Yani filmsel gerçeklik içinde mekânı oluşturan hem gerçek mekânlar hem de dekorlar tezin kapsamına girmektedir.

Tezin amacı Türk sinemasında çoğu sahnesi tek mekânda geçen filmlerde mekânın özelliklerini ve kullanımını araştırarak, sinemasal mekânın 1980 sonrası tek mekânlı

Türk filmlerinde neleri temsil ettiğini sorgulamaktır. Bilindiği üzere Türkiye yakın tarihinde yaşanan siyasal ve ekonomik değişimler, toplumsal ve kültürel hayata da yansımıştır. Öyle ki, bu değişimler, tarihimizde 1980 öncesi ve sonrası diye net bir ayrım yapılacak denli belirginlikler taşır. Türk sinemasında tek mekânda geçen filmlerde mekânlar incelenirken, tarihe ve topluma verdiği referanslar da göz önünde bulundurulacaktır. 1980 sonrası ortaya çıkan durumların tek mekân filmlerindeki mekânın üzerindeki etkisine bakılacaktır.

Tezin ilk bölümünde önce mekânın, sonra sinemasal mekânın tanımı yapılacak, sinemasal mekânın özellikleri ve kullanım şekilleri anlatılacaktır. Sinemasal mekânı tanımlayan, sinemasal anlatım araçlarından *mizansen*, *form* ve *kurgu* ile *ideoloji* üzerinde durulacaktır. Türk sinemasında 1980 öncesi filmlerde mekânın kullanımı incelenecek, 1980 sonrası Türk sinemasında tek mekân filmlerinde ise mekânın sembolik kullanımının nasıl şekillendiğine bakılacak, sembolleştirmelerin toplumsal referansları ile bağlantı kurulmaya çalışılacaktır.

İnceleme için seçilen filmler, mekân temsillerinde kendi aralarında bütünlük arz etmektedir. 1980 sonrası Türkiye'sinin toplumsal görünümünü mekân üzerinden yansıtırken, filmlerde mekânın içine kapanan bireyin yalnızlığının göstereni olduğu ya da sınıfsal konumlara işaret ettiği gözlenmiştir. Tek mekânda geçen filmler arasında mekânın, yalnızlığın ya da sınıfsal ayrışmanın mekânına dönüştüğü filmler tezde incelenmiştir. Bu bağlamda Ömer Kavur'un *Anayurt Otel*i (1986) filmi, Tunç Başaran'ın *Biri ve Diğerleri* (1987) filmi ile Zeki Demirkubuz'un *C Blok* (1994) ve *Bekleme Odası* (2003) filmleri mekânın bireyin yalnızlığının sembolüne dönüştüğü

iddiası ile “Yalnızlık ve Mekân” başlığı altında analiz edilmiştir. Serdar Akar’ın *Gemide* (1998) ve *Barda* (2006) filmleri ile Ömer Vargı’nın *İnşaat* (2003) filmi ise mekân kullanımının sınıf ayrışmasını sembolize etmesi bakımından “Sınıf Ayrışması Sembolü Olarak Mekân” başlığı altında incelenmiştir.

Sinemasal mekân, mimari mekânın bir temsili olması nedeniyle mimari mekânla birçok yönden benzerlikler taşır. Mimarinin barınma ihtiyacı ile ortaya çıktığını biliyoruz. Ama tarih boyunca işlevselliğinin yanı sıra sembolik kullanımının birçok örneğini de görebiliriz. Cumhuriyet kurulduktan sonra Ankara bakanlık ve kamu binalarıyla modernliği ve uygarlığı yansıtan modern bir görünüme bürünmüştür. Neredeyse tüm kurumlar prestij binaları ile büyüklüklerini göstermek için mimariyi kullanırlar. Güç gösterme amacıyla, Osmanlı’nın en zayıf döneminde borç alarak Dolmabahçe Sarayı’nı yaptırması da buna güzel bir örnektir. Hakim sınıfların kendi konumlarını meşrulaştırmak üzere mimariyi araçsallaştırması ise işin bir başka boyutudur. Ortaçağdaki görkemli katedralleri düşünebiliriz. Yapımı seneler süren şaşalı kiliseler, krallıkların lüksüne özenen ama ses çıkarmaması istenen halkın susturucularıdır. Ancak tanrının herkese açık evinde bu lüksten faydalanmaya olanak vardır. Saraylar ise yalnız belirli bir gruba hizmet imkanı sunar. Günümüzde de durum farklı değildir. Alışveriş merkezleri, kapitalizmin kiliseleridir. Zenginlikten payını alamayan kitle hiç olmazsa bir gün sahip olabileceği umuduyla vitrinlerin ışıltısından payını alır.

Bu tezde, filmlerde kullanılan mekânların da benzer işlev görüp görmediği sorgulanacaktır. Ana akım sinemanın gerçek dünyadan ve onun sorunlarından kaçış

için fırsat yaratması, sinemanın anlatım olanakları ile diğer araçlara kıyasla gerçeğe en yakın görüntüleri üretme çabası içinde olması, bizim filmleri izlerken sadece öyküye değil, mekânlara da ilgi göstermemiz, sinemasal mekânın kapitalizmin mekânları ile benzerliklerini oluşturur. Alışveriş merkezlerinin büyüdü dünyasını, filmlerin özenli mekânlarında buluruz. İçinde bulunmak isteyeceğimiz mekânlar gösterilir perdede. Popüler filmlerin mekânla ilişkisi albeni üzerine kuruluyken, sanat filmlerindeki mekânlar üzerine aynı şeyi söylemek pek mümkün görünmez. Sanat filmleri öncelikli olarak seyirciyi düşünmeye sevk ettikleri için çoğu sanat filmi mekânı da eleştirel tavrın bir aracı olarak ele alır. Sanat filmlerindeki mekânlar cazibe unsurları değildir. Kimi zaman öykünün baş kahramanı olurken, kimi zaman da baş karakterin ruh halinin dışavurumuna dönüşür. Sanat filmlerinde mekân, yönetmenin söylemek istediklerinin aracına dönüşürken, bazı yönetmenler için amaç haline gelir. Kimi yönetmenler için mekân anlatıdan önce gelir. Bu yönetmenlere göre filmde mekânı göstermek esastır. Hatta filmi mekânı göstermek için çektiğini söyleyen yönetmenler vardır. Sözgelimi Michelangelo Antonioni, filmde mekânın önemini şu sözlerle belirtmiştir:

Kimi yönetmenler önce bir öykü anlatmaya karar verir, sonra da bu öyküye uyacak dekoru seçerler. Ben tam tersini yaparım: Çekmek istediğim manzara, bir yer vardır, bu manzara ya da yerden filmlerimin izleği çıkar (aktaran Bükler, 1991: 71-72).

Sinemanın temel bileşenlerinden mekân, en basit tanımı ile anlatının geçtiği yerdir. Filmde mekân, kimi zaman beden ve hareketin arka planını oluştururken, kimi zaman da odağa yerleşerek ön plana çıkar. Sinema, mekânın üç boyutluluğunu iki

boyuta indirgerken bir yandan da dönüştürerek ya da soyutlayarak mimari mekânın bir temsilini sunar. Mekânı soyut ve çevresinden bağımsız ele alamayız. Mekân çevresiyle, tasarımıyla, göndermeleri ile kültüre ve topluma referans verir. Mekâna bakarak toplum ve birey hakkında birçok ipucu elde edebiliriz. Filmlerdeki mekânlar için de aynı şey söz konusudur.

Mekânın sinemasal olarak temsili sırasında fiziksel mekânlar oldukları gibi kullanılırsa, gerçek mekânları oluşturur. Kurmaca mekân ise iki şekilde oluşturulabilir: Eğer gerçek mekânlar kurgu aracılığı ile farklı gerçek mekân görüntülerinin art arda kurgulanması sonucu filmsel gerçeklik içerisinde tek ve gerçek bir mekân gibi algılanıyorlarsa kurmaca mekânı oluşturur. Kurmaca mekânın diğer çeşidini ise gerçekte var olmayan, sadece film için inşa edilmiş olan, başka hiçbir şekilde değer taşımayan dekorlar oluşturur.

Filmleri mekânı kullanmalarına göre de sınıflandırabiliriz. Gül Kaçmaz yayınlanmamış yüksek lisans tezinde sinemasal mekânın, ön planda ve arka planda olmak üzere iki şekilde kullanıldığını belirtir. Sinemasal mekân, arka planda olduğu zaman harekete fon oluşturur; çerçeve içinde oyunculardan geriye kalan alanı doldurur. Eğer mekân ön planda ise ya biçim ya da sembol olarak kullanılır. Mekânın biçim olarak kullanıldığı durumlarda sinemasal mekânın temsili de filmin amaçlarından birisi haline gelir. Böyle bir durumda yönetmen filmin mekânına birincil önem atfederek, filmi mekânı göstermek için yapar. Sinemasal mekân, sembol olarak kullanıldığında ise başka şeyleri anlatma aracına dönüşür (Kaçmaz, 1996: 44-46). Yönetmen söylemek istediklerini mekânın ve kullanımının üzerinden

iletmeye çalışır. Bu bakımdan biçim olarak mekân estetik, sembol olarak mekân ise sosyolojik bir bakış gerektirir.

Sinemasal mekânın mimari mekânın bir temsili olduğu, zaman, hareket ve kurgu gibi paydalarının ortak olduğu, her ikisinin de mekân deneyimi yaşatabildikleri akılda tutularak, sosyal bilimlerdeki toplumsal, kültürel, ekonomik referansları olan mekânı ele alış şekli filmlerdeki mekânları incelerken göz önünde bulundurulacaktır. Amaç mekânı sadece estetik olarak ya da sadece toplumsal olarak incelemek değil, bu iki tarafın birbiri ile ilişkili olup olmadığını sorgulamak ve sinemasal mekânın film estetiğine yaptığı katkılara, diğer yanda gündelik ve siyasal hayatla ilgili ipuçları üretip üretmediğine bakmaktır.

I. BÖLÜM: SİNEMASAL MEKÂN, SİNEMASAL MEKÂNIN YARATIM ARAÇLARI VE KULLANIMI

1.1. Mekân

Mekânın sözlükteki karşılıkları yer, bulunulan yer, ev, yurt ve uzaydır. İngilizce kaynaklarda “space” olarak geçen kelime Türkçe’ye çevrildiğinde mekânın yanı sıra, boşluk, alan, aralık, uzaklık gibi anlamları da karşılamaktadır. Tül Akbal Süalp, uzam ya da uzay sözcüğü yerine “mekân” sözcüğünü seçmesini toplumsal bilimlerde, kent planlaması ve mimari gibi disiplinlerde bu sözcüğün ortak bir tercih olarak kullanılmasına bağlar (Süalp, 2004: 89). Bu çalışmada da mekân sözcüğü tercih edilecektir.

Mekânın tanımı, tanımlandığı disipline göre değişmektedir. Ama kuşkusuz mekânla en ilgili disiplin mekân tasarlamayı da kapsayan mimaridir. Mimari mekân, fiziksel ve görsel sınırlarla tanımlanırken, dokusu, malzemesi, rengi, ölçeği, ışık kalitesi ile karakter kazanır. Aynı hacmin farklı malzeme, farklı ışıklandırma ile bambaşka mekânlara dönüşebileceği rahatlıkla söylenebilir. Sinemasal mekân için de aynı şeyi söylemek mümkündür. Mekân sadece görme duyumuza hitap etmez. Ses ve akustik özellikleri mekânı işitsel olarak algılamamızı sağlar. Dokusu, yüzeyleri, dokunma duyumuza seslenirken, kokusu mekânı belleğimizde bir deneyim olarak kaydetmemizi sağlar. Mekân, yaşanan ve deneyimlenen bir olgudur. Filmde de kamera aracılığı ile sinemasal mekânın içinde gezer, sesleri işitiriz. Kamera insan gözünden farklı bir açı yaratarak, kendi görsel algısını bize sunar. Sinemada mekânı

gerçek hayattakinden farklı olarak deneyimleme imkanını buluruz. Kameranin konumu, ölçeği, çekim hızı mekânı farklı algılama olanakları sunar.

Sınırları olan hacmi Leland M. Roth, *fiziksel mekân* olarak tanımlar. Fiziksel mekân görsel olarak sınırlıdır. Roth, görsel sınırları olmayan, gözün gördüğü en uç noktalara kadar uzanan, böylelikle şeffaflaşmış olan mekânı *algısal mekân* olarak adlandırır. *Kavramsal mekân* ise, algısal mekânla bağlantılı olmakla beraber bellekte depolanan plan, zihinsel haritadır ve akıl gözüyle kavranır (Roth, 2000: 75). Kavramsal mekân için algısal mekân parçalarının zihinde yeniden birleştirilmiş halidir denilebilir. Bu yönüyle kavramsal mekân, sinemadaki kurgu ile oluşturulan kurmaca mekâna benzer. Roth, hareket ettiğimiz ve kullandığımız mekânınsa *davranışsal mekânımız* olduğunu söyleyerek, mimari mekânın davranış üzerindeki etkisini vurgular (Roth, 2000: 76). Sözgelimi bir oda içerisinde hareketimizi engelleyen bir eşya, davranışsal mekânımızı da belirlemiş olur. Roth'a göre, tam olarak mimariye ait olmamakla beraber dikkate alınması gereken mekânı tanımlayan bir başka şey ise *kişisel mekândır*. Roth'un aynı türün üyelerinin aralarına koydukları mesafe olarak tanımladığı *kişisel mekân*, sadece insanlarda görülmemekte hayvanlarda da genetik olarak kodlanmaktadır. Kişisel mekâna, kalabalık bir yerdeki insanların birbirleri ile aralarına koydukları yaklaşma mesafesi örnek olarak verilebilir. İnsanlardaki kişisel mekân anlayışının daha çok kültürel olduğunu belirten Roth, mekânın kullanımının ve düzenlenişinin bu anlayış doğrultusunda yapılması gerektiğini belirtir (Roth, 2000: 85-86). Böylelikle Roth, mekânın bilişsel, psikolojik ve kültürel yönlerine dikkat çekmiştir.

Mekânın fiziki olmasının ötesinde kültürel ve toplumsal yanları da vardır. Barınma ihtiyacı ile doğan mekân yaratımı, yüzyıllar boyunca, işlevselliğin, geometrinin, estetiğin, şiirselliğin, toplumsal gereksinimlerin, üslûpların, sanatçı dışavurumunun etkisiyle çeşitlenmiş, zenginleşmiş, değişmiş ve dönüşmüştür. Victor Hugo, mimariyi taştan kitaba benzetir; matbaa bulunana kadarki tüm tarihi, binalarda bulmak mümkündür. Ona göre, düşünceleri yansıtan, geleneklerden doğan simgeleri somutlaştırıp görünür kılan, mimari yapılarıdır (Hugo, 1996: 64). Henri Lefebvre de benzer şekilde *mekânda bırakılan izler ve işaretlerin* önemine değinerek, mekânın yazı haline geldiğini, böylece mekânı işgal eden gövdenin ipuçlarını bıraktığını ve beden hareketini yazdığını söyler (Lefebvre'den aktaran Mutman, 1994: 188).

Mekân, Lefebvre ve Hugo'nun da belirttiği gibi, insanlık tarihinin, deneyimlerinin biriktiği ve bu birikimler ışığında şekillenerek bu bakımdan tarihle ilgili birçok ipucunu açığa çıkaran bir nevi aynadır. Bünyesinde tarihi referansları barındıran mimari, aynı zamanda bir düzen sanatıdır; bu yüzden düzeni ve uyumu yansıtmalıdır. Uyum kaygısı mimariyi geometrik kuralların ve matematiksel oranların etki alanına sokmuştur. Uğur Tanyeli, mimarinin, modernizme kadar geometrinin boyunduruğu altında olduğunu, bilimsel temellere oturmasının ve rasyonalizasyonunun neredeyse XVI. yüzyılda başladığını, daha sonraki yüzyılda ise bu çabaların arttığını belirtir (2002: 66- 67). Michael Graves ise tam tersi modern mimarinin soyut geometrinin lehine bir tavır aldığını, kültürel gelişimlerin sonucu oluşan şiirsel formu zayıflatıldığını söyleyerek ve tekniği ön plana çıkaran biçimlere prim verdiğini belirtir (2002: 416).

Mimar Frank Lloyd Wright da benzer şekilde şiiirselliğin gerçek bir kültür olarak yaşamadığı sürece, biçimin işlev tarafından belirlendiğini söyleyerek modern mimarideki “biçim işlevi izler” politikasını eleştirir (2002: 20-21). Wright, mekânın önemini teslim edip yeni bir tanım getirerek, mekânı konumu ile birlikte değerlendirir. Arazi ile uyumun önemine dikkat çekerek, yapılan yapının başka bir yerde konumlanabilmesinin imkansızlığını vurgular (Wright, 2002: 18).

Bir başka mimar Bernard Tschumi, Parc de la Vilette projesinde mekânı bambaşka bir açıdan değerlendirir. Parkın düzenlemesini matematiksel bir düzleme oturtan Tschumi, birlik ve düzen kavramını sorgular. Tschumi, buradaki düzenlemenin yinelemeler, çarpıtmalar, üst üste bindirmelerden oluştuğunu ve bunlar arasında bir mantık aranamayacağını belirtir (Tschumi, 2000: 92). Mekân, önceden belirlenmiş bir işleve göre değil, kullanıcının ihtiyaç ve aktivitelerine göre şekillenir. Dolayısıyla mekânın örgütlenmesi tasarım aşamasında matematiksel düzenlemeler doğrultusunda daha soyut bir düzleme çekilmiş olur. Parc de la Vilette projesinin başka bir boyutu da sinemasal göndermeleridir. Mekânın algılanması sinemasal kurgu üzerinden tasarlanmıştır. Ayrıca Roth’un tanımladığı *kavramsal mekânı* yürüyüş yolunda bulmak mümkündür. Tschumi, bu yolda sekanslar halinde organize edilmiş zihinde birleştirilmek üzere bir dizi çerçeve kurmuştur (Ran, 2003: 1). Bedenin mekân içindeki devinimi sayesinde kurgu gerçekleşir. Rem Koolhaas da tasarladığı binalarda dolaşımın belirli sekansları üzerinden tanımlandığını, yaptığı her şeyin arkasında anlatının bulunduğunu söyler (Aitken, 2005: 193). Anlatı ve kurgu, mekân algısını ve tasarımını hem mimaride hem de sinemada etkileyen ortak paydalardır. Sinema ve mimari bu bakımdan birbirlerini etkiler ve birbirlerine ilham kaynağı

olurlar.

Mekân, sadece sinema ve mimarinin değil, aynı zamanda felsefe ve coğrafyanın da konusudur. Son olarak da sosyal bilimlerin konusu haline gelmiştir. Felsefedeki mekân tartışmalarında mutlak, göreceli ve epistemolojik olmak üzere üç duruş söz konusudur. Descartes ve Newton mutlak mekân fikrinin temsilcileridir (Werlen, 1992: 1). Newton'a göre mekân, sonsuz, sınırsız ve yaratılmamıştır (Slowik, 1999:19). Descartes, mekânın akılla algılanacağını, bu yüzden de özsel, öncel ve doğal olduğunu belirtir. Descartes, ayrıca beden tarafından işgal edilen mekânı oluşturan üç boyuttaki uzantının, bedeni oluşturan ile aynı olduğunu söyler (Slowik, 1999:138). Göreceli duruşu temsil eden Leibniz, mekânın şeylerin yerleşme ve düzenlenme biçimi olduğunu ve kendi başına bir şey olmadığını söyler (Werlen, 1992: 1). Epistemolojik duruşun temsilcisi Kant'a göre ise, mekân ampirik değil, gerekli bir temsil ve de *a priori*dir (Werlen, 1992: 2). Werlen'e göre, şayet mekân bir nesne ise o zaman fiziksel dünyada yerini gösterebilmek gerekmektedir. Ama bu imkansızdır, çünkü maddesel ya da teorik bir nesne olarak var olmaz. Werlen, mekânı nesne ya da *a priori* yerine eylemlerin referanslarının çerçevesi olarak tanımlar (Werlen, 1992: 1-2). Mekân, sosyal eylemlerin sınıflandırılmasında referans çerçevesi teşkil eder.

Lefebvre, 20. yüzyıl başında sürrealizm ve kübizmin etkileriyle, Euclidci geometri ve perspektif ilkelerine dayanan görsel-soyut mekânın dönüşüme uğrayarak homojen ve de kırılmış mekân haline geldiğinden bahseder (Mutman, 1994: 191). Fütürizm ve Dadacılık için de mekânsallaştırma temel sorun olmuştur. Fütüristler, hızın dünyayı

küçültürken, yeni dünya, yeni coğrafya duygusu yarattığını söylerler (Marinetti, 2002: 76). Buna göre mekânı hız ve devinimi temsil edecek şekilde biçimlendirmeye çalışmışlardır. Sanatı gelip geçici gören Dadaistler ise, sürekli türden bir mekânsallaştırmayı reddederek, sonsuzluğu, *happening*lerini devrimci eylem çerçevesine yerleştirme yoluyla aramışlardır (Harvey, 1999: 233).

Lefebvre, mekânsal pratikleri incelemek üzere yaşanan, algılanan ve hayal edilen olmak üzere üçlü bir şema geliştirmiştir:

1. Maddi mekânsal pratikler, mekân içinde ve aracılığıyla üretimi ve yeniden üretimi sağlayacak biçimde gerçekleşen fiziksel ve maddi akış, aktarma ve etkileşimleri ele alır.
2. Mekân gösterimleri, ister günlük sağduyu diliyle, ister mekânsal pratiklerle uğraşan akademik disiplinlerin (mühendislik, mimarlık, coğrafya, planlama, toplumsal ekoloji vb.) bazen anlaşılmaz diliyle olsun, maddi pratikler hakkında konuşulmasına ve bunların anlaşılmasına olanak kazandıran bütün göstergeler ve anlamları, kodlar ve bilgileri kapsar.
3. Gösterim mekânları, mekânsal pratikler için yeni anlam ya da olanaklar hayal eden zihinsel icatlardır (kodlar, göstergeler, “mekânsal söylemler”, ütöpik planlar, hayali peyzajlar, hatta sembolik mekânlar, özgül mimari çevreler, resimler, müzeler ve benzeri türden maddi yaratılar) (Harvey, 1999: 246-247).

Lefebvre, yakın zamana değin kent planlamasında egemen kuramı oluşturan mekân örgütlenmesinin nesnel, yansız, teknik, görgül, bilimsel, masum ve apolitik olduğu inancının, bu özellikleri ile “bir ideoloji” özelliği taşıdığını belirtir. Lefebvre’e göre, mekân toplumsal bir üründür. Dolayısıyla da ideoloji ya da politikadan

ayrıştırılabilen bilimsel bir nesne olamaz (Alkan, 2005: 34).

Sosyal bilimlerde mekânın öneminin anlaşılması ile olguların ve ilişkilerin bir aradalığını ve yan yanalığını göz ardı eden tarihselci bakış 1970'lerden sonra, yerini eşzamanlılığı mümkün kılan mekân merkezli düşünceye terk etmiştir. Oğuz Işık'ın da belirttiği gibi, zaman ve mekânın birbirine indirgenmeyen veya birinin diğerinden türemediği anlayıştan bahsederken toplum ve mekân arasındaki diyalektik ilişkiye değinir. Mekân bir yandan toplumsal yaşamı belirlerken diğer yandan toplumsal bir üründür (Işık, 1994: 13-14). Marksist coğrafyacılar, “mekânsal süreçlerin ardında yatan toplumsal, ekonomik ve politik ilişkileri” (Işık, 1994: 17) gündeme getirmişlerdir.

Fredric Jameson, günümüzün postmodern kapitalist mekânının bütünlüğü olmayan, zihinde birleştirilmesi güç, birbirinden kopuk parçaların bir kolajı olduğunu söyler. Jameson'a göre postmodernizmle beraber zihinsel olarak hazır olmadığı yeni ilişkiler gelişmiştir; kişinin kendini konumlandırabilmesi için bu mekânları zihninde haritalandırabilmesi gerekmektedir (Işık, 1994: 26). Mekânın toplumsal gelişmelerle olan bağlantısı, mekân algısını değiştirebilme gücüne sahiptir.

Mimarlar mekânın kullanılışı ile mekânın yaratım süreci arasındaki paralellikler üzerine yoğunlaşırken, işlevselci bir yaklaşım geliştirmişlerdir. Felsefeciler mekânın ne olduğuna dair fikirler üretirken, sosyal bilimciler, mekânın toplumla bağlantısını kurarak nasıl üretildiği üzerine tezler üretmişlerdir. Mekân, mimaride olduğu kadar, sanat, felsefe ve sosyal bilimlerde de hak ettiği önemi kazanmıştır. Sinemasal

mekânın da sinemada en önemli öğelerden biri olduğu ve yukarıda incelenen reel mekân gibi hem estetik hem de toplumsal referansları temel alarak üretildiği unutulmamalıdır. Sinemadaki mekân mimari mekânın iki boyutlu bir temsili olarak estetik kaygılardan ve üretildiği toplumun siyasi, kültürel hayatı ve yaşayış biçiminden ayrı değerlendirilemez.

1.2. Sinemasal Mekân

Sinemasal mekân, üç boyutlu mimari mekânın sinemasal ifade araçları kullanılarak sinema diliyle yeniden düzenlenerek iki boyut üzerinde ifade edilmesidir. Sinema ve mimarinin ortak paydası mekân, sinemasal mekâna dönüşürken birtakım değişimleri gerektirmektedir. Düz sinema perdesi üstünde iki boyuta indirgenen mekân üçüncü boyutu hareket ile elde eder.

