

T.C.
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SİNEMA-TV ANASANAT DALI
SİNEMA-TV SANATTA YETERLİK SANAT DALI

**SİNEMADA KENTSEL MEKAN: MİNÖR OLUŞ VE
DİSTOPIK BİR ŞEHİR OLARAK İSTANBUL**

Sanatta Yeterlik Tez Raporu

Tezi Hazırlayan
Canan Gülseren İNAN

İstanbul, 2021

T.C.
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SİNEMA-TV ANASANAT DALI
SİNEMA-TV SANATTA YETERLİK SANAT DALI

**SİNEMADA KENTSEL MEKAN: MİNÖR OLUŞ VE
DİSTOPIK BİR ŞEHİR OLARAK İSTANBUL**

Sanatta Yeterlik Tez Raporu

Tezi Hazırlayan

Canan Gülseren İNAN

165522003

Orcid: 0000-0002-9350-9329

Danışman:

Prof. Dr. Cenk DEMİRKIRAN

İstanbul, 2021

YEMİN METNİ

Sanatta Yeterlik tezi olarak sunduğum “SİNEMADA KENTSEL MEKAN: MİNÖR OLUŞ VE DİSTOPİK BİR ŞEHİR OLARAK İSTANBUL” başlıklı bu çalışmamın, bilimsel ahlak ve geleneklere uygun şekilde tarafımdan yazıldığını, yararlandığım eserlerin tamamının kaynaklarda gösterildiğini ve bu çalışmanın içinde kullanılarak bunlara atıf yapıldığını belirtir ve bunu onurumla doğrularım. 11.01.2021

Canan Gülseren İNAN



TEZ ONAYI

Beykent Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü *Sinema-Tv Sanatta Yeterlik* programı öğrencisi **165522003** numaralı **Canan GÜLSEREN İNAN**'ın hazırladığı "*Sinemada Kentsel Mekan: Minör Oluş ve Distopik Bir Şehir Olarak İstanbul*" konulu SANATTA YETERLİK TEZİ ile ilgili TEZ SAVUNMA SINAVI Lisansüstü Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddesi uyarınca 11.01.2022 günü saat 15:00'de Zoom programı aracılığıyla on-line olarak yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonucunda adayın tezinin **KABULÜ**'ne **OYBİRLİĞİ**'yle karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ	İMZA
Prof. Dr. Ce** DE** (Danışman) (İzmir Katip Çelebi Üniversitesi)		
Prof. Bü** VA** (Üye) (Beykent Üniversitesi)		
Prof. Bu** BU** (Üye) (Beykent Üniversitesi)		
Prof. Dr. Oğ** MA** (Üye) (Doğuş Üniversitesi)		
Prof. Dr. Se** YI** (Üye) (Doğuş Üniversitesi)		

Adı ve Soyadı : Canan Gülseren İNAN
Danışmanı : Prof. Dr. Cenk DEMİRKIRAN
Türü ve Tarihi : Sanatta Yeterlik, 2021
Alan : Sinema-Tv
Anahtar Kelimeler : Heterotopya, kentsel mekan, distopik kent, minör oluş,
sineantropos

ÖZ

SİNEMADA KENTSEL MEKAN: MİNÖR OLUŞ VE DİSTOPİK BİR ŞEHİR OLARAK İSTANBUL

İngesel manifestolarıyla benliğin mekanı sayılan yüz, ani ve hızlı müdahalelerle değişime uğratılan kentsel mekanla özdeşleşmiştir. Dahası, yaşayanını tanımlayan şehir mekanı gibi birey de belleğini yitirme olgusuyla karşı karşıyadır. Burjuva tarafından belirlenen başarı ve kazanma kriterlerine kendine özgü biçimlerde itiraz eden bireylerin yolu, tam da bu noktada minör oluş kavramıyla kesişmektedir. Dolayısıyla, bu çalışma, bireyin ve şehrin geçirdiği varoluşsal krizin sinema üzerinden belirli bir bakışla araştırılmasına odaklanmaktadır.

Name and Surname : Canan Gülseren İNAN
Supervisor : Prof. Dr. Cenk DEMİRKIRAN
Degree and Date : Proficiency in Arts, 2021
Major : Cinema-Tv
Keyphrases : Heterotopia, urban space, dystopic city, becoming minor,
cineanthropos.

ABSTRACT

URBAN SPACE IN CINEMA: BECOMING MINOR AND ISTANBUL AS A DYSTOPIC CITY

The face, which is regarded as the space of the self with its imaginary manifestations, is identified with the urban space that is transformed by sudden and rapid interventions. Moreover, like the city space that defines its inhabitant, the individual also faces the phenomenon of memory loss. The path of individuals who object to the criteria of success and winning determined by the bourgeois in their own peculiar ways, precisely intersects with the concept of becoming minor at this point. Therefore, this study focuses on searching the existential crisis of the individual and the city through cinema.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
ÖZ.....	i
ABSTRACT.....	ii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

SİNEANTROPOS, KENT, MEKAN

1. SİNEANTROPOS KAVRAMI	4
1.1. Homeopati ve Sinemasal Kurgu.....	4
1.2. Simgesel Eylemlerin Psikanalitik Açıklaması ve Sinemasal İzdüşümü	6
2. FRAGMENTE KİMLİKLER VE MEKANLAR	10
2.1. Minör Oluş	10
2.2. Mekanseverlik (Topofili)	12
3. KENTSEL MÜDAHALELER, YÜZ VE MEKAN	13
3.1. Eşik-Mekan Algısı	14
3.2. Ayna ve Eşik-Mekan Olarak İnsan Yüzü.....	15
3.3. Zaman ve Uzamın İmgesel Manifestolarıyla Kahramanın Yüzü.....	17
3.4. Kabına Sığma Hakkıyla Şehirde Vigilante Olmak	19
3.5. Distopik İstanbul	19

İKİNCİ BÖLÜM

YAPIM ÖNCESİ

1. “BALKONSUZLAR” FİLMİNİN YAPIM ÖNCESİ AŞAMASI	24
1.1. Sinopsis	24
1.2. Senaryo.....	26
1.3. Biçem	32

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YAPIM

1. YAPIM EKİBİ	37
2. SET FOTOĞRAFLARI	37
3. SANAT YÖNETİMİ.....	42

4. ÇEKİM YAPILACAK YERİN ANALİZİ VE GEREKLİ İZİNLERİN ALINMASI.....	42
5. OYUNCULAR	43
6. EKİPMAN	43
7. BÜTÇE.....	43

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
YAPIM SONRASI

1. KURGU.....	44
2. MÜZİK VE SES KURGUSU	44
SONUÇ	45
KAYNAKÇA.....	48
EK.....	51

GİRİŞ

Soylulaştırma projeleri aracılığıyla ani ve sert müdahaleler geçiren kent mekanlarındaki sosyo kültürel etkiler, kolektif hafıza ve kimlik sanatta yeterlik tezim olan kısa kurmaca filme esin kaynağı olmuştur.

Yüzyılların birikimiyle birçok kültüre sahne olan İstanbul, sürekli dönüşüm halinde olan bir megapoldür. Kentin hızlı dönüşümünün bir anlamda kimlik-mekan etkileşimi bakımından özne olamayan bireylerde bir toplumsal patoloji yarattığı da düşünülebilir. Yenileme amaçlı rehabilite edilen çok kültürlü Fener ve Balat, metonimik olarak şehri temsil etmektedir ve yıkarak yeni yerler yapma girişiminin yarattığı sosyo-psikolojik etkiler bu tezde sinema diliyle irdelenmektedir. Kentsel iktidar karşısında bireye musallat olan varoluşsal kriz ve yabancılaşma, aynı biçimde hasar alan şehir hafızasının geçirdiği varoluşsal krize denk düşmektedir. Bir diğer deyişle, Fener-Balat'ın, filmin kahramanı Dilara'nın 'ontolojik sığınak' arayışında aktör olarak yer alışı üzerinden insan yüzleri ve mekanın benzer *içerik kodlarına* sahip olduğu gösterilecektir. Çalışma; yaşayarı gibi hafızası silindiği için giderek neyi temsil ettiği bulanık hale gelen kent mekanında; diğer bir deyişle "hiçbir yer" ya da "yok yer" lerde Proust'un kayıp zamanını ve Wong Kar-wai sinemasındaki yavaşlayan zamanı mekanda kaydetme düşüncesini de içermektedir.

Film, şehirli bireyin yalnızlığı, tedirginliği, kısıtılmışlığı ve iletişimsizliği ile birlikte özdeşleştiğimiz imgelerin hafızamızda birer birer yok edilmesini ele almaktadır. Aynı zamanda, bu durum karşısında duyulan sarsıklıkla birlikte kaçışlar da gösterilmeye çalışılmaktadır.

İstanbul'da simülakraların üretildiği, bağlamsız ve şizoid olarak da görülebilen kentsel projelerle ortaya çıkan kimliksiz bloklar, yıkılarak yepyeni hale getirilen yerler, bir anda beliren boş ya da doğası gereği estetikten uzak inşaat alanları, bireyin eylemlerine, benlik algısına ve bilinçdışına da yansması muhtemel mekanlardır. Bu olgular baskı ve denetim altına alınmaya çalışılan öznel deneyimlere, dolayısıyla *hiçbir-yer* ve *hiçbir-kışı* tanımına; bireysel ve sosyal bağlamda şehre özgü bunaltı ve varoluşsal krizin de simgesi olma potansiyeline sahiptir. Diğer yandan; günlük yaşama baskın biçimde sinmiş olan bu parçalı zaman-mekan algısı, aynı zamanda kent

yaşayanı için bir nevi gözenek, ya da mekânsal eşiğe açılan gizli geçitler de yaratabilir. Bir müze, yeniden tasarlanarak işlev kazandırılan tarihi bir yapı, hapishane ya da sığınmacılar için yaratılan tampon bölge türünden tanımsızlaşmanın kenarda tutulduğu yerler; bir geçit, arabulucu bölge (liminal area) veya eşik-mekan olma niteliği taşırlar.

Film mekanı olarak seçilen Fener-Balat; eski ve yeninin üst üste olduğu seksenler pasajı ve mezat mekanları gibi noktalarıyla heterotopik olması bakımından bir mekânsal-zamansal eşik deneyimi sunmaktadır. Bir diğer deyişle, toplumsal ve bireysel kimliklere dair tanımlayıcı bir geçit, bir tür “arabulucu bölge” (liminal area) gibi gözüktür.

Filmde, insandaki şehre özgü *buhran, can sıkıntısı* (ennui, spleen) ve *yabancılaşma* halinin dışavurumu ve daha derinde, belki de kahramanın o anda tanımlamaktan uzak olduğu kendi varoluşsal deneyimine tanık oluruz. Paganizmle ilişkili olan bir mabet, hatta bir sığınak olan mekan, kökene dönüş mitini imgeler (kahramanın savaşçı pozu adlı yoga duruşu da sözü geçen mite işaret eder) ve ayna olarak kahramana yüzünü yansıtan bir eşik-mekan olur. Yüz tutkunun da aynası, mekanıdır. Aydınlanmanın diyalektiği arzuları köreltmüş, öznel bağlamdaki akılcılık nesnel aklı yadsıyarak ideolojiye dönüşmüş ve bireyi tutsaklaştırmıştır. Bu noktada Deleuze’ün minör oluş kavramı, parçalanmış ve kırılğan özneliği, *öznel aklın* baskısına, hegemonyasına karşı çıkışı ve aynı zamanda ondan kaçışı ima eder. Toplumca kabul edilebilir ‘kazanma’ ölçütlerine, kariyer mitine ve burjuva hukukuna karşı duruşu ve kazanmak istemeyişi anlatan minör oluş kavramı, sinemada şehirli kimliklerin yaşamlarına sinen yabancılaşma, kaçamayış ve bunaltıyla kesişir.

Sinematografik etki, insan ve manzara, nesne ve yüzlere dair büyüleyici bir karşılıklılık barındırır. Dahası, insanın yüzü öznel mekan olma niteliğindedir. Şeylerin yüzü ve insan yüzünün anlamsal değeri; geçmiş, gelecek ve ana ilişkin olarak okunur. Zaman da mekan gibi oyuncu olarak yükselişe geçebilir. Ne var ki, çok kültürlülük temsiliyetine dair güçlü kolektif imgeler, ani ve kaba kentsel yenilemelerle birlikte bağlamından koparılmış ve şehir mekanının yüzü tıpkı yaşayanının yüzü gibi yer yer tanımsızlaşmış, yersiz yurtstuzlaştırılmıştır.

Dahası, gösteren ve gösterilen kurgusuyla, gerek dramatik gerekse psikanalitik etkileşim derinliği yaratan yüzün; homo ludens (oynayan insan) ve homo demensin

(düşleyen insan) sahnesi olduğu iddia edilebilir, ki *sineantropos* düşüncesi bu ifadeleri kapsar gözükmemektedir. Dolayısıyla yüz, çeşitli baskılara karşı ortaya koyduğu imgesel manifestolarıyla biricikleşmiştir ve zamansallığın en güçlü gösterisiyle sahnenin tam ortasındadır.



BİRİNCİ BÖLÜM

SİNEANTROPOS, KENT, MEKAN

1. SİNEANTROPOS KAVRAMI

Sineantropos sözcüğü; insanın düşsellik, imgelem üreten yanını tanımlamak için kullanılan *homo demens* tabiriyle ele alınır. *Homo ludens* ise insanın oynayan, oyuncu yanını tanımlar. Bir başka deyişle, sineantropos, insanın oyuncu olarak geliştirdiği kimliği aracılığıyla ortaya koyduğu eylemleri anlatan bir kavramdır (Güngören 2004: 131). Dolayısıyla kavram, gerek sinematografik yaratım, gerekse sinema ve seyirci arasındaki öznel etkileşim süreciyle doğrudan ilişkilidir.