Çerçeve içine giren mekân iki boyutlu görsel bir düzenleme olarak düşünülebilir. Bordwell ve Thompson'a göre bu iki boyutlu kompozisyon, biçimlerin organizasyonunu, dokuyu, ışık ve gölge desenlerini kapsar (2001: 176). Bu yüzden grafik olarak da tasarlanmalıdır. Mallet-Stevens'a göre, nasıl doğada dikey-yatay çizgiler karışmıyor, geometrik eğriler birbirini kesmiyor, biçimlerin antitezi düzgün bir biçimde ortaya konuyorsa, filmin fonunda da oyuncular göz önünde bulundurularak tasarım yapılmalıdır. Zemin ile ön plandaki oyuncunun kompozisyonu geometrik şekiller, renkler ve kontrastlar referans alınarak sağlanabilir (Vaillant, 1997: 30-31). Bordwell ve Thompson, ışığın ve gölgenin

çerçeve içi kompozisyonun bileşeni olmanın yanı sıra üçüncü boyut yaratmadaki etkisine değinir (2001: 180). Işığın mekân üzerinde etkisini vurgulayan Robert Mallet-Stevens'a göre renkli çekim olanağının olmadığı sinemanın ilk yıllarında formlar rengin yerini almak zorunda kalmıştır. Her yönden gelen ışık, nesneleri dümdüz gösterdiğinden üçüncü boyut etkisini verebilmek için doğru ışık-gölge kompozisyonlarını yakalayabilmek gerekmiştir (Vaillant, 1997: 30).

Çerçeve içi mekânın iki boyutlu organizasyonu, esas olarak hareketin eklenmesi ile üçüncü boyut etkisi kazanır. Hareket eden oyuncuların veya nesnelerin çerçeve içine giren diğer öğelerle uyumu, mekânın ne şekilde kullanıldığını da belirlemiş olur. Odile Vaillant'ın aktardığına göre, 1930'larda film setleri tasarlayarak mimari ile sinema sentezine ulaşan mimar Robert Mallet-Stevens'a göre film, statik olan dekor ile dinamik olan oyunculardan oluşur. Ama Mallet-Stevens ne oyuncuyu ne de seti daha önemli görür ve her ikisinin de eşit derecede önemli olduğunu vurgular (Vaillant, 1997: 28-29). Baldo Bandini ve Glauco Viazzi ise karakter ve dekor arasında resimsel bir kaynaşmaya ulaşmanın zor olduğunu belirtir. Dekor ve karakterin bağımlılığının izleyicinin hisleri ile onaylandığını, boş bir dekorun kendini tamamlamak için karakteri beklediğini söyler. Dekor, karakterin psikolojisini belirlediği gibi, onu yansıtabilir de. Ya da karakterin hareketlerini belirler. Dekor ya karaktere baskındır ya da onunla uyum içerisinde (Viazzi'den aktaran Affron ve Affron, 1995: 36).

Filmde mekân düzenlemesi mizansen, zaman düzenlemesi ise kurgu olarak tanımlanmaktadır. Ama bu iki olgu birbirinden ayrı düşünülemez. Yalçın Demir,

sinemasal anlatının, zaman içerisinde anlatıldığını ve filmdeki mekân/ların zamana bağımlı temsil edildiğinden zamansal yapının bir parçası olduğunu belirtir (1994: 11). Lewis Jacobs, sinemasal mekânın, çekimlerin düzenlemesi, sırası ve aralarındaki ilişki ile ortaya çıktığını belirtir (1994: 43). Jacobs'un da söylediği gibi sinemada mekân, zaman akarken tanımlanan bir olgu olduğu için kurgu ile yapısal bir ilişki içerisinde. Bu yüzden mekân kurgudan etkilendiği gibi mekân da kurguyu etkiler.

Sinemasal mekânı tanımlarken kimi kuramcılar mekânın sadece harekete zemin oluşturan bir alan olduğunu savunurken, kimileri çerçeve içindeki her şeyi mekân olarak adlandırır. Mekân kimi filmde ön planda olup oyuncudan ve eylemden daha çok görünür ve önemli kılınırken, kimi filmlerde de örneğin siyah bir fona dönüşerek görünmez kılınabilir.

Lewis Jacobs, filmdeki mekânı, perdenin sınırlarınca kuşatılan, değişik kamera açıları ve merceklerle filmin yönetmeni ya da yapımcıları tarafından sınırlanan, çekimden istenen etkiye göre düzenlenen görsel bir öge olarak değerlendirir. Jacobs, görsel mekânın duyarlılıkla ele alındığında ise bir konuyu anlatmada veya ifade etmede artı bir değer kattığına değinir (Jacobs, 1994: 42).

Christopher Hobbs'a göre, film mimarisi/mekânı bir yalandan ibarettir. Çünkü gerçekte var olmamakta, hiçbir şey görüldüğü gibi olmamaktadır (Hobbs, 1997: 166). Hobbs'un görüşüne benzer bir tezi savunan Barbara Bowman, film mekânının aldatıcı olduğunu, boş ya da nesnelerle dolu olmasını filmin belirlediğini söyler. Bowman, usta yönetmenlerin film mekânının başlangıçta nötr olup izleyici ile güç

kazandığı bilgisine sahip olduklarını söyler. Bowman, bu yönetmenlerin mekân algımızı geliştirerek, mekânı sadece basit bir alan olarak değil, çerçeve içine giren her şey olarak tanımladıklarını belirtir. Bowman'a göre bu bir manzara olabildiği gibi insan yüzü de olabilir (Bowman, 1992: 2-3). Bowman'ın tanımına göre mekân sadece mimari olarak değil, metaforik olarak da var olabilir. Bu durum, çerçeve içine giren yakın çekim bir nesnenin mekânlaşmasını olası kılar.

Mekân düzenlemesi oyuncular ve hareket eden diğer nesneleri dikkate alarak yapılmalıdır. Mekâna hareket katan oyuncular ve nesneler, aynı zamanda mekânın içinde Roth'un tanımı ile davranışsal mekânı belirlerler. Bu yüzden statik mekân ile dinamik oyuncu ya da nesnelerin uyumu önemlidir. David Bordwell, dekorun kimi zaman oyuncular ezebileceği gibi, kimi zaman da yok olabileceğini belirtir. Bu iki duruma gösterişli dekorlar ile karanlık bir zeminde beliren figürleri örnek verir (Bordwell, 1985: 160).

Sinemanın ilk yıllarında gerçek mekânlar ve mimari kullanılırken, daha sonra stüdyoların kurulması ile birlikte dekorlardan ve sahneyi tamamlayan peyzaj resimlerinden yararlanmaya başlanmıştır. Kurgunun geliştirilmesiyle beraber kurmaca mekân yaratılmıştır. Gerçek mekânlar çekimlerde parçalara ayrılıp, kurguda bütünleştğinde mekân algımızı yanıltabilecek yeni mekânlar ortaya çıkar.

1.2.1. Gerçek Mekân

Lumiere kardeşler 1895'te *cinematograph*'ı icat ettiklerinde tarihin ilk sinema filmlerini de çekmeye başlamışlardır. Bu filmler, “iyi düzenlenmiş” ve “durağan çerçeveli” “tek çekimler”den oluşmaktadır. *Cinematograph*’ın ilk yıllarında önemli olan seyircilere gerçekliğe yakın görüntüler sunabilmektir. Her ne kadar bu dönemde yapılan filmlerde saniyede on altı kare gösterilse de, dünyanın farklı yerlerinde çekilip farklı dünyaları anlatan görüntüler seyirciye cezbedici gelmiştir. Kamerayı unutan seyirci, filmin içeriğine dalmak zorunda kalmıştır (Abisel, 1989: 15-16). Anlatım teknikleri henüz geliştirilmediğinden içerik ön plandadır. Dolayısıyla bu dönemde sinema, gerçekliği olduğu gibi sunan, değeri ve çekiciliği gerçekliği birebir üretmesinden ve izleyicilere yabancı yerleri, yabancı insanları gösterebilmesinden gelen bir araçtır. Buradaki yabancı yerler sadece daha önceden tanındık olunmayan yerler anlamında yabancı yerler değil, farklı bir coğrafya, farklı bir iklim, farklı bir kültür ve farklı insanlar anlamında yabancılık taşıyan yerlerdir.

Dünyanın dört bir yanına görüntü kaydetmek için dağılan ekipler, izleyicilere hayatları boyunca hiçbir zaman gidemeyecekleri ve göremeyecekleri yerlerin imgelerini sunmuşlardır. Tom Gunning, erken dönem gezi filmlerinin, “sınırları olmayan imajlar” deyişini anlamlandıran bir algı ile yapıldığını belirtir. Charles Musser, erken dönem filmler arasında en popüler ve gelişmiş olanın gezi türü olduğunu belirtir. Gezi filmleri, sinema öncesi gezi konferanslarında gösterilen slaytlardan türemiş bir formdur. Erken dönem filmleri da tıpkı gezi filmleri gibi sergileme zihniyeti ile çekilmektedir. Bu yüzden belgesel bir nitelik taşır. Musser,

sinemanın ilk yıllarındaki kurmaca filmlerin, fon olarak, gezi filmlerinin vaatlerini kullandığına işaret eder. Erken dönem sinemada gezi filmleri türü, o zamana kadar dünyanın imajlarını aktarmada kullanılan tüm diğer araçlardan çok daha etkili olmuştur. Bu filmlerin çoğu, manzarayı yeniden üretebilmek için, panoramik çekimleri tercih etmişlerdir (Gunning, 2006: 25-26-32).

Kurgunun geliştirilmesi ile gerçek mekânın kurgulanması mümkün olmuştur; böylelikle mekânın sinemasal temsilinde yeni bir sayfa açılmıştır.

1.2.2. Kurmaca Mekân

Sinemanın ilk yıllarında kullanılan gerçek mekân, gerek kurgunun geliştirilmesi gerekse anlatının ön plana çıkmasıyla kurmaca ya da anlatısal mekâna dönüşmüştür. Barry Salt'ın film biçimi kavramına göre *ilkel* sinemadan *klasik* sinemaya geçiş, mekânın kuruluşuna – sahneleme, ışıklandırma, çekim ölçekleri ve geçişlerine duyarlılık ile sağlanmıştır (Elsaesser, 1997: 12). Jacobs, parçalara ayrılmış gerçek mekân çekimlerinin birleştirilerek yeniden yaratılması düşüncesinin, Edwin S. Porter'ın *The Life of American Fireman* (1902) ve *The Great Train Robbery* (1903) filmlerindeki ilkel çabaları ile başladığını söyler. Jacobs, Griffith'in 1908-1916 yılları arasındaki çalışmalarında bu yöntemin ileri götürüldüğünü fakat gerçek mekân ile kurmaca mekân arasındaki farktan ilk olarak Pudovkin'in söz ettiğini belirtir (Jacobs, 1994: 43). Pudovkin'in kurmaca mekân kavramı kurgu başlığı altında incelenecektir.

İlk dönem filmlerinden klasik anlatı filmlerine geçiş sürecinde tiyatrodan geleneğinden kalan perdedeki mekân ile izleyici arasındaki boşluk da giderilmeye başlanır.

Sinemanın ilk yıllarındaki gerçeği olduğu gibi aktarma özelliği bir süre sonra alışıldık bir olay haline gelmiş ve sinemacıları, izleyicileri çekmek için yeni yöntemler geliştirmeye yöneltmiştir. Aynı zamanda buna paralel olarak 1920’li yıllarda Fransa, Almanya ve Sovyetler Birliği’nde dönemin sanatsal hareketlerinden etkilenen sinemada bu hareketler doğrultusunda yeni eğilimler baş gösterir. Sinemanın sadece olayları ve durumları yansıtan bir araçtan öte bir ifade aracı olduğu keşfedilir. Dolayısıyla mekânın kullanımı ve sunumu farklı şekillerde ele alınır.

Sinemada gerçek mekânların yanı sıra dekorların da sıklıkla kullanıldığı gözlenir. Sinemanın ilk yıllarından itibaren sahne ve dekorun önemi anlaşılmış ve tiyatrodakinden daha aktif bir rolü olduğunun farkına varılmıştır. Sinema dekoru, sadece insanların hareketlerini kapsayan bir alandan ibaret değildir. Dinamik olarak anlatısal harekete katılabilir. Sinemanın ilk yıllarında olduğu gibi film yönetmeni zaten varolan bir yere gidip filmi orada çekebilir. Ya da film yönetmeni dekoru inşa eder. Meliès, stüdyoda film çekmenin film üstündeki kontrolü artırdığını anlamıştır ve çoğu film yönetmeni de bu konuda onu takip etmiştir (Bordwell&Thompson, 2001: 159).

Fransız Georges Méliès, hayal gücünü işe katıp, gerçekliğin dışına çıkarak kurmaca bir dünya yaratmıştır. Teknik bir arıza sonucu kameranin dönüştürücü, sihirli gücünü keşfeden Méliès, Abisel'in ifadesiyle "film aracılığı ile gerçekliği değiştirebilme, yeniden düzenleyebilme ve fantezi niteliğinde kısa öyküler anlatabilme olanağını fark edip kullanarak, bir anlamda illüzyonun sinemasal biçimini geliştirmiştir". Filmlerinde kamera uzaklığı sabit kaldığından ve hep toplu çekim ölçeği kullandığından, yakın ve ayrıntı çekim ölçekleri yoktur (Abisel, 1989 : 27-30). Tiyatro geleneğini sinemaya taşıdığından, Méliès'in sinematografik bir anlatımı olduğu söylenemez. Mekân kullanımı yönünden ilk dönem sinemacılarından olmakla beraber, kameranin teknik potansiyellerini keşfetmesi ve teatral olmasına rağmen düşsel olan mekânı perdeye taşıması bakımından önemlidir.

Kristin Thompson, 1910'lu yıllarda dekor tasarımının daha özenli olduğunu, hatta bazı yönetmenlerin, anlatısal netliğe az önem verip, esas olarak dekorlar üzerinde durarak kompozisyona önem verdiklerini belirtir. 1912'ye kadar karakterleri hareket ettirmek ve hareketin olduğu yeri göstermek için kullanılan alan derinliği, bu tarihten sonra, dışavurumsal kaygılarla kullanılmaya başlanmıştır (Thompson, 2004: 263).

İspanyol eleştirmen Juan Antonio Ramirez, sinemasal set tasarımının özelliklerini tanımlarken, dekor ve mimari arasındaki kıyaslamaya dikkat çeker:

1. Minyatürden ya da resimden faydalanan film dekoru kısmidir; sadece çekim yapılacak alan inşa edilir.
2. Set tasarımı istenen etkiye göre mimarinin gerektirdiği ölçüyü ve ölçeği

değiştirebilir.

3. İstenen etkiye ulaşmak için kullanılan açılar, eğimler kamerada deformasyon olarak görülmediğinden, film setlerinin mimari olmayan bir mantığı vardır.
4. Setler, basitleştirmek ya da karmaşıktırmak amacıyla abartıya başvururlar.
5. Dekorlar, hareketli ve kullanım açısından esnektir; yeniden kullanılabilir.
6. Setler, hızlıca inşa edilip, hızlıca sökülür. Masrafı mimari kadar ya da daha fazlası olsa da değeri sadece fotografiktir (Ramirez'den aktaran Affron ve Affron, 1995: 31).

Anne Souriau, seti anlamlandırmamızda dekorun üç işlevi olduğundan bahseder: Dekoratif, sınırlandırıcı ve sembolik işlevler. Dekoratif olması nedeniyle güzel imajlar yaratırken, sınırlandırıcı olması nedeniyle, filmin nerede, ne zaman geçtiği hakkında bilgi verir. Sembolizmi ise söylenemeyen şeyleri ifade eder (Souriau'dan aktaran Affron ve Affron, 1995: 36).

Alessandro Cappabianca, Michele Mancini ve Umberto Silva ise film dekorunun teorik konumunu dört aşamalı bir zincir metaforu ile özetler. Birbirini etkileyen ve birbiri ile bağlantılı bu dört aşamadan ilki, insan eli değmemiş doğanın temsilidir. İkinci aşama mimari, üçüncü aşama film seti, dördüncüsü ise film imajıdır. Mimari, belirli bir ömrü ve tanımlanmış bir işlevi olan sınırlı mekânsal bir yapıdır. Tarihin bir parçasıdır. Ayrıca ekonomiden ve fiziksel kurallardan ayrı düşünülemez. Halbuki set tasarımı geçicidir; film süresince var olur. Şiirsel gerçekliğe aittir. İlişkisi insanlarla değil, film imajı ile. Maddi olmayan film imajı, sürekliliği ve tarihle bağlantısı sebebiyle mimariye film setine olduğundan daha yakın durur. Maddesellik

bakımından da film seti mimariye en yakın olandır. Dekor, set konumu olarak geçici ama imaj olarak kalıcı olması nedeniyle Cappabianca ve meslektaşları tarafından mimariden üstün tutulur (Cappabianca'dan aktaran Affron ve Affron, 1995: 32).

Filmlerde mekânın kullanımı ile ilgili farklı yaklaşımlar vardır. Robert Mallet-Stevens, kullanımına göre iki çeşit set olduğundan bahseder: Gerçekçi olan ile dışavurumcu olan. Gerçekçi set örneğin tarihi bir dekor olabilirken, dışavurumcu set izleyicide daha çok atmosfer aracılığı ile belirli bir hissi yaratmayı amaçlar (Vaillant, 1997: 31).

Charles ve Mirella Jona Affron ise daha ayrıntılı bir sınıflandırmaya giderek, çekim mekânının beş şekilde kullanılabileceğini söyler:

1. Gerçekliği yansıtan mekân (*set as denotation*),
2. Vurgulanan mekân (*set as punctuation*),
3. Gösterişli mekân (*set as embellishment*),
4. Yapay mekân (*set as artifice*),
5. Anlatı olarak mekân (*set as narrative*)

Birincisinde, gerçekliği yansıtan, zamanı, durumu ve atmosferi kültürel kodları kullanarak uzlaşımlara dayalı bir şekilde anlatan mekân kullanımında dekor, *gerçeklik etkisini* yaratmak amacındadır. Stil olarak pek fark edilmez ve daha çok düşük bütçeli yapımlarda kullanılır. İkincisinde, vurgulanan mekân tasarımı, mekân, anlatıyı vurgulayarak izleyicinin dikkatini toplar. Türsel ve kültürel ayrımlar

yeniden tanımlanır ya da unutulmayacak bir mertebeye yükseltilir. Üçüncüsünde, vurgulanan mekân tasarımının bir adım daha ötesi söz konusudur. Mekân tasarımının izleyici tarafından anlatısal olarak gerek duyulan bir mekân tasarımı olmadığı anlaşılabılır. Tarihi konuları, savaşları, yarışları, felaketleri konu alan, devasa dekorları ve kalabalık figüran kadrosu ile dikkat çeken *spectacle* filmlerin mekânları buna örnek olarak verilebilir. Dördüncüsünde, mekân tasarımı gerçekte var olmayan ama özgül ve okunaklı olan mekândır. Anlatının birincil odağı haline gelerek, senaryo ve karakterlere meydan okur. Bilimkurgu filmlerin mekânları gerçekte olmayan ama düşlenen fantastik mekânları gözümüzün önüne getirmesi bakımından bunu örnekler. Beşincisinde anlatılan, anlatı olarak mekân, genelde izole edilmiş mekânlardır. Teatral bir anlatıya dayalı mekânı sahne gibi kullanma söz konusudur (Affron ve Affron, 1995: 37-40).

William Cameron Menzies'in dekorlar için yaptığı, anlatı etkisi olarak adlandırdığı set ve etki arasındaki etkileşimi anlatan, dört aşamalı sistematığı film mekânı için de kullanılabilir. Menzies'e göre, ilk olarak setin negatif olarak kullanıldığı durumda -ki biz bunu mekân olarak da düşünebiliriz- izleyicinin dikkati başka tarafa çekilerek rahatsızlık duygusu yaratılacaktır. İkinci durumda, set nötr olarak kullanıldığında, anlatı etkisine herhangi bir katkısı ya da eksiltici etkisi olmayacaktır. Üçüncü durumda, set etki sağlaması hedeflenerek tasarlandıysa etkiyi yaratmada en önemli faktörlerden biri haline gelecektir. Son olarak da set tüm resmin kahramanı haline gelebilir (Menzies'den aktaran Affron ve Affron, 1995: 35).

1.3. Sinemasal Mekânı Yaratma Araçları

Sinemasal mekânın yaratımı aşamasında belirleyici faktörlerden en önemlilerinden birisi anlatıdır. Anlatının nerede geçtiği mekânı belirlerken, ne şekilde anlatılacağı ise mizansen ve kurguyu belirler. Mizansen, mekânın düzenlemesinin ve temsilinin, çerçeve içine girecek kısmının tasarımını kapsar. Kurgu da mekânın çekimlere ayrılmış parçalarının zamansal olarak düzenlenmesi ile mekânın zamansal ve fiziksel olarak tasarlanması, kimi durumlarda ise yeniden oluşturulmasıdır. Mizansen ve kurgu mekânı somut olarak düzenleme araçlarıdır.

Somut araçlar dışında bir de soyut araçlar vardır. Soyut araçlar, yönetmenin söylemek istedikleri, başka bir deyişle filmin ideolojisi ile siyasi ve sosyal hayata verdiği referanslardır. Filmi oluşturan soyut ve somut araçlar arasında güçlü bir bağ bulunmaktadır. Somut araçlar yani mizansen, kurgu gibi teknik öğeler soyut araçlardan bağımsız düşünülemez.

Mimari mekân, dönemiyle, toplumla, yaşamla ilgili ip uçları taşır. Sinemasal mekân ise sinemanın anlatım araçlarını kullanarak mimari mekânın bir temsilini sunar. Stuart C. Aitken ve Leo E. Zonn, anlatı mekânının nötr bir mekândan ziyade coğrafya ve tarih referansları taşıyan “yer” olarak adlandırır. Aitken ve Zonn, film yönetmenlerinin izleyicileri inandırmak için, filmin yerini ve mekânını etkin olarak kullanılabileceklerini sonunda keşfettiklerini ve eylemin gerçekleştiği yer ve mekânı yaratabilmek için anlatı uylarımlarını genişlettiklerini söyler (Aitken ve Zonn, 1994: 16). Artık olaylara bir fon olmanın ötesinde, mekân, anlatı için belirleyici, anlam

oluşturulurken kimi zaman vurgu yapan kimi zaman bütünlüğü sağlayan bir bileşen vazifesi görür. Joseph M. Bogs ise *çevre* olarak adlandırdığı sinemasal mekânın etkilerini dört başlıkta toplar:

1. Zamansal etkiler : Anlatının geçtiğı dönem.
2. Coğrafi etkiler : Topografik, demografik ve iklimsel etkilerin görsel ve psikolojik yansımaları ile, filmdeki karakterleri etkileyen yerel etmenler.
3. Toplumsal yapılanma ve ekonomik etmenler.
4. Gelenekler, ahlaksal tavırlar ve davranış biçimleri (Bogs'tan aktaran Şenyapılı, 2002: 142-143).

Mimari mekânın temsili olan sinemasal mekân da mimari mekânın taşıdığı bu değeri ve anlamları olduğu gibi temsil edebilir ya da müdahale ederek yeni anlamlara yol açabilir. Filmi yapanların amaç ve istekleri doğrultusunda temsil edilen veya kurgulanan mekân, tıpkı sosyal bilimlerin mekân tanımında olduğu gibi politiktir; nesnel ve yansız olarak değeriendirilemez.

Sinemasal mekânın taşıdığı ve temsil ettiği değerielerin şekillenmesinde etkili olan soyut araçlardan ideolojiler, mekânın sinemasal temsilinde biçimsel olarak da rol oynar. Mizansen, form ve kurgu sinemasal mekânın oluşturulması ve sunulması açısından en önemli araçlardır. Filmdeki mekân, zamandan ayrı düşünölemeyeceğı gibi ideolojiden de ayrı düşünölemez. Filmlerde çekimlerin mekânsal düzenlemesi mizansen ve form ile zamansal düzenlemesi kurgunun ideolojinin etkisinde ve hizmetinde olduğu söylenebilir.

1.3.1. Soyut Araçlar: İdeoloji

Sinema, önce öykü anlatmaya başlamış daha sonra ise bir ifade aracına dönüşmüştür. Bir ifade biçimi olarak film, yönetmenin fikirlerini iletmede en etkili yollardan birisidir. Bu yüzden filmler yönetmenlerin hayata karşı duruşlarından, duygu ve düşüncelerinden ayrı düşünülemez.

İdeolojinin tek ve genel geçer bir tanımı bulunmamaktadır. Marksistler, ideolojiyi herhangi bir toplumdaki yöneticilerin ya da toplumda üretim araçlarını ellerinde bulunduranların fikirleri olarak ele alırken, “egemen ideoloji”yi tanımlarlar (Mutlu, 1998: 161). Her toplumsal kümenin ideolojisi olduğu söylenebilir. Kitle iletişim araçları ideolojileri yeniden üretme araçlarından en önemlilerindendir. Sinemada, popüler filmler de sanatsal filmler de ideolojiktir. Lale Kabadayı, filmlerin egemen ideolojiler tarafından kullanılabilecekleri gibi egemen kültürün “öteki”leştirdiği ideolojiler tarafından da kullanıldığını belirtir (2006: 34).

Sinema tarihinde ilk olarak Sovyet sinemacılar devletin ideolojisi yansıtan filmler çekmişlerdir. Paul Rotha, her Sovyet filminin politik bir amaca sahip olmakla beraber, filmlerin değerinin hükümet liderlerince devletin ilkelerini yaygınlaştırmaları ile ölçüldüğünü belirtir. Bu durumun en belirgin örneği ise Sovyet rejiminin onuncu yıl kutlamaları nedeniyle film sipariş etmesinde bulmak mümkündür (1996: 67). Hollywood sineması da ideolojik bir sinemadır. Geleneksel değerleri yeniden üreterek mevcut sistemi sürdürmek ve meşrulaştırmak amacıdadır. Michael Ryan ve Douglas Kellner, çağdaş Hollywood sinemasının

ideolojisini inceledikleri kitaplarında, temsil edilen değerlerin konu düzeyinde olduğu kadar biçim düzeyinde de etkili olduğunu iddia ederler. Ryan ve Kellner’e göre “biçimsel görenekler –anlatının kapanma tarzı, görüntünün sürekliliği, karakter özdeşleştirilmesi, dikizcilik yoluyla nesnelleştirme, ardışık düzenleme, nedensellik mantığı, dramatik güdüleme, kare, ortalama, çerçeve uyumu ve gerçekçi anlaşılabilirlik-” perdede gösterilenlerin belli bir görüş açısına göre oluşturulmuş kurmaca bir yapı yerine, olayların nesnel bir şekilde kaydedilmiş görüntüleri olduğu yanılsamasını yaratarak ideolojinin yerleşmesine katkıda bulunurlar (1997: 17-18). Bu yüzden ne mizansen, ne form ne de kurgu ideolojiden bağımsız düşünülemez.

Sosyal bilimlerde mekân, Lefebvre’in de belirttiği gibi toplumsal bir ürün olarak kabul edilmektedir. Toplumsal ilişkilerden ayrıştırılarak anlaşılamayacak olan mekân, dönemle, toplumla, kültürle ilgili yansımaları taşımaktadır. Sinemasal mekân ise sosyal bilimlerdeki mekânın bir temsili olmakla beraber, yapımcı, yönetmen ya da filmin üzerinde etkili olan diğer kişilerin fikir ve duyguları ile şekillenir. Sinemasal mekânlar, gerçek dünyanın birer sunumu olabileceği gibi, az önce belirtilen kişilerin istekleri doğrultusunda yeniden kurgulanabilir, gerçekleri çarpıtabilirler de. Her iki durumda da çekildikleri dönemi, çeken kişilerin istek, dilek ya da kaygı ve endişelerini ele verirler. Sözelimi, bilimkurgu filmlerinin uzak bir geleceği değil, çekildiği dönemi yansıttığı söylenir.

1.3.2. Somut Araçlar

1.3.2.1 Mizansen ve Form

Önceleri gerçekliğe zemin olarak perdede görünen mekân, teknolojinin, sinemasal tekniklerin, anlatı dilinin gelişmesi ile beraber dönüşüme uğramıştır. Sinemanın ilk yıllarında sinema, henüz kendi anlatım olanaklarının farkında değilken, tiyatro, resim, sahne sanatları gibi başka sanatlardan ödünç alınma teknikler ile gerçeği yansıtmaya ya da öykü anlatmaya çalışmaktadır. Böylesi bir temsil, mekânın sunumunda da sinemasal mekândan ziyade bir tiyatro sahnesi etkisi yaratmaktadır. Sinemanın kendine özgü anlatı tekniklerini geliştirmesi, sinema mekânının temsilinde de yeni kapılar açmıştır.

Fransızcası *mise-en-scene* olup sahneye koyma anlamına gelen mizansen terimi, ilk olarak tiyatrodaki oyun sahnelerken kullanılmaya başlanmıştır. Film otoritelerince anlamı film yönetimini de içine alacak şekilde genişletilen mizansen, film yönetmeninin çerçeve içine giren her şey (set ya da mekân, ışık, kostüm, ve figürlerin davranışları) üzerindeki kontrolünü ifade eder (Bordwell & Thompson, 2001: 156). Çekim öncesi belirlenen ve çekim sırasında uygulanan çerçeve içi düzenleme olan mizansen özellikle mekân temsili açısından hayati öneme sahip meselelerden birisidir.

Sinemada çerçeve içi kompozisyon düzenlemesinde ve mekân içinde oyuncu ve nesnelerin yerleşiminde çeşitli yaklaşımlar vardır. David Bordwell, sinemasal

mekânı yönlendiren en baskın kavramın pozisyon olduğunu belirtir. İdeal, görünmez tanığın duruşuna göre mekân şekillenir. Buna göre mekân, ya geleneksel anlatıya yakın duran *perspektivist* teoriye ya da *gestaltist* teoriye göre inşa edilir. Perspektivist teori, geometrik optiğin kurallarına uyar, izleyenin gözünde çizgisel perspektife uyan doğru görüntüyü, zihinsel aşamalara gerek duymadan oluşturmayı amaçlar. Gestaltist teori ise, hiçbir resmin doğayı görgül olarak yansıtamayacağını, tüm resimlerin iki boyuta indirgenmesi yüzünden zaten yapay olduğunu ve zihnin inşa etmesine ihtiyaç duyduğunu iddia eder. Bordwell, kendini *konstrüktivist* eğilim içinde konumlandırır. Perspektivist teori, uyarıyı algı için yeterli görürken, konstrüktivist, algısal deneyim için uyarıyı yetersiz bulur. Perspektivist teori, algının, birçok uyarı içinden seçim yapmayı olanaklı kıldığına inanırken, konstrüktivist teori, algıyı, uyarıyı yeniden çalıştıran çıkarımsal aşama olarak görür. Gestaltist teori için algı, dünya üzerine zihinsel düzen yükleme işidir (Bordwell, 1985: 99- 101). Hiçbir resim sistemi görgül mekânı olduğu gibi kopya edemez. Konstrüktivist teoriye göre, her resim sistemi belirli fonksiyonlara hizmet etmeyi amaçlar (Bordwell, 1985: 107).

Mizansen oluştururken, nesnelerin ve karakterlerin duruşlarını ve hareketlerini üçüncü boyut yaratacak şekilde düzenlemek görüntüyü algılarken derinliği hissettirmek açısından önem taşır. Aynı şekilde mizansen izleyicinin bakışını yönlendirecek şekilde de kurulabilir. Bir başka kullanım şekli ise duyguların ifade edilmesinde kompozisyonda yarattığı vurgudur. Asuman Suner, *Masumiyet* filmini analiz ettiği çalışmasında, filmde birçok yerde çerçeve içinde çerçeve tekniğinin kullanıldığını bahseder. Suner'e göre, "Böylesi bir çerçeveleme tekniği, seçilen

mekânların çirkin ve köhne görüntüsünü garip bir biçimde estetize eder, çirkin mekânlardan güzel görüntüler yaratır. Ancak diğer yandan, aynı teknik, kareyi koyu tonlara boğarak görüntüyü iyice küçültüp, daraltarak, köhne iç mekânların yarattığı kapalılık ve sıkıntı duygusunu daha da vurgulayan bir işlev üstlenir” (Suner, 2002: 186).

Çerçevenin sınırları kompozisyonun da sınırlarını belirliyor ise görüntünün biçimi kapalıdır. Klasik anlatı sinemasının genelde kullandığı *kapalı biçim*de, karakterlerin ve nesnelerin çerçeve dışına taşmalarından kaçınılır. Hatta 1930’lu ve 1940’lı yıllarda Hollywood sinemasında objeyi değil çerçeve dışı, perdenin merkezine yerleştirmemek bile cesur bir davranıştır (Monaco, 2005: 179).

Sinemada görsel alanın yanı sıra bir de kör alan vardır. Görme kısmıdır. Bazin, bir film kişinin kameranın alanından çıktığında, görsel alandan çıktığını kabul ettiğimizi, ama o dekorun bizden saklanan bir başka yerinde, kendine özdeş olarak, var olmaya devam ettiğini söyler (Aktaran Bonitzer, 2006: 72). Bazin, bu tespiti tiyatro için yapmıştır, oyun kişisi sahneden çekildiği zaman da sahne arkasında var olmaya devam eder. Bonitzer, sinemanın farkının, *alandışının* kesintisizliği içinde olup bitenlerin, dramatik açıdan, çerçevenin içinde olup bitenler kadar – hatta bazen daha çok - önem taşıdığını belirtir. Yani dramlaştıran görsel alanın tümüdür (Bonitzer, 2006: 72). Mekân için de aynı şey geçerlidir.

Kurulan yapıya göre çerçeve dışında kalan mekân da çerçeve içinde görünen kadar önem taşıyabilir. Bordwell, çerçeve dışı alanı kendi içinde ikiye ayırır: *Diegetic* ve

nondiegetic zon. *Nondiegetic* çerçeve dışı alan, kurmaca dünya ile ilgisi bulunmayan mekândır (Bordwell, 1985: 119). *Diegetic* çerçeve dışı alan ise bunun tersine kurgusal dünyanın bir parçasıdır. İşitsel olarak algılanan mekân da *diegetic* olandır. Eğer seyircinin çerçevenin dışında da bir mekân olduğunu hissetmesi isteniyorsa, karakterler, çerçeveye girip çıkıyorlar ya da bakışlarını çerçeve dışına odaklıyorlar ise, biçim açıktır. Fransız Yeni Dalga sinemacıları tarafından kullanılan bu yöntem, korku sineması içinde de sonraları yerini bulmuştur. *Açık biçim* ile izleyiciye gösterilmeyen mekân, gerilim yaratmakta ya da merak uyandırmaktadır. Mekânın boyutlarını anlamada ya da görünmeyen mekânı algılatmada işitsel öğeler kullanılabilir. Bordwell, görsel faktörler gibi işitsel olanların da mekân inşasındaki rolüne dikkat çeker. Ayrıca figür-zemin ilişkisinin işitsel düzlemde de varolduğunun altını çizer. Ön plandaki konuşmalar ile arka plandaki gürültüyü örnek verir (Bordwell, 1985: 118).

Jean-Luc Godard , mizansen ve kurgu arasında diyalektik bir sentez olduğunu ileri sürmüştür. Sözgelimi bir bakışı takip eden planda bakışın nesnesi kurgu tarafından derhal gösterilir. Kurgu mizansen tarafından belirlenmiştir, diğer yandan kurgu da mizansenin belirler. Godard’a göre, kurgu mizansenin içsel parçasıdır. Mizansen, yönetmen tarafından gerçeği bozmak için kullanıldığında kurgu kadar yalancı olabilmektedir. Plastik gerçekliği sunmada mizansen kurgudan daha dürüsttür (Monaco, 2001: 388-389).

Bordwell ve Thompson mizansenin izleyicinin beklentilerini yönlendiren ve film imgesini algılayışını şekillendiren mekânsal ve zamansal etkiler içerdiğini söyler

(2001: 175). Mekânı kamera aracılığı ile algılamak hareket önem kazanır. Hareketin tanımlanması zamanı gerektirir. Zamanın düzenlenmesi ise kurgu aşamasında yapılır.

1.3.2.2. Kurgu

Çekimler bittikten sonraki aşama olan *kurguda* sıraya konan görüntüler, çekim sırasından farklı bir sıraya konabilir; böylelikle zaman akışı isteğe göre yönlendirilebilir. Kurgunun temeli, çekimlerin kendi başlarına taşımadıkları anlamı birbirleri ile ilişkileri sayesinde kazanmalarındır. Zamanın akışını değiştirmek, bir olayın anlatımında geçen süreyi daraltmak ya da esnetmek kurgu ile mümkündür. Zamana müdahale etmenin yanı sıra mekâna müdahale etmek de kurgu ile mümkündür. Gerçek mekânı parçalara ayırarak farklı şekillerde kurgulamak olasıdır.

Amerikalı Edwin S. Porter ise filme özgü anlatım tekniği olan kurguyu geliştirerek, filmin zaman ve mekân sınırlarından kurtulmasını sağlamıştır. Abisel, Porter'ın sinemaya katkısının film anlatısının kurulmasındaki temelleri ortaya koymak olduğunu belirtir. Abisel'in ifadesiyle Porter, "film sanatının tek bir 'çekim'e değil, çekimlerin devamlılığına dayandığını kanıtlamıştır". Kendi başına anlamı olan sahneler, aynı zamanda diğer sahnelere de bağımlıdır. Sahnelerin birbirini izleyişleri, kronolojik değil, zamandan bağımsız ele alınmıştır. Porter, iç mekânları titizlikle seçmiş, mobilya ve ayrıntılarla düzenleyerek, dikkatle aydınlatmıştır. Böylelikle mizansen ve mekân düzenlemesinin ilklerinden birine imza atarak, derinlik yaratma kaygısıyla anlatı mekânını yapılandırmıştır. Porter'ın sinemaya bir başka katkısı ise

film mekânı olarak stüdyo yerine dışarıyı seçmesidir. İç mekân çekimlerinde elde ettiği “kapalılık” duygusu, dış mekân çekimleri ile zıtlık oluşturmuştur. Sinemanın ilk yıllarında fon olarak resimler ile yaratılan mekânlar, artık yerini gerçek peyzaja bırakmıştır. Stüdyonun dışına çıkınca eylemler üzerindeki denetimini stüdyo ortamındaki gibi kuramayacağından Porter, oyuncu çekimleri için yeni yöntemler geliştirmiştir. Tiyatro geleneğinin etkisi ile oyuncularını çerçeveye hep soldan ya da sağdan sokma kuralını bir kenara bırakan Porter, oyuncuların çerçeveye kameranın ardından gelerek girmelerini ve kameraya yaklaşarak çıkmalarını sağlayarak seyirci ile hareket arasındaki boşluğu yok etmiştir. Hâlâ bir izleyici gibi göz hizasında duran kamera, yine de seyirci ile kurulan dramatik ilişki açısından etkili olmuştur (Abisel, 1989: 34-38).

Amerika’da kurgu anlatıyı yapılandırmada kullanılırken Sovyetler Birliği’nde kurgu üzerine deneyler yapılmaktadır. 1923 yılında Lev Kuleshov kurgu üzerine üç deney yaparak sinemada kurgu ile neler yapılabileceğini göstermiş olur. İlk deneyi “yaratıcı coğrafya” kavramı ile sinemasal mekânın gerçek mekândan farkını ortaya koymuştur. Önceleri eylemin geçtiği yerin aktarımı olarak sunulan gerçekçi mekân, kurgu ile gerçekte var olmayan, parçalı, sinemasal bir mekâna dönüşür. Deneyde bir kadın ve bir erkek Moskova’nın farklı semtlerinde görüntülendikten sonra bir başka yerde buluşur, Gogol Anıtı önünde el sıkışır ve sonra Beyaz Saray görüntüsüne geçilir. Çift bir katedral merdivenlerini çıkar fakat art arda verilen görüntüler ile Beyaz Saray’ın merdivenlerini tırmanıyorlarmış izlenimi yaratılır. Bu deney, kurgunun gücünü göstermiş ve Kuleshov’a göre sinemanın temelinde kurgunun yattığı düşüncesini kanıtlamıştır. Kuleshov'a göre, anlamı yaratmak için filmi yapan

kişinin elindeki malzemeyi bilinçli bir şekilde örgütlemesi gerekmektedir (Abisel, 1989: 115-117). Kuleshov'un bu deneyleri, *kurgunun* ve *dizim*¹'in sinemada anlam yaratmada ne kadar etkili olduğunu ortaya koyarak, çekimlerin bilinçli müdahaleler ile gerçek mekânlardan kurmaca mekânlara nasıl dönüşebileceğini göstermiştir. Gerçek mekân parçalarından kurgu ile kurmaca bir mekân yaratması, sinemadaki mekânın gerçek mekândan ne kadar bağımsız olabileceğini göstermesi bakımından önemlidir.

Kuleshov'un öğrencisi ve yardımcısı Vsevolod İllarionovich Pudovkin, Kuleshov'unkine benzer bir kurgu anlayışı ile gerçekliği parçalayarak, izleyiciyi yönlendirici bir kurgu ile gerçeği, zamanı ve mekânı yeniden örgütler. Böylelikle izleyicinin zihinsel bütünleştirme işlemini yönlendiren yönetmen, izleyicinin sadece amaçlanmış anlamı çıkarmasına fırsat verir (Abisel, 1989: 124). Pudovkin, "inşacı", "yapısal" ve "bağlantısal" olmak üzere üç çeşit kurgu tanımlar. İnşacı kurgu anlayışında, yönetmenin roman yazarıymışçasına olayları betimleyişi söz konusudur; genel çekimler ile ayrıntı çekimlerin organik bir bağı olması gerekmektedir. Yapısal kurguda, genel ve ayrıntı çekimlerin bir arada kullanılışı sayesinde ayrıntı çekimin özgün yapısı ile bütün içerisinde yüklendiği anlam arasındaki farklılık ortaya koyulmaktadır. Bağlantısal kurgu anlayışını ise kendi içerisinde beş gruba ayırır: Zıtlığa dayalı kurgu, paralel kurgu, simgesel kurgu, anlıkçı kurgu ve kılavuz kavrama dayalı kurgu. Zıtlığa dayalı kurguda zaman ve mekân kaygısı olmazken, paralel kurguda farklı olaylar arasındaki zaman ve mekân yakınlıkları ilişkilendirilir. Simgesel kurgu çağrışımlar üzerinden yapılırken, anlıkçı kurgu, aynı anda meydana

¹ Zincir anlamına gelen syntagm kökünden türeyen dizim (syntagma) sinema için kullanıldığında

gelen iki olayın çekimlerinin art arda sıralanmasıyla yapılır. Kılavuz kavrama dayalı kurguda ise filmin ana temasını güçlendirmek amacıyla belirli bir temanın tekrarı söz konusudur. Kurguyu film yönetmeninin dili olarak gören Pudovkin'e göre, yönetmen, stilini kurgu sırasında gerçekliği kurma biçimi ile oluşturur (Abisel, 1989: 125). Pudovkin, simgesel kurgu kavramını geliştirirken bir başka Sovyet film yönetmeni olan Sergei Eisenstein'in etkisinde kalmıştır.

Pragmatist, rasyonel ve maddeci bir bakış açısına sahip olan Eisenstein, Marksist görüşü benimsemiş ve filmlerinde ve kurgu kuramında diyalektik yöntemi temel almıştır. Sanata bilimsel bir yaklaşım getirmeye çalışan Eisenstein, diyalog, dekor, kostüm, sahne gibi tüm elemanlara eşit derecede önem verir, her birini "atraksiyonlar" olarak adlandırır. Tüm bu atraksiyonları anlamlı bir bütün elde etmek üzere birleştiren Eisenstein, geliştirdiği kurgu tekniğine de "atraksiyonlar montajı"² adını vermiştir (Abisel, 1989: 127). En ünlü filmi *Potemkin Zırhlısında* (1925) zamanı esneterek, gösterilen sahnenin etkisini artırmak amacıyla aynı eylemi farklı açılardan göstererek, kurgu ile eylemin süresini gerçek zamandakinden daha uzun süre içerisine yayarak gerçek zaman akışını bozmuştur.

Çekimler bitip kurgu aşamasına gelindiğinde, mekânı gerçek mekândan farklı sunmak olasıdır. Susan Hayward, klasik anlatı sinemasında gerçeklik etkisine ulaşmak için mekân ve zamanın tutarlı bir şekilde temsil edildiğini söyler. Çekim içerisinde parçalara bölünen mekânın (nesne ve karakterlerin ölçek ve hacimlerinin) anlam yarattığından bahseder. Ana akım klasik sinemanın geleneksel anlatının

olayların belirli bir sıra içerisinde temsil edilmeleri ve anlamlarını da bu sıralama ile kazanmalarıdır.

kronolojik, dolayısıyla mekânda devamlılık gösteren yapıda olduğunu, sanat sinemasının ise mekânsal devamlılığı ve sürekliliği kırdığını belirtir (Hayward, 1996: 330).

André Bazin, klasik anlatı filmlerindeki kurgunun “görünmez” olduğunu söyler. Bazin’e göre bu filmlerde çekimlerin bölünüşü olayı sahnenin maddi ya da dramatik mantığına göre çözümlemek amacındadır. Seyircinin zihni de yönetmenin kendisine önerdiği görüş noktaları ile uyum içerisinde (Bazin, 1966: 44). Hollywood filmlerinin kurgusu görünmez kurguya güzel bir örnektir. Kamerayı unutan seyirci, filme odaklanır, yönetmenin bakış açısından olayları izler. Olaylar ve hareketler, gereksiz görülen yerleri atılarak kısaltılır; izleyici için rahat izlenebilir bir hale getirilir. Çoğu eylem gerçek hayattaki süresinden daha kısa bir zamanda gerçekleşiyormuş gibi gösterilir. Bu yöntemin tersine kullanıldığı durumlar da bulunur. İzleyicinin daha uzun sürmesini isteyeceği sahneler ise kurgu yolu ile gerçek süresinden daha uzun bir şekilde gösterilebilir. Filmsel zamana müdahale ile olayların akışı, süresi ve gösterimi yönetmenin isteğine göre şekillenir.

Sinemasal mekân da kurgu ile yeniden yapılandırılır. Hollywood filmlerindeki karakterlerin neredeyse bütün hareketleri anlatıya hizmet etmektedir. Bu yüzden eğer anlatıya hizmet etmiyorsa filmdeki karakterlerin gerçek hayattaki eylemlerden çoğunu yapmadığı görülür. Sözelimi hiçbir karakter anlatı için gerekli değilse lavaboyu kullanmaz. Filmdeki karakterler ve onların hareketleri bulunacakları mekânları belirlediğinden, kurgu mekân üzerinde etkilidir.

² Sovyet sinemacılar kurgu sözcüğü yerine sanayide kullanılan *montaj* sözcüğünü tercih etmişlerdir.

Sanat filmlerinde durum tam tersidir. Kurgu görünmez olmayabilir. Film karakterleri gerçek yaşamdaki gibi davranabilir. Klasik anlatı filmlerindeki anlatıya teslim olmuş kurgu yerine yönetmenin ortaya koymak ya da tartışmak istediği fikrin temsiline göre şekillenen bir kurgu bulunur.

1.4. Sinemasal Mekânın Kullanımı

Gül Kaçmaz, yayınlanmamış yüksek lisans tezinde mimari mekânın temsillerinden biri olarak gördüğü filmlerde kullanılan mekânları, kullanım şekillerine göre iki gruba ayırmıştır: Ön plan ve arka plan. Ön planı ise kendi içinde *biçim olarak mekân* ve *sembol olarak mekân* olmak üzere iki grupta toplar. Mekânın arka plan olduğu durumlarda mekân, yalnızca eylemden geriye kalan boşlukları doldurmaktadır. Mekânın biçim haline gelmesi ise mekânın araç olmaktan çıkarak amaca dönüşmesidir. Bu durumda yönetmenin iki amacı vardır: Anlatı üzerinden anlam yaratmak ve mekânı analiz etmek. Mekânın sembol olarak sunumunda ise ön plandaki mekân mesajı iletme için bir araçtır. Ayrıca anlatıyı görselleştirmeye yardım eder. Kaçmaz, Wim Wenders'ı mimariyi sembol olarak kullanan yönetmene örnek olarak gösterirken, Peter Greenaway'ı de mekânı biçim olarak kullanan yönetmene örnek gösterir (Kaçmaz, 1996: 45-47). Greenaway'e göre başarılı sanat biçim ve içeriğin mutlu evliliğidir (Aktaran Kaçmaz, 1996: 50). Greenaway'ın filmlerinde gösteri olarak mekân ve metin olarak anlatı dengededir.

Gerçek veya kurmaca, sinemasal mekânlar, perdede görsel bir öge olarak geniş yer tutar. Mekân, sinemada kullanımına göre arkada, oyuncuların hareketlerine bir zemin görevi görebileceği gibi, ön plana çıkıp anlatıyı sürükleyip yön verebilir ya da sembolik olarak anlatıyı zenginleştirebilir.

1.4.1. Arkaplan Olarak Mekân

Barbara Bowman, sinemasal mekânın ya alışılmış (*Habitual space*) bir biçimde ya da öne çıkarılarak sivri bir şekilde (*Acute space*) kullanıldığını söyler. Bowman'a göre, mekânın alışılmış ya da sivri kullanımının arasındaki niteliksel geçiş, yönetmen ve ekibinin bizim mekânda nesneleri kategorize etme biçimimizi değiştirmesi ile gerçekleşir. Sıradan bir durumda, boş bir odada belirli nedenlerle dolaşan bir karakterden söz ederiz. Yönetmen pragmatik olarak belirli biçimde hareket eden bir karakter tanımlar. Yönetmen ancak karakterlerin hareketlerini sahnenin tümü ile bir bütün haline getirirse, ön plana çıkarılmış mekâna ulaşabilir. Oyuncular rol yapmaya devam etseler de karakterler, set tasarımı, dekorlar, eşyalar ile kameranın konumu ve hareket arasındaki basit ayrım kırılmış olur. *Hareket* ya da *kasıt*, oyuncunun performansında görünür olduğu gibi filmsel mekânın kompozisyonunda da ortaya çıkar (Bowman, 1992: 7-8). Oysa alışılmış mekânı kullanmakta usta yönetmenler, izleyiciyi evindeymiş gibi hissettirirler (Bowman, 1992: 141).

Fatoş Adiloğlu, Bowman'ın sınıflandırmasının gestalt kuramlarında yer alan figür-zemin ilişkisinden faydalanarak daha anlaşılır kılınabileceğini söyler. Alışılmış

mekân (*Habitual space*), hareketin, karakterlerin öne çıktığı durumlarda bunlara bir zemin, arka fon oluşturan mekândır. Öne çıkarılarak kullanılan mekân (*Acute space*) ise figür etkinliğini barındıran, tanımlanmış mekânın ön planda olmasıdır (Adioğlu, 2005: 28-29).