Sinema sanatçısının tiyatro sanatçısıyla benzerlikleri ve farklılıkları bulunur. Sinemada rol yorumcusuyla özdeşken, tiyatrodaki bir gün sonra oyuncu değişebilir. *Mimesis*, kurmacanın, gerçek bir düzlemle imgesel bir düzlemin diyalektik ilişkisi olarak bilinir. Tiyatroda ortaya koyulan gerçek olsa da, hem sinemada hem de tiyatrodaki gösterilen imgeseldir. Ancak bilindiği üzere tiyatrodaki hayal gücü önemli işleve sahiptir ve seyirci deki herhangi bir nesneyi temsili olarak kabul edebilmektedir. Ancak sinemada izleyici filmin evrenini kabul ederek izlemeye başlar. Filmin evreni ise inandırıcı olmalı, gerçeği ve hatta gerçek üstünü gerçekmişçesine yansıtmaktadır. Tüm kurmaca anlatıyı seyirci gerçek gibi yaşamaya ön kabullü yaklaşır.

1.1. Homeopati ve Sinemasal Kurgu

Güngören'in ortaya attığı sineantropos kavramından hareketle, *büyücül gestus* ve sinematografik etki karşılaştırılabilir. Büyücü ya da şaman tarafından belli bir amaçla 'kod'lar (sesin etkili olarak kullanılması, dans, dans benzeri figürler, davranışlar, sözler, dua ya da şarkı, totem, kostüm veya fetiş nesnelere) aracılığıyla karşı tarafa mesaj iletimi, sinemasal duyumla benzer niteliktedir. Kültürel pratikleri animizm ilkesiyle açıklayan Edward Tylor'ın öğrencisi ve Klasik Antropolojinin kurucularından olan James Frazer, *homeopatik büyü*, benzerin benzeri doğuracağı (similia similibus) ilkesine dayandırır; (Frazer 2012: 11-48). Verimsiz, kurumuş bir bitkinin kısırlaştırma büyülerinde kullanılması, bitki ve hayvanlarda bulunduğu düşünülen özelliklerin bir insana aktarılması için yapılan büyülerin altında yatan

düşünceden kaynaklanır. Ayrıca, av ritüellerinde bir hayvanın sahtesi yapılarak, sesi ve danslarla hareketleri taklit edilir ve böylece onun teslim alınacağı düşünülür. Frazer'a göre bunlar, benzeşimin büyücül gücünü ima eden inanca dayalıdır (Frazer 2012: 222).

Sinema ve şamanik ritüelleri inceleyen etnolojik bakış rabetasında doğum büyüğü çarpıcı bir örnek olarak ele alınabilir. Şaman veya kimi zaman büyücü; pek çok yerli toplulukta önceki şamanlardan ve atalardan aktarım, ruhani iletimler gibi çeşitli yollarla statüsü önceden belirlenmiş olan, düzeni sağlamaya yardımcı yetkin ve saygın bir manevi liderdir. Şaman aynı zamanda, hem homo demens hem de homo ludens kimliğiyle karşımıza çıkar. Şaman sinemadaki adı büyüğü nesne olan pek çok şeyi yaratmak istediğı etkiye uygun olarak kurgular, bir başka deyişle kurgunun gücünden yararlanır. Birbiriyle ilgili tonlardaki görüntüler şaman tarafından birlikte kurgulanır. Şamanın; ritüelini, örneğin Eisenstein'ın yaptığı gibi parçalı olarak kurguladığı düşünülebilir. Adeta gerçekleştireceğı ritüeli sekanslara bölerek, o sekanslarda elde etmek istediğı etkinin tonunu araştırdığı parçalar tasarlar. Bu parçalar biraraya geldiğinde, bütün olarak amaçlanan etkinin tonunu tutturmak zorundadır.

Doğum yapmada zorlanan kadına yardımcı olmak üzere törensel bir hazırlığa girişen şaman, kakao çekirdeklerinden yapılmış tütsüleri yakar, yontarak küçük fetiş nesnelere yapar, altın ve gümüş ağırlar sererek oyun için sahneyi hazırlar. Kızları onun yardımcı varlıklarıdır, şaman onlara liderlik ederek zorlu bir mücadeleye girişirken yırtıcı hayvanlar ve tanrılardan da destek ister. (Levi-Strauss 1993: 69-75). Sonunda savaş günü gelir, büyüğü şapkaların da yardımıyla annenin ruhunu ele geçireceğine inandıkları kötü *Muu*'yu yenerler ve ruhu özgür kalan annenin doğumu rahatça gerçekleşir. Fetiş nesnelere ya da sinemadaki adıyla büyüğü nesnelere, bu simgesel olayla dölyolunda savaşa gönderilmiştir. Şaman, tek başına bu varlıkları oynar, dekor ve aksesuarları yapar, gereken duaları okur ve şarkıları söylerken, şaman bize bilinçdışını ve düşselliğı harekete geçiren bir homo demens olduğunu gösterir. Bu noktada, görüntüyle düşünme esasına dayalı olarak, hem psikanalizin hem de sinemanın bilinçaltı ve bilinçdışına etkiyen işlevinden sözedilebilir.

1.2. Simgesel Eylemlerin Psikanalitik Açıklaması ve Sinemasal İzdüşümü

Simgesel olarak çeşitli acıları temsil eden yaratıkların yerine geçerek mitsel bir evren oluşturan şaman Lévi-Strauss'un deyimiyle bir tür *tepki özümsemesine* (adreaction) neden olmayı başarır. Şaman, doğrudan psikanalist rolü edinerek, doğum acılarını yansıtacak şekilde davranır, bilinçaltında soruna neden olan ilk olayı keşfederek, hastanın tepkisini yinelemesi anlamına gelen *transfer* nesnesine dönüşür. Kavram, hastanın duygularını yansıtarak bir tür çatışma da yaşadığı süreci anlatan deneyime işaret eder. Burada, bilinçaltı imgeler ve anılar üzerinden psikanaliste *yansıtma* (projection) yoluyla çözüm aranırken, doğum yapmakta zorlanan kadın şamanla *özdeşleşmiştir* (identification). Dahası, hasta için harekete geçirilen bireysel mitosa karşılık doğum yapan kadın için kolektif mitos sözkonusudur. Psikanalizde kullanılan 'tepki yinelemesi' (*abreaction*) kavramı, Lévi-Strauss'un antropolojik bağlamda kullanımıyla 'tepki özümsemesi'ne (*adreaction*) dönüşmüştür. Anne, şamanla özdeşleşerek, onun dışavurduğu tepkiyi özümser ve doğum kolaylaştır (Güngören 2004: 115-116).

Lévi-Strauss'a göre, bilinçdışı; deneyimlerle yapısal yasalar arasında bağ kurar, hatta imge ve anılarla dolu olan bilinçaltından bu anlamda farklı bir işleve sahiptir. Şaman belli bir dramaturji yaratarak doğumun kolaylaşmasına yardımcı olur. Rüya analizi konusunda Freudyen yer değiştirme ve yoğunlaştırma mekanizmaları hatırlanırsa; annenin dölyolunun mitsel bir ülkeyle, fiziksel acılarına büyü duası üzerinden doğaüstü varlıklarla yer değiştirdiği görülür. Şamanın yontarak yaptığı fetiş nesnelere şamanın yoğunlaştırılmış imgeleri olmuştur, sinemadaki karşılığıyla; şamanın metonimik imgesi olmuşturlardır.

Sinematografik açıdan bakarsak; 'tepki özümsemesi'nin (adreaction) ve bilinçdışı yasaları içine alan 'simgesel işlev'in, seyircinin özdeşleşme ve yansıtma deneyimine denk düştüğünü görürüz. 'Benzerlik' yasasına dayalı olan homeopatik büyü ve sinemada metonimi olarak bilinen düzdeğişmece' veya 'yanyanalık' 'yasasına dayalı olan bulaşkan büyü, Freudyen rüya analizlerinde de 'yoğunlaşma' ve 'yerdeğiştirme' mekanizmalarının çalışma prensibiyle karşılanır. Bilinçdışı yasaları; en derin, kenara itilmiş ve gömülü istekleri, gereksinimleri rüyalar yoluyla

dönüştürerek dışavurulmasına olanak sağlar. Sonuç olarak, büyücü ve büyüye dahil olanlar arasında, psikolojik ve psikosomatik denilebilecek bir etkileşim yaratılır. Bir başka deyişle, bir nevi bilinçdışı alışverişi ve bilinçaltı aracılığıyla simgesel değiş tokuş gerçekleşir. Lacan'a göre ise, metafor ve metoniminin alımlandığı yer olan bilinçdışı halihazırda dil gibi yapılanmıştır.

Bir başka açıdan, düşlem ya da bilinçli fantazma olarak bilinen psikolojik durum Freud tarafından *tagtraum* olarak adlandırılır. *Tagtraum*, yönetmen ve izleyici için, bilinçdışının ürünü olan düşten farklı olarak uyanıklıkla ilgili bir süreç olması bakımından sinemaya yakınlaşır. İnanırmış gibi yapma, Metz'in tabiriyle "gönüllü simülasyon", bilincin ürünüdür (Metz 1971: 63-66). Kuşkusuz, Antonioni, Godard, Wenders, Greenaway, Lynch gibi yönetmenlerin; diyalektik kurgu, bağımsız episodik biçim ve epik yapıyla oluşturdukları sinema dilinin, yukarıda işaret edilen özdeşleşme ve simgesel işlev gibi kavramlarla uzlaşmayabileceği, açıktır. Ancak, o yerleşik simgesel düzene yeni gözlerle bakmak olasıdır.

Baudelaire eski yerli topluluklarda insanların "bir simgeler ormanında" yaşadıklarını söyler. Örneğin; çizdikleri desen, yaptıkları resim, gravür gibi kültürel ürünlerde sadece gözlerin, burnun ya da ağzın olmasını olağan karşılarlar. Beden olarak göğüs, kafa olarak göz çizimi yeterli gibidir. Bu durum toplulukların bütün yerine parça anlamına gelen (pars pro toto) anlayışını benimsediklerini gösterir (Levy-Bruhl 2006: 148) ki, terim sinematografik imge olarak metonimi kavramına denk düşmektedir. "...büyü ve sinema aynı sürecin, farklı toplumsal yapılarda ve farklı teknik araçlarla ortaya çıkan iki ayrı aşamasıdır" diyen Morin, bu konuda, kültürel ve ekonomik koşullara bağlı olan farklı üretim biçimlerini de ima eder (Morin 1956: 206). İnsanın yarısını ima eden yırtık imgesinde olduğu gibi fragmanların sinemada enerjisi yüksektir. Biro ise; parçalara ayırmanın, bir başka deyişle fragmanlaştırmanın "özü soymanın ana aracı" olduğundan bahseder (Biro 2011: 133). Robert Bresson'a göre; "Şeyler ve insanlar kendi ayırık parçaları / fragmanları içinde görülmelidir. Ayrıntılar izole edilmelidir... anlam eklemeler yerine, indirgeme (redüksiyon) yoluyla yaratılır" (Bresson 1977: 85). Ayrıca, Godard'ın kategorileri yıkan filmi *İmgeler ve Sözcükler*'de tam da (2018) yukarıda tartışılan konuya yer verilmiştir; "Brecht gerçekte parçacığın özgünlük alameti taşıdığını söyler. Çünkü üretime en yakın işlevsel eylem budur"

Büyücül inanç kültürüne sahip bir yerli, bir kolektif mitos aracılığıyla büyücül gösteri ya da şifayı içselleştirirken, modern izleyici ise yüzyıldan fazladır bir küresel mitos üzerinden kendi sinema deneyimini yaşamaktadır. Tibet'teki büyük aileler ve sülaleler, köken miti olarak evrenin oluşumunu anlatan kozmogoni mitlerinde yumurtayı evrenin yerine koyarlar. Kozmosun metaforik olarak yumurtadan çıkış öyküsü “Beş temel öğenin özünden büyük bir yumurta çıktı...” biçiminde başlar. Hindistan yerlileri Bhillerde büyücü, hastaya şifa vermek amacıyla yanına mısır unuyla mandol resmi çizer (Eliade 2006: 43). İçine İsvor ve Bhagvan'ın evini yaptığı bu çizim hasta iyileşene kadar orada kalır. Hint-Tibet kökenli Tantra ritlerinde geçen *mandala*, Kozmosu ve Tanrılar topluluğunu tasvir etmektedir ve metonimik değeriyle köken mitini hem canlandırmakta hem de onun yerini tutmaktadır. Böylece hasta, tedavi amacıyla simgesel anlamda parçası olduğu bütünün içersine daldırılmaktadır. Benzer biçimde, Navahoların kozmogoni miti ve insanın ortaya çıkışını anlatan mit, hem şifa hem de bir şamanın inisiyasyonu esnasında okunur. Çarpıcı kısmı ise, toprağın üzerine yaratılışın evreleri, tanrılar, atalar ve insanın öyküsüne dair simgesel olarak yapılan yine karmaşık mandala benzeri resimlerdir. Endonezya yerlileri olan Garudalarda da şaman yine tedavi amacıyla, Kailasa dağındaki yumurtaları ve Garudaların bu yumurtalardan nasıl çıktıklarını anlatır. Böylece, şaman transfer nesnesine dönüşerek kolektif mitosunu canlandırır (Eliade 2006: 45-46). Diğer yandan, Labradorlu Naskapi Yerlileri, her zaman hayvan silueti oluşturdukları bir ip oyunu oynayarak simgesel düzeyde hayvanın zihnine sahip olduklarına ve böylece onu kolayca avlayacak güce sahip olduklarına inanırlar (Speck 1977: 190). Sinemada metonimik değer taşıyan bu tür göndermeler, Levy-Bruhl'un deyimiyle simgezantıdır (Levy-Bruhl 2006: 189). Bu çizgide, bahsi geçen pratiklere bir örnek de Yeni Gine'nin Avustralya egemenliğinde olan kısmında da düşmanın ayak izlerinden savaş büyüsü yapıldığı bilinir (Speck 1977: 190-191).