1.4.2. Sembol Olarak Mekân

1920’li yıllarda Alman ve Sovyet Sineması’nda geliştirilen yenilikler ile sinemanın olanakları genişletilip, anlatımda sahip olduğu zenginlikler keşfedilerek güçlü sanatsal hareketlerin ortaya çıkmasına fırsat tanınmıştır. Alman sinemacılar, kostüm, dekor, aydınlatmanın önemini, kamera karşısındaki oyunculuğun nüanslarını, kameranın kayıt etmekten öte yaratıcı bir sanatsal araç olduğunu anlayarak ve bunları anlatının hizmetine sunarak, Alman sinemasını bu dönemde öne çıkarmışlardır (Abisel, 1989: 75). Doğayı ve toplumu nesnel bir bakış açısıyla betimlemeye karşı çıkarak, öznel ya da içsel bir gerçeğin yansıtılmasını savunan, aşırı öznellikteki şiddetli duygulara yer vererek, anlatım olanaklarının sınırlarını zorlayan Alman Sineması’nda, özellikle 1919-23 yılları arasında “stilize”, ”bozulmuş” ve “çarpıtılmış” bir dünya kuran dekorlar, “alışılmamış kamera açıları” ve sert kontrastlar yaratan, “derin gölgeler oluşturan yapay aydınlatma” ve “stilize oyunculuk” (Abisel, 1989: 76) ile *dışavurumcu* etkiler sağlanan filmler yapılmıştır. Böylelikle gerçekçilik bir kenara bırakılarak, soyut, ruhani konular öne çıkarılmış, ışık, dekor, mekân düzenlemesi gibi sinematografik öğeler ile fantastik dünyaların yaratılması olanaklı kılınmıştır. 1919’da yapılan ve Alman Dışavurumcu

Sineması'nın ilk örneği kabul edilen Robert Wiene'nin yönettiği akıl hastanesinde geçen *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* sinemanın “gerçeği bozabileceğini” göstererek, “iç dünyanın dışsallaştırılması açısından da çarpıcı bir örnek” (Abisel, 1989: 84) teşkil etmiş ve sonradan yapılan filmleri etkilemiştir. Savaş öncesi Almanya'da paranoyayı anlatan filmde içsel duyguların mimarideki yansımaları görülür. Hans Dieter Schaal, *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* filmindeki mimarinin dar, yüksek oda ve sokaklardan oluştuğunu söyleyerek, iç ve dış dünyanın benzer özellikler taşıdığına dikkat çeker. Mimari kaçmaya imkan vermeyecek şekilde tutsak edicidir; duvarlar çarpık, eğimli ve geçiş vermemek üzere oradadır (Schaal, 2000: 142). *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*'ndeki dekorlar daha çok teatral, iki boyutlu, boyama peyzajdan oluşur.

Claudia Dillmann, 1920 yılında çekilen *Golem*'de dışavurumcu film tasarımının ilk kez üç boyutlu şekillerden ve mekânlardan faydalandığını belirtir. Dillmann'a göre filmdeki getto, sosyolojik bakımdan hakim kesimle halk arasındaki çatışmayı sembolize etmektedir. Mağaramsı iç mekânlar ve sivriltilmiş, basıklaştırılmış ev tasarımlarıyla, gettonun kapatılmışlığı, Yahudi toplumu üzerindeki baskı anlatılır (Dillmann, 2000: 18-19).

Hans Dieter Schaal, *Genuine* filminde de filmin mimarisinin doğrudan sinema tarihinin ilk kadın vampiri *Genuine*'nin karakter ve niyetlerini yansıttığını belirtir. Schaal'a göre geçitlerin, kapıların, koridorların ve mağaraların çıkıntılı mimarisi, bir kez girildi mi kaçış imkanı olmayan kadın vücudunu temsil eder (Schaal, 2000: 14-15).

Schaal, Alman dışavurumcu filmlerin karakter ve mekânın bütünlüğünü yansıtmaya çabalarını başından beri gösterdiğini belirterek bu bakımdan öncü olduklarını söyler. Schaal'a göre delilerce ve doğaüstü iç ve dış güçlerce tehdit edilen bu filmlerin kahramanları dar yürüyüş yollarının labirentinde dolaşırlar. Bu dar yollar, ortaçağ şehrini temsil ederken bir yandan da ruhani mekânın görünür olmasını sağlar. Schaal, kentin, evlerin, caddelerin, yürüyüş yollarının – her motifin karakterlerin psikolojik durumları ile ilintilendirildiğini öne sürer (Schaal, 2000: 12).

Mimariyi sinemasal dilinde yaşamsal bir konumda tutan yönetmenlerden biri de Michelangelo Antonioni'dir. Antonioni, filmlerinde mimariyi duyguları anlatmada bir araç olarak kullanır. Bunu yaparken de filmlerinde genelde işlevsel modern binaları kullanır. Filmlerinde hikayeden çok imgeler ön plana çıkar. Antonioni'nin yarattığı imgelerin, natürmort fotoğraflarla güçlü bağları bulunur (Wiblin, 1997: 108). Tamamlanmamış, eksik kalmış kentsel çevreyi yansıtan imgeleri, filmin karakterlerinin kaderlerine uygun görsel fikirler sağlarken, daha ileri aşamada da daha soyut bir şekilde insanlık durumunu yansıtır (Wiblin, 1997: 106).

Filimde mekân ve sembolizm deyince akla gelenlerden birisi de kadın rahmi ile iç mekânlar arasında kurulan benzerliktir. Tıpkı *Genuine* filminde olduğu gibi, bazı filmlerde iç mekânlar kadın bedenini ve cinselliğini sembolize eder. Kadınların filmlerde hapsedildiği özel alanların genel güvenli durumunun bazen tersine döndüğünü ve iç mekânın da tıpkı dış alanlar gibi tehdit unsuru haline geldiği filmlere rastlamak mümkündür. Katherine Shonfield, Roman Polanski'nin her ikisi de

gerilim filmi olan *Tiksinti* (Repulsion, 1965) ve *Rosemary'nin Bebeği* (Rosemary's Baby, 1968) filmlerinde iç mekânların bu şekilde kullanıldığını, kadın karakterlerin bedenlerindeki boşluk ile, bu karakterlerin yaşadıkları apartman dairelerinin iç mekânları arasında benzerlik kurulduğunu belirtir. İki filmde de mimari sınırın ihlâlinin kadın bedenine karşı bir şiddet tehlikesini barındırması söz konusudur. *Tiksinti*'de Catherine Deneuve'ün canlandırdığı Carol'ın penetrasyon korkularının yüzeye çıkması, duvarların çatlayıp, mimari işlevini yapamaz hale gelmesi ile görülür. Artık duvarlar, dışarıyı içeriden ayıran elemanlar değildir. Filmin düğüm noktasında, Carol duvara dokunur ve duvar yapışkan bir hale geldiğinden Carol'ın eline bulaşır. Bu durumda, artık duvar ve Carol arasında bir sınırdan bahsetmek mümkün görünmemektedir (Shonfield, 2000: 55-73).

Çoğunluğu Manhattan'daki Dakota Binası'ndaki bir dairede geçen *Rosemary'nin Bebeği*'nde de, iç mekânın sınırlarını tanımlamak ile ilgili bir sıkıntı vardır. Akustik düzen de işin bir diğer boyutudur; Rosemary, dinlenildiklerinden şüphe eder ve dışarıdan gelen gürültüye maruz kalır. Film, iç mekânların ve beden içinin Satanistler tarafından elde edilmesiyle son bulur.

Marcus'a göre, *Rosemary'nin Bebeği*'nde New Yorklular'ın şehri algılayış alışkanlıkları tersyüz edilmiştir: Bilinmeyen etkileyici şehir ve buna karşılık da evin sakin ve güven verici duruşu. Oysa, filmde Rosemary huzuru yalnız başına dışarıda olabildiğinde bulur. Zaten filmin mekânsal kurgusu, izleyicinin Rosemary'nin dışarıya çıkmasını istettirecek şekilde kurulmuştur. Rosemary dışarıya çıktığı zaman evin içindeyken giysileri ile evin renkleri arasında oluşmuş olan uyumu kaybeder;

böylelikle kıyafetleri binalar ve Rosemary arasında bir sınır oluşturmaya başlar (Shonfield, 2000: 67-70).

1.4.3. Amaç Olarak Mekân

Her yönetmen, yapacağı filme ve türüne göre, kendini ifade etmek isteyişine göre, mekânı ve mizansenini düzenler. Dolayısıyla aynı mekân farklı filmlerde, farklı yönetmenlerin ellerinde bambaşka görüntüler ile temsil edilip, bambaşka anlamlara gelebilir. Bazı yönetmenler için ise mekânı gösterebilmek esas amaçtır.

Ian Wiblin'in incelediği gibi *L'eclisse*'in (Günbatımı, 1962) sonunda filmin ana karakteri filmin bitişine yakın bir daha görünmemek üzere ortadan kaybolur. Böylelikle kadının tekrar ortaya çıkıp çıkmayacağının belirsiz olduğu bu sahnelerde cadde ve kadının randevulaştığı köşe, filmin yıldızı olur. Mimari, mizansende ve filmde baskın olduğu gibi, anlatının duygusal güçlerini de kontrol eder. Antonioni filmlerinde mekânlar eksik kalan karakteri ya da anlatıyı ima eder (Wiblin, 1997: 105-111).

Mimari sadece şimdiyi değil, ister istemez geçmiş ve geleceğe ilişkin ipuçlarını da taşır. Wiblin'e göre bu durum, Antonioni, Godard, Fassbinder, Bresson, Ozu ve Tarkovsky'nin filmlerinde kendini gösterir (Wiblin, 1997: 108).

Rainer Werner Fassbinder'in mimariyi kullanışı ezici, bunaltıcı ve kapalıdır

uyandırıcıdır. Boğucu iç mekânları, hapsedilme hissini uyandırmak için kullanır. İma edilen hapsedilme duygusu karakterlerin durumlarının kaçınılmaz olduğunu pekiştirir (Wiblin, 1997: 109).

Yasujiro Ozu, basit ama iyi gözlemlenmiş iç mekânları kullandığı çekimleri, tren, fabrika bacası gibi modern endüstriyel şehrin imgeleri ile böler. Ozu, en çok bilinen filmleri olan *The Record of a Tenement Gentleman* (1947) ve *Tokyo Story*'de (1953) kültürel ve duygusal detayları, mimari ilişkiler ve kontrastlar üzerinden temsil eder. Ozu ve Bresson'un filmlerindeki amaçlı ve özenli kurulmuş mimari mekân anlatıyı çerçeveler (Wiblin, 1997: 109).

Mekân, filmi yapanların isteklerine göre arka plan ya da sembol olarak kullanılabilir. Ya da filmi yapmanın amacı haline gelebilir. Türk sinemasında genelde arka planda kalan mekânın kimi filmde sembolik anlatımda araçsallaştığı görülür. Mekânı göstermenin amaçlandığı bir Türk filmi ise henüz çekilmemiştir.

II. BÖLÜM: TEK MEKÂNDA GEÇEN TÜRK FİMLERİNDE MEKÂN KULLANIMI

2.1. 1980 Sonrası Türk Sinemasında Tek Mekânda Geçen Filmlerde Sembol Olarak Mekân

Türk sinemasında mekânı ele alırken iki tür yaklaşım olduğu görülür: Mekânı fon olarak kullanma ve mekânı işleyerek, kişilik kazandırarak onu filmin merkezine alma. Mekânın fon olarak kullanıldığı, o mekânda olmanın o kadar da önemli olmadığı, anlatının başka mekânlarda da geçebileceği filmlerdir ilk gruba girenler. Türk sinemasında çoğunluğu tek mekânda geçen filmlerde mekânın hem fon olarak kullanıldığı hem de ön plana çıkarıldığını görülür. Bowman'ın deyişi ile alışılmış ve öne çıkarılan mekânın ikisinin de kullanımına örnekler vardır.

Bu tezde Türk Sineması'nda çoğunluğu tek mekânda geçen filmlerde mekânın anlatı ile bütünlük içinde olduğu savunulacaktır. Mekânın anlatının gereği olduğu, anlatının mekânla gerek kurgusal gerekse sembolik anlamda karşılıklı etkileşimde olduğu iddia edilecektir.

Türk sinemasında çoğunluğu tek mekânda geçen filmlerde kullanılan mekânlar, kullanım açısından daha çok sembolik olarak ele alınmıştır. Filmlerdeki mekânlar yönetmenin söylemek istediklerinin bir aracı olarak görülebilir. Tek mekânlı Türk filmlerinin mekânları anlatı ile bütünlük içerisinde iken aynı zamanda sembolik olarak dönemin toplumsal ve kültürel hayatına işaret eder. 1980 sonrası filmlerde, 12

Eylül darbesinin toplum üzerindeki etkisinin, o dönemle başlayan ekonomik yapılanmanın etkilerinin, medyanın gündelik hayatta aldığı merkezi konum gibi meselelerin mekân üzerinden temsil edildiği gözlenir. Bu bağlamda ortaya çıkan bireyin içine kapanarak yabancılaşması sonucu yalnızlaşması durumunun ve sınıf ayrışmasının çoğunluğu tek mekânda geçen filmlerde mekânlar üzerinden işlendiği görülür.

Ömer Kavur'un *Anayurt Otel* (1986) filmindeki, Zeki Demirkubuz'un *Bekleme Odası* (2003) ve *C Blok* (1994) filmleri ile Tunç Başaran'ın *Biri ve Diğerleri* (1987) filmindeki mekânlar (otel, apartman dairesi, bar) anlatının fonunu oluşturmanın ötesinde 1980 sonrası bireyin yalnızlığına ışık tutarlar. Bu filmlerdeki mekânlar, bireyin hapsediği yalnızlığı sembolize eder. *Anayurt Otel*'ndeki otel ise diğer mekânlardan farklı olarak anlatının merkezine yerleşmiş, filmin baş karakteri ile özdeşleşmiştir. Filmde en az karakter kadar önemli bir yeri bulunmaktadır. Yine de filmin amacının oteli göstermek olduğu iddia edilemez.

Sınıf ayrışması Serdar Akar'ın *Gemide* (1998) filminde gemi ile sembolize edilirken, yine Serdar Akar'ın yönettiği *Barda* (2006) filminde bar ile sembolize edilir. Filmde bar aynı zamanda sınıfların çatışma alanına da dönüşür. Ömer Vargı'nın *İnşaat* (2003) filmindeki inşaat da sınıf ayrışmasının mekânıdır; fakat bu kez daha yumuşak bir dilde ve üslupta ele alınmıştır.

12 Eylül darbesinin getirdiği sansür ve baskı atmosferi içerisinde toplumsal konulardan giderek uzaklaşan Türk sinemacıları daha bireysel konulara eğilerek,

biçimsel olarak batı sanat sinemacılarına öykünen ama öz olarak aynı başarıyı yakalayamayan filmler çekmişlerdir. Türk sineması özellikle 1990'lı yıllarda, 1990'ların ortalarından itibaren canlanan popüler sinema, kendilerini *yeni sinemacılar* olarak adlandıran genç sinemacıların ortaya çıkışı, film çekmeye devam eden eski sinemacıların günün koşullarına göre yeniden biçimlendirdikleri sinema anlayışları ile zenginleşmiş ve hareketlilik kazanmıştır. Tek mekânda geçen filmlere bakıldığında mekânın sembolik kullanımı, Türk sinemasının 1980 sonrası yaşadığı değişimlere ilişkin ip uçlarını sunar. 1980'lerde, 1970'lerde işlenen köyleri anlatan öyküler, yerini kentte geçen öykülere bırakmıştır. Tunç Başaran'ın *Biri ve Diğerleri* (1987) filmindeki bar 80'lerin ikinci yarısında, yalnızlık çeken, sevgi arayışındaki okumuş, yabancılaşmış, kentli kesimin yalnızlığını sembolize eder. 90'ların ve 2000'lerin, gerek sanat sineması gerekse popüler sinema alanında çeşitlilik arz eden, fakat bir akım oluşturma boyutuna gelemeyen filmlerinde artık anlatılar da çeşitlilik göstermektedir. Bireysel konuların yanı sıra toplumsal konuların da işlendiği görülür. 80'lerin yalnızlık mekânı bar, 2000'lere gelindiğinde bir çatışma alanı olarak karşımıza çıkar. Serdar Akar'ın yönettiği *Barda* (2006) filmindeki bar, belirginleşmeye başlayan kentli alt sınıf ile orta-üst sınıf ayrımının gerilimlerinin yaşandığı çatışma alanını temsil eder.

1980 sonrası çoğunluğu tek mekânda geçen filmlerde mekân kullanımı ileride detaylı bir şekilde analiz edilmek üzere genel hatları yukarıda belirtilmiştir. 1980 öncesinde ise Türk sinemasında mekânın kullanımı çeşitlilik gösterir. Türk sinemasının ilk yıllarına bakıldığında, mekânın öneminin henüz anlaşılamadığı, tiyatro etkisinde yapılan filmlerde mekânın temsiline, mekânı oluşturma araçlarından mizansenin

hakkının verilerek yapılamadığı görülür. Türk sinemasının ilk yıllarında film yapımında sinemacılardan ziyade tiyatrocuların görev alması nedeniyle, filmlerde teatral özellikler göze çarpar.³ Mekân kullanımında da aynı durum geçerlidir; mizansende boşluklar vardır; üçüncü boyut⁴ söz konusu değildir, bu yüzden filmin inandırıcılığı aksar. Seyirci ile karakterler arasında boşluk vardır, bu da derinlikten yoksun görüntülerin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Mekân düzenlemesi üzerine çalışmalar sinemacıların ortaya çıkması ile mekânın ve üçüncü boyutun öneminin anlaşılması üzerine başlamıştır.

³ Kurtuluş Kayalı, sinemacılar dönemi olarak nitelenen 1950’li yıllara kadar Türk sinemasının kitabi ve teatral olmasının sebebi olarak tiyatro etkilerine ek olarak II. Dünya Savaşı sonrası Türkiye’nin Avrupa ile sınırlanan ilişkileri sonrasında Türk sinemasının Amerikan ve Mısır filmlerinden etkilenmesini gösterir (1994: 14).

⁴ Nijat Özön, 1961 tarihli Türk sinemasında üçüncü boyutu konu aldığı makalesinde üçüncü boyutun sinemamızda yeni yeni önem kazandığını belirtmektedir. Özön’e göre, “bir filme can veren, inandırıcılık katan, gerçekçi özellik kazandıran başlıca öğelerden, belki de birincisi üçüncü boyuttur” (Özön, 1995:91). Özön, çoğu filmlerimizde üçüncü boyutun hakkının verilmemesi sonucu üçüncü boyut yerinde bir boşluğun göze çarptığını söyler. Dış mekân çekimlerinde baş karakter dışında başka birinin görülmemesi, iç mekân çekimlerinde ise perdenin öndeki baş karakterin görüntüsü ile doldurulması bu yüzdendir. Özön’e göre sinemamızda üçüncü boyutla ilgili sık düşülen bir başka hata ise, üçüncü boyutu oluruna bırakarak, boyutlar arasında uyumsuzluk çıkmasına fırsat vermektir. Sözelimi tarihi bir filmdeki teknolojik çevresel bir ayrıntı boyut uyumsuzluğuna sebep olur. Yine üç boyutu bilinçsizce kalabalık ile doldurmak, filmde geçen olaylarla bağlantısız ve ne giyim, ne toplumsal konum olarak filmde ön sırada yer alanlar ile uyumayan “insan dekoru” kullanmak da boyut uyumsuzluğuna sebep olur (Özön, 1995: 92-93). Özön, boyut çalışmasının, hem çok titizlik isteyen bir iş olduğunu, hem de izleyicinin bu titizliğin farkına varmaması gerektiğini belirtir. Üçüncü boyuttaki aşırı vurgunun da üçüncü boyutu oluruna bırakmak kadar yanlış olduğunu söyler. Memduh Ün filmleri üzerinden örneklediği yanlışlardan birisinin ön sıradaki karakterin arkasında devamlı bir hareket öğesinin bulunması olduğunu ve bu suretle ortaya tıka basa dolu görüntülerin çıktığını söyler. Ün’ün *Üç Arkadaş* filmindeki parktaki buluşma sahnesinde ise kişilerin sadece “dekoratif” bir öğe olarak kaldığını, yerleşimlerinde ise “geometrik” bir düzenin göze çarptığını belirtir (Özön, 1995: 91-94).

Sinema tarihi boyunca olduğu gibi Türk sineması tarihi boyunca da mekân kullanımı değişimler geçirmiştir. Mekânların sembolik kullanımı ile, taşıdığı ve temsil ettiği değerler açısından kayda değer dönüşümler olmuştur. Türk filmleri genel olarak İstanbul’da geçtiğinden İstanbul’un, şehir hayatının zaman içinde bozulması, İstanbul’un temsilinde de bir bozulmaya işaret etmiştir. Zarife Öztürk, sinemamızın ilk yıllarında İstanbul’a bakışı açısından incelemeye değer bulduğu Muhsin Ertuğrul’un yönettiği *Şehvet Kurbanı* (1939) filminde, İstanbul’un düzeni ve modernliği temsil ettiğini söyler (Öztürk, 2003: 60-61). Öztürk’ün İstanbul’un sonraki yıllarda nasıl gösterileceğine dair ipuçları vermesi bakımından önemli bulduğu Faruk Kenç’in *Yılmaz Ali* (1939) filminde İstanbul bir yandan her şeyin düzenli bir şekilde işlediği bir şehirken diğer yandan da esrarengiz ve karanlık işlere ev sahipliği yaparak, şehirde iki zıt yaşamın ve dünyanın birlikte varolabileceğini gösterir (Öztürk, 2003: 66). Filmlerdeki mekânlar bu dönemde daha çok sembolik olarak temsil ettikleri değerler ile öne çıkarlar.

Türk sinemasında mekân üzerinde “özenli” çalışmaların 1960’lardan sonra başladığı söylenebilir. Ünsal Oskay, 1960’lara kadar yapılan filmlerin sonradan “Yeşilçam geleneği” denilecek geleneğin anlatım tarzını ve masalsı semantik yapısını oluşturduğunu belirtir. Oskay’a göre, Türk sineması ilk elli yılı aşkın süresinde, toplumsal hayatta kenara itilmiş geniş kesimlere masal, kimi zaman da kahramanlık öyküleri anlatan, toplumsal eleştiri yapmak yerine, yoksulların zenginlere karşı duydukları kırgınlık ve kıskançlığa sırtını dayayan filmlere odaklanmıştır. Oskay, sermaye yetersizliği yüzünden sanayileşemeyen sinemanın hem tekniğinin hem de

sanatsal, estetik ve eleştirel yönünün gelişemediğini belirtir (Oskay, 1996: 98).⁵ Türk sinemasında mekân üzerine daha titiz çalışmalar da Lütfi Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Halit Refiğ, Osman Seden ve Memduh Ün gibi sinema dili arayışı içerisindeki yönetmenlerin ortaya çıkışı ile yani *sinemacılar kuşağı* ile başlar.

Türk sineması, 1960’larla beraber toplumsal konulara yönelir.⁶ Sinemanın siyasi ve toplumsal yaşamla yakın ilişki içerisinde olması, siyasi gelişmelerin sinemaya yansımalarını beraberinde getirir. 1960 darbesinin siyasal ve sosyal sonuçları, sinema alanında “Toplumsal Gerçekçilik” akımının ortaya çıkmasına zemin hazırlar.⁷

1960’larda başlayan toplumsal gerçekçi filmlerde büyük kentte geçen filmlerde mekân olarak genellikle İstanbul kullanılmıştır. Emrah Özen, Türk sinemasında toplumsal gerçekçiliği incelediği yayımlanmamış yüksek lisans tezinde, İstanbul kullanılmadığı zamanlarda ya taşra kentlerinin ya da kırsal kesimlerdeki yerleşim

⁵ Oskay, ayrıca ilk kuruluş dönemi Türk sinemasını “bir kaçış, oyalanım ve manipülasyon sineması” olarak görür. Oskay’a göre “bu manipülasyon, bir yandan devletin saçmalık derecesine varan sansür uygulamaları ile, bir yandan ülkede ardı ardına yaşanan baskıcı yönetimlerle, bir yandan da sinema yapanların ve finanse edenlerin siyasal yönden gelişmekten ve bilinçlenmekten alıkonulmuş bir halkın aktüel ilgilenim anlayış ve beğeni düzeyine bağımlı kalmayı yeğlemesi ile sürdürüldüğünü” belirtir (Oskay, 1996: 98-99).

⁶ Kurtuluş Kayalı, bu yönelimin en bariz göstergesi olarak Metin Erksan’ın *Gecelerin Ötesi* (1960) filmini örnek verir. Filmde “her mahallede bir milyoner yaratma politikası”nın sonuçları sorgulanır (Kayalı, 1994: 17).

⁷ Aslı Daldal, 1960 darbesini izleyen yıllarda “özellikle ‘ilerici’ kentsoylu orta tabakalar arasındaki yakınlaşma, toplumcu ve demokratik öğeler taşıyan bir Anayasanın kabûlü, sanayi burjuvazisinin ticaretle zenginleşen tabakalara karşı sağladığı üstünlük ve planlı ekonomiye geçişin, 1960-65 arasında ‘toplumcu bir sanat’ anlayışının yeşermesini sağlayabilecek sosyo-politik altyapıyı hazırladığını” belirtir (2000: 104).

birimlerinin filmlere mekân sağladığını belirtir. Eğer film İstanbul'da geçiyor ise şehir, ışıltılı hayatı, zenginlikleri ve çekicilikleri ile temsil edilirken, tuzaklarla dolu, insanları öğüten yapısı da aynı derecede vurgulanır. İstanbul'da geçen filmlerde en çok kullanılan mekânlar yoksulların yaşadığı kenar mahalleler ile işçi ve kent yoksullarının yaşadığı gecekondulardır. Bu filmlerde kenar mahalleler, yasadışı işlerin beşiği, otorite ve güvenliğin olmadığı yerler olarak görülür. Filmlerde geçen kamusal alanlar ise, mahalleli erkeklerin bir araya geldiği, semt kahvehanesi ve meyhanesi, kadın ve erkeklerin bir araya geldiği otobüs ve meydanlar ile kadınların görüştüğü kapı önleri ve karşılıklı bakan pencerelerdir. Filmlerde bunların dışında fabrika, inşaat, taş ocağı gibi toplu çalışma yerleri ile kantin, yemekhane gibi sosyalleşme alanlarına rastlanır (Özen, 2001: 102-104).

Sinemamızdaki toplumsal gerçekçi filmlerde taşra ve kent kasabalarının kente göre daha güvenli olduğu belirtilir. Ama taşranın insanı sınırlayıcı ve baskıcı karakteri de gözler önüne serilir. Modern ile gelenekselin çatıştığı filmlerde mekânlarda da bunun yansımalarına rastlanır. Kahvehane, kenar mahalle, bazen de genelev gelenekseli temsile ederken, subay lokalleri ile kulüpler modernini temsil eder (Özen, 2001: 106).

İstanbul, çoğu Türk filminde bir vaat şehri olarak karşımıza çıkar; taşının toprağının altın olduğu belirtilir, İstanbul'a taşradan gelenler bu şehirde hayallerini gerçekleştirmek, zengin, ünlü vs. olmak için gelirler. Kırsaldan İstanbul'a göç, köy insanının alışık olmadığı bir düzene adapte olmasını gerektirir. Gerek sosyo-kültürel gerekse ekonomik olarak bu durum birçok sorunu beraberinde getirir. Gecekondulaşma, sağlıksız yaşam alanları, güvenliksiz ve kötü çalışma koşulları göç

eden kesim ile İstanbulluları birbirinden ayırır. Hayaller bir bir tükenir, taşra insanı ne geri dönebilir ne de şehir hayatına uyum sağlayabilir; arada kalır. Mehmet Öztürk, Lütfü Akad'ın filmlerinin başarılı olduğu noktalardan birinin, kent hayatı içinde değişime uğrayan geleneksel kültürün, yeni yaşam biçimleri yarattığını ifade etmesi olduğunu söyler. Öztürk'e göre *Gelin* (1973) filmi geleneksel değerlerin şehir ortamında aynen sürdürülmesinin yol açabileceği felaketleri göstererek, kentsel bir dinamizmi vurgularken, *Düğün* (1974) filmi ise kent ve taşra arasındaki farklılıkları, taşranın tekdüzeliği ve şehrin canlılığına dayalı ikili bir yapıyı belgesel bir üslupla ifade ederek verir (Öztürk, 2005: 421-423).

Sinemamızla özdeşleştirilen Yeşilçam filmleri, genel olarak iç mekânlarda geçer, dış mekânda geçtiğinde ise fonda hep İstanbul bulunmaktadır. Fatoş Adiloğlu, Türk sinemasında fiziksel mekânın kullanımını, dönüşümünü, işlevini ve mekânsal göstergelerin hangi bağlamda, nasıl kullanıldığını araştıran makalesinde, araştırmasını Yeşilçam filmleri olarak bilinen melodramların popülerleştiği 1960-1975 yılları arasında çekilen filmlerden rastlantısal olarak seçilen yirmi film üzerinden yapmıştır. Bu filmlerdeki kullanım özelliklerine göre yapay olmayan fiziksel mekânı şöyle sınıflandırmıştır:

1. Kalıplaşmış Mekânlar⁸ (Aynı ya da benzer mekân kullanımı)

⁸ Adiloğlu'na göre, Türk melodram sinemasında kalıplaşmış mekânların başında açık ve kapalı kamusal alanları ile İstanbul gelir. Yaşama, eğlence ve çalışma alanları yine kalıplaşmış mekânlardır. Son olarak da belirli bir mekân içinde tekrarlanan sahneler kalıplaşmış mekânları oluşturur. Lütfü Akad'ın *Seninle Ölmek İstiyorum* (1968) filmi başka filmlerde de sıkça karşılaşılan köşkte geçmesine rağmen, köşk mekânlarının, değişik açılarla, iç/dış ilişkileri ile birlikte verilmesi ve mimari öğelerin aktarılması sonucu farklı mekân kullanımı belirgin hale gelir (Adiloğlu, 2003: 73). Mekânın bilinçli

2. Yolculuk Mekânları⁹ (İç/dış, aşağı/yukarı ilişkileri)
3. Simgesel ve Bulanık Tanımlı Mekânlar¹⁰ (Alanlar, sınırlar, cepheler ve mekân aktarımı) (Adiloğlu, 2003: 73).

Yeşilçam filmlerinde konu ne olursa olsun hep benzer mekânlar kullanılmış, diyalogla durumun açıklanması yaygınlaşmıştır. Adiloğlu, Halit Refiğ filmlerindeki mekân kullanımını incelediği kitabında, Yeşilçam sinemasındaki mekân kullanımının Bowman'ın alışılmış mekân kullanımı (habitual) ile örtüştüğünü, Halit Refiğ filmlerindeki mekânın ise öne çıkarılan mekânlar (acute) olduğunu belirtir. Refiğ'in filmlerindeki mekânlar anlatıyı pekiştirmektedir; mimari öğeler ise görsel olarak etkin bir biçimde kullanılmaktadır (Adiloğlu, 2005: 60).

1980'lerde iç göçün yarattığı kültür ile arabesk filmler ve darbenin etkisi ile toplumsal gerçekçi filmlerin yerine birey sorunlarını işleyen filmler ile kadın filmleri yapılmıştır. Yeşilçam melodramlarına benzer şekilde arabesk filmler de, mekân konusunda özensizdir; kalıp mekânları anlatı uylaşımlarını sağlamak adına

şekilde işlenmesinin yarattığı mekânın farklı sunumuna bir örnektir Akad'ın filmi.

⁹ Adiloğlu, yolculuk mekânlarını üç düzeyde ele alır: “Kent ve kent dışı (Haydarpaşa tren istasyonu /Yeşilköy havaalanı), kamusal ve özel alan (konut-bahçe-sokak ilişkisi) ve göreceli olarak daha küçük ölçeklerde tanımlanmış ara ve geçiş mekânları (bahçe, merdiven, koridor)” (Adiloğlu, 2003: 74).

¹⁰ Bulanık tanımlı mekânlar, görsel olarak tanımlanmamış, sözlü ifadeler ile açıklanıp tanımlanmaya çalışılan mekânlardır. Adiloğlu, bazı mekânların “iyi ya da kötü mekân” olarak nitelendirildiğini, bunun da “kullanıcıya/ kahramana göre değişiklik gösterdiği”ne dikkat çeker ((Adiloğlu, 2003: 74). Adiloğlu, “ağırlıklı olarak görüntü göstergelerine sığınarak oluşturulan görüntüler”i simgesel mekân olarak ayrıca ele alır (Adiloğlu, 2003: 74-75). Hastane, hapishane gibi kapalı mekânlar, boğaz, Beyoğlu, Galata Kulesi gibi kamusal mekânlar, Haydarpaşa Garı, Yeşilköy hava alanı gibi gidiş dönüş noktaları simgesel mekânlara örnek verilebilir.

kullanmışlardır. Bu filmler çoğunluk kentte-İstanbul'da geçer. İstanbul'un kenar mahallelerini ama en çok da gecekonduları mekân edinirler. Diğer taraftan birey sorunlarına eğilen filmler, arabesk filmler gibi salt ticari amaçlarla yapılmadığından mekân kullanımında da daha özenlidir.

1990'ların ortalarından itibaren "Yeni Türk Sineması"¹¹ nın varlığından söz edilebilir. Suner, bu yeni sinemanın merkezine "hayalet ev" figürünü alarak gerek "popüler" gerekse "sanatsal" kanatlarında "aidiyet" temasına ilişkin öyküler anlattığını iddia eder. Suner'e göre, Yeni Türk sineması, tekrar tekrar geçmişteki travmatik yaşantıların izlerinin hissedildiği, geçmişteki suçların ortaya çıktığı, normal ve sıradan görünenin altında dehşetin kol gezdiği, "hayaletli evler"de geçen tekinsiz öyküler anlatmaktadır. "Hayal-et ev" olarak bakıldığında ise, bu kez hayal edilip düşlenen, özlemi duyulan, geçmişte sahip olunup yitirildiği düşünülen, idealleştirilen, nostalji duygusu ile anımsanan, romantik bir imgeye dönüşen bir aidiyet hayalıdır (Suner, 2006: 15-16).

Suner, "hayalet ev" figürünün yeni Türk sinemasının popüler kanadında "hayal edilen ev" olarak işlendiğini belirtir. Yeni popüler filmlerin merkezine aldığı ev hayali, geçmişle ve çocuklukla özdeşleştirilirken, saflığı, masumiyeti, iyiliği sembolize eder. Alttür oluşturdıkları iddia edilebilecek denli benzer görsel üslup ve

¹¹ Asuman Suner bu kavramı, "Türk" sözcüğünün işaret ettiği "ulus" çerçevesi ile "yeni" sözcüğünün imlediği "zamansal" çerçeve ve bu dolayısıyla tarihsel döneme ve "yeni dalga" sinemasına yapılan vurgu ile tanımlar. Ayrıca "Yeni Türk Sineması"nda "popüler" ve "sanatsal" olmak üzere üçüncü bir söylemsel çerçeve oluşturulabileceğine dikkat çeker (Suner, 2006: 28).

anlatım biçimi kullanan filmler anlattıkları öykü bakımından ve yakın geçmiş ile “taşra”ya odaklanması bakımından da yine benzer özellikler gösterir.

Suner’e göre, filmlerinde kullandığı ortak temalarla kendine ait bir sinema dili geliştiren Zeki Demirkubuz filmlerinde mekâna özen gösteren bir yönetmendir. Demirkubuz, *evi* tekinsiz, ürkütücü, geçmiş yaşamın travmatik izleri ile dolu olarak kurgular. Her zaman güvenli olması dışa kapalı korunaklı olmasından kaynaklanan *ev*, Zeki Demirkubuz filmlerinde tam da bu özellikleri yüzünden tehlikelidir. İçedönük, mahrem yapısından dolayı, ev insan ruhunun en karanlık yanlarının sahnesi olur. Mahremiyet dış dünyanın tehditlerine karşı bir korunma sağlamaz. Aslında bu filmlerin karakterlerinin çaresizliği, kısıtılmışlığı ve umutsuzluğu dışsal kaynaklı değil tersine içseldir. Filmlerinde insanın özünde kötü olduğunun altını çizen Demirkubuz, karakterlerin iç dünyalarına, karanlık arzularına odaklanır. Tıpkı karakterlerin iç dünyaları gibi iç mekânlar da şiddeti ve zulmü barındırır. Suner’e göre, özel alanın mahremiyeti şiddetin en akıl almaz biçimlerini kimsenin ulaşamayacağı, müdahale edemeyeceği bir alana çektiği için, ev insanı en çaresiz bırakan yerdir.

Öykülerin çoğu iç mekânda, otel odalarında ve lobilerinde, apartman dairelerinde, gecekondularda geçer. İzbe, köhne mekânlarda geçen öyküye uygun atmosfer de mekân sayesinde sağlanmış olur. Kapalılık duygusu, kasvet ve sıkıntı yaratır. İç mekân çekimlerinde pencerenin yahut kapının çerçevelemesinden faydalanılır. Bu çerçeveleme tekniği aksiyonun kapladığı alanı daraltırken ön planda boş yüzeyler oluşturur (Suner: 2006: 175).

Tek mekânda geçen Türk filmlerinde gerçek mekân kurgu aracılığı ile kurmaca mekânlara dönüştürülmüştür. Sadece Biri ve Diğerleri filminde dekor kullanılmıştır. Mekânların anlatıya fon olmanın yanı sıra sembol olarak kullanıldığı görülür.

2.2.1. Yalnızlık ve Mekân

1980 sonrası Türk sinemasında çoğunluğu tek mekânda geçen filmlerdeki, ana temalardan birisi *yalnızlık*tır. Filmlerde mekânın yalnızlığın mekânına dönüştüğü, yalnızlığın sembolü haline geldiği söylenebilir. Yalnızlık, kendine ve çevresine yabancılaşmış, iletişim kuramayan, mutsuz, insanlardan uzak duran, içe kapanmış karakterlerde hayat bulur. Tek mekânda geçen filmlerde yalnız karakterler *Anayurt Otel*i(1986)'ndeki Zebercet hariç kent yaşamının aktörleridir. Bu karakterleri anlayabilmek için öncelikle kent yaşamının dayattığı yaşam biçimine bakmak gerekir.

Louis Wirth, "Aristoteles'in *Politika*'sından bu yana hep, bir yerleşim yerinde oturanların sayısının belirli bir düzeyin üstünde artmasının, orada oturanların birbirleriyle ve kentle olan ilişkilerini etkileyeceğinin" kabul edildiğini söyler. Wirth'e göre insan sayısının çokluğu, kişisel farklılıkların artmasına sebep olmakla birlikte, farklı köken ve altyapıdan gelen kişilerden oluşan yığın içinde akrabalık, komşuluk gibi bağlar da zayıflayacak hatta yok olacaktır (2002: 88-89). Bu durum yabancılaşmayı getirir. Georg Simmel, *Metropol ve Zihinsel Yaşam* başlıklı

makalesinde, metropol yaşamının insanlar üzerindeki etkilerinden bahseder. Simmel'e göre, "metropol insanların birbirlerine karşı zihinsel davranışı bir sakınma ilişkisi olarak adlandırılabilir." Kentteki kişilerin aralıksız dışsal temaslarının, kırsal kesimdeki gibi içsel olarak karşılanmasının mümkün olamayacağını, bu nedenle de kentli insanın dışsal bir sakınma yöneldiğini belirtir. Kentli bireyler bir yandan kayıtsızlaşır, diğer yandan da karşı tarafa yabancılık duyar (2002: 86).

C Blok (1994)'taki kadın karakter Tülay, kentlidir, mutsuzdur, iletişim kuramaz, yabancılaşmıştır. Tıpkı, *Bekleme Odası* (2003)'nın yönetmen Ahmet'i ya da *Biri ve Diğerleri* (1987)'nin isimsiz karakteri gibi... Tüm bu karakterler ümitsiz bir bekleyiş içindedir. Bir şeylerin olmasını, değişmesini ya da birinin gelmesini beklerler. Ama pasiftirler ve durumlarını değiştirmek için çabalamazlar. Mekân, bu filmlerde kimi zaman boğuculuğu ve çıkışsızlığı vurgulayan bir öge olurken kimi zaman da karakter kadar ön plana çıkarak, bireyin bir yansımasına dönüşür.

1980 sonrası Türk filmlerinde bireyin sorunlarına değinen filmlerin yapılmaya başlandığı, toplumsal gerçekçi filmlerden bireyi anlatan filmlere kayma yaşandığı gözlenir. Türkiye'de 1970'lerin yoğun siyasi gündeminden sonra 1980 sonrası dönemin en belirgin özelliklerinden birisi apolitikleştirilmeye çalışılan ortamıdır. Atilla Dorsay, bu dönemle beraber aydınlarımızın politikayı ve toplumu unutup, bireyciliği, sanatın özü ve temeli olan insanı keşfettiklerini; bu yüzden de daha kişisel ve bireyci sanat yapıtlarına ilgi duyduklarını belirtir (1995: 21). Nurdan Gürbilek de, 1980'lerde bireyselleşme isteğinin gündeme geldiğini, kişisel isteklerin

daha rahat ifade edildiğini ve o zamana kadar gecikmesi nedeniyle daha da şiddetli olduğunu belirtir (2001: 10).

Dönemin sinemadaki yansımaları da bireyi anlatan ve daha sanatsal olan filmlerin ortaya çıkması şeklinde görülür. Dorsay’a göre, 1980’li yıllarda, Türk sineması geniş bir kitleye seslenen popüler sanat olmaktan çıkarak kişiselleşip, özgünleşmiş ve daha bireyci bir nitelik kazanmıştır (Dorsay, 1995: 21).

Türk sinemasında bireyi anlatan ilk film olan *Anayurt Otel*i (1986), otel, kasaba, mahkeme salonu, meyhane ve mezarlıkta geçer. Filme ismini veren Anayurt Otel, aynı zamanda filmin merkezini oluşturur. Filmdeki otelin anlatıyı yönlendiren, pekiştiren bir rolü vardır.

Yusuf Atılgan’ın aynı adlı romanından filme çekilen *Anayurt Otel*i kitabında zaman olarak 1960’ları anlatılırken, filmde birtakım teknik sıkıntılar nedeniyle 1980’leri anlatır. Ömer Kavur, filmin 80’lerde geçmesinin, “üç tane darbe görmüş bir ülkede yaşayan, iletişim kuramayan bir adamın hikayesi”ni (Esen, 2002: 228) anlatması açısından avantajlı olduğunu söyler. Zebercet’in filmin başındaki monoloğunda, kendisi ile ilgili anlattığı önemli olaylara darbe tarihlerini verdiği gözden kaçmamaktadır. Kavur, filmde “baskıcı, bir anlamda gizli fakat faşizan bir dünyayı, taşra dünyasını anlatabilmeyi” (Esen, 2002: 228) istemiştir.

Filmlerinde mekâna özel bir önem veren Ömer Kavur, mekânların bir filmde başrol oyuncusu kadar önem arz ettiğini belirtir. Kavur’a göre bir mekân görsel olarak

başarılı bir şekilde tasarlanırsa, o filmin inandırıcılığını, atmosferini, biçimini belirleyen, ona güç katan çok etkileyici görsel bir malzemeye dönüşür (Gürmen, 2001: 82). Ömer Kavur sinemasında bireyin öne çıktığını filmlerin psikolojik yönlerinin ağır bastığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Baş karakterinin psikolojisini yansıtmakta oteli kullanması ve bir atmosfer filmi olması nedeniyle *Anayurt Otel*i çoğu eleştirmen tarafından yönetmenin başyapıtı olarak nitelendirilmektedir.

Film küçük bir kasabada, çoğunluk olarak da köhneleşmiş eski bir otelde geçmektedir. Dorsay, o güne değin yapılmış “en olgun, kapsamlı, ayrıntılı birey çizimini” içerdiğini söylediği *Anayurt Otel*i filminde, Zebercet karakterinin toplumsal ve tarihsel düzeylerdeki izdüşümlerine de dikkat çekmektedir. Kısa ama özlü sahnelerde küçük Anadolu kasabası, oradaki yaşam, kasabanın insanları ve ilişkileri, iç ve dış mekânları anlatılmaktadır (Dorsay, 1995: 177-178).

Stanley Parker, *Sociology of Leisure* (1976) adlı çalışmasında, boş zamanı iş zamanından arta kalan zaman dilimi olarak tanımlamış ve çalışma boş zaman ilişkisini üç ana modele ayırmıştır. İlk modele göre, çalışma vakitleri, boş zamana göre genişlerken, aralarında kesin bir çizgi olmamaktadır. Çalışma yaşamın merkezinde bulunurken, boş zaman ve ailenin önemi azalmaktadır. İkinci modelde, çalışma zamanları ile boş zamanlar arasında kesin bir çizgi olup, çalışma, para kazanmak için yapılan bir olgu olarak tanımlanır. Bu modelde merkezde ise aile ve sosyal ilişkiler yer alır. Son modelde ise boş vakitler yaşamın merkezini oluştururken, işin stresli hatta tehlikeli bir iş olması dolayısıyla uzun tutulan boş vakitlerin işin stresini azaltması hedef alınır (Parker’dan aktaran Oktik, 2001: 304).

Zebercet'in işi ilk modelde tanımlanan zaman düzenlemesi ile uyum göstermektedir. Hayatını oteldeki işi belirlemekte, çalışma saatleri uzadığı zamanlarda kendisine vakit ayıramamaktadır. Çalışma yaşamının merkezinde yer almaktadır. Yaşlı adamlarla olan bir konuşmasında bu durumdan bahsedilir:

Adam: Altı gündür hiç dışarı çıkmadınız. Hep oturur musunuz?

Zebercet: Evet efendim, işim bu benim.

Adam: Güç bir iş. Yardımcınız da yok. İyi dayanıyorsunuz.

Otel, Zebercet için hem ev, hem de işyeridir. Otel gelip geçiciliği, yolculuğu, hareketi çağrıştırır. Ev ise yerleşik olmayı, sabit olmayı çağrıştırmaktadır. Otel, yabancılar, yolcular için geçici olarak ev vazifesi görmektedir ama hiçbir zaman gerçek bir ev olamamaktadır. Ev, aidiyetle ilişkili olarak, orada yaşayan insanın, o evin sahibinin karakterini, sosyal ve ekonomik konumunu yansıtmaktadır. Ev kimliği olan mekândır, yani “yer” dir. Oysa otel odaları, standarttır ve herkes için aynıdır. Yine de filmde kadının kaldığı bir numaralı odada kadının bıraktığı havlu, izmaritler ve dibinde biraz çay kalmış bardak Zebercet için kadının izini bırakmıştır. Zebercet odayı neredeyse tapınağa dönüştürür; çay bardağı kırıldığında odanın durumunun bozulması yüzünden kadının da geri gelmeyeceğine dair bir inanca kapılır. Tıpkı kutsal yerler gibi kadının odası da korunmalıdır Zebercet'e göre; bu yüzden kırılan bardağın yerine yenisini koyarak, odayı eski haline getirir. Kendince kadının tekrar otele geleceğinin şansını yeniden yakalamış olur. Kadının yattığı yatak Zebercet'in de doğduğu yataktır. Zebercet, öğretmen kadının ismini otel defterine işlerken annesinin isminin de Saide olduğunu içinden söyler. Kadın ise ismini söylememiştir.

Belki onun da adı Saide'dir. Filmin sonlarına doğru ise aile resimlerinden annesinin, beklediği kadın olduğunu ya da beklediği kadının annesine çok benzediğini görürüz. Bir numaralı oda Zebercet için kutsal bir mekândır, hem doğduğu yatak oradadır, hem annesi ve beklediği kadınla ilgili anıları. Kadının ayrılmasından sonra oda, hiçbir ayrıntısı değişmemesi gereken bir mabede dönüşür. Önceleri ibadet eder gibi ziyaret ettiği odaya sonunda büsbütün taşınır.

Zebercet, bir numaralı odada kalmaya başladıktan sonra, artık sadece otelin sahibi değil, aynı zamanda müşterisidir de. Müşteri kimliğini kabullenişini, odanın parasını ödemesinden, kendi para zarfından otelin para zarfına para aktarmasından da anlarız. Zebercet, kendini otelin müşterisi olarak görmeye başladıktan sonra, otelde başkalarının varlığına da tahammül edemez. Otel artık çalışmayan bir oteldir, dolayısıyla, artık işyeri olma özelliğini de kaybetmiştir. Zebercet, işyerinden, işinden kurtularak bir “ev”e kavuşmuştur. Vaktinin çoğunu işgal eden işinden vazgeçiş Zebercet'i istemediği kadar boş vakte boğmuştur. Parker'ın çalışmasında sözü edilen modellerde, boş vakitlerin merkezinde aile ve sosyal yaşantı vardır. Ama Zebercet'in boş vakitlerini birlikte geçireceği bir ailesi (yakın olanlar ölmüştür, uzak akrabaları ise başka şehirlerde yaşamaktadır) veya arkadaşları yoktur. Filmde Zebercet'in iletişim sıkıntısı çektiğini, yalnız ve iletişim kuramayan, yabancılaşmış bir kişi olduğunu görürüz. İnsanlarla işi nedeniyle ilişki kurar. Zorunlu olduğu için insanlarla konuşur, konuşmaları bir sohbet niteliği taşımaz. Çoğu kez, diğer insanlarla konuşmak yerine kendi kendisine konuşur. Kendine sorular sorar, cevaplar verir, ya da insanların kendisi ile konuştuklarını hayal eder. Yaşamla bağlantısını işi sağlamaktadır. İşinden vazgeçiş insanlardan ve yaşamdan daha da kopmasına sebep

olur. Metaforik olarak, Zebercet'in oteli kapatması, kendisinin de daha içe kapanmasına sebep olur. Otel ve Zebercet özdeşleşmiştir; bu bir bakıma otelin öldürülmesi ise, Zebercet'in intihar edeceğinin de habercisi olur.

Zebercet, kendi kendine konuştuğunda bazı cümleleri bıkip usanmadan tekrarlar. İntihar ederken bile "Adım" demektedir. Nurdan Gürbilek, Yusuf Atılgan'ın yapıtlarında anlatının dilini, yapısını ve konuyu, iç dünyaya kapalı kalıp orayı yakıp kavuran ama dışarı vurulamayan "taşra sıkıntısı"nın belirlediğini söyler. Gürbilek, Atılgan'ın dilinin, taşra sıkıntısını yansıttığını, döngüsel ve kesintili olması ile dilde sıkıntının temposunu yarattığını söyler (Gürbilek, 1995: 44-45). Filmde tıpkı dilin kullanımı gibi bir anlatı hakimdir. Zebercet, filmin sonunda da başında tanımlandığı gibi yalnız ve yabancıdır. Durumunda pek bir değişiklik olmaz, gecikmeli Ankara treni ile gelen kadın otele dönmez, ortalıkçı kadın ona tepki vermez; her daim uyur, çarşıda takip ettiği kadınla ilişki kurmaya çalışır; erkek arkadaşını görünce vazgeçer, demircide çalışan çocukla arkadaşlığının devamı gelmez, otele çağırdığı kadın gelmez. Bazen bir adım atar insanlarla konuşmak, yaklaşmak için ama hep hayal kırıklığı ve yalnızlıkla baş başa kalır. Sürekli filmin başındaki durumuna döner. Dorsay, Zebercet'in çöküşünün sadece Batılı anlamda bir yabancılaşma olmadığını; dostluk, yakınlık, insancıl ilişki arayıp, bulamayan ruhun yalnızlığa teslim oluşunun öyküsü olduğunu belirtir (Dorsay, 1995: 178).

*Anayurt Otel*i filminde mekânların etkin kullanımı söz konusudur. Filmdeki mekânlar aynı zamanda filmin atmosferini de belirlemektedir.

C Blok'taki baş karakter Tülay filmin başında nasıl mutsuzsa sonunda da aynıdır. Zebercet'i boğan otel bu filmde yerini korunaklı, güvenli, sınırları belli, yabancılara kapalı, kentsoylulara ait yüksek blokları olan bir siteye bırakmıştır. Kadın karakter her fırsatta apartmanların kuşatıcılığından kaçmak ister. Yüksek beton binalar etrafını kuşatmış, adeta üzerinde baskı kurmuştur. Tıpkı burjuva yaşantısının kuralları ve sınırları gibi. Blokların çekimleri hep alt açıdan yapılarak, baskıcı karakteri vurgulanmıştır (Fotoğraf 1-2-3). Bu baskıyı üstünde hissetmeyen hizmetçi kız ya da kapıcının oğlu çok daha rahat ve mutludur. Hayattan daha çok zevk almaktadır. Yüksek binalar burjuva yaşantısının sembolleridir.