Afrikalı Zulularda, büyücü öldürmek istediği kişinin ayak izinin olduğu toprak parçasıyla bir bitki suyunu karıştırır. Bunu kusturucu madde olarak içer ve bir yılan deliğine hepsini kustuktan sonra kişinin adını sesli bir şekilde söyler. Böylece ölüm en kısa zamanda gerçekleşir (Bryant 2007: 548). Benzer simgesel eylemlere pek çok örnek verilebilir; Papu Yerlisi, kaçmakta olan düşmanın ayak izini okuyla vururken Avustralyalı yerli ise elinden kaçırdığı kangurunun izini mızrakla deler.

Kuzey Queensland’da bulunan Penne father nehri civarında yaşayan yerliler, kendilerini ziyarete gelen sevdiklerinin arkasından bir ağacın yumuşak kabuğu üzerine ziyaretçilerinin evinin yönüne doğru onu temsil eden, onun yerine geçen temsili bir figür çizerler. Bu ağacın durumu; yapraklarının kuruması veya rüzgarın ağacın üzerinde yarattığı herhangi bir etki onlara sevdiklerinin nasıl olduğunu anlatmaktadır (Chinnery 1927: 160).

Ugandalı bir koca, kısır çıkan karısını bolluk ve bereketi olumsuz etkileyeceği inancıyla babaevine geri göndermektedir. Bu nedenle bir kadın kısırca toprağa dokunamaz. Sinematografik gösterge üretimine benzer biçimde, kadının doğurganlığı toprağın bereketiyle *koşutluk* taşır, aynı zamanda metaforik anlamdadır. ” (Roscoe 1901: 38).

Afrika kıtasındaki Togolu Eweler’de ise, hamile kadınlar başlarının üzerinde içine mısır, muz gibi şeylerin parçalarıyla mısır öğütmek için kullanılan taşlar bulunan bir çuval taşırlar (Spiess 1911: 225). Bu simgesel eylemle, kadının kendi verdiği meyveyi üzerinde taşıması gibi, tarlaya ektiklerinin de kendi meyvelerini vermeleri hatırlatılmaktadır. Aynı *koşutluk* ve *metaforik* dil burada da geçerlidir.

Yukarıda geçen örneklerde görüldüğü gibi, simge, kolektif olarak güçlü bir bütünleşme duygusuyla temsil ettiği şeyin kendisi haline gelmiştir. Dahası, simgeler, sinemada metonimik anlam oluşturan kodlarla ilgilidir. Kodlar, soyut anlatım ilkeleri olarak söyleme yerleşmişlerdir. Dilbilimci Hjemslev’den yararlanarak sinematografik kodu tanımlayan Metz’e göre, “kamera açısı, çekim ölçeği, kamera hareketleri, ışık, kurgu vb” anlatım araçları olarak *anlatım kodlarını* oluştururlar. Roman, tiyatro, masal gibi kültürel ürünlerin bileşkesinden damıtılan sosyal ve kültürel kodlar ise semantik düzlemle ilgilidir ve *içerik kodlarını* oluşturur. Yukarıda bahsedilen toplulukların kültürleri simgesel düzen üzerinden kurgulanmış antropolojik bir *syntagma* içermektedir. Benzer şekilde, bir filmin de, film şeridi üzerinden *gösteren* ve *gösterilen* diyalektiği ile birbirini izleyen tümcelerden oluşan anlamlı bir metinmişçesine *syntagma* yarattığı açıktır (Metz 2012: 63). Sinemanın; kelimenin bütün anlamlarından beste yapmakla ilgili olduğunu belirten Metz, söze veya müzik, imge ve seslerden oluşan mecazi referanslara dayalı dilyetisini kapsadığını da vurgular. Rossellini’ye

göreyse, sinema özgün bir sanattan çok bir dilyetisinin içerdiği nitelikler taşır (Metz 2012: 62).

2. FRAGMENTE KİMLİKLER VE MEKANLAR

Yenileme ve soylulaştırma projeleriyle ortaya çıkan türde bir mekânsal gelişim, gerek varoluşsal, gerekse sosyokültürel bağlamda duyarlı bireyi derinden etkiler. İnsan odaklı olmaktan çok patronaj modelli olarak yürütüldüğü için toplumsal gereksinim ve dönüşümün yadsındığı ani mekânsal müdahaleler, şehir hafızasını yadsımakla kalmaz şehir insanını da öznel biçimde etkiler.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında olduğu gibi içinde yaşadığımız duyguötesi dönemde de “...terk edilmiş mekanların, kimliksiz blokların, boş alanların yarattığı yabancılaşma duygusu, sinemasal anlatının nedensel ilişkilerle birbirine bağlı hareket mantığını kırmış, nedensiz beklèmelerin, birbirinden kopuk ve görünürde anlamsız eylemlerin oluşturduğu yeni bir anlatı mantığı oluşturmuştur. Bu anlatı mantığının temel öğelerini “hiçbir-yer” ve “hiçbir-kişi” olarak tanımlayabiliriz” (Çiçekoğlu 2015: 43).

Dahası, belleklerin sökülmesi, boşaltılması ve kültürel köksüzleştirmeye maruz kalan bireyin, varoluşsal bir çatışmayla başbaşa kaldığı, yaşadığı yabancılaşmayla birlikte bir nevi anlamı haritalayamadığı ortadadır. Yersizyurtsuzlaşma deneyimi bireyi hem içeriden hem dışarıdan kuşatmıştır (İnan 2015: 32-33). Bu noktada, Çiçekoğlu'nun yukarıda geçen ifadesiyle “birbirinden kopuk ve görünürde anlamsız eylemler”, Foucault'nun “merkezsizleşen özne” düşüncesiyle bağdaşır. Kuşkusuz, iktidar; bilgi, söylem biçimleri ve tüketim kalıpları dahil herşeyi kuşatandır. (Foucault 2005, s. 10, 16). Dolayısıyla, iktidarın dolaşıma soktuğu anlamları içeren burjuva mitini reddetmek de olasıdır. Açıktır ki, toplum sabitlenenler tarafından olduğu kadar ondan kaçanlarca da belirlenir.

2.1. Minör Oluş

Sinemada şehirli kimliklerin yaşamlarına sinen “ennui, spleen” (bunaltı, can sıkıntısı) kavramlarıyla görselleştirilen parçalanmış ve kırılğan öznellik, *öznel aklın*

baskısına, hegemonyasına karşı çıkışı ve aynı zamanda ondan kaçışı ima ederken minör oluş kavramıyla da kesişir.

Deleuze'ün minör oluş kavramı, bu bağlamda şehir yaşayarı için alternatif alanlar, gözenekler yaratma anlamına da gelir. Teze konu olan kısa film çalışmasında, bu tür bir gözenek Dilara karakterinin, gezinerek kendinden birşeyler bulmak istercesine kilise duvarına dokunuşuyla verilmiştir. Karakterin, Müteahhit Cengiz'i görmezden gelmek isteyişi, cama atılan taşla da ima edilen baskı aygıtlarına karşı aldığı beceriksiz tavır, örneğin; ayağını burkması ve çay bardağını düşürüp kırması minör oluş kavramıyla örtüşmektedir. Scorsese'in *Taksi Şoförü* (1976), Kaurismaki'nin *Bohem Hayatı* (1992), De Sica'nın *Dün Bugün Yarın* (1963), ve Erdem'in *Kozmos* (2010) filmlerinde; karakterlerin toplumca kabul edilebilir 'kazanma' ölçütlerine, kariyer mitine ve burjuva hukukuna karşı durdukları görülür. Tutunamayanlar, tam da kazanmak istemeyenlerdir. Üstelik, birey, kendi "şehir hakkı" nı (Harvey 1996: 186-327) eline alarak toplumsal varoluşunu daha gözenekli bir zeminde anlamlandırmaya çabalar. "Bohem Hayatı" filminde, bir şey satın alınmaz, ortaklaşa kullanılır. Rodolfo, şiirlerini yayınlamak yerine sevgilisiyle ısınabilmek için onları şömineye atacak kadar ileri gider. *Dün Bugün Yarın* filminde Adelina, karaborsa sigara satar ve hapse girmemek için sürekli hamile kalmaya bakar.

Kozmos filminde Battal, modern dönem şamanını oynar, ilaca ihtiyacı olan hasta kadın için eczaneden ilaç çalar, elindeki tüm parayı yine ihtiyacı olanlara verir. Hasta adamın öksürüğünü geçirir, ne var ki şifa verdiği hasta çocuğu iyileştirmesi, kasabada yaşanan huzursuzluğa ya da çocuğun ölmesine engel olamaz. Genel anlamda, minör olanın hayatında herşey yıkık döküktür. Temsil etme kaygısının tam aksi yönüne kaçışlar, zigzaglar vardır. Yine de, minör oluş düşüncesi, devingen, farkedilmeyen değerler üreten ve mülkiyeti yadsıyarak alternatif yaratan bir bireysellik önerisi ortaya koyar. Bu bakımdan; düzensiz, ereksiz kişilikler tanım olarak, sezgiselci Bergson düşüncesi, aşkın insan olma ereğiyle varoluşçu Nietzsche felsefesini akla getirir. Aynı zamanda, Spinoza'nın varkalma çabası ve kendini gerçekleştirme temelli yaşama arzusu da minör oluş düşüncesini destekler.

Paralel biçimde, Bakhtin'in; Dostoyevski roman kahramanlarının diyaloglarında görüldüğü gibi sona varılmayan, uzlaşmanın mecbur olmadığı o verimli

argümanlardan çıkardığı diyalojizm ve karnavalesk kavramını hatırlamak gerekir. Kavramlar, “kaotik bir yeniden üretim” sürecine ve nihai olmayan bir çoksesliliğe işaret ederken, yeni bir özne tasarımına imkan veren yersizyurtsuzlaşma halinin, minör oluşla içiçe geçtiği de görülebilir (Keskin 2018: 104).

Şövalye Don Kişot, Sancho Panza, Shakespeare, Prens Hamlet, Goethe, Schiller, Dostoyevski, Tolstoy, Kafka gibi yazar ve karakterlere referanslar kimi zaman örtük kimi zaman da açık olarak verilir. Ancak bu çok seslilik tıpkı Bakhtin’in Dostoyevski romanlarını tarif ettiği biçimde “dünyanın son sözü ve dünyaya dair son söz henüz söylenmeden” biter (Bakhtin, 2004, s. 42). Benlik algısındaki yersizyurtsuzlaşma, her şeyin hep gelecekte olacağı düşüncesine içkindir ve geleceği açık uçlu bırakır. Bu açıdan bakıldığında diyalojizm, bir baş veya son içermez, “onun orta” ları vardır, -aynı zihinde tezahür etse de- hep ârâfta bulunan çok-sesli bir düşünsel varoluşu temsil eder” (Keskin 2018: 104).

2.2. Mekanseverlik (Topofili)

Adeta imgesel bir hale taşıyan modern kentin işaret noktaları Freud tarafından “hatırlama sembolleri” olarak adlandırılmıştır. Kent kültürü, aynı zamanda kolektif duygulanımlara olanak tanıyan mit ve öyküleriyle hafızalarda düşsel alanlar inşa eder (Robins 1999: 429). Aynı şekilde, yaratılan kent imajıyla birlikte kolektif anlamlar taşıyan ‘sine-kent’ ya da Kraucer’in deyişiyle “sine-site” tabiri de akla gelebilir. “*Sahip olduğumuz mekânların*”, “*rakip güçlere karşı savunduğumuz mekânların*”, “*sevdiğimiz mekânların*” insansal değerinin araştırıldığı yapıt, kendi deyişiyle Bachelard’ın¹ mekanseverliğine (topofili) gönderme yaparken, sinemada dil ve gösterge kurgusu bakımından sağladığı çarpıcı katkılarla kuşkusuz önemli referanslardan biri olmuştur (Bachelard 2014: 26).

Kentsel mekan; özne ve nesnenin epistemolojik olarak doğrudan ilişkili olduğuna dair deneyimler içerir. Bilinçdışı ve tepkilerin dışavurumu mekansal örüntüyle bütünleşir, bir imgelem izleği halini alır. Oysa “En farklı kuramsal ufuklar

¹ Yapısalcı ve yapısalcılık sonrası dönemin öne çıkan düşünürlerini etkilemiş olan Gaston Bachelard, yalnızca epistemolojinin değil, aynı zamanda bilim tarihinin ve imgelem kuramının en önemli figürlerindedir

çerçevesinde incelendiğinde de öyle görülüyor ki, ev imgesi öz varlığımızın topoğrafyasına dönüşmüştür” (Bachelard 2013: 26). Mekânsal deneyimler, bilinçdışının inşasına olanak sağlar. Mekanın kayboluşundan sözeden Lefebvre, onun coğrafi anlamda değişimini, erişimini veya imgesel nitelikler taşıyan başkalaşımını ima etmiştir (Lefebvre 2014: 120). Böylece, *içerisi ve dışarısı*, bir başka deyişle benlik ve dış dünya arasındaki çizgi silikleşmiştir, kimliği temsil eden o kendiliğindenlik kazındıkça, kent gözden kaybolmaktadır.

3. KENTSEL MÜDAHALELER, YÜZ VE MEKAN

Kent mekanı fon olmanın ötesinde, kuşkusuz ki, sinematik algıya ve bilinçdışına etkiyen baş aktörlerden biridir. Bunun dışında, nesnel dünyanın duysal deneyimlerle öznel bilinci oluşturması, kimlik ve mekan etkileşiminin sosyokültürel bağlamına ağırlık verir. Yerin ancak kuramsal çaba ile anlaşılabilceğinden sözeden Urry “... neredeyse tüm toplumsal ve kültürel kuramlar yerin bir biçimde tanımlanmasına dayanır” der. Halbuki diğer yandan, kentsel mekan günümüzde artık doğal bir miras alanı olmaktan çıkmış ve imal edilen, hatta “hazır sunulan ve aşkın olan bazı şeylerin yitirildiği hissini veren, yalnızca keyfi bir yapıdır.” (Türkoğlu, Öztürk ve Aymaz 2014:161).