Fotoğraf 1



Fotoğraf 2



Fotoğraf 3

Tansı Şenyapılı'nın belirttiğine göre, 1970'lerde gelişen kentlerarası yol sistemleri, artan araç sahipliği, ağ sistemlerine geçerek mekânda yayılan enerji sunumu ve diğer altyapı sistemleri banliyöleşmenin yolunu açmıştır. 1980 sonrası sosyoekonomik mekânların yeniden yapılaşması sonucu sıkışık kent dokusu içinde farklı hayat tarzlarının ihtiyaçları karşılanamamaktadır. Bu durum zengin kentliler için kentsel mekândan ayrılmış, aynı gelir grubuna mensup kişilerin bulunduğu, araba ile erişimin sağlandığı banliyöleri doğurmuştur. Bazı çalışmalarda, kentsel mekândan ayrışmanın, dış dünya ile zayıflayan ilişkiler ve artan iç birliktelik sonucu davranışsal özellikler yaratabileceği ve sosyal davranışları değiştirebileceği vurgulanmaktadır

(2003: 57).

Kentten uzakta, yalıtılmış sitedeki C Bloкта yaşayan Tülay için arabası vazgeçilmezdir. Çünkü kendini ne zaman bunalmış hissetse arabasına biner ve gider. Her fırsatta arabasına atlayıp soluğu doğaya daha yakın olabileceği bir yerde alır (Fotoğraf 4-5-6).



Fotoğraf 4



Fotoğraf 5



Fotoğraf 6

Bu bloklarda yaşayan hiç kimse birbiriyle iletişim kuramaz. Ne kadın adamlar, ne kadın kapıcının oğluyla. Kimse konuşmaz. Sadece televizyon izlenir. Ya da sevişerek iletişim kurulur. Beton bloklar her biri için bir hapishaneye dönüşmüştür.

1980 darbesi sonrası dönemde basına uygulanan siyasi haberlerle ilgili sansür, dönemin programlarında içeriksel olarak hafifleşmeye gidilmesine yol açmıştır. Böylelikle magazinleşmeye başlayan, şiddet ve cinsellik öğeleri ile bulandırılan, izlemesi kolay yayınlar, 1990 sonrası özel kanalların yayına başlaması ile birlikte artmış, televizyon da günlük yaşamda merkezi bir konuma yerleşmiştir. Televizyonun toplumsal bir sorun haline geldiği, yapay bir dünya sunarak bireyleri, hayata ve hayatın gerçeklerine yabancılaştırdığı, bireylerin birbirleriyle iletişim kurmalarını engellediği rahatça söylenebilir. Televizyon bir kitle iletişim aracı olarak tek yönlü bir iletim içerisinde. Bu yüzden de izleyen, sadece alıcı konumundadır. Televizyon, izleyiciyi pasif bir konuma yerleştirir. Pasifize olmuş birey, insan ilişkilerinde ve iletişim kurmada zorlanır. *C blok* filminde karakterler konuşmadan

televizyon izlerler. Televizyon izleyicisi sınıfsal olarak da ayrışmaz. Televizyonda herkese göre bir program bulunmaktadır. Temizlikçi kız Aslı, tam bir televizyon bağımlısıdır, anlamadığı şeyleri dahi izlemekten keyif alır. Konuşurken bile gözlerini televizyondan alamaz.

Zeki Demirkubuz'un 1997 tarihli *Masumiyet* filminde de televizyon oteldeki herkesi etkisi altına almıştır. Bir yabancılaştırma aracı olarak kullanılan televizyon, çerçeveye girmediği zamanlarda bile sesi ile varlığını hissettirir. Eski Türk filmleri ile gündelik yaşama sızar.

C blok'taki tüm mekânların gerçekliği yansıtan mekânlar (set as denotation) olduğunu söylenebilir. İç mekânda geçen sahnelerde mekânın kullanımı alışılmış mekân (habitual) tanımına uyar. Daire içinde geçen sahnelerde mekân genellikle karakterlerin hareketlerine bir fon oluşturur. Filmin iç mekânlarının anlam kazanması ise mizansenin sembolik anlamlar yaratmaya yönelik düzenlendiği sahnelerde görülür. Kapıcının oğlu Halet'in daireye ilk girdiği sahnede, hizmetçi kız Aslı'nın sesi duyulur. Aslı ise çerçevede görünmez fakat işitsel olarak algılanan *diegetic* alandadır. Halet'i yanına çağırır; ses tonu ise cinsellikle yüklüdür. Bu sahnede Halet'in bakış açısından salon kapı ile çerçevelenerek gösterilir. Salondaki kovalama sahnelerinde ise yemek masasının etrafında koşuşturan Aslı ve Halet'in Roth'un tanımı ile *davranışsal mekân* kullandıkları görülür. Masanın varlığı ile hareketleri ve davranışsal mekân belirlenmiştir.

Filmin geneline bakıldığında iç mekânlar kullanıcıya göre farklı sembolik anlamlarla yüklüdür: Aslı ve Halet için daire içi bir cinsel oyun alanı iken, filmin evliliği

çıkmaza girmiş baş karakteri Tülay için sıkıcı ve yavandır. Tülay'ın, Aslı ve Halet'in seviştiklerini gördüğü sahnede yine çift çerçevelemeden faydalanılmış; çerçeve burada bir sinemasal klişe olarak kullanılarak dikizciliği vurgulamıştır. Sonraki sahnede Tülay apartmandan çıkarken görülür. Tülay'ın bakış açısından blokların çekimi alt açı ile verilir. Yüksek apartman blokları hem Tülay'ın üstündeki baskının sembolüne dönüşür hem de cinsel mutsuzluğuna ve yalnızlığına vurgu yapar. Bir sonraki sahnede ise arabaya binen Tülay, bu baskıdan kurtulmak için blokları arkasında bırakarak doğaya yakın olabileceği bir yere doğru yola çıkar.

Filmde sıklıkla kullanılan ve genellikle kapılar ile oluşturulan çerçeve içinde çerçeve tekniği, yönetmenin söylemek istediklerinin bir aracı haline gelir. Kimi zaman mahrem alanı vurgularken, kimi zaman da kapıcı dairesindeki akşam yemeğini gösteren planda olduğu gibi kentsoyluların yaşadığı site içerisindeki alt gelir grubu ile üst sınıfların arasındaki ayrıma, sınıra dikkat çeker. Tülay ve Selim'in yemek yediği sahnede de yine aradaki sınır kapı ile çizilmiş, Halet ve Aslı kapının dışında kalmıştır.

Mekânsal öğelerin kurguda bağlayıcı öğeler olarak kullanıldığı görülür. Tülay'ın evindeki kapalı kapı görüntüsünden, açılan kapı ile bir başka mekâna, kapıcı dairesine geçilir.

Zeki Demirkubuz'un diğer bir filmi *Bekleme Odası*'nda (2003) tek mekânda iletişim kuramayan insanların dramı anlatılır. Bu seferki daha çok tek yönlü bir iletişimsizliktir. Zeki Demirkubuz'un kendisinin canlandığı yönetmen Ahmet, film

senaryosu yazarken çektiği yaratım sancılarının acısını çevresindeki kadınlardan çıkarır. Yönetmen evde sabittir. Kadınlar gelir, gider, bir kere de hırsız girer evine. İnsanlarla ilişki kurduğu mekân evdir ve ilişkilerde baskın olmaya çalışır. İlişkinin başlayıp bitmesine o karar vermek ister. Hırsız çocuk evine, iktidar alanına girmeye çalıştığında onu ehlileştirmek, kendi yanına çekmek ister. Filminde rol vermeyi teklif eder. Kadınlar ise evi çabucak benimser uyum sağlarlar. Her iki kadının da kediyi ismiyle çağırıp sevdiğini görürüz.

Filmde yalnızlık ve yabancılaşma temaları aydının yaratma sürecinin bir parçasını oluşturur. Filmdeki yönetmen, kentli, aydın, bireyselleşmiş, yabancılaşmıştır. Kentte yaşayan, kentli olabilen, bireyleşmiş insanın en üst kademesinin bir temsili haline gelmiştir. Sıradan bir insan için negatif etkiler taşıyan yalnızlaşma ve içe kapanma öğeleri, sanatsal bir yaratım sürecinde gündelik yaşamdaki eksilerinin tersine avantaj sağlayabilecek koşulları oluşturabilir. Oysaki filmdeki yönetmen Ahmet, bu durumu tersine çeviremez ve senaryosunu yazmakta ve çalışmakta zorlanır. Sadece işini değil özel yaşamını da etkiler bu durum. Yabancılaştığı sevgilisi Serap ile ilişkisini daha fazla yürütemez. Serap'la ayrıldıktan sonra beraber olduğu asistanı Elif'le de ilişkisi sorunludur. Bir türlü iletişim kurmayı beceremez. Sonunda bu ilişki de biter.

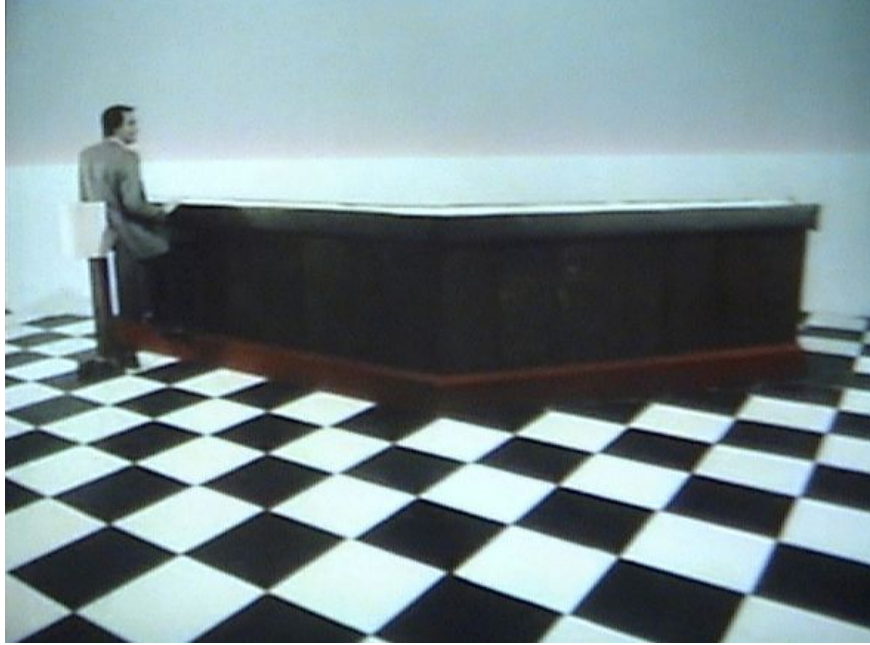
Tunç Başaran'ın *Biri ve Diğerleri* (1987) filminin tümü bir barda geçer. Barın açılmasına az bir zaman kala yağmurlu hava yüzünden telefon etme bahanesi ile bara sığınan baş karakter, film boyunca sürekli telefon ederek fakat hiçbir seferinde de amacına ulaşamayarak sevdiği kadını bekler. Aradığı şey mutluluk ve sevgidir. Diğer insanlardan yakınlık görmek ister. Bar yavaş yavaş dolmaya başlar. Ama baş

karakterin beklediği kadın henüz gelmemiştir. Yalnızdır, beklemektedir, aradığı mutluluğu bulamamıştır. O sırada bir anda hayal sahnesine geçilir; hayalinde sevdiği kadın gelir. Baş karakter bu duruma sevineceği yerde kadına sitem eder. O zamana değin yaşadığı yalnızlığın hesabını sorar.

Yalçın Demir, filmlerde zihinsel durumların anlatımında zorluk yaşandığını çünkü dil ile yapılan anlatımın mekân içinde bir varlığı olmadığını belirtir. Film görüntüsünün, mekân içinde yapılan bir maddeleşme olduğuna değinerek, düş, anı ve düşüncelerin, mekânsal terimlerle anlatılmasındaki güçlüğü dikkat çeker. Demir'e göre film, düşünceyi dış simgeleri düzenleyerek ya da diyaloglarla ifade ederek düşüncenin anlaşılmasına yol açar (Demir, 1994: 14-15). *Biri ve Diğerleri*'nde anlatı düşsel sahnelerle bölünür. Baş karakterin hayalindeki kadınla yaptığı konuşmaları gösteren bu sahneler adeta bir iç konuşma niteliği taşır. Baş karakter, kadına duyduğu özlemi, isteklerini, dileklerini dile getirirken, kadın tepkisiz kalır, sonra da yok olur. Bu da adamın kendi kendine konuştuğu ya da düşündüğü hissini güçlendirir. Anlatıyı bölen bu hayal sekanslarında mekân da buna uygun şekilde fantastiktir. Barbara Bowman'ın tanımı ile öne çıkarılan mekânlardır (acute) bunlar. Çünkü kullanılan mekânlar dekordur ve dekor olduklarını da iyice belli ederek hayal sekanslarının anlatımını güçlendirirler (Fotoğraf 7-8). Böylelikle, Charles ve Mirella Jona Affron'un yapay mekân (set as artifice) tanımını örneklerler.

İlk hayal sekansında, beyaz bir fonda yerleşmiş bardaki tezgahın önünde adam ve kadını görürüz. Bar taburesinde oturan adamın görüntüsünden bir anda bu sahneye geçilir.

Filmdeki bar, Charles ve Mirella Jona Affron'un sınıflandırmasındaki anlatı olarak mekân (set as narrative) tanımına uyar. Filmin çoğu sahnesinin geçtiği bar, dışarıdan izole edilmiş ve teatral bir anlatıya sahne olmuştur. Bunun yanı sıra bar, sembolik referansları ile dönemin toplumsal yaşamına ilişkin ipuçlarını verir. Barın müşteri profilini oluşturanlar, çoğunlukla sanatla ilgili kimseler, aktörler, tiyatrocular ve sanatsal aktiviteleri takip eden insanlardır. Ayrıca gençlerin, kadın gruplarının, boşanmış çiftlerin, eski hayat kadınlarının da geldiği görülür. 1980'lerin apolitik



Fotoğraf 7



Fotoğraf 8

iklimi burada da varlığını hissettirmektedir. Bir araya gelen aydınlar, bir yandan içki içerken diğer yandan da ya şiir okurlar ya da birbirleriyle şakalaşırlar. Hiçbiri siyasetten ya da ülkenin durumundan bahsetmez. Şakaların yapıldığı, gülüp eğlenilen, en büyük sorunların ise yalnızlık ve aşksızlık olduğu bireyselliğin uçlarında pembe bir dünyada yaşarlar. Çoğunluğu oluşturan aydınlardan başka diğer müşterilerin de konuşma konuları özel yaşam üzerinedir.

Bar, filmin ana sahnesini oluşturur. Tıpkı bir şehrin ışıltılı caddesi gibi. Oysa bir de arka sokaklar vardır. Filmdeki arka sokakları ise barın mutfağı ve tuvaleti oluşturur. Bardaki dertlerden çok farklı dertler vardır burada. Mutfakta aşçı ve eşinin geçim

sıkıntısı işlenirken, tuvalette de alacaklarının kötü muamelelerine maruz kalan barın sahibi gösterilir. Her iki mekânda da sorunun kaynağı ekonomiktir. Ama bu ekonomik çıkmaz, barın sahibinin kumar bağımlılığı gibi basit bir sebebe bağlanır. Filmdeki ekonomik sorunlar, filmin tümüne hakim toplumsal bakıştan uzak perspektife uygun hale getirilmiş ve kişisel bir temele oturtulmuştur.

Tekrar *Anayurt Otel*i filmine dönülürse, otelin hem ev, hem de işyeri olarak kodlanmasının yarattığı karmaşıklığın ve bulanıklığın filmin mekânlarının temsil ettiği anlamlarda da karmaşıklığa yol açtığı görülür. Ev, özel, mahrem olanı temsil ederken, iş yeri ise kamusal ve politik olanı, rekabet alanını temsil eder. Otel, özeli ve geneli birlikte barındırır. Zebercet'in otelin müşterisine dönüşerek, oteli ev olarak benimsemesi bu bulanıklığı ortadan kaldırır. Otel kullanıma kapatan Zebercet için otel artık sadece özeli mekânıdır. Özel ve genelin biraradalığının zorluğu belirtilmiş olur. Belki de otel içindeki mekânları cinsiyete dayalı kodlamalar üzerinden okumak daha faydalı olacaktır. Odalar, en özeli oluştururken, sadece Zebercet ile ortalıkçı kadının girdiği mutfak yarı kamusaldır, lobi ise herkese açık kamusal bir alandır. Köyden kadının havlusunu almak için gelip, en sonunda Zebercet'i taciz eden adamların bunu otel odasında yapmaları anlamlıdır. Otelle özdeşleşen Zebercet, en mahrem yerlerden birinde rahatsız edilir. Mahremiyetine ve kendisine aynı anda saldırılır.

Bekleme Odası'nda da iş ve evin beraberliğinden söz edilebilir. Yönetmen, hazırlık aşamasında olduğu filmle ilgili tüm hazırlıklarını evde yapar. Senaryolarını evde yazar, asistanıyla evde çalışır. Görüşmelerini evde yapar. Hatta evine gelen hırsızı

filminde oynamayı düşünerek, oyuncu seçimini bile evin dışında aramadan halleder. Bu durumda özel hayatı ve işi birbirine girmiştir. Asistanı sevgilisi olmuştur. Özel ve iş yaşamı diye ayrı iki şey yoktur artık. Bunların tümü evinin içinde, kendi mekânında birleşir.

Filmin mimari elemanlarının anlatıdaki rolleri duruma göre işlevsel, görsel ya da anlatısal olabilir. *Anayurt Oteli*'ndeki en göze çarpan mimari öge kuşkusuz otelin lobisinde bulunan iki kollu merdivendir. Bu merdivenin en önemli özelliği, yapısı nedeniyle bize otelin eski bir bina olduğunu söylemektir. Eski bir konaktır aslında, sonradan otele dönüştürülmüştür. Eskilik aynı anda köhnemişliği, modası geçmişliği çağrıştırarak kasvet uyandırır (Fotoğraf 9). Merdiven bir geçiş ve bağlantı elemanı olarak hareketi ve dinamizmi çağrıştırır aynı zamanda. Merdivenin bu özellikleri otelin geçici olma, arada olma durumlarına vurgu yapar, güçlendirir. Merdivenin bir başka özelliği ise mizansen içinde üçüncü boyut yaratmasıdır. Filmde merdivenin hem işlevsel, hem görsel, hem de anlatısal ve anlamı pekiştirici rolünün önemi büyüktür.



Fotoğraf 9

Zebercet dışarı çıktığında, kasaba yaşantısı görsel öğelerle desteklenir. Hoparlörden yapılan anonslar, resmi bayram kutlamaları, çarşısı ile kasaba atmosferi gerçekçi bir şekilde verilir. Kasaba aynı zamanda kimliksizdir. Taşra yaşantısının boğuculuğunu, baskıcılığını, diğer bireylerin de tıpkı Zebercet gibi sorunlu kişiler olduklarını gördüğümüzde daha iyi anlarız. Filmde görünen insanların ortak derdi, sıcaklık arayışıdır. Birbirleriyle iletişim kurmakta güçlük çekerler. Filmde sürekli bahsi geçen boğma ve boğulma filmin mekânlarında da çokça hissedilir. Berna Moran roman için yaptığı yorumda, otelin Zebercet için ana rahmi gibi koruyucu olduğundan bahseder. Onu dış dünyadan koruyan, her şeyin düzenli olduğu bir yerdir otel. Ama tıpkı kasaba gibi o da boğucu olmaya başlar bir süre sonra. Her şey düzenlidir ama bu sefer de rutinin sıkıntısı hissedilir. Otel de parçası olduğu kasaba gibi boğucudur sonuçta.

2.1.2. Sınıf Ayrışması Sembolü Olarak Mekân

1980 sonrası Türkiye'sine baktığımızda, 1970'lerin aşırı siyasi ortamından sonra bilinçli bir apolitikleştirme politikasının izlendiği görülür. 1980'lerle birlikte toplumsal olanın yerine bireyselin konmaya çalışıldığı, para kazanmanın ve tüketmenin yükselen değerler olarak kodlandığı, medyanın bir yandan cilalı hayatları halka sunarak emeksiz paraya özendirdiği bir yandan da içi boş yayınlar ile kitleleri uyutmaya çalıştığı bir dönem başlamıştır. Toplumsal ve ahlaki yaşamda, o güne değin kabul gören değerlerin aşınmaya başlaması, 1980 sonrası yaşama ilişkin bir dönemselleştirme yapmayı da mümkün kılmaktadır.

Türkiye'de Batılı anlamda kesin çizgilerle ayrılmış bir sınıflaşmadan söz edilemez belki. Ama 1980 sonrası döneme baktığımızda göçlerin sonucunda, izlenen politikalarla ortaya çıkan orta sınıf oluşumu ile birtakım sınıflardan ve bu sınıfların ayrışmalarından bahsedilebilir. Sınıf sermayeden, sermaye, politika ve iktidardan, tüm bu sayılanlar da kentsel yaşamdan ayrı düşünülemez. Kent, toplumsal dönüşümlerin yaşandığı sınıfsal ayrımların netlik kazandığı bir alandır. Türkiye'nin son otuz yıllık toplumsal tarihinde, alt ve üst sınıflar, taşra ve şehir, merkez ve çevre arasındaki gerilimin daha da yükseldiği, keskinleştiği ve daha önce birbirlerine pek görünmeden varolan bu karşıt tarafların birbirlerinin yaşam alanlarına daha da sızarak burun buruna geldiği malumdur. 1980 öncesinde birbirlerinin varlığından haberdar olmakla birlikte nasıl yaşadıklarını bilmeyen söz konusu taraflardan toplumun üst katmanlarında, merkezde ve şehirde olanların yaşamı alt sınıflarinkine

televizyon yoluyla, alt sınıfların yaşamı ise üst sınıfların yaşamına göç yoluyla girmektedir. Alt sınıflar gördüklerini ama ulaşamadıklarını, taşralılar şehirli olmayı, çevre merkezde olmayı istemektedir. Özellikle, hemen hemen tek mekânda geçen *Bard*adaki mekânların simgeledikleri bu bağlamda ele alındıklarında daha anlamlı görünmektedir. *Bardan*ın “kötü çocukları” hep kapısından girip çıkan güzel, makyajlı, bakımlı kızlara baktıkları, ki “bar” bu anlamda söz konusu “kötü çocuklar” açısından bir magazin programına bile benzetilebilir, “bar”a dahil olmak isterler.

Gemide (1998) filmi, adından da anlaşılacağı üzere, tek mekânda geçer. Filmde denizden kum çıkartan bir gemide çalışan dört erkeğin başından geçenler anlatılır. Dış dünyadan yalıtılmış gemi, kaptanı tarafından filmin başında memlekete benzetilir:

Bir memleket gibidir gemi. Her şey düzenli ve kontrol altında olmalıdır.
Kaidelere uyulmalıdır. Kanunlara, nizamlara... Ben de bu memleketin baş şeyi gibiyim. Başbakanı gibiyim mesela. Her şey benden sorulur. Denize çıktın mıydı bu küçük gemi bir memleket olurur.

Gemi, patriarkanın işlediği, erkek erkeğe kalınan, bu yüzden de hegemonik erkekliğin çeşitli biçimlerinin üretildiği yerdir. Filmdeki karakterler birbirlerine erkekliklerini sürekli olarak kanıtlama ihtiyacı duyarlar. Kaptanın bir kadınla yaşadıklarını her esrar çekişlerinde anlatması bu amaca hizmet eder.

Nejat Ulusay’a göre, 80’li yıllarda yapılan kadın filmlerine karşı bir tepki olarak 90’lı yıllarda erkek dayanışmasını anlatan filmler yapılmıştır. Bu filmlerde erkek

karakterler üzerine odaklanılır, kadınlar ise yok gibidirler. Kadınlar ancak yeri erkek tarafından belirlenmiş rollerle ya da yardımcı oyuncular olarak ikincil rollerde karşımıza çıkarlar (Ulusay, 2004: 148-149).

Gemi, filmin mekânını, atmosferini ve anlatısını belirleyen en önemli unsurdur. Her zaman düşünülenin aksine yolculuk çağrıştırmaz. Roland Barthes, Jules Verne öykülerini analiz ettiği yazısında gemiyi gidiş simgesinden çok, daha derin olarak kapalılığın şifresi olarak yorumlar. "Gemi sevgisi her zaman kusursuz bir biçimde kapanma, el altında olabildiğince çok sayıda nesne bulundurma, kesinlikle sinirli bir uzam kullanma sevincidir: gemileri sevmek, sonu belli olmayan, büyük yolculukları değil, dönülmez biçimde kapalılığıyla aşırı evi sevmektir her şeyden önce: gemi bir ulaşım aracı olmadan önce bir yerleşim olgusudur" (Barthes, 1998: 73-75). Tıpkı öykülerde güvenli, emin bir yeri temsil etmesi gibi, *Gemide* filminde de gemi, dış dünyaya kapalı, yalıtılmış, kendi içinde düzenini oturtmuş güvenli alanı temsil eder (Fotoğraf 10).

Genelde erkek filmlerinde kadınların özel mekânlara hapsedildiği ve dış dünyanın onlar için tehdit unsuru haline geldiği görülür. Oysa burada kaptan dahil başrollerdeki dört erkek dışarıya çıktığı an düzen ve güvenliklerini yitirir. Gemi, tıpkı evin kadınların hapsedildiği yer olarak karşımıza çıkması gibi bu sefer erkekleri hapseden bir mekân olarak karşımızdadır. Bu bakımdan, gemiden çıkıp karaya ayak



Fotoğraf 10

basmaları, felaketleri de davet etmelerine sebep olur. Anlatının başındaki düzensizliğin başlangıç noktasını gemiden çıkmaları oluşturur. Filmin başında karakterler her şeye hakimdir. Geminin içinde oturmuş bir düzenleri vardır. Akşamları esrar içip ve öyküler anlatırlar. Gemidekilerin masa başında Boksör'ü beklerken esrar içtikleri sahnede oyuncuların yerleşimi hem üçüncü boyutu oluşturacak hem de perspektif yaratacak şekildedir. Kaptan'ın gemideki konumu masanın başında oturması ile mizansen içinde de vurgulanır. Bu sahnelerde *kapalı biçimler* tercih edilmiştir. Çerçeve içine girenler görsel kompozisyon olarak bir bütünlük arz eder.

Kısa süre sonra karakterlerin çalınan paralarının peşinden dış dünyaya adım atmaları, 'adam yaralama' ve 'adam kaçırma' gibi olaylara karışmalarını beraberinde getirir.

Geminin dışındaki dünyanın anlatımında imgelerden yararlanılmıştır. Vitrinler, mankenler, ışıklı tabelalar dışarıdaki dünyayı tanımlayan sembollerdir. Tabelalardaki yabancı yazılar ile gemidekilerin gemi dışındaki dünyadaki yabancılıklarına gönderme yapılır.

Filmde kullanılan küfürler, Ulusay’a göre gerçekmişgibiği artırır. Argonun aşağıladıkları ise eşcinseller ile kadınlardır. Erkek dostluğunu anlatan filmlerde kadınlar görünmez oldukları gibi kadınların konuştukları da işitilmez (Ulusay, 2004: 153-156). Ruken Öztürk ve Nilgün Tatal’a göre filmlerde kadınlar kendilerine dayatılanlar karşısında sessizliği bir direniş biçimi olarak kullanabilirler (2001: 123). Erkek filmlerinde ise bu durum direnişten ziyade dilsizleştirilmekle alakalıdır. Filmdeki kadın önce elleri ve ağzı bantlanarak etkisiz hale getirilir. Ağızındaki bant açıldığında ise bu sefer Romen olduğu için dilin ve sözün olanaklarından dışlanır. Bakire olması ve halen fahişe olarak adlandırılması da dildeki eril hakimiyetin bir başka göstergesidir.

Kadının muhtemelen kaçak göçmen olması yüzünden mekânsız ve erkek korumasına muhtaç şekilde kodlandığını söyleyebiliriz. Kadının filmde mekânla ilişkisi sürekli olarak *hapsedilme* olgusu içerisinde verilir. Başta saklama amaçlı bir hapsetme söz konusudur. Elleri ve ayakları bağlı, ağzı bantlı, yarı baygın. İkinci hapsedilme durumu ise güya daha olumlu ve bu sefer güvenliğini sağlamak adınadır. İlk durumda kadın gemidekilerin güvenliklerini korumak adına kaçmaması için hapsedilirken tek başınadır. İkinci hapsedilmede ise, kaptanın kamarasında kaptanla beraber ve onun koruması altındadır. Erkeklerin olduğu bir mekânda, bir erkeğin

korumasına ihtiyaç duymaktadır. Gemi içinde kamusal-özel ayrımına gidilmiştir. Kaptanın kamarası kadının özel mekânını oluştururken, geminin geri kalan kısımları ise onun için tehlike arz eder. Güvenliği için kamarada kalması ve dışarı çıkmaması gerekmektedir. Gemi, aynı zamanda gemicilerin de hapsediğı dünyadır. Dış dünyadan artık öyle kopmuşlardır ki dışarıya adımlarını atmaları onlar için tehlikeli ve aynı zamanda korkutucu olmaktadır. Kaptan, Kamil'le konuşurken dış dünya ile ilgili endişelerini dile getirir:

Ama buradan ayrılırsan ne olacak? Burada iyi kötü buranın en akıllısı sensin. Ya dışarıda? En cahili sen kalacaksın. Burada iyi kötü adamların var yemeğini pişiren, bulaşğını yıkayan, amirlerini dinleyen. Ya dışarıda? Sen emir dinleyeceksin, sen başkalarının adamı olacaksın. Biz bu yerin dibine batasica kakalakta birbirimize bağlıyız. Senle ben dışarıda ne yaparız?

Geminin kullanılış şekli, kadının filmdeki yeri yüzünden *Gemide* filmini erkek filmi olarak adlandırmak yerinde olacaktır. *Gemide* filmi filmlerde mekânın ideolojiyi desteklemek adına kullanılmasına örnek olarak verilebilir.

Gemide filminin mekânları gerçek mekânlardır. Kurgu ile kurmaca mekâna dönüşürler. Kullanım açısından ise karakterlerin hareketlerine fon oluştururlar.

Barda (2006) filminde filmin barda geçmesi tesadüf değildir. Film bar yerine bankada geçebilir miydi sorusunun cevabı filmin baş kötü karakteri Selim'in bir monoloğunda cevaplanır:

Ben bu bara niye gecenin köründe geliyom, ha? Çünkü başka zaman gelsem kapıdaki hıyar beni içeri almaz da ondan. Neden almaz? Şeklimi beğenmez almaz, hareketlerimi beğenmez almaz, konuşmamı beğenmez almaz. Egzozcu bu der, s.ktiri çeker. Farz-ı misal içeri girdik diyelim, o zaman ne olacak? Sizin yaptığınız gibi sizin baktığınız gibi benden öküz öküzler bana dik dik bakar. Bu hayvan da nereden çıktı? Ne güzel eğleniyorduk, ne güzel dalgamıza bakıyorduk, ne güzel oturuyorduk demezler mi? Derler. Demediniz mi lan? Dediniz.

Filimde işkence uygulayan grup geldiğinde, bar kapanmak üzeredir. Barın kapanma saatine yakın gelen grup, mekânın esas müşterisi olanların üzerinde baskı ve şiddet uygulayarak mekânı ele geçirir. Burada bir dışlama söz konusudur. Bar belli sınıftan insanların birlikte eğlendiği, kendilerinden olmayanların-ki bunlar sosyo-ekonomik olarak alt sınıftan gelenler- dışlandığı bir yer olarak kodlanır. Sosyoekonomik sebeplerden dolayı mekândan dışlananlar, mekândan faydalanabilmek için herkesin gitmesini bekler. Çünkü öbür koşulda bara giremeyeceğinin, girse de diğerleri gibi eğlenemeyeceğinin, zor durumda kalacağının farkındadır.

Selim, buraya ancak gece bar boşaldıktan ve dolayısıyla rahatsız edecekleri kimse kalmadıktan sonra gelebileceklerinin farkında olduklarını söyler. Bara normal zamanlarda girebilmek belli bir statüyü gerektirmektedir. Bar sonuçta belli sınıftan insanların hizmet aldığı, herkese açık olmayan bir eğlence yeridir. Filmin barda geçmesi barın taşıdığı bu sembolik özellikler nedeniyle mekânın anlatı ile uyumunu ve mekân anlatı tamamlayıcılığını örnekler.

Bir başka örnek ise *İnşaat* (2003) filmine ismini veren inşaatır. Filmin iki baş karakteri Ali ve Sudi'nin iş yeri, aynı zamanda evidir inşaat. İki inşaat işçisinin

başından geçenleri anlatan film, baştan sona inşaatta geçer. Ali ve Sudi köyden gelmiştir. İnşaatta çalışıp para biriktirmekte bir yandan da İtalya'ya gitme hayalleri kurmaktadır. Bir gece patronlarının inşaatın bahçesine ceset gömmesine tanık olurlar ve sonrasında olaya müdahale ederler. Böylece artık kirli işlere dahil olmuşlardır. Filmin devamında tesadüfen yaptıkları mezar kazıcılığı yakalarını bırakmaz. Ünleri kulaktan kulağa yayıldıkça, gelen cesetleri de artmaktadır. Aldıkları bahşişlerle hayatlarına çeki düzen veren ikili, yaptıkları işten hoşnut olmamakla birlikte, çok sorgulayıcı bir tavır içerisinde de değildir. Gelen gidenin artması şüphe çekmeye başlayınca, Ali'nin uydurma şeyhliği gündeme gelir ve inşaat, cesetlerden kurtulmak için gelenlerin yanı sıra bu sefer de derdine çare arayanların adresi olur. Gelenlerden birinin unuttuğu kamera ise ilk önce yanlışlıkla sonradan ise kasıtlı olarak cinayeti işleyenlerin itiraflarını kaydeder. Bir noktadan sonra kimin ne için geldiği dahi karışmış, işler çığırından çıkmıştır.

Barda ve *İnşaat* filmlerinde mekân, sınıfsal simgelerin gösterenine dönüşmüştür. İki filmde de alt ve üst sınıf ayrımı belirgindir. *Barda* filminin dram, *İnşaat* filmininse kara komedi olması filmlerde sınıf ayrışmasının ne şekilde işleneceği ile ilgili ipuçlarını verir. Bara gelen alt sınıf mensubu kötülerin mekânla kurdukları ilişki sınıfsal çatışmadan dolayı problemlidir. Mekândan dışlanmışlıklarının acısını oradakileri rehin alarak, öldürerek, onlara işkence ya da tecavüz ederek çıkarmaya çalışırlar. Mekânda iktidar kurmaya çabalarlar. Baş karakter Selim'in de dediği gibi "o gece orada olanlardan sadece o sorumludur". Çünkü eline silahı aldığı andan itibaren diğerlerinin üzerinde hakimiyet kurmuştur. Zaten kendi grubundaki adamları da onun sözünü dinlediğinden, tek başına barın sahibi olmuştur. Herkes onun

emirlerine uyar, onun dediği olur. Hoşuna gitmeyen durumları ise şiddet kullanarak değiştirmeye çalışır.

İnşaat, tozlu, pis, yaşaması, barınması zor bir yerdir. Her şeyden önce tehlikelerle doludur, ne de olsa *inşaata girmek tehlikeli ve yasaktır*. Başınıza bir şey mi düşecek, ayağınıza çivi mi batacak bilemezsiniz. İnşaatta ancak oraya alışmış kişiler kalabilir. İnşaatta yaşamanın kuralları vardır. Su musluktan değil hortumdan akar, el yüz akan suda değil varildeki suda yıkanır. Yemek yerken altına gazete kağıdı konur. Güvenli değildir: Kapılar göstermelik vardır, cam yerine şeffaf naylonlar bulunur. İnşaatta temiz kıyafetler giyilmez. Ne var ki her gömme işlemi sonrası aldıkları bahşişlerle Ali ve Sudi inşaatı daha yaşanılası bir yer haline getirirler. nce buzdolabı, sonra kırmızı koltuk takımları ile inşaat neredeyse bir ev sıcaklığını hissettirmeye başlar (Fotoğraf 11). Ali ve Sudi her ne kadar bu işleri bırakıp İtalya'ya gitmeyi düşünseler de gün geçtikçe oraya daha da yerleşirler. İnşaat yarım kalmıştır. Ali ve Sudi artık alışmıyordur. Bir yandan da alınan eşyalarla inşaatın içi inşaat havasından çıkmıştır. Artık sadece inşaatta yaşamaya alışkın işçilerin değil, gelen ziyaretçilerin de yabancılık çekmedikleri bir ortama dönüşmüştür. İnşaatın uğrak bir yere dönüşmesi yaşanırlığını artırmış, dönüşümüne sebep olmuştur. Artık sadece Ali ve Sudi'nin asgari ihtiyaçları değildir orayı belirleyen. İçi ev rahatlığına yaklaşırken bahçesi ise mezarlığa dönüşmüştür.



Fotoğraf 11

İzole edilmiş bir şekilde çalışan, müteahhit, komşu teyze ve Nazife adlı genç bir kadın dışında kimseyle herhangi bir diyaloga girmeyen Ali ve Sudi tesadüfler sonucu mezar kazıcılarına dönüşünce dış dünyaya da açılmış olurlar. Sonrasında şeyhlik hikayesini uydurmaları, sadece cesetlerinden kurtulmak isteyenleri değil, şeyhten medet umanları da inşaata çeker. İnşaat uğrak bir yere dönüşür.

İnşaat filminde Ali ve Sudi kendilerine emanet edilen inşaatın sahibi olurlar bir bakıma. İnşaatta yaşar ve çalışırlar, yaşama mekânlarını kendilerince düzenlerler. Ne zaman ki ilk ceset onlardan habersiz inşaata gömülür; o zaman mekân üzerindeki denetimlerini de yavaş yavaş yitirmeye başlarlar. Burada yine bir sınıfsal çatışma devreye girer. Cesetlerle baş başa kalıp, onlardan nasıl kurtulacağını bilemeyen hali

vakti yerinde katiller, inşaatın yolunu tutar. Böylelikle iki sınıf arasında ortak bir iş üzerinden iletişim kurulmuş olur. Para karşılığı mezarcılık işine başlayan Ali ve Sudi biraz emrivaki girdikleri işten şikayet etseler de çoğu kez memnun görünürler.

James Wilson ve George Kelling, 1982 tarihli *Broken Windows* adlı makalelerinde suç işlenme oranlarının yüksek olduğu mahalleri inceler. Tespitlerinden biri, düzensizlik ve suçun birbiriyle ardışık bir bağlantı içinde olduğudur. Sosyal psikiyatrlar ve polis memurları eğer bir binanın camı kırılırsa ve onarılmadan bırakılırsa kalan pencerelerinin de kısa zamanda kırılacağına hemfikirdir. Bu durum sadece aşağı mahalleler için değil iyi olanlar için de geçerlidir. Cam kırma büyük ölçekte gerçekleşecek bir eylem değildir, çünkü bir tarafta camı kıranlar varken diğer yanda camı sevenler de vardır. Ama kırılan cam yenilenmiyorsa bu kimsenin bunu umursamadığı anlamına gelir. Bu yüzden de diğer camları da kırmak pek bir önem arz etmez. Diğer camları kırmak bir eğlence olmuştur. İşin ilginç yanı genelde kurallara uyan insanlar için bile bu eğlence cazip hale gelebilmektedir.

Wilson ve Kelling'e göre kırık camlar, camı kırık soyulmuş, terk edilmiş otomobiller, çöplerin yığıldığı sokaklar, grafitiler düzensizliğin, ilgisizliğin işaretidir. Düzensizliğin olduğu yerde ise sıradan vatandaşlar, sokakları güvensiz bulur ve evlerine çekilir. Böylelikle sokaklar, dilencilere, yankesicilere, serserilere ve hayat kadınlarına kalır (Wilson&Kelling, 1982: 2-3). Bir cam kırığı ile başlayan otorite boşluğu “kelebek etkisi” yaratırcasına daha büyük suçların işlenmesine zemin hazırlar.

İlgisizlik yüzünden önce camı kırılan bina, sonra kolayca yağmalanıp, içi serserilerce işgal edilip önü çöplüğe, duvarları tuvalete dönüştürülebilir. Mekân ve suç arasındaki ilişkiyi kırık camlar teorisi üzerinden incelediğimizde *İnşaat* filmindeki inşaatın da benzer şekilde umursamazlık ve çaresizlik sonucu suç mahalline dönüşümüne tanık oluruz.

İnşaatı işgal eden cesetler mekânı da dönüştürür. Mezar-inşaatla yaşayan Ali ve Sudi artık kontrolü kaybetmiştir. Mekân bir bakıma kaybedilmiş, ele geçirilmiştir. Değişim sadece mezarlık kısmıyla da bitmez. Cesetler beraberinde parayı da getirir. Ziyaretçileri eksik olmayan inşaat ziyaretçilerin yaşama standartlarına uyum sağlamaya çabalar. Gelenlere yaptıkları ikramları artık buzdolabında saklarlar. Misafirler rahat etsin diye yeni koltuklar alınır. Mekânın çehresi değişmekte, güzelleşmekte iken görünmeyen kısmı da suçları, ayıpları örtmekte, gizlemektedir. Yüzeydeki albeni, gerideki kirlenme ile çelişki yaratır. Mekân zengin katillerin günahlarını saklarken, bir yandan da onların rahatına göre şekillenmektedir.

İnşaat zengin katiller için bir rahatlama mekânıdır aynı zamanda. Sadece cesetleri başlarından atmakla kalmazlar. Habersiz bir şekilde kameraya da yaptıkları itirafları ile vicdani yüklerini de hafifletirler. Hepsinin bir sebebi vardır öldürmek için. Hepsi haklıdır. Kasten öldürmeyenlerse kaza sonucu öldürmüşlerdir.

Gürbilek, 80'lerde ihmal edilmiş kişisel isteklerin daha rahat ifade edilmeye başlandığından, bireyselleşme isteğininse gecikmiş olması nedeniyle daha şiddetli yaşandığından söz eder (2001: 10). Türkiye'nin modern kimliği oluşturulurken bir

biçimde o güne kadar dışlanmış, baskı altına alınmış, tabi kılınmış kültürel ifade imkanlarından yoksun bırakılmış içeriklerin 80’lerde geri döndüğü gözlenir. *Aşağı kültür*ün yükselişi, taşranın kültürel yansımalarını bulması, arzu, cinsellik ve söz patlaması, 80’lerin kültürel iklimini derinden etkilemiştir. Fakat Gürbilek, bastırılmış olanın geri döndüğünde bastırılmış olandan farklı olduğunu söylemeyi de ihmal etmez. Bastırılmış olanın *saf ve sahici* içeriği, döndüğü yerin ihtiyaçlarıyla şekillenen, başka biçimler altında hep yeniden inşa edilen, yeni kurgulara olduğu kadar politik manevralara ve kışkırtmalara da açık bir şeye dönüşür. Sonuçta bastırılmış olan ne sadece bastırılmış ne de tam anlamıyla geri dönmüştür. 80’ler özellikle Türkiye’nin doğulu ve taşralı yüzünü keşfetmesi bakımından önemlidir. Bu dönmede seçkinciliğin bastırdığı her şey geri dönmüştür. Medya refah toplumu görüntüsü yaratarak, tüketim toplumu vaatlerini yeniden üreterek, tüketim arzusunu körükler. Gürbilek, 80’lerde yaşanan toplumsal değişimi müzikte yaşanan değişim üzerinden özetler:

Orhan Gencebay 1970’lerde, o zaman bu toplumda ancak erkeğin temsil edebileceği bir vicdanın sesiydi. Adil olmayan babaya karşı ailenin haklarını savunan “Orhan ağabey”di o. İşte o zamandan bu yana değişen de bu: 80’lerin sonlarına gelindiğinde baba önemsizleşmiş, aile dağılmış, anne de kızkardeş de çoktan evden kaçmıştı. Üvey kardeşe gelince, zaten bu aileden değildi. 80’lerin büyük şehri ona bir an için olduğundan başka bir şey olma, başkasının vicdanında varolmaktansa kendi sesini duyurabilme, bu sesi bir yabancının aracılığı olmaksızın duyurabilme özgürlüğünü vermişti. “Dom dom kurşunları”, “Ben sana dolanayım”lar, taşranın ancak büyük şehrin imkanlarıyla karşılaştığında, parayla buluştuğu anda edinebileceği bir rahatlamayı temsil ediyordu. 1980’lerin yıldızı bu yüzden İbrahim Tatlıses’ti,

Orhan Gencebay değil (Gürbilek, 1992: 97).

İbrahim Tatlıses'in hedef kitlesi ile olan ilişkisi, aradaki mesafeyi kaldıran, dolayısıyla herhangi bir yüceltmeyi de dışlayan bir ilişkidir. Gürbilek'e göre, o mazlumu temsil etmez, onun yerine bir simgeye dönüşür: Mazlumun bu dünyada kılık değiştirebileceğinin, paraya ve kendisinden esirgenmiş imkanlara ulaşabileceğinin simgesine (Gürbilek, 1992: 98). Aradaki mesafenin ortadan kalkması ise halkın, İbrahim Tatlıses'te suretini görmesini sağlamıştır.

80'lerin ikinci yarısından itibaren kendisini birçok alanda hissettiren bir *aşağı kültür* patlaması yaşanmıştır. Bu patlamanın en önemli özelliği ise 80'lere kadar inşa edilen modern kimliğe bir tepki niteliğinde olmasıdır. Modern olabilmek için dışarıda bırakılana, bastırılana kendi *taşralı* kimliğini koruyarak büyük şehir hayatına eklemlenebileceği, piyasada ona da bir yer olabileceği umudu verilmiştir (Gürbilek, 1992: 104).

Barda filminin işkenceci kötü karakterleri, Gürbilek'in sözünü ettiği *aşağı kültüre* mensup kimselerdir. Bardan ve oranın cemaatinden dışlanmaları her koşulda kendini gösterecektir. Bir yandan gece diğerleri gibi eğlenmek isterler ama ne dinledikleri müzik, ne konuştukları konular birbirine benzer. Filmdeki çocuklar kendi halinde, kendi dünyalarında yaşayan "temiz aile çocukları"dır. İçki içerler belki, ama uyarıcı hap ya da uyuşturucu kullanmazlar. Kafaları iyiyken zevk için adam doğramazlar.

Film boyu tekrarlanan *tgg*¹² muhabbeti kötüler takımına pek bir şey ifade etmez. Onlar tutup hayatlarını sorgulayacak adamlar değildir ne de olsa. Ama şehrin ürettiği arzu onlar için de geçerlidir. Şehir vaatlerini kişi seçerek yapmaz. Eğlence, hoş vakit geçirme, belki romantik bir durumun yaşanma ihtimali herkes için yaratılmış arzulardır. Birçok hizmetten sosyal konumu gereği mahrum kalmış bu adamların hiçbirisi belli ki iyi bir eğitim alamamış, belki sigortasız çalışan, dolayısıyla sağlık hizmetlerinden de yararlanamayan insanlardır. Ama iş yaratılan arzunun doyurulmasına gelince, belki de diğer mahrumiyetlerinde isyan etmek akıllarına bile gelmemişken, bu sefer şiddetli bir şekilde kendi paylarına düşeni isterler.

Barın önemli bir özelliği ise arkasında mini bir futbol sahasının olmasıdır. Erkekliğin yeniden üretildiği bir spor olarak futbol, filmdeki iktidar oyunlarına zemin hazırlar. Kurbanlar futbol sahasına getirilip burada işkence görmeye devam ederlerken, işkenceci grup kendi aralarında futbol oynayarak eğlenirler. Nail'in dövülmüş, işkence görmüş haliyle futbol oynamak zorunda bırakılması ile birlikte güç dengeleri değişir. Nail, tüm güçsüzlüğüne rağmen, futbol konusundaki yeteneği ile karşısındaki işkenceciye meydan okur ve esir edilmiş, dövülüp güçsüz düşürülmüş olsa dahi futbolda gücün kimde olduğunu gösterir. Durumu hazmedemeyen Selim, “futbol sadece futbol değildir” sözünü gösterir. Futbolda Nail karşısında güçsüz kalsa da elindeki silahtan kuvvet alarak iktidarın yine kendisinde olduğunu hatırlatır. Nail'i dizinden vurarak egosunu tatmin eder.

Filmin barda geçmeyen sahneleri adaletin sağlanacağı mahkeme salonunda geçer.

¹² Tekrar gözden geçirme.

Filmde üç mekân öne çıkar. Anlatıya da paralel bir şekilde kullanılan mekânlar, bar, mahkeme salonu ve hapishanedir. Filmin başladığı ve geliştiği, tansiyonun tırmandığı sahneler barda geçerken, izleyiciye soluk aldırıp, gerilimi azaltan sahneler mahkeme salonunda geçer. Filmde işkence gören gençlerin ölebileceklerini düşündüğümüz anda, mahkeme salonundaki hallerini görüp rahatlarız. Bütün bu kötülüğü yapan kişilerin aslında tutuklu olduklarını ve cezalarını çekecek olacaklarını bilmek izleyici için rahatlama sağlar. Gençler, intikam peşinde olmadıklarını söylemelerine rağmen, hapishanede geçen bölümde işkenceciler yaptıklarını öderler. Bu sefer cezayı ödetenler diğer mahkumlardır. Hapishanede durum, bardakinin tersine dönmüştür. Güç bu kez diğer mahkumlardadır. İşkenceciler ise güçsüz olanlardır. Güç dengeleri değişmiştir. Mahkeme salonu geçiş mekânı, karar alınan mekândır. Mahkeme sahnelerinin bardaki işkence sahneleri ile ardışık olarak kurgulanması ise barda geçen sahnelerden sonra gerilimin azaltılması bakımından işlevseldir. Hapishanede geçen sahnelerde gerilim tekrar yükselir.

Mekânın kurguda işlevsel olarak kullanıldığı, tansiyonun yükseltilmesi ve azaltılması için mekânlar üzerinden bir şema kurulduğu görülür. Anlatının gelişimi ve çözülüşü mekânların üzerinden verilmiştir. Kurgu mekânları kullanarak anlatı üzerinde etkili olurken bir yandan da yönetmenin fikirlerini iletmede bir araç görevi görür. Filmde kronolojik sıra zaten bozulmuştur; olaylar zamanda geri dönüşlerle verilmektedir. Filmin sonundaki sahne zamansal olarak olayların başlangıcından önceye aittir. İşkenceci grubun lideri Selim'in, barın kapısının önünde Nail ve Nil'i izlediği sahnenin en sonda yer alması, yönetmenin filmdeki duruşunu yansıtır. Film boyunca gençleri alıkoyan, onlara işkence ve tecavüz eden grup üyeleri, bu son sahnede,

Selim karakterinin bara gelenlere merak, istek ve zavallılıkla bakan bakışları altında bir nebze olsun aklanır. Nil'e bakan Selim, hayatı boyunca böyle bir kız ile beraber olamayacağının farkındadır. Bardaki işkence sahnelerindeki davranışları ise bu farkındalık nedeniyle grubun diğer üyelerinin davranışlarından farklılaşır. Nil'i ağzı bantlı bir şekilde yanında oturturken, kız sanki sevgilisiymiş gibi rol yapar.

Filmde bar, Selim ve arkadaşları için, televizyonda gördükleri, bir gün sahip olmayı düşledikleri ancak asla sahip olamayacakları bir yaşam tarzının vitrinidir. Selim ise Nail ve Nil'e bakarken televizyonunun karşısında magazin programı izler gibidir. Oysa barın kapısının önünde medyanın "siz de sahip olabilirsiniz" yanılsamasının gerçek hayatta kırıldığı anı yaşar.

İşkenceci grubun dışlanmışlığını en güzel bu sahne anlatır. Üstelik tam da izleyici cezalarını buldular diye rahat bir nefes almışken. Yönetmen burada şiddetin sebepsiz olmadığını, sorunun ceza vermekle çözülmediğini, esas sorulması gereken soruların başka olduğunu, ölen Selim veya arkadaşlarının yerine geçebilecek on binlerce insan olduğunu söyler. Sosyoekonomik referanslarla yüklü barın mekân seçildiği filmde, futbol sahası ile şiddete ve ataerkilliğe, mahkeme ve hapisane ile de adaletle gönderme yapılır.