Heterotopya kavramı; Foucault’nun, üstüste bindirilen mekanların zamanında olduğumuzu iddia etmesi, Lefebvre’in yukarıda ele alınan modern zamanda mekan duygusunun kayboluşuna işaret etmesiyle uzlaşmaktadır; klasik mekanın aksine şimdi mekan artık heterotopiktir (Türkoğlu, Öztürk ve Aymaz 2014:156). Heterotopya, birbiriyle uyuşmayan birçok dünyanın tek bir mekanda birleşme veya çakışma yeteneğidir. (Foucault 2016: 291).

Kent mekanının araçsallaştırılarak yeniden üretilmesi, kimi zaman bağlamından kopartılmış ve şizoid yerleri ima ederken, hiç kuşkusuz yaşayanının da kritik ölçüde etkilenebileceği anlamını taşır. İstanbul’da, otoyolun üzerinde Boğaziçi Yalılarında oluşan elit ve korunaklı site yaşamı vaadeden türde simülakralar, bağlamsız ve şizoid kentsel projeler, kimliksiz bloklar, yıkılarak yepyeni hale getirilen yerler, bir anda beliriveren boş ya da çirkin inşaat alanları, bireyin eylemlerine, benlik algısına ve bilinçdışına da yansır. Yabancılaşma manifestosu olabilecek anlamsız

beklemeler, iradesiz ve kırılğan davranışlar; Çiçekoğlu'ndan ödünçle “birbirinden kopuk ve görünürde anlamsız eylemler” elbette ki bir nedensellik içerir. Kuşkusuz ki, hegemonik güçlerce baskı ve denetim altına alınmaya çalışılan öznel deneyimlere, dolayısıyla “hiçbir-yer” ve “hiçbir-kişi” tanımına; bireysel ve sosyal bağlamda o şehre özgü bunaltı ve varoluşsal krize işaret eder. Diğer yandan; gündelik yaşamlarımıza baskın biçimde sinmiş olan bu parçalı zaman-mekan algısı, aynı zamanda minör oluşçu kent yaşayarı için farklı gözenekler, bir başka deyişle mekânsal eşikler anlamına da gelir.

3.1. Eşik-Mekan Algısı

Eşik; “mantıksal bir tersyüz etmenin yanı sıra zıtlıkların buluşma alanı... İki mekan arasında gerekli bir –toplumsal olarak nitelendirilen beden hareketlerine dayanılarak tanımlanmış- buluşma ve geçiş noktası olarak, dünyanın ters çevrildiği yerdir” (Bourdieu 1992: 281-282). Film mekanı olarak seçilen Fener-Balat; heterotopik olması bakımından bir mekânsal-zamansal eşik deneyimi sunmaktadır. Dahası, toplumsal ve bireysel kimliklere dair tanımlayıcı bir geçit, bir tür “arabulucu bölge” (liminal area) gibi gözükür. Çok kültürlülük temsiliyetine dair güçlü kolektif imgeler de, ani ve kaba kentsel yenilemelerle birlikte koparılmış ve şehir mekanıyla belirginleşen içerideki benlik, bilinçdışındaki o *evleşen* yer sarsılmış, insan da yersizyurtsuzlaştırılmıştır. Oysa “En farklı kuramsal ufuklar çerçevesinde incelendiğinde de öyle görülüyor ki, ev imgesi öz varlığımızın topoğrafyasına dönüşmüştür” (Bachelard 2013: 26).

Yeni mekanlar ve onların standartlaştırılmış kültürel temsilleri üretilirken, bu yolla standartlaştırılan duyguların ve “mutlu bilinç” lerin (Marcuse 1991, 79, 140), asimilasyonun akılcı yeni yüzünü yansıttığı da iddia edilebilir. Paketlenmiş sosyo-mekansal devinimleri ve duyguları seslendirmek üzere tasarlanmış bir tüketim diliyle de, artık ‘duyguötesi’ (postemotional) bir toplumsallaşma safhasına geçildiği düşünülebilir (Mestrovic 1997: 96-97). Artık, protesto etme olasılığı zayıf görünen bir evrende duygular imal edilerek pazarlanmaktadır.

Öte yandan, hızla dallanıp budaklanan ve kültürel özünden soyulan şehir mekanında, iradesi hiçe sayılan bireyin karşı çıkış ve özgürleşme arzusu, hafızanın diri

tutulmasıyla örtüşmektedir. Aya Nikola Kilisesi temsiliyetine bakılırsa, Poseidon mabedinin ve Osmanlıdaki karşılığı Yahya Efendi olan Aziz Nikola'nın denizcilerin koruyucusu olduğu görülür. Poseidon kültü ise doğanın dizginlenemez gücünü sembolize eder. Filmde, insanın yarattığı yıkımın karşısına konumlandırılmıştır. Kilise, insanın *kap*larından biri olması bakımından; sembolik nitelikleriyle birlikte ve onlar üzerinden olanaklı hale gelen bir ütopya açılmaktadır. Bir bakıma ötekilerin dünyası olan bu ütopya, onların yaşam pratikleriyle de bir eşik olma anlamı taşır. Bundan başka, mekan antik köklerine bakılırsa, Paganizm ve Hıristiyanlık arasındaki çatışmayı anımsatır, ki bu da modernizmin başlangıcına işaret eder.

“Balkonsuzlar” adlı kısa filmin baş karakteri Dilara'nın evi ise metonimik olarak Poseidon mabedinin devamı niteliğinde tasarlanmıştır. O mabed, dolayısıyla, bütünün bir parçası, bir başka deyişle metonimisi olarak bağlama yerleştirilmiştir (Stavrıdes 2016: 17).

Bundan başka semt, toplumsal üretim alanı açan bir eşik-mekan olur. Heterotopik gösterge olan sokak ve binalara yapılan gezi, yalnızca mekan-zamana egemen düzen ve denetimin sorgulandığı eşiksel bir deneyim olmakla kalmaz, aynı zamanda “... ötekilikle karşılaşmanın, onu ziyaret, prova, test ve keşfetmek anlamına geldiği potansiyel bir sahne...” ye de dönüşür (Stavrıdes 2016: 23), ki o sahne homo ludensi çağırır.

3.2. Ayna ve Eşik-Mekan Olarak İnsan Yüzü

Yukarıda tartışılan koşullar nedeniyle distopik hale dönüşen kent yaşamında filmin aktörlerinden sayılabilecek olan Aya Nikola Kilisesi'nin ayna vazifesi gördüğü iddia edilebilir. Aynanın bir ütopya olmasının yanısıra heterotopya olarak da kavranması mümkündür: “Kişi bulunduğu yerde olmadığını aynadan yola çıkarak keşfeder” (Karaman 2018: 2716). Filmde, insandaki şehre özgü *buhran*, *can sıkıntısı* (ennui, spleen) ve *yabancılaşma* halinin dışavurumu ve daha derinde, belki de kahramanın o anda tanımlamaktan uzak olduğu kendi varoluşsal deneyimine tanık oluruz. Paganizmle ilişkili olan bir mabet, hatta bir sığınak olan mekan, kökene dönüş mitini imgeler ve ayna olarak kahramana yüzünü yansıtan bir eşik-mekan olur. Yüz tutkunun da aynası, mekanıdır. Aydınlanmanın diyalektiği arzuları köreltmış, akılcılık

ideolojiye dönüşerek bireyi tutsaklaştırmıştır. Adorno'ya göre, "Özgürlük tutkuların doyumundan geçer... Aklın egemenliğine başkaldırmak gereklidir."

Buna karşın, yüzün; karşılıklılık içerisinde olduğu mekan kadar hasar aldığı ve silinerek hiçbir-kişi yapıldığı işlenmiştir. Godard, bunu filmde ardarda tanıttığı oyuncu Marina Vlady ve Juliette Janson'ı tanıtırken ikisinin de aynı kişi olduğunu belirterek yapar. Demirkubuz'un *C Blok* (1994)'unda Godard'ın sözü geçen filmine benzer çehre ve bina cephesinin karşılaştırılmasına rastlarız. Birbirine yakın olarak tasarlanmış ikonografiyle, araba aynası ve araba penceresinden yansıyan görüntülerle iki filmde de yüz ve cephe yassılaştırılmış (Çiçekoğlu 2015: 77-78), dekonstrükte hale getirilerek derinliğinden koparılmıştır.

Yukarıdaki argümana rağmen, "İstanbul'un orta yeri sinema" diyen Orhan Veli, şehrin bir gösteri sahnesi olduğuna işaret eder. Godard ise nihai anlamda hem antropomorfik hem de metaforik bir tanımla, birey ve mekan etkileşimini insan yüzünü metaforik olarak kent peyzajının karşısına koyarak özetler: "Bir yüz gibidir peyzaj (Un paysage c'est come un visage)". *Onun Hakkında Bildiğim İki-Üç Şey* (Jean-Luc Godard 1967). Eğer yüz peyzaj gibiyse, homo ludens (oyuncu insan) söz konusudur. Bu noktada Kant'ın zaman-uzam karşısında özneci tutumu hatırlanabilir. Yönetmenin son filmi olan *İmgeler ve Sözcükler* (2018)'de sözü geçen filmin bir bölümü yine yüz ve peyzaj ilişkisine çarpıcı bir biçimde yer verir; chiaroscuro tekniğiyle aydınlatılan sekansta, donakalmış dalgın ve heykelsi bir kadın yüzü görülür, yumruğuyla ağzını kapatmıştır ve insanın yeryüzündeki yıkıcılığının en rahatsız edici görüntülerle anlatıldığı bir tür manifesto duyulur: "Zamanın zamanı kalmadıysa. Zaman açılıyor zamanın yokluğunda. Uğruna bekleyecek bir şey olmayınca...Anlatılanlar yüzünden eylemlerden daha yavaş ilerliyor zaman". Ayrıca Deleuze, ünlü çalışması *Time Image*'de Deleuze, algının öyküyü dönüştüren eliptik, sürüklenen ve temelde zayıf ilişkilere nasıl bağlı olduğunu inceler ve yoğunluğun ana karakterin bakışında yattığı sonucuna varır. (Biro 2011: 120).

3.3. Zaman ve Uzamın İmgesel Manifestolarıyla Kahramanın Yüzü

Sinematografik etki, insan ve manzara, nesne ve yüzlere dair büyüleyici bir karşılıklılık barındırır. Dahası, insanın yüzü öznel mekan olma niteliğindedir. Şeylerin yüzü ve insan yüzünün anlamsal değeri; geçmiş, gelecek ve ana ilişkin olarak okunur. Biro, zamanın “bağımsız ve etkin bir oyuncu” olarak yükselişinden söz ederek, sinemada odaklanılan zaman ve şeylerle ilişkili olarak Deleuze’ü izler. Ana karakterler ve onlar üzerinden duygulanım yaşayan izleyiciler, beyaz perdede gördükleri evreni anlamlandırma ihtiyacıyla nesnelere yönelir. Amaçsız, tuhaf, kırılmalı ve iradesiz türden yavaş bir yürüyüş zamanı soyar, serimlemede zamanın yükünü almak amacıyla anlamlı temsiliyetler üretecek bir süreç kurgulanır.

Dahası, beyazperdede gösteren ve gösterilen kurgusuyla, gerek dramatik gerekse psikanalitik etkileşim derinliği yaratan karakterin yüzünün; homo ludens (oynayan insan) ve homo demensin (düşleyen insan) sahnesi olduğu iddia edilebilir. Dolayısıyla insan yüzü güçlü manifestolarıyla komple bir aktör olarak karşımıza çıkar.

Bergman’ın *Persona* (1966) filmi, tüm perdeyi kaplayarak, hem gözümüzün önünde titreşen hem de ele geçirilemeyen zamansallığı temsil eder. Öteki olarak ütöpiktir ve ona elini uzatan genç oyuncu için heterotopik bir anlam taşır. Dreyer’ın *Jeanne d’Arc*’ında (1928), karakterin, bedeni terkederek bütün anlamlardan kaçarken yüzü acının derinliğini vurgular. Balazs, *Visible Man*’de yüzün görünmez olanı bir içerik haline getirmesinden söz eder. Metz ise, pratikte; bekleyiş, iç sıkıntısı gibi bir tür boşluk duygusuyla algılanabilen zamanın, sinemada da tıpkı yaşamda olduğu gibi algılanamayışını vurgular ve zamanın uzamsal değişim tarzında bir algı yarattığından söz eder (Metz 2012: 58).

Antonioni’nin *Kızıl Çöl* (1964) filminde, ayağının altından rüzgarla savrulan o günün gazetesinin imlediği kaçan, ele geçirilemeyen zaman algısı; Monica Vitti’nin, yabancılaşma duygusu taşıyan, yorgun, tedirgin, ıstırap dolu yüzü, yerdeki o gazete parçasıyla özdeşir; onun yıpranmış, yenik, iradesiz savrulmasıyla eşleşir. Cengiz Tuncer’in *Sevmek Seni* (1965) filminde ise, “minör oluş” kavramını akla getiren oyuncunun, insanlardan kaçtığı ve kimi zaman ıssız tarihi mekanlardaki kırılmalı yürüyüşlerine eşlik eden yüzü, Beklan Algan’ın yabancılaşma ve varoluş sancısının asıl mekanına dönüşmüştür.

Öte yandan, Greenaway’ın *Goltzius ve Pelikan Kumpanyası* (2012) filmindeki karakterlerin İncil’den parçalar yazılı olan yüz-bedenleri, kutsal olanla pornografiyi aşkın ve ironik bir ifadeyle harmanlar. Böylece olağandışı bir metinlerarasılık ve bir eşik-mekan yaratılmış olur. Ceylan Özçelik’in anımsama, hafızayı diri tutma konusunu işleyen filmi olan *Kaygı* (2017) ve Ramin Matin’in *Son Çıkış* (2017) filmlerinde de görüldüğü gibi, yüz, bir yanıyla metonimik imgesel değerdedir; paradoksal olarak hem sınırlı hem de sınırsız bir alan olarak yoğunlaştırılmış anlamlar üretir. *Son Çıkış*’ta Tahsin’in bunalmış, iradesiz, adeta çarpılmış yüz ifadesi; etrafını kuşatan o kaçamadığı çarpık, kimliksiz ve şekilsiz kent dokusuyla özdeşleşmiştir.

Godard’ın distopik, kara film ve bilimkurgu özellikleri taşıyan filmi *Alphaville* (1965)’de, sözcüklerin, bir başka deyişle gösterenin anlatım gücünün kalmadığı anlatılmıştı; “Herşey birbiriyle bağlantılıdır, herşey sonuçtur” der dış ses ve devam eder: “Kimse geçmişte yaşamadı, gelecekte de yaşamayacak. Tüm yaşamın biçimi şimdiki zamandır. Zaman bir çember gibidir, sonu gelmez bir biçimde dönen. Herşey söylendi. Oturmuş sözcükler anlamlarını değiştiremezler. Anlamların ait oldukları sözcükleri değiştiremedikleri gibi” (*Alphaville*, 1965).

Cannes Film Festivali Jürisi’nde bulunan Kate Blanchett tarafından “zaman ve mekanın ötesinde” olarak tanımlanan Godard’ın 2018 yapımı *İmgeler ve Sözcükler* filmi de, gösteren ve gösterilenin hiçleştiği ve bireyi hiçleştirdiği bir dünyanın benzersiz bir sinematografik kurguyla gerçekleştirilmiş fanzindir; “İnan bana daha hüznü olamazdık. Yeryüzü terkedilmiş. Alfabenin tüm harfleriyle tıkabasa dolmuş. Bilginin altında ezilmiş. Üstelik, artık bir dinleyeni kalmamış. Ama sözcükler asla bir dil olmayacak”. Yönetmenin *Serseri Aşıklar* (1960) filminde işlenen mitlerin, Bovarizmin ölümü; adeta göz seğirmesi, REM evresinde görülen bir rüya izlenimi yaratan son filminde de vurgulanır: “Hiçkimse Faust olmayı hayal etmiyor. Kral olmak varken...Hıristiyanlık kişinin kendini tanimasının reddidir. Dilin ölümüdür” Godard’ın son yapımı, aynı zamanda Çelik’in *Kaygı* (2017) adlı filmiyle hatırlamaktan çok hafızayı canlı tutmaya yaptığı vurguyla ve zaman-mekana yakılan bir tür ağıt oluşuyla da ortaklaşır. Ancak, Godard’ın bahsi geçen filminde tüm bir insanlığın yüzü kahramandır; “Yaşayan herşey kurban edilir. Metin kullanışlı bir şey değildir. Yeryüzü kanlı bir sunak...Tanrının Rahibi Yüce Tanrıdan farklıdır. Yüce Tanrının gerçek Rahibi doğadır. Tapınağı evrendir. İbadet erdemdir” (*İmgeler ve Sözcükler*, 2018).

Sonuç olarak yüz; sinemada imgesellik bakımından anlam ve içerik kodları üretiminde değerli bir göstergedir. Yüz aracılığıyla paradoksal olarak hem sınırlı hem de sınırsız bir alan olarak yalnızca mahrem duygusalıklar ve yoğunluk üretilmez, aynı zamanda psikolojik bir özdeşleşme aracı yaratılır. Bütün perdeyi kapladığında yüz sahnedir; dahası, hem oyuncu hem de izleyici için eşik-mekan olma gibi bir mucizenin temsilidir ve hükümsüz de olabilir.

3.4. Kabına Sığma Hakkıyla Şehirde Vigilante Olmak

Vigilante bir özne statüsüyle, düzeni “şehir hakkı” kavramı üzerinden sağlamaya çalışan kanun infazcısı kahramana işaret eder. Şehir hakkı; 1968’de Lefebvre tarafından Marksist düşünceyle ortaya atılmış (Lefebvre 2016: 127-151) ve Harvey tarafından “Asi Şehirler” de ileriye taşınarak bireyin sadece kenti dönüştürerek kendini dönüştürmesine değil, kapitalist üretim tarzının örgütlü biçimde alaşağı edilmesinin bir çıkış yolu olduğuna da işaret eder olmuştur. Dolayısıyla, olumlanan postmodern temsiliyetlerden sözedilebilir. Örneğin; Scorsese’in “Taksi Şoförü” (1976) filminde Travis, bir kara filmin, dahası distopik bir kent yaşamının vigilante kahramanıdır, bir minör oluş yolcusudur. Genç bir Vietnam gazisidir, yabancılaştığı sosyal hayat onda uykusuzluk yaratmıştır. O da taksi şoförlüğü yaparak tutunmaya çalışır. Ancak, yaşı küçük fahişe kızı porno film setine götürmek gibi bir durum karşısında sendeler ve başkaldırma gücünü kendinde bulur. Hatta kıyıda yaşadığı göçebe hayatı, yersizyurtsuzluğu kızı oraya götürmeyi reddederek başını belaya sokmasıyla çelişir gibidir. Filmde Travis karakteriyle; toplumdan kaçanın üretebileceği dönüştürücü değerlere, kimlik, statü gibi sosyal kodların nasıl tersine çevrilebileceğine ve *gösterenin* karalandığı bir şehir hakkı manifestosuna işaret edilir.

3.5. Distopik İstanbul

İmaj olarak ideal bir dünya tasarımının öne çıktığı filmler ütopyen veya ütopyik olarak bilinir. Buna karşın, hesap soran, sorgulayan, tekinsiz, başkaldıran arayışlarıyla ve alternatif mekan tasarımlarıyla ortaya çıkan filmler ise distopik veya distopyen olarak tanımlanmıştır. Bu türde, kaçıışı olmayan şehre özgü buhran ve iç sıkıntısı

(*spleen* ya da *ennui*) ile ortaya çıkan varoluşsal kriz, gündelik yaşama odaklanmayı olanaksız hale getiren ana tema olarak görülebilir.

Perspektif genişletilirse, özne ve nesnenin epistemolojik olarak doğrudan birbiriyle etkileşim içinde olduğu görülür. Özne ve nesne kurgusu ise kentsel mekanın üretimiyle ilişkilidir. Çünkü, bilinçaltını da kapsayan bilinçdışı ve psikosozyal tepkilerin dışavurumu mekansal örüntüyle bütünleşir.

Oysa, yukarıda sözedilen konunun tam aksine, hızlı hamlelerle yürütülen patronaj modelli kentsel dönüşüm ve soylulaştırma projelerinin, şehir yaşayanını merkeze almayan, ağırlıklı olarak mekânsal yenileme ve büyüme odaklı neoliberal şehircilik anlayışının temeli olduğu aşikardır. Özellikle tarihi ve tematik varlığı bakımından zengin kent mekanının hafızasını yaşayanıninkiyle birlikte sistemli olarak hasara uğratmaktadır. Dolayısıyla, kimlik ve mekan kurgulanışında bireyin geçmişe dayalı imgelerden oluşan kolektif ve bireysel hafızasını silmekte, bir tür kültürel yarılma ile bireyi kültürel köklerinden koparmaktadır. Yukarıda da tartışıldığı gibi, mekan ve kültürel kimlik etkileşimi çerçevesinde, gerek sosyal gerekse mekânsal bağlamda ortaya çıkan varoluşsal kriz toplumsal bir patolojiye neden olurken benlik duygusunu da yıpratmaktadır. Sonuç olarak, birey; yabancılaşma, gördüğünü zihinsel ve psikolojik olarak haritalayamama deneyimleriyle karşı karşıya kalmaktadır.

Kuşkusuz, çokseseleliğe imkan tanımayan, şehir hakkı kavramını yadsıyan ve insan odaklı olmayan acil kentsel dönüşüm müdahaleleri, farklılıkların içiçe geçtiği ve birbirleriyle, birbirleri üzerinden tanımlanan İstanbul'un çok kültürlü muhitlerini ve mahalle kültürünü tehdit etmektedir. Süleymaniye ve Balat gibi yaşayanının düşük sosyoekonomik profili bakımından yoksul sayıldığı semtlerde, semt sakinleri evlerini kamulaştırma tehdidi ile değerinden çok daha düşük fiyata satmaya mecbur bırakılmışlardır. Süreç içinde, filmde de yer verildiği gibi, baskı aracı olarak, örneğin; su ve elektrikleri dahi kesilen semt sakinleri ağır biçimde mağdur edilmişlerdir. Kimliksiz, şizoid ve dikey yapılaşmayla açılan yerleşimlere, kimliklerine ve gündelik yaşam kültürleriyle uyuşmayan toplu konut bölgelerine adeta sürgün edilmişler ve yersizyurtsuz bırakılmışlardır. Pek çok benzer örnekten bir olarak, Sulukuleliler, otoban üzerinde yer alan Arnavutköy'deki toplu konutlarda yaşamaya mecbur olmuşlar, çoğunlukla bölgeye uyum sağlayamayan ve kolektif yaşam pratikleriyle

bilinen mahalleliler eski semtlerine gelip gitmeye ve geçim kaynaklarını yine alışkın oldukları yerlerde aramaya devam etmişlerdir. Kent mekanının silinmeye çalışılan yüzü bireyin de yüzünü silmekte, yukarıda da işaret edildiği gibi “hiçbiryer” ve “hiçkimse” kavramlarını akla getirmektedir. Dikey büyüme, alt ve üst sosyal sınıf arasındaki asimetrik gerilimi de giderek perçinlemektedir. Kentsel mekan ve yaşayarı, sermaye odaklı şehircilik projelerinin hızla gerçekleştirilmesi yolunda araçsallaşmıştır. Yeni kültür ve kimlik politikaları üzerinden yaratılan bu distopik evren ise, kaçınılmaz olarak şehri ve yaşayarı derinden karakterize etmektedir.

Distopik filmler, kimi zamansa bu türü önceleyen kara filmlerle örtüşür. Bu filmlerde, kaybolmuş, yersiz yurtsuz ya da *sınırd*a yaşayan karakterlerin öyküleri, “ekspresyonist modern Amerika simülakrumunda” özne, hatta kimi zaman postmodern özne olma durumuyla sorgulanır, ki distopik filmlerin janrı da benzer sorgulamalar ve olanakları işlemektedir.

İstanbul’un geçirdiği değişim ve dönüşüm, Türk Sinemasında sosyomekansal ölçekte dönem dönem işlenmiştir. Ellilerde başlayan hızlı dönüşüm, altmışlı ve yetmişli yıllarda da artan bir ivmeyle devam etmiş, şehir göçler almış ve çarpık kentleşme deneyimi kaçınılmaz hale gelmiştir. Refah, yüksek sosyete ve özgür hayat biçimleriyle birlikte sınıf atlamanın, dolayısıyla sınıfsal gerilimin hem en sert hem de ironik biçimde en parıltılı sahnesi olan İstanbul, bu bakımdan tüm yurttaki sinema izleyicisi için mitleşmiş, dahası, adeta fetişleşerek bir arzu nesnesi haline gelmiştir. Elbette ki bu durum, şehir mekanı kadar sosyal yaşamda da kaos ve mutsuzluk üretmiştir. Çünkü denetimsiz göç; yoksulluk, istihdam, sağlık, eğitim gibi sosyal ve ekonomik alanlarda yetersizliklere neden olmuş kent yaşamını dramatik biçimde etkilemiştir. Hepsinden öte, gecekonduluyla apartmanlı arasında; bir başka deyişle modernleşen ve geleneksel kalan arasında sosyokültürel açıdan kopma ve çatışmalar yaratmıştır (Bulunmaz ve Osmanoglu 2016: 12,13).

Muhsin Ertugrul filmleriyle geçen dönemin (1922-1939) ardından, Türk Sinemasının “geçiş” olarak nitelendirilen 1939-50 yıllarında hemen hemen dikkate değer tek bir film üretilmiştir (Makal, 1987: 15, 16). Film, Faruk Kenç’in kan davasını işleyen *Dertli Pınar* (1943) adında bir melodramdır. *Mahallenin Namusu İffet* (Avni Dilligil, 1955), *Ebediyete Kadar* (Turgut Etingü, 1955), *Ana Hasreti* (Memduh Ün,

1956), *Beş Hasta Var* (Atıf Yılmaz, 1957), *Berduş* (Osman Seden), 1957) ve *Bir Şoförün Gizli Defteri* (Atıf Yılmaz, 1958) gibi filmlerde İstanbul, mütevazı semtleriyle birlikte nispeten *görsel bütünlük* içerisinde gösterilir; melodramlar baş tacı olmuştur. Oteller, geniş meydanlar, otomobiller ve daha çok batılı tarzda giyinmiş şık erkek ve kadınların odağındaki şehir peyzajı büyüleyicidir. Örneğin; Yeni Roman akımının öncülerinden Alain Robbe-Grillet'nin ilk yönetmenlik deneyimi olan “Ölümsüz Kadın” (1963), şehri keşfederken, şehirle özdeşleşen gizemli bir kadını da anlatır. Film, İstanbul'un siyah-beyaz tarihi dokusunda ısrarla durur. Şehrin karakteristiği, kimlik ve dokusu neredeyse izleyicinin gözünde gerçeküstü, hatta ütöpik bir evrene de açılır.

Ne var ki, özellikle 60'lı yıllara doğru ve ağırlıklı olarak 60'ların ikinci yarısıyla beraber, sinemada sosyal meselelere, şehirli özne olma gayreti içinde eşitlik ve *şehir hakkı* arayanların şehrine bakış farklılaşmıştır. Türk Sinemasında artık, göç sosyolojisi, sınıfsal çatışmaların ve hak arayışının sokağa döküldüğü, doğu ve batı sentezini deneyimleyen, kimlik ararken bedelini ödemeyi göze alanlar konu edilir. Böylece, şehrin, orada yaşamayı seçeni de dönüşüme tabi tuttuğu anlaşılır. Bireylerin kentte tutunup tutunamayacakları ödedikleri bedele bağlıdır. Dolayısıyla, kontrolsüz büyüyen, çarpıklaşan, tanımını zorlaşan ve yaşayanyla beraber kendi hafızası da sarsılan kent mekanında kimi zaman kara film türünü selamlayan daha sert öyküler ortaya çıkar. Şehir mekanı, fon olmaktan öte artık aktördür. Senaryosunu Orhan Kemal ve Halit Refiğ'in yazdığı *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ, 1964), *Karanlıkta Uyananlar* (Ertem Göreç, 1965), *Bitmeyen Yol* (Duygu Sağıroğlu, 1965), *Cibali Karakolu* (Hulki Saner, 1966), *Ah Güzel İstanbul* (Atıf Yılmaz, 1966) ve *Vesikalı Yarım* (Ö. Lütfi Akad, 1968) bu tür örnek yapımlardır. Ayrıca, şehir sıkıntısı (ennui, spleen), mekanla içiçe geçen bir örüntüyle benliği arayış (exploring space) ve yabancılaşma kavramı ile birlikte varoluşsal sancılara yer veren *Sevmek Seni* (Cengiz Tuncer, 1965) ve *Sevmek Zamani* (Metin Erksan, 1965) filmleri ise daha farklı bir kategoriye dahil edilebilir.

Yeşilçam Sineması 1970'lerin ilk yarısını kapsayan kriz yıllarıyla 80'lere kadar duraksama geçirse de, sosyal içerikli filmlerin yapımı sürmüştür. Yılmaz Güney'in yazıp yönettiği ve oynadığı *Umutsuzlar* adlı film (1971); şehrin suç üreten karanlık ve alt kültüre özgü yanına anlayışla yaklaşır. Bu bakımdan yerli bir kara film,

bir suç şehri (crime city) filmi olarak karşımıza çıkar. Yoksulluk, sınıfsal koşulların aşılamayışı ve odaklanılan sınıfsal çatışmayı romantik bir dille anlatan önemli örnekler arasında anılabilir. Yusuf Atılgan'ın aynı adlı yapıtından uyarlanan Anayurt Otel (1987) adlı kült yapım da bu dönemlerin öne çıkan örneklerindedir. Sonraları 90'ların getirdiği tarz ve anlayış farkları sinemada yeni yaklaşımlara olanak tanımıştır. 21. yüzyılda ise kent artık distopik bir tayfa sahiptir. Tayfun Pirselimoglu'nun *Hiçbiryerde* (2002) filminde fetiş nesnesi olan Haydarpaşa Garı imgesi tersine çevrilir, acı ve endişe dolu bir arayışa sahne olur. Artık İstanbul yüzünü kaybedenlerindir, "hiçbiryer" / yokyer" dir. Ceylan Özgün Özçelik'in yukarıda da değinilen filmi *Kaygı* (2017)'da özne olamayan, yani hiçkimseleşen bireyleriyle biçimsiz inşaat alanlarının da görüldüğü distopik bir şehir yaşamı içiçe geçmiştir ve hafıza-zaman kavramı işlenmiştir. Eşik-mekanda, bir başka deyişle sınırdaki yaşayan ve yine özne olamayan karakterleriyle Emin Alper'in *Abluka* (2015) filmi ve özellikle Ramin Matin'in *Son Çıkış* (2017) filmlerinde görülen enkaz görünümündeki kent mekanında Tahsin karakteri ve bahsi geçen diğer karakterler; buhranlı, çarpık, kırılmalı, iradesizleşmiş ifadeleriyle ironik biçimde o içinden çıkamadıkları çarpık, biçimsiz, bağlantısız, bazen sıkışmış trafiğiyle "hiçbiryer" de ablukaya alınmışlardır. Sözü geçen filmlerle yakın ilişki içinde olan *Körfez* (Emre Yeksan, 2017) adlı filmde ise, bellek ve distopik şehir deneyimi, Selim karakteri aracılığıyla bu defa bir petrol tankeri kazası sonucu çok kötü kokan İzmir'in aktörleşmesiyle irdelenir. Koku ve balçık, filmde *kokuşmuşluk* ve *yozaşmışlık* metaforu olarak işlenmiştir. Selim'in, sahilde eski eşyasını yaktığı sekansta mülkiyet ve aidiyet kavramını protest ettiği anlaşılır. Polislerce şiddet görür, hakarete uğrar, önüne barikat kurulmuş sokaklar çıkar, nereye dönse ablukadadır. Akmayan trafik, kötü ve biçimsiz şehir görüntüleri, hatta evli olan eski kız arkadaşıyla birlikte oluşu da biçimsizdir, ki tüm bunlar yersizyurtsuz flanör kahramanın izleğindedir. Yeksan, filmin janrına uyan biçimde öznel hafıza-zaman duygusuna da yer vermiştir. Herşeye rağmen, filmde kaplumbağa benzeri kimi metaforlar ve kalabalıkla yokuş yukarı taşınan sandık imgesi yoluyla Camus'nün *Sisyphos Söyleni*'ne gönderme yapılır ve *saçmanın*, kolektif olarak sırtlanabileceği, büyük olasılıkla tek hakikatin ve günümüzün şairane gerçekliğinin ancak bu olabileceği ima edilir ve finalde insanların ışıldayan yüzlerinde umut görülür. Görünen odur ki, kent yaşayanı, kent dokusunda türeyen distopik yaşam öyküleriyle özdeşleşmiştir.

İKİNCİ BÖLÜM

YAPIM ÖNCESİ

1. “BALKONSUZLAR” FİLMİNİN YAPIM ÖNCESİ AŞAMASI

1.1. Sinopsis

Fener’de dört katlı bir evde kiracı olan 40 yaşlarındaki Dilara, telefon konuşmasından anlaşılacağı gibi bir sinema ve edebiyat dergisinde editördür. Daha önce, Tarlabası’nda oturmuştur (Mihitar Usta’nın konuşmasından anlaşılır). Mahalleden yakın çevresi, kendisi gibi ‘yenilemeler’ nedeniyle Tarlabası’ndan Balat’a taşınan ayakkabı ustası Mihitar (Muhtar) Usta ve kafe işleten arkadaşı Sibel’den oluşur. Ancak, burada da bir süredir ‘kentsel dönüşüm’ hareketliliği başlamıştır.

Sabah saatlerinde Dilara mutfaktadır. Sokağa giren iş makinasının sesi ve telsiz konuşmaları giderek yaklaşmaktadır. Dilara’nın, olacakların farkında değilmiş gibi davranmakta olduğu görülür. Televizyon açıktır, ama görüntü karıncalıdır. Dilara ise yavaş hareketlerle yemek yapmaktadır. Bozuk televizyon gibi, üst katta yer alan salonun zemininde ve koltuklarda rastgele sağa sola atılmış gibi duran işleri Dilara’daki inadına yavaşlığın şahitleri gibidir. Kapıyı çalan Sibel’in telaşlı sesi duyulur.

Hava puslu ve yağmurludur. Dilara’nın sahilde karşıya geçmek ister gibi hareket ettiği görülür. Ancak, yolun karşısında sahil manzarasını komple kapatan inşaat perdelerini görür. Yürümeye devam eder. Kendisini Aya Nikola Kilisesinin önünden geçerken ağır ağır elini duvarda, kapının üzerinde gezdirir. Sonra, arkadaşı Sibel’in Cihangir’de balkon fotoğrafları çekmekte olduğunu görürüz.

Dilara, akşam bu defa evde buzdolabının üzerindeki resimlere bakmaktadır, onlara dokunur, dalgındır. Bir an Taksim Meydanı’nda maskeli ve pelerinli olarak gözükken Dilara’nın uykusunda inşaat gürültüleri içinde tatsız bir rüya gördüğü anlaşılır. O sırada penceresine taş atılır, Dilara kalkar ve Sibel’i arar. Bunaldığı için yürüyüşe çıkar, döner dönmez kapısı çalınır. Elinde turtayla gelen Sibel’dir. İki kadın üst kata yönelmişken bir anda elektrik kesilir. Bunun üzerine Süleymaniye’de evlerini

boşaltmaya karşı koyanlardan bazılarının elektrik ve sularının kesildiğini konuşup yorum yaparlar. Elektrik, kısa bir süre sonra gelir. İki kadın masanın başında otururlarken Dilara o günlerde gördüğü bir kabusu anlatır. Ertesi gün konuşulduğu gibi belediyeye gitmekte olan Dilara ve Sibel'in konuşması "Balkonsuzlar" adlı sokak çetesinin çaldıkları müziğe adeta eşlik eder ve sokaktaki sesler birbirine karışır.

Dilara bu defa salondaki kanapede bilgisayarı önünde çalışırken görülür. Telefonda ki yazarla konuşmakta ve yazıyı eleştirmektedir. Hafıza araçları ve Yeşilçam'ın bir zaman-mekan eşiği olarak geçit olabileceği hakkında konuşurlar. Telefonu kapatır. Bu defa da eli kapatırken bilgisayara sıkışır. Dilara tartışma nedeniyle bunalmıştır, soluğunu açmak için astım spreyi kullanır. Daha sonra balkona çıkar. Karşı yöndeki dükkanının önünde duran Mihitar Usta'ya laf atar, fakat trafik ve inşaat gürültüsü yüzünden bölünen konuşmalarını kısa tutarlar.

Bölgenin müteahhidi Cengiz Bey Muhtar'ın ayakkabı dükkanına çıkagelmıştır. Güya baskı yapmadığını ima etse de aslında gözdağı vermektedir. Mihitar Usta, aynı zamanda Dilara'nın yaptığı keçe işleri dükkanına koyarak ona destek olmaya çalışmaktadır. Cengiz Bey, o sırada dükkana uğrayan Dilara'yı alenen süzer. Usta, teslim için kontrol edeceği Leyla Hanım'ın siparişi olan ayakkabıları Dilara'dan denemesini ister, yalnız birkaç adım atar atmaz Dilara'nın ayağı burkulur. Müteahhit abartılı bir ilgi gösterir. Dilara sinirlendiğini gizlemeye gerek duymaz ve sarsaklaştığı için çay bardağını düşürüp kırar.

Dilara dükkandan çıkıp yürümeye başladığında yine inşaat gürültüleri duyulur. Derken biçimsiz bir inşaat alanı görülür. Sokaklarda yürürken duvar yazılarına bakarken, gürültüler dinmez. Dilara can sıkıntısı ve bunaltı içindedir.

Evde, gömme dolabın önünde hırsla birşeyler aramakta olan Dilara, bir ara "Bulamıyorum...Hafızam zonkluyor sanki" der içinden. Sonra, yerde ellerini başının önünde kenetleyip savaştı pozu alarak yoga yapan kadının, final sahnesinde ise Taksim Meydanı'nda üzgün gözlerle geriye bakarak AKM yönünde ilerlediği görülür.

1.2. Senaryo

1 İÇ. DİLARA'NIN EVİ. GÜN

Sokağa giren iş makinasının sesi ve telsiz konuşmaları giderek yaklaşmaktadır. Dilara'nın olacakların farkında değilmiş gibi davranmakta olduğu görülür. Televizyon açıktır, karıncalıdır. O ise olağan hareketlerle yemek yapmaktadır. Saate bakar. Salonun zemininde ve koltuklarda ise yarım bıraktığı işleri dağınık halde durmaktadır. Sesler artarken elindeki işini bırakır ve dışarıya bakarak düşünür.

DİLARA (İÇ SES) Epeyce geçmiş...Evi boşaltma zamanı. Yine yollardayız.

Aynı anda kapı ve zil çalınırken Sibel'in endişeyle seslendiği duyulur.

SİBEL Dilara!

2 DIŞ. FENER SAHİLİ. GÜN

Dilara sahilde yağmur altında yürürken görülür, Aya Nikola Kilisesi'nden geçerken elini usul usul duvarda, kapının üzerinde gezdirir. Ardından Sibel, balkon fotoğrafları çekerken görülür.

3 (DIŞ. SALACAK. GÜN)

Sibel Sarayburnu'na bakan eski bir evin balkonundadır. Bakışları yer yer dökülmüş, sarmaşıklarla örtülmüş örümcek ağları olan duvarlarda gezinirken iç sesi duyulur.

SİBEL (İÇ SES)

Büyülü mahremiyet. Bellek gölü. Düşler nerde saklanır balkonu olmayınca?

Şehrin üzgün kıyıları

İçimdesiniz aslında

Yavaşça kalkıp balkonun demirlerinden manzarayı seyre dalar.

4 İÇ. MUTFAK. GECE

Dilara su içerken buzdolabının üzerinde duran resimlere dokunarak bakar.

5 DIŞ. TAKSİM. SABAHIN ERKEN SAATLERİ (RÜYA)

Dilara rüyasında AKM yönüne doğru yavaşça yürümektedir, yüzünde maske vardır.

6 İÇ. EV. ODA. AKŞAM

Dilara kanapede uzanmıştır, uyurken pencereye taş atıldığı duyulur ve Taksim’de yürüyüşünün rüya olduğu anlaşılır.

7 İÇ. EV. ODA. AKŞAM

Aniden uyanıp kalkar, ürkerek pencereye gider ve Sibel’i arar.

DİLARA

Alo Sibel, ya çok acayip bişey oldu! Birisi cama taş attı! Çok korktum. Göremedim kim olduğunu, karanlıktı (karşı tarafı dinler) ... Bilmiyorum (karşı tarafı dinler)... Hayır.

Anlatırım sonra, görüşürüz.

Dilara aşağıya iner ve evden çıkar. Duvarda "Onun Hakkında Bildiğim İki veya Üç Şey" (Godard, 1967) filminin afişi asılıdır. Üzerinde, filmde geçen "Bir yüz gibidir peyzaj" sözü görülür. Resmin yanında ise Klucis’in "Dinamik Şehir" adlı konstrüktivist çalışması asılıdır.

8 İÇ. EV-ALT KAT. GECE

Dilara eve girer girmez kapı çalınır. Dilara kapıyı açar.

SİBEL

Telefonu duymuyorsun, kalktım geldim.

DİLARA

Sessizdedir pardon ya, iyi ki geldin.

Dilara ve Sibel sarılırlar. Sibel içeri girer.

SİBEL

Süleymaniye’de de elektrikleri kesiyorlar bazen.

DİLARA

Duydum öyleymiş.

9 İÇ. DİLARA’NIN EVİ-ÜST KAT. GECE

Sibel mutfaktan şarap dolu 2 kadehle içeri giren Dilara’ya döner.

SİBEL

Şu rüyanı tekrar anlatsana, telefonda bahsettiğin.

DİLARA

Şu Cengiz (bir an susar)... burdaydı. Ama belediye'deki o sarı deri koltuklar vardı oturma odasında. Üstümde de deniz kıızı kostümü.

SİBEL

Buzdolabının üstündeki kostümlü halin, ortaokul müsamesesinden.

DİLARA

Adamı baştan çıkarmak ister gibiydim. Oturmuş seyrediyordu. Nedense uzaklaştım ondan. Sonra kuyruk elimdeydi, kopmuş. Ne saçma. Sonra da kanlar damlayan kuyruğu koltukların üzerinde büyülenmiş gibi gezdiriyordum. Tam da belediye toplantısına gidecekken...

10 DIŞ. CİHANGİR. SABAH

Dilara ve Sibel yürürken giderek yaklaşan yüksek sesli müzikle konuşmaları bölünür ve onların konuşmaları da sokağın sesiyle birleşerek kolektif bir sese dönüşür.

SİBEL

Hah bak işte çıktılar yine! Viva Balkonsuzlar, hastasıyız! Pembeye de boyasalar şu iş makinalarını. Ya çok merak ediyorum biliyor musun şu vigilante arkadaşları. Şüphelendiğim de bir iki kişi yok değil yukarıdan.

Ama sen bir daha katılmadın onlara?

11 İÇ. EV. AKŞAMÜSTÜ

Üç katlı evin üst katta yer alan salonu. Dilara, üzerindeki uzun sabahlıkla bilgisayarın başında çalışmaktadır. Etrafa keçe parçaları, resim boyası gibi malzemeler saçılmış haldedir. Üzerinde çalıştığı makalenin yazarıyla konuşmaktadır.

DİLARA

Açıklaman? (karşı tarafı dinler). Bi kimlikten diğerine geçiş yaparken yaşanan deneyimi kastediyo o zaman Van Gennep. Mekan eşiklerinin ritüelleştirilerek geçilmesini geçiş ayinleri olarak tanımlamış evet ama tam da bu kısmı geliştiren (duraksar). Yeşilçam'ı da bi zaman-mekan eşiği olarak görmeyi öner bence, hafıza araçları araştırıyosun...(yine karşı tarafı dinler). Yeşilçam'ı temsil eden, örneğin

Güneşli Sokak; arabulucu bi zaman-mekan eşiği, bi geçit gibi (Aya Nikola Kilisesi önündeki görüntüler girer).

Ruhumuzun içinde oturmasına izin veren, bizi sahnesine buyur eden evleşmiş bi balkon (gülümser ve karşı tarafı dinler). Editörünü dinleme sen peki, görüşürüz.

Bilgisayara sıkışan elinin acısına aldırmmamaya çalışarak Ventolin spreyini kullanır Dilara. Balkona çıkar. Mihitar Usta'nın dükkanına bakar. O sırada dışarıya çıkmış olan Mihitar Usta'ya laf atar.

12 DIŞ. DÜKKANIN ÖNÜ. AKŞAMÜSTÜ

Dilara, Mihitar Usta'ya seslenir.

DİLARA

Usta, rastgele! Benim keçe işleri ne zaman getireyim?

MİHİTAR USTA Düşünelim. Bir kahve falı bakarsın ama değil mi? Ona göre (gülümser).

Devam edecekken iş makinasının sesi ve inşaat gürültüsü araya girer. Dilara, "Tamam, sonra görüşürüz" anlamında bezgin bir işaret yaparak içeri girer.

13 İÇ. DÜKKAN. AKŞAMÜSTÜ

Mihitar Usta, kendisine bakarak konuşan Cengiz'i dinlerken, önüne bakmakta ve ayakkabı tamirine devam etmektedir. Sanki adamın yüzüne bakmak istemez gibidir.

CENGİZ

Ee nasıl bulamadın bi yer Mihtar Usta? Yok öyle değildi senin ismin. Mihitar mıydı?

(sırtarak) Ya ben Muhtar diyim herkes gibi en iyisi (duraksar). 2 ay içinde Allah'ın izniyle bakalım artık işimize. Makinayı bekletiyorum. İhaleye göre çoktan başlamamız lazımdı.

Mihitar Usta susar, işine eğilir. Dilara gelir.

Cengiz Dilara'yı yandan görür ve tam döner. Onu adamakıllı süzer, sırnaşık sırnaşık gülümser ve başıyla selam verir. Dilara, can sıkıntısını gizlemeye gerek görmeden kibarca kafasını çevirir. Başı önünde kendi keçe işlerinin olduğu köşeyle ilgilenir.

DİLARA

Benim işleri koymuşsun.

CENGİZ

Usta bana bir demli çay söylesene. Hanımefendiye de söyle içerlerse.

DİLARA

Mersi, kahvemi yeni içtim. Mihitar Usta sen kahve iç benim yerime istersen, kapat bakarım.

Mihitar Usta Dilara'ya göz kırpar. Cengiz oralı olmaz ve Mihitar Usta'ya tekrar döner. Dilara konuşmaya başlayan Cengiz'e bakmadan oturup tütün sarar.

CENGİZ

Sitelerin müşterisi bol olur. Ekmeğini çıkarmak değil mi mesele? Hem buralar da bir düzene girsin, temizlensin.

Usta dikkatini işine verir. Başını kaldırmadan hala kendisini izlemekte olan Cengiz'le konu, sur. Alçak sesle konuşurken siluet olarak görülür, yüzü seçilmez.

MİHİTAR USTA

Temizlensin temizlensin, ama bana sorarsan o iş öyle değil beyim. Öyle kimselere sormadan etmeden, buranın oturanına kulak vermeden. Bu arkadaşlarla Tarlabası'ndan göçüp geldik biz. Sibel de var, kafe işletir. İşte sürgün gibi.

Usta başını kaldırır. Bir anda sesi yükselir ve yüzü görülür.

MİHİTAR USTA

Biz bilmiyor muyuz neden verildiğini bu mahallenin? Zengin zengin olması için. Sokağı evi geçtin, şu çınarın da hakkı var destek görmeye. Yıkıp geçiceğine...

Cengiz'in tam o sırada telefonu çalar ve dışarı çıkar.

Kapının önünde sigarasını içmekte olan Dilara o sırada Cengiz'in hala çalmakta olan telefon sesinden irite olarak sigarasıyla içeri geçer.

CENGİZ

Ooo hocam nassın?... Akşama vakfa gelicez yemeğe (karşı tarafı dinler). Ayıp ettin konuşuruz. Tabi tabi, o işi ben bağlarım sana merak etme ...

O sırada içeride Mihitar Usta Dilara'yla yalnızdır.

MİHİTAR USTA

Leyla Hanım aradı, yoldaymış, yarım saat içinde geliyor. Çırac da tam gününde izinli. Dilara, senden bir ricam olacak kuzum. Şu ayakkabıları giyer misin, prova etsek işin yoksa? Madamla ölçünüz aynı.

Mihitar Usta'nın getirdiği stiletto'ları giyer ve bir iki adım atar. Aynanın önünde durur.

Dilara birkaç adım atayım derken ayağı burkulur. Tam o sırada Cengiz içeri dalar. Dilara'ya gözünü diker ve yapmacık bir nezaketle yaklaşır.

CENGİZ

Bir şeyiniz yok ya? Aman oturun şöyle. Yalnız çok yakışmış hanımefendi, nazar değmesin. Güle güle giyin.

MİHİTAR USTA

Güzel olmuş kalıbı

DİLARA

Benim değil. Gölge etmeseniz daha iyi ama.

CENGİZ

Ben yakıştırdım valla bilmem.

Dilara gerilir ve küllükte duran sigarayı söndürürken çarpıp düşürdüğü çay bardağı paramparça olur.

Dilara dükkandan çıkar, bunalmıştır, yürür (biçimsiz inşaat alanı görüntüleri girer).

14 İÇ. EV. AKŞAMÜSTÜ

Dilara, gömme dolabın içinde hırsla birşeyler ararken görülür.

15 İÇ. EV. AKŞAMÜSTÜ

Dilara, özüne dönmek ve belleğini diri tutmak istercesine aldığı pozlarla yoga yaparken görülür.

16 DIŞ. DIŞ. TAKSİM. GÜN

Dilara, rüyasındaki gibi Taksim Meydanındadır. Bu defa yüzünde maske yoktur.

1.3. Biçem

Janrı distopik olarak nitelendirilebilecek olan bu *mood* filminin teması; şehirli bireyin yalnızlığı, tedirginliği, kısıtılmışlığı ve hafızamızda geçmişten gelen, özdeşleştiğimiz ve biriktirdiğimiz imgelerin birer birer yokedilişi karşısında duyulan sarsaklık üzerine olacaktır. Yıkılarak yepyeni yerler yapma isteğiyle “hiçbir yer” e dönüştürülen kent mekanıyla yüzünü de kaybeden bireyin karşı karşıya getirilmesi ve yabancılaşmanın yarattığı öznel deneyimler. Bireysel ve kolektif kimlikleri de ağır biçimde etkileyen kentsel yenilemeler ve soylulaştırma projeleri sonucu ortaya çıkan mekânsal deneyimler, Gregory Flaxman tarafından “akıldışı, bağlantısız, sapkın, şizofrenik” olarak tanımlanır. Flaxman, bu tanımlamayla şehir peyzajının tarihi bağlamından koparılmışlığını, kimliğinin ve yüzünün silikleşmesini ima eder (Özççek, 2014: 45). “Hiçbir yer” ya da “yok yer” kavramı, Michalengelo Antonioni (*dead time, exploring space* ve parçalı mekan kullanımıyla), Jean-Luc Godard, Metin Erksan, Zeki Demirkubuz ve Tayfun Pirselimoglu ikonografisini andırır biçimde ele alınacaktır.

Deleuze’ün, paralel şekilde “öylesine herhangi bir mekan” kavramının yanısıra, “minör oluş” kavramının da filme hakim olduğu söylenebilir. “Gösteren”i belirleyen burjuva hukukundan, kazanmaktan kaçınılmasıyla başlar üretkenlik; kariyer miti reddedilir. Deleuzeyan “Minör oluş”, mülkiyet duyguları gelişmemiş karakterin bohem deviniminde, kırılan dökülen, bozulanın içkinliğinde görselleşir. Sabitlenenlerden kaçarak bağımsızlaşmaya yönelme ve toplumu belirleme eylemi, karakterin bohem kavramsal kişiliğinde gözlemlenir. Kentsel dönüşümden kazançlı çıkabilecek bir umudu yoktur. Ereksiz, düzensiz, biraz gezgin, biraz aylak (flaneur), yersizyurtsuzdur Dilara.

Yersizyurtsuzlukla kolayca bağdaşan “minör oluş” kavramı, aynı zamanda konstrüktivizme işaret etmektedir (Klucis’in bu sanatsal düşünceyi izleyen bir anlayışla yaptığı “Dinamik Şehir” adlı resmi metonimik bir değer olarak filmde kullanılacaktır). Belleğin içersindeki geçmiş de bugüne taşınır ve düzenlenir. Psikanalitik Marksizme göre bellek arzuyu üretir. “Minör oluş”, o arzu ifadelerinin, gösterenin egemenliğine son veren üslubun üretime sokulmasıdır. Kuşkusuz ki, filmin

düşünsel altyapısı Deleuze'le birlikte onun en başat filozofu olan Spinoza'nın *Conatus*² düşüncesine de yer vermektedir.

Diğer yandan, karakterin yüzüyle şehrin yüzünün bir ve aynı olduğu varsayımı, ruh halini yansıtan bir sinema diliyle araştırılacaktır. Godard'ın dediği gibi “Bir yüz gibidir peyzaj (Un paysage c'est come un visage)». *Onun Hakkında Bildiğim İki-Üç Şey* (Jean-Luc Godard, 1967). Dolayısıyla, doğal ışık, yüksek kontrast ve puslu hava efekti öne çıkarılacaktır.

Kişilerin bilinçaltı ve tepkilerinin dışavurumu mekansal örüntüyle görselleşir. Projede, şehrin varoluşsal krizi odağa alınarak, Paris'in 60'larda geçirdiği kentsel dönüşüme atfen yıkararak yapmanın yarattığı kolektif travma ve iş makinaları, inşaat sesleri, şekilsiz alanlar gibi varoluşsal kriz imgelerine de yer verilecektir. Ayrıca, mekan kavramına bakılırsa, yapısalcı ve yapısalcılık sonrası dönemin öne çıkan düşünürlerini etkilemiş olan Gaston Bachelard'ın *Mekanın Poetikası* adlı yapıtından sinemada da yararlanıldığı görülebilir. Aya Nikola Kilisesi, Greko-Romen dönemde Poseidon Mabedi olarak bilinir (Günümüzde ise Santa Claus olarak mitleştirilmiştir). Poseidon, denizin, yani Spinozacı doğanın dizginlenemez gücünü sembolize eder. Bir bakıma, Tanrısal doğa ve uygarlık karşı karşıyadır. Yanısıra, Foucault'nun *heterotopya*³ düşüncesi de Balat gibi heterotopik gücü ve temsiliyeti yüksek bir mekanla uyumlu olacaktır. Heterotopya kavramını açmak gerekirse; Foucault'ya göre üstüste bindirilen mekanların zamanında olduğumuzu, klasik mekanın aksine şimdi mekanın artık heterotopik olduğunu hatırlamamız gerekir (Türkoğlu, Öztürk ve Aymaz, 2014:156). Yanısıra, Spinoza'nın *Conatus* düşüncesi ve bireyin *varkalma* çabası da serimlemede izlenebilir.

Daha geniş bir perspektifle, yukarıdaki argümanı, *sineantropos* düşüncesiyle de desteklemek mümkündür. Projenin içeriğinde iz sürülebileceği gibi, kahramanın, antik Poseidon Mabedine sığınışı; o eski çağlardaki yetkin ve saygın zaman-mekanı haptik

² Spinoza'ya göre conatus, tekil olan herşeyin sahip olduğu, küçükten büyüğe evrende varolan herşeyin için olduğu bir çabadır. Yalnız, kimi zaman özne kimi zaman da nesneye özgüdür ve temel olandır. Evrendeki her tekil şeyde bir varolma çabası vardır. Bu çaba, iştah (appetitus), irade (voluntas) arzu ya da itki (impetus) kavramlarıyla insan doğasında tezahür eder. (Spinoza, 2018: 453).

³ Heterotopya, birbiriyle uyuşmayan birçok dünyanın tek bir mekanda birleşme veya çakışma yeteneğidir (Foucault 2016: 298).

dokunuşlarla canlandırmak ve anımsamak istemesiyle kökene dönüş miti anımsatılmaktadır. Bachelard'ın ifadesiyle, insan bir mekanın içindeyken, o mekan da insanın içindedir ve öznel mekan olarak yüz; hiçbir-yer ve hiçbir-kişileştirme tehdidine karşı itirazı olan homo demens (düşleyen insan) ve home ludens (oynayan insan) için imgesellik yarattığı bir zaman-mekan sahnesidir. Filmde, iki kadının sokakta yürürken görünmeyen ama ortaya çıkan çetenin müziğiyle konuşmanın birbirine karıştığı sekans; geçmiş seslerin edimsel şimdinin sesleriyle karışmasına, *gösterenin* kırılmasına ve zamansal algının öznelliğine (hafıza-zaman) işaret eder. Bir bakıma, sokağın sesi topyekün özne olmaya çalışan kolektif kimliğe de gönderme yapar.

Ev ya da mabed, ruhsal çözümlemede anahtar bir araçtır, film dilinde onun *metonimisi*dir ve o şekilde aktörleşir. İçinde barındırdığı imgelerle varlığın ilk evrenidir. Düşünceler ve düşleri birleştiren göstergesel bir değere sahip olan mekan, projede güçlü bir konumdadır. Projede, iktidarın baskı aygıtlarından olan kent mekanı göstergesel olarak konumlandırılarak, sınıfsal mücadele ve ezen-ezilen ilişkisine Marxist bakış açısıyla yer verilecektir.

Film projesinde plonje (tepeden bakan) kamera bakışı bireylerin yersizyurtsuzluğu ve çaresizliğini artıracaktır. Aynı şekilde, baskı aygıtı ya da aktörünü tanımlayan şey ve kişi, kontr-plonje olarak, yani alttan bir bakışla verilecektir. Bu tür kamera hareketleri, izleyicinin bakışıyla özdeşleştiği gibi kameranın konumunu da öznelileştirecektir. Haliç ve Balat, traveling tarzı kameranın kaydırıldığı bakış ve panoramik perspektif gibi kameranın kendi eksenini etrafında döndüğü hareketlerle alınacaktır. Öte yandan, genel anlamda sokakta yürüyen kahramanın gözünden görüntüler elde etmek amacıyla steady-cam kullanılabilir.

Kamera; kurulan karanlığa yakın puslu tarzda atmosferin içinde Dilara'yı takip eder, sonra karmakarışık, çirkin inşaat alanlarına döner, oradan da yıkıntılara ve biçimsiz boşluklardan oluşan bir manzaraya kesme yapar. Çevirme hareketi, karakterlerle içinde buldukları kırılmalı ve melankolik evreni ilişkilendirmek için kullanılır. İnşaat alanları, vinçler ve yıkıntılar önündeki insanlar küçük gösterilir. Giderek vahşileşen ve çarçabuk yıkıp yeniden yapma isteği karşısında çaresizce kuşatma altında bekleyen insanların yabancılaşması, bunaltısı ve kendilerine göre çıkış

noktası aramaları close-up (yakın plan) yüzler üzerinden gösterilir. Bir yandan zaman ve mekanın ele geçirilemez oluşu, öte yandan mekan ve yüzün özdeşleşmesi bir metafor (koşutluk) olarak kahramanın, antik mabedin avlusundaki mabedin duvarına, bir anlamda yüzüne haptik dokunuşlarıyla da kurgulanacaktır. Sarımtırak tonlar ve sepya plan çekimler, materyal evrende çürümenin ve yozlaşmanın göstergeleri olacaktır.

Ayrıca, Antonioni, Eisenstein ve Tarkovski'nin filmik bakışından esinlenilmiştir. Antonioni sinemasında, mekanın gezinerek araştırılması (“exploring space”), bireyin içsel yönelimi ve kendini arayışına işaret ederken bilinçaltı mekânsal göstergelerle yansıtılır, *haptik* dokunuşlar “exploring space” ve “dead time” kavramının göstergesidir. Kişilerin bilinçaltı ve tepkilerinin dışavurumu mekansal örüntüyle görselleşir. Dolayısıyla, mekan üretiminin bireyin bilinçaltını da inşa eden yanına gönderme yapılır. Kaçacak yer bulmayan ve soluksuz kalan birey ile astım hastası karakter arasında olduğu gibi, öznenin yıkımına işaret eden bireysel iradenin toplumsal baskılar (ranta dayalı kentsel dönüşüm) karşısında yıkımı /çöküşü ile mekânsal yıkımlar arasında bir *koşutluk* kurulmuş olur. Ki, bu koşutluk kullanımı Eisenstein'in atraksiyon kurgusunu akla getirir. Benzer şekilde, öykünün finali Kurosawa'nın “Kurbağa Yağı Satıcısı”nı da hatırlatır; kurbağaların dört tarafı aynalı bir kutuya hapsedildiği ve korkan kurbağanın o sırada şifalı bir yağ salgıladığı ile ilgili bir öyküdür bu.

Tarkovski ise, kabarmış duvarlarıyla küflü bir mekanın ve doğal olarak bilinçaltının denetim altına alınmasına karşı çıkar. Binaların kişileştirme yoluyla zedelenebilirliği, savunmasızlığı ya da direnişini anlatır, mükemmellik arayışı bu olguların imge ve göstergeleriyle ifade bulur. Bu temaya paralel olarak, Mihitar karakteri, Tarlabası'nda büyümüş ve Taksim'de ünlülerin ayakkabıcısı olmuş gerçek hayat öyküsüyle solup giden mahalle yaşamı üzerinden neoliberal sermaye karşısında ezilen sınıfi temsil eder. (<http://www.hurriyet.com.tr/gundem/ayakkabilarini-satamayan-70-yillik-usta-olmek-istedi-7261129>). Beklenen müşteri Leyla Hanım ise yine Gazeteci Refik Erduran'ın ablası olarak gerçekte Mihitar Nazaryan'ın müşterisi olmuş ve isminin Muhtar olarak değişmesine vesile olmuştur (Leyla Hanım, zor telaffuz edildiğini söyleyerek ona Muhtar der). Öte yandan, Pedro Almadovar, Mahmut Fazıl Coşkun ve Antonioni sinemasında kadınlar daha güçlü ve direngen

konumdadır. Benzer şekilde, projede de vurgulanan bir tema olduğu görülebilir. Aynı zamanda, Şili’li yönetmen Sebastian Lelio’nun *Muhteşem Kadın* (2017) filminde de anlatıldığı gibi, kahramanlar, starlar yoktur, daha ziyade günlük işleyen hayatın sıradan rutini ve bu olağan yaşam hakkını elinden bırakmak istemeyen sade insanlar vardır.

Baudrillard’ın şehir mekanında dikey büyümeyle birlikte sınıflararası asimetrisinin bilenerik yeni bir mücadele alanının yaratılması sonucu ortaya çıkan “dikey mücadele (vertical struggle)” kavramı diğer bir toplumsal olgudur. Bunun ötesinde, filmde, ezilen sınıfı temsil eden kim oldukları bilinmeyen, ancak kolektif bir beden olan “Balkonsuzlar Çetesi” nin gösterdiği refleks, baskı aygıtlarının göstergesi olan iş makinalarını, yani vinçleri boyamakta ve ortadan kaybolmaktadır. Çete ve kullanılan sert rock türündeki müzik, tıpkı filmin giderek kaybolan balkonlara gönderme yapan adı gibi, nostaljinin de protesto eyleminin ironik bir biçimde parçası haline geldiğini ima eder. Balkon; kapitalizmin henüz günümüzdeki kadar ağırlaşmadığı daha mutlu ve özgür sayılan geçmiş günlerin özgün mahalle tarzı yaşam kültürünü temsil eder ve parça-bütün ilişkisi içerisinde belirgin bir sosyal pratiğin metonimisi olarak karşımıza çıkar.

Vigilante ise bir özne statüsüyle “şehir hakkı” nı elinde tutan kanun infazcısı kahramana işaret eder ve çete bu eylemiyle *hiçbir-yer* olarak gösterilen kimliksiz ve bağlantısız otoban üzerindeki toplu konutlarda yaşama baskısına karşı itirazını gösterir ve iktidar kodlarını bu defa kolektif beden olarak tersyüz eder.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YAPIM

1. YAPIM EKİBİ

Senarist ve Yönetmen: Canan Gülseren İnan

Görüntü Yönetmeni ve Kamera: Emir Kula, Selin Yılmaz

Ses ve Müzik Kurgusu: Emir Kula, Uğur Büyükçınar ve Emre Şahin

2. SET FOTOĞRAFLARI



Görsel 1. Fener set evi ve ev sahibesi Semra Taş.



Görsel 2. Fener set evi.



Görsel 3. Emir Kula, Tuba Aynur (Dilara) ile birlikte evde sahne üzerinden geçilirken.



Görsel 4. Emir Kula ve Tuba Aynur (Dilara) ile çekim esnasında.



Görsel 5. Emir Kula aydınlatma hazırlığı yaparken.



Görsel 6. Cibalikapı'da bulunan buluşma noktası Atölye Kafası Hangar'da çekim öncesi.



Görsel 7. Birkaç dizi filmde oyunculuk deneyimi olan, kalp cerrahı ve aynı zamanda bulunduğum okulda sağlık derslerine giren çalışma arkadaşım Dr. Ahmet Özsoy (Mihitar Usta).

3. SANAT YÖNETİMİ

Fener’de bulunan çekim yapılacak evin içersine Dilara karakterinin kişiliği, yaşam tarzı ve sosyopsikolojik durumunu yansıtmak üzere editörlüğünün yanısıra yaptığı keçe işleri, materyaller ve mumluk gibi objeler yerleştirilerek ortam yeniden düzenlendi. Benzer şekilde, Balat’ta bulunan ayakkabı ustasının dükkanında da, Mihitar Usta’nın kültürünü ve esnafılık tarzını görselleştiren bakır ve pirinç birkaç eski obje kullanıldı. Bunun dışında, Salacak’ta bir yalıda da ismi gizli tutulması kaydıyla çekim yapıldı.

Oyuncularla görüşülerek belirlenen kostüm ve aksesuarlar oyuncuların kendilerine, rüya ve final sahnelerinde kullanılan pelerin ise yönetmene aittir. Mihitar Usta’nın deri iş önlüğü arkadaş aracılığıyla temin edilmiştir. Oyuncuların makyajı ekip yardımlaşmasıyla yapılmıştır.

4. ÇEKİM YAPILACAK YERİN ANALİZİ VE GEREKLİ İZİNLERİN ALINMASI

Çekim; Fener, Balat, Taksim Meydanı ve Cihangir semtlerinde gerçekleştirilmiştir. Fener ve Balat, yukarıda bahsettiğim gibi yüksek lisansım için vaka çalışması yaptığım muhitlerdir. Fener’de kullanılan ev, aslında UNESCO tarafından yenilenmiştir. Yine de dört katlı ev, eskimiş ev eşyası, geleneksel tarzdaki dekorasyonu, hafif kasvetli ve melankolik atmosferiyle, sarsak ve kırılğan olsa da boyun eğmeyen bohem Dilara karakterinin evi olması için uygun görülmüştür. Komşu binanın sahibi olan arkadaşım Mehmet Bayramoğlu’nun önerisiyle filmde kullanılan evin sahibi olan Sevgili İsmail Arif Taş ve eşi Semra Taş Hanımefendi’den çekim için izin alınmıştır (kurulan dostluk bağı nedeniyle kendisi maddi bir karşılık kabul etmemiştir, ancak nezaketen birkaç hediye götürülmüştür). Balat’ta bulunan ayakkabı dükkanı ise; konumu, basit esnaf mekanını yansıtan içindeki araç-gereç, eşya ve genel anlamda kolektif hafızayla da örtüşen karmakarışık haliyle Mihitar Usta’nın dükkanı olarak seçilerek iki buçuk saatliğine kiralanmıştır.

5. OYUNCULAR

Dilara: Tuba Aynur (İş kadını, yoga ve pilates eğitmeni)

Mihitar Usta: Ahmet Özsoy (Kalp ve damar cerrahı, öğretim görevlisi)

Cengiz: Alper Gergin (Uzak yol kaptanı)

Sibel: Yeşim Kaymaz Bozkurt (Öğrencim / Uygulamalı İngilizce ve Çevirmenlik Programı, avukat)

6. EKİPMAN

Film; Canon M50 aynasız fotoğraf makinesiyle 25Fps hızında 4K olarak 15-45mm objektifle çekilmiştir. Kurguda, scale özelliği 100'den 50'ye düşürülerek filmin bütünü 1920x1080 formatında kurgulanmıştır. Hareketli görüntüler ve takip sahneleri Zhiyun Crane plus gimbal ile çekilmiştir.

Bardağın düşüp kırılması, 1920x1080 full hd çözünürlükte 50fps hızında çekilip kurguda yavaşlatılmıştır.

7. BÜTÇE

Balat'ta bulunan küçük lostra salonuna ödenen 150 TL, ayrıca hediye, yemek ve ulaşım giderleri dışında, cihaz ya da mekan kiralama da dahil olmak üzere herhangi bir harcama yapılmamıştır. Film için işbirliği yapılan kişiler; çevreden tanıdığım, öğrencim, ya da arkadaşım olmaları nedeniyle herhangi bir maddi karşılık istemeden filme bütün iyi niyetleriyle destek olmuşlardır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

YAPIM SONRASI

1. KURGU

Kurguda; bütün görüntülerin saturasyonu %50 oranında düşürülmüş, lumetri color efektiyle görüntülerin renk düzenlemesi