SONUÇ

Mimari mekânın bir temsili olan sinemasal mekân, filmde hem anlatısal hem de görsel olarak en önemli öğelerden birisidir. Anlatının nerede geçtiği mekânı belirler. Mekân, arka planda harekete fon oluştururken, anlatının geçtiği yere ve zamana ilişkin bilgiler verir. Görsel bir öğe olarak ön plandaki oyuncularla oluşturulan kompozisyonun fonu olarak kalabileceği gibi, etkin bir kullanımla oyuncularla ve onların hareketleri ile bir bütünlük oluşturacak şekilde de tasarlanabilir.

Mekânın bir başka kullanımı ise ön planda olması, diğer öğelere baskın bir şekilde kullanılmasıdır. Mekânın etkin olarak kullanıldığı durumda çerçeve içi kompozisyon mekânı ön plana çıkaracak şekilde yapılır. Filmde mekân ön planda ise ya biçim olarak ya da sembol olarak kullanılır. Mekânın biçim olarak kullanılması durumunda önemli olan mekânı vurgulamaktır; oyuncular ve hareket mekânın tamamlayıcı öğelerine dönüşür. Mekânın sembolik kullanımında ise mekân, yönetmenin yaratmak istediği anlamı oluşturması için bir ifade aracı haline gelir.

Tüm ifade araçları gibi sinemasal mekân da ideolojiden ayrı düşünülemez. Sinemasal mekânın etkin ya da sembolik olarak kullanılmadığı durumlarda dahi ideoloji mekânın sunumunu belirler. Mekânın sinemasal temsilini oluşturan diğer araçlardan mizansen, form ve kurguyu etkiler.

Sinemasal mekân ya gerçek mekânlardan, ya gerçek mekân çekimlerinin kurguda birleşmesi sonucu oluşan kurmaca mekânlardan ya da dekorlardan oluşur. Maddi

sıkıntılar yüzünden Türk sinemasında genellikle gerçek mekânların kullanıldığı dikkat çeker. Dekor kullanımına seyrek rastlanır. Türk sinemasında sinemasal mekânın önemi anlaşıldıktan sonra mekânın sunumu konusunda daha titiz çalışmalar yapılmış olmakla birlikte, çoğu filmde mekânın anlatının arka planını oluşturan bir fon olmaktan öteye gidemediği görülür. Türk sinemasında mekân daha çok anlatımı ekonomikleştirten unsurlardan birisidir. Filmde mekân, anlatının yerini ve zamanını belirtmenin yanı sıra, mekânın sahiplerinin sosyal statüsüne ilişkin de ip uçları sunar. Özellikle Yeşilçam sinemasında mekânın bu şekilde kullanımına sıklıkla rastlanır: Film yalıda geçiyor ise zenginlerin, eski ahşap bir evde geçiyor ise yoksulların hikayelerinin işleneceği mekânlar aracılığı ile filmin başında belirtilmiş olur. Sinemayı sanatsal bir şekilde ele alan yönetmenlerin ise mekâna da daha özenli yaklaştıkları görülür. Sözgelimi Halit Refiğ'in, filmlerinde mizansen, mimari öğeleri kullanarak tasarladığı, mekânı görsel bir kompozisyon içerisinde vurgulayarak sunduğu gözlenir.

1980 sonrası Türk filmlerinde, mekânın kullanımı dönemin sinemasal eğilimlerine göre biçimlenmektedir. 1980 sonrası tek mekânda geçen Türk filmlerinde, mekânın sembolik bir şekilde kullanıldığı görülür. Tek mekânlı Türk filmlerinde mekânlar, önceleri yalnızlığın mekânları iken, sonradan sınıfsal ayrışmanın mekânlarına dönüşmüşlerdir.

12 Eylül darbesi ile birlikte gelen baskı ortamında daha bireysel konulara yönelen Türk sinemasında mekânlar da yalnızlığın mekânlarına dönüşür. 1980 sonrası tek mekânda geçen Türk filmlerinde mekân, dış dünyaya kapalılığın, yalnızlığın,

toplumla iletişimsizliğin göstergesi olarak kodlanmıştır, ki bu kodların 1980 sonrası Türk sinemasının favori temalarıyla uyulaşım içinde olduğu söylenebilir. İster *Bekleme Odası*’ndaki yönetmenin evi, ister Zebercet’in *Anayurt Oteli*, ister umutsuz burjuva kadınlarını barındıran *C Blok*’lar olsun, ister *Biri ve Diğerleri*’nin sevgi arayışındaki bireylerinin mekânı bar olsun, bunlar ve bunlara benzer tek ve kapalı mekânlarda geçen filmlerde birey, bireyin sorunları, yalnızlığı, iletişim kurma yeteneksizliği, yabancılaşması ve umarsızlığı ön plana çıkmaktadır. Toplumun atomize olduğu, toplumsal olanın gerilediği, geleneksel ilişkilerin çözüldüğü bir dönemde, 1980 sonrası Türkiye’inde, geriye yalnızlığıyla, yabancılığıyla birey kalmıştır. Sevgi ve sıcaklık arayışı içindeki bireyin cinselliği yaşayışı da problemlidir. *Anayurt Oteli*’nin Zebercet’i, *C Blok*’un Tülay’ı tıpkı diğer zamanlarda olduğu gibi sevişirken de yalnızlık duygusundan kurtulamazlar. Adı geçen filmlerde, yaşadığı mekâna kapanarak, sığınarak dış dünyadan kaçan, korunmak isteyen ya da *C Blok*’ta olduğu gibi hapsolan bireyler çoğu zaman dış dünyaya karşı tepkisizdir.

Bu durumun tersine sınıf ayrışmasını anlatan tek mekânlı filmlerin karakterleri kaderlerini ellerine almak için uğraş verirler. 1980’lerle beraber başlayan ekonomik değişimlerin, tüketici bir sınıf yaratma çabalarının, kente göçün, yeni yaşam biçimlerinin ortaya çıkmasının yarattığı sınıf ayrışması tek mekânlı filmlerde mekânsal ifadesini 1990’lardan sonra bulur. Bu filmlerde mekân, sınıflar arası çatışmanın kimi zaman sert kimi zaman yumuşak bir şekilde yaşandığı bir arenaya dönüşür. Yalnızlık mekânının bireylerinin tepkisizliğinin aksine bu filmlerde mekânın üzerinde iktidar kurmaya çalışan karakterlere rastlanır. Ömer Vargı’nın *İnşaat* filminde filmin mekânı inşaat üst sınıfın etkisiyle dönüşüme uğrarken, Serdar

Akar'ın *Barda* filminde alt sınıftan erkekler filmin mekânı barı ele geçirip orta sınıftan gençleri esir alırlar. İki filmde de sınıfsal ayrışma belirginleşir ve mekân üzerinden işlenir. Zeki Demirkubuz'un *C blok* filmindeki blok, burjuva tarzı ilişkilerin mekânıdır. Filmdeki dairenin sahipleri ile temizlikçi ve kapıcılar arasındaki ilişkiler sınıfsal ayrışmayı oluştururken, filmde mekânın kullanımı daha çok yalnızlığı, sıkıntıyı ve baskıyı vurgulamaktadır. Serdar Akar'ın *Gemide* filmindeki gemi, dış dünyaya kapalı korunaklı bir dünya kurarken, sınıfsal bir ayrışmayı da beraberinde getirir. *Gemide* ve *İnşaat* filmlerinin, bu bağlamda benzeştikleri görülmektedir. Sonuçta, iki filme mekân olarak seçilen gemi de, inşaat da, dış dünyayla ilişkileri son derece sınırlayan bir yapıya sahiptir ve bu mekânlarda hem çalışıp hem yaşayan insanlar toplumun en alt katmanında yer alırlar. *Gemideki* adamların kendi küçük, kapalı ama “mutlu” dünyalarında kurdukları düzen dışarıya çıktıkları anda ve bir kadın tarafından, inşaatçı çalışanları ise dışarıdan ve daha üst sınıflardan gelen insanlarla bozulur.

Sonuç olarak, 1980 sonrası tek mekânda geçen filmlerde, mekânın sembolik bir biçimde kullanıldığı, önceleri bireyi anlatan filmlerde yalnızlığın mekânı olarak, sonraları ise sınıfsal ayrışmanın mekânı olarak kurgulandığı gözlenir. Söz konusu filmlerin mekânı, ya anlattıkları karakterlerin iç dünyalarına çerçeve oluşturmak amacıyla ya da daha büyük toplumsal yapıları sembolize etmek amacıyla kullandıkları görülmektedir.

KAYNAKÇA

- Abisel, Nilgün, (1989). *Sessiz Sinema*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basın-Yayın Yüksekokulu Yayınları.
- Adiloğlu, Fatoş, (2005). *Sinemada Mimari Açılımlar: "Halit Refiğ Filmleri"*. İstanbul: Es Yayınları.
- Adiloğlu, Fatoş, (2003). "Mekânın/Uzayın Dönüşümü: İç/Dış, Aşağı/Yukarı, Alanlar, Sınırlar, Cepheler, Mekânlar" *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler* (ss. 69-80). Yayına Hazırlayan: Deniz Bayrakdar, İstanbul: Bağlam.
- Adiloğlu, Fatoş, (2001). "*Türk Sineması: Mekân Üzerinden Bir Çözümleme*" doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi.
- Affron, Charles; Mirella Jona Affron, (1995). *Sets in Motion: Art Direction and Film Narrative*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Aitken, Doug (2005). *Broken Screen: 26 Conversations With Doug Aitken: Expanding the Image, Breaking the Narrative*. Ed. Noel Daniel. NY: D.A.P.
- Aitken, C. Stuart ve Leo E. Zonn, (1994). *Place, Power, Situation&Spectacle: A Geography of Film*. Ed. Stuart C. Aitken & Leo E. Zonn. USA: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- Alkan, Ayten, (2005). *Yerel Yönetimler ve Cinsiyet: Kadınların Kentte Görünmez Varlığı*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Barthes, Roland (1998). *Çağdaş Söylenler*. Çev. Tahsin Yücel. İstanbul: Metis.
- Bazin, Andre (1966). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. Çev. Nijat Özön. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Bonitzer, Pascal, (2006). *Kör Alan ve Dekadrajlar*. Çev. İzzet Yasar. İstanbul: Metis.
- Bordwell, David, (1985). *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Bordwell, David ve Kristin Thompson, (2001). *Film Art: An Introduction*. Sixth Ed. NY: McGraw-Hill.
- Bowman, Barbara, (1992). *Master Space: Film Images of Capra, Lubitsch, Sternberg and Wyler*. USA: Greenwood Press.
- Büker, Seçil, (1991). *Sinemada Anlam Yaratma*. Ankara: İmge.

Daldal, Aslı, (2000). "Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik: Bir Tanım Denemesi", *Birikim*, no: 138, ss. 104-112.

Demir, Yalçın, (1994). *Filmde Zaman ve Mekân Üzerine*. Eskişehir: Turkuaz.

Dillmann, Claudia, (2000). "Realising the Spiritual City: Hans Poelzig and The Golem", *Architectural Design*, January, Vol. 70, no: 1, ss: 16-19, 2000.

Dorsay, Atilla, (1995). *12 Eylül Yılları ve Sinemamız: 160 Filmle 1980-90 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Elsaesser, Thomas, (1997). *Early cinema : Space, Frame, Narrative*. London: BFI Pub.

Esen, Şükran Kuyucak, (2002). *Sinemamızda Bir 'Auteur' Ömer Kavur*. İstanbul: Alfa .

Graves, Michael, (2002). "Figüratif Mimarının Düşündürdükleri", *Modernizmin Serüveni* (ss. 416-419). Çev: P. A. Yayına Hazırlayan: Enis Batur, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Özgün metnin ilk basımı 1966)

Gunning, Tom, (2006). "The Whole World Within Reach - Travel Images Without Borders". *Virtual Voyages: Cinema and Travel*. Ed. Jeffrey Ruoff. Durham&London: Duke University Press.

Gürbilek, Nurdan, (1995). *Yer Değiştiren Gölge*. İstanbul: Metis.

Gürbilek, Nurdan, (2001). *Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi*. İstanbul: Metis.

Gürmen, Pınar Tınaz, (2001). "Sinema Dersleri: Ömer Kavur'dan", *Popüler Sinema Dergisi*, sayı: 2001/09, ss.80-86.

Harvey, David, (1999). *Postmodernliğin Durumu*. Çev. Sungur Savran. İstanbul: Metis. (Özgün metnin ilk basımı 1990)

Hayward, Susan, (1996). *Key Concepts in Cinema Studies*. London and New York: Routledge.

Hobbs, Christopher, (1997). "Film Architecture: The Imagination of Lies". *Cinema & Architecture: Meliès, Mallet-Stevens, Multimedia* (ss. 166-172). Ed: François Penz ve Maureen Thomas. London: British Film Institute Publishing.

Hugo, Victor, (1996). "Kentin Felsefesi", *Cogito*, no: 8, yaz 1996, ss. 63-66. (Özgün metnin ilk basımı 1832)

Işık, Oğuz, (1994). "Mekânın politikleşmesi, politikanın mekânlaşması", *Toplum ve Bilim*, no: 64-65, ss. 7-38.

Jacobs, Lewis, (1994). “Zaman ve Mekânın Anlatımı”. *Filmde Zaman ve Mekân Üzerine* (ss. 35-46). Çev. Yalçın Demir. Hazırlayan: Yalçın Demir. Eskişehir: Turkuaz.

Kabadayı, Lale, (2006). “Egemen’den Alternatif’e İdeoloji, Film ve Eleştiri”, *Seyir*, no: 3, ss. 34-37.

Kaçmaz, Gül, (1996). *Architecture and Cinema: A Relation of Representation Based on Space*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Middle East Technical University.

Kayalı, Kurtuluş, (1994). *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*. Ankara: Ayyıldız.

Marinetti, Filippo Tommaso, (2002). “Kuraldan Sıyrılmış İmgelem ve Özgürlüğe Kavuşmuş Sözcükler: Fütürist Manifesto” *Modernizmin Serüveni* (ss. 75-81). Çev: S. H. Yayına Hazırlayan: Enis Batur. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Özgün metnin ilk basımı 1913)

Monaco, James, (2005). *Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı*. Çev: Ertan Yılmaz. İstanbul: Oğlak Yayınları.

Moran, Berna, (1999). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2 – Sabahattin Ali’den Yusuf Atılgan’a*. İstanbul: İletişim Yayınları. (İlk basım: 1990)

Mutlu, Erol, (1998). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları (Ark). (İlk basım: 1994).

Mutman, Mahmut, (1994). “Kitap Eleştirisi: Üretilen Mekân, Yokolan Mekân”, *Toplum ve Bilim*, no: 64-65, ss. 181-196.

Oktik, Nurgün, (2001). “20. Yüzyılda Boş Zamanlarla İlgili Yaklaşımların Gençlere Göre Değerlendirilmesi” *21. Yüzyıl Karşısında Kent ve İnsan* (ss. 301-314). Yayına Hazırlayan: Firdevs Gümüsoğlu. İstanbul: Bağlam.

Oskay, Ünsal, (1996). “Sinemanın Yüzüncü Yılında Türk Sinemasında Entelektüellik Tartışması”, *Türk Sineması Üzerine Düşünceler* (ss. 93-109), Yayına Hazırlayan: Ali Dinçer. Ankara: Doruk Yayıncılık.

Özen, Emrah, (2001). *Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik (1960-66)*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Özön, Nijat, (1995). *Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları, 1.Cilt*. Ankara: Kitle Yayınları.

Öztürk, Mehmet, (2005). *Sinemasal Kentler: Sinematografik Bir Üretim Alanı Olarak Kent Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul: Don Kişot.

Öztürk, Ruken ve Nilgün Tural, (2001). “Sinemada Kadın Karakterlerin Sessizliği: Sessizlik Bir Direnme Pratiği Olabilir mi?”, *İletişim*, Yaz: 10, ss.101-126.

Öztürk, Zarife, (2003). “1923-1950 Yılları Arasında Türk Sineması ve İstanbul” *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler* (ss. 59-67). Yayına Hazırlayan: Deniz Bayraktar. İstanbul: Bağlam.

Roth, Leland M., (2000). *Mimarlığın Öyküsü*. Çev. Ergün Akça. İstanbul: Kabalcı.

Roth, Paul, (1996). *Sinema Tarihi: Ülke Sinemaları*. Çev. İbrahim Şener. İstanbul: Sistem Yayıncılık.

Ryan, Michael ve Douglas Kellner, (1997). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. Çev. Elif Özsayar. İstanbul: Ayrıntı.

Schaal, Hans Dieter, (2000). “Spaces of the Psyche in German Expressionist Film”, *Architectural Design*, January, Vol. 70, no: 1, ss: 12-15, 2000.

Shonfield, Katherine, (2000). *Walls Have Feelings: Architecture, Film and The City*. London: Routledge.

Simmel, Georg, (2002). “Metropol ve Zihinsel Yaşam”, *Arredamento Mimarlık*, Sayı: 2002/10, ss. 85-87. Çev. Ebru Omay Polat. İstanbul.

Slowik, Edward, (1999). *Descartes’ Physics and the Relational Theory of Space and Motion*. Boston: Kluwer Academic Publishers.

Suner, F. Asuman, (2006). “Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek”. İstanbul: Metis.

Suner, F. Asuman, (2002) “1990’ lar Türk Sineması’ nda Taşra Görüntüleri: Masumiyet’ te Döngü, Kapatılmışlık, Klostrofobi ve İroni”, *Toplum ve Bilim*, Sayı: 92, ss. 176-203, İstanbul.

Süalp, Z. Tül, (2004). *Zamanmekân, Kuram ve Sinema*. İstanbul: Bağlam.

Şenyapılı, Önder, (2002). *Sinema ve Tasarım*. İstanbul: Boyut.

Şenyapılı, Tansı, (2003). “Kaçış Adaları”, *Arredamento Mimarlık*, Sayı: 2003/07-08, ss. 57-61, İstanbul.

Tanyeli, Uğur, (2002). “Modernizmin Sınırları ve Mimarlık”, *Modernizmin Serüveni* (ss. 63-781). Yayına Hazırlayan: Enis Batur. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Thompson, Kristin, (2004). “The International Exploration of Cinematic Expressivity”, *The Silent Cinema Reader* (ss. 255-269). Ed. Lee Grieveson&Peter Krämer. UK: Routledge.

Tschumi, Bernard (2000). “Kopmalar” *Bernard Tschumi*. Boyut Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi 1 (ss. 93). İstanbul: Boyut.

Ulusay, Nejat, “Günümüz Türk Sinemasında ‘erkek filmleri’ nin yükselişi ve erkeklik krizi”, *Toplum ve Bilim*, Sayı: 101, Güz 2004, ss.144-161, İstanbul.

Vaillant, Odile, (1997). “Robert Mallet-Stevens : Architecture, Cinema and Poetics”. *Cinema & Architecture: Meliès, Mallet-Stevens, Multimedia* (ss. 166-172). Ed: François Penz ve Maureen Thomas. London: British Film Institute Publishing.

Werlen, Benno, (1992). *Society, Action and Space*. UK: Routledge.

Wiblin, Ian, (1997). “The Space Between: Photography, Architecture and the Presence of Absence”. *Cinema & Architecture: Meliès, Mallet-Stevens, Multimedia* (ss. 104-112). Ed: François Penz ve Maureen Thomas London: British Film Institute Publishing.

Wright, Frank Lloyd, (2002). “Organik Mimarinin Dili” *Modern Mimarlığın Öncüleri: Frank Lloyd Wright ve Ev* (ss. 19-22). İstanbul: Boyut. (Özgün metnin ilk basımı 1953)

Wright, Frank Lloyd, (2002). “Yeni Evi İnşa Etmek” *Modern Mimarlığın Öncüleri: Frank Lloyd Wright ve Ev* (ss. 17-18). İstanbul: Boyut. (Özgün metnin ilk basımı 1970)

İnternet Kaynakları

Ran, Ami, (2003). *Montage of Attractions – Interview with Architect Bernard Tschumi*, Architecture of Israel, www.aiq.co.il/pages/EnglishArticle.asp?id=88, Haziran 2007 (son erişim).

Wilson, James Q. ve George L. Kelling, (1982). *Broken Windows*, <http://www.theatlantic.com/ideastour/archive/windows-7.mhtml>, Nisan 2007 (son erişim).

EK 1

Film Künyeleri

ANAYURT OTELİ

Yönetmen : Ömer Kavur
Senaryo : Ömer Kavur, Yusuf Atılgan (kitap)
Görüntü Yön. : Orhan Oğuz
Kurgu : Mevlüt Koçak
Müzik : Atilla Özdemiroğlu
Oyuncular : Macit Koper, Şahika Tekand, Sera Yılmaz, Orhan Çağman
Yapımcı : Cengiz Ergun, Ömer Kavur
Yapım Yılı : 1986
Süre : 110 dakika

BARDA

Yönetmen : Serdar Akar
Senaryo : Serdar Akar
Görüntü Yön. : Mehmet Aksın
Kurgu : Aziz Günhan İmamoğlu
Müzik : Selim Demirdelen
Oyuncular : Nejat İşler, Doğu Altan, Melis Birkan, Hakan Boyav, Serdar Orçin, Burak Altay, Erdal Beşikçioğlu, Eray Özbal, Volga Sorgu.
Yapımcı : Filmakar, Öger Prodüksiyon, Markasokak
Yapım Yılı : 2006
Süre : 95 dakika

BEKLEME ODASI

Yönetmen : Zeki Demirkubuz

Senaryo : Zeki Demirkubuz

Görüntü Yön. : Zeki Demirkubuz

Kurgu : Zeki Demirkubuz

Oyuncular : Nurhayat Kavrak, Zeki Demirkubuz, Nilüfer Açıkalın, Serdar Orçin, Ufuk Bayraktar, Eda Teksöz, Güliz Pilge.

Yapımcı : Zeki Demirkubuz, Mavi Yapımcılık

Yapım Yılı : 2003

35mm./ Renkli / 92 dakika, format: 1.85

Ses : Dolby Digital

BİRİ VE DİĞERLERİ

Yönetmen : Tunç Başaran

Senaryo : Tunç Başaran

Görüntü Yön. : Aytekin Çakmakçı

Kurgu : Tunç Başaran

Müzik : Süheyl Denizci

Oyuncular : Aytaç Arman, Meral Oğuz, Sharon Sinclair, Mücap Ofloğlu, Güler Ökten, Engin İnal, Füsün Demirel, Nurettin Şen, Savaş Yurttaş.

Yapımcı : Magnum Film

Yapım Yılı : 1987

Süre : 77 dakika

C BLOK

Yönetmen : Zeki Demirkubuz

Senaryo : Zeki Demirkubuz

Görüntü Yön. : Ertunç Şenkay

Kurgu : Nevzat Dişiaçık

Müzik : Serdar Keskin
Oyuncular : Serap Aksoy, Zuhal Gencer, Fikret Kuşkan, Selçuk Yöntem, Ülkü Duru.
Yapımcı : Zeki Demirkubuz, Mavi Yapımcılık
Yapım Yılı : 1994
35mm./ Renkli / 90 dakika, format: 1.66
Ses : Mono

GEMİDE

Yönetmen : Serdar Akar
Senaryo : Serdar Akar
Görüntü Yön. : Mehmet Aksın
Kurgu : Nevzat Dişiaçık
Müzik : Uğur Yücel
Oyuncular : Erkan Can, Ella Manea, Haldun Boysan, Naci Taşdöğen, Yıldırım Şahinler
Yapımcı : Sevil Demirci, Önder Çakar
Yapım Yılı : 1998
Süre : 112 dakika

İNŞAAT

Yönetmen : Ömer Vargı
Senaryo : Ömer Vargı, Serdar Tantekin
Görüntü Yön. : Ferenc Pap
Kurgu : Burçin Çınar, Yeşim Ataman
Müzik : Ömer Özgür
Oyuncular : Emre Kınay, Şevket Çoruh, Yeşim Büber, Suna Pekuysal, Binnur Kaya, Ahmet Mümtaz Taylan
Yapımcı : Ferenc Pap, Mine Vargı
Yapım Yılı : 2003
Süre : 113 dakika

ÖZET

TÜRK SİNEMASINDA MEKÂN TEK MEKÂNDAN GEÇEN FİLMLER

Bu tezin amacı mekânın sinemasal kullanımını araştırmak ve 1980 sonrası Türk sinemasında çoğunluğu tek mekânda geçen filmlerde mekânın ne şekilde kullanıldığını sorgulamaktır.

Çalışma boyunca, mekânın dünya ve Türk sinema tarihindeki kullanım şekillerine bakılacak, mekânın sinemasal kullanımı ile ilgili yaklaşımlar tartışılacaktır. Sinemada mekânı ele alırken filmin yapıldığı dönemin tarihi, siyasi ve sosyal arka planının filmdeki mekânlar üstündeki etkisi araştırılacak, bunların sinemasal mekânı yaratma araçları ile ne şekilde temsil edildiğine bakılacaktır.

Analiz kısmında ise 1980 sonrası çoğunluğu tek mekânda geçen filmlerdeki mekânları şekillendiren etkenler ele alınacak, mekânların filmdeki sembolik anlamları çözümlenecektir.

Anahtar Kelimeler: Sinemasal Mekân, Türk Sineması, Tek Mekânda Geçen Türk Filmleri.

ABSTRACT

SPACE IN TURKISH CINEMA THE FILMS WITH SINGLE SPACE

The aim of this thesis is to survey the use of cinematic space and to examine the forms of uses of space in Turkish films with single space.

Throughout this study, the use of cinematic space in both world and Turkish cinema will be searched and the approaches about cinematic space will be discussed. The effects of historical, political and social background of the period that the film has been made will be studied and the representation of filmic space made with the facilities of cinematic expression will be examined.

In the analysis part, the factors that embody the spaces of single space Turkish films made after 1980 will be handled and the symbolic meanings of the spaces in those films will be analysed.

Keywords: Cinematic Space, Turkish Cinema, Turkish Films With Single Space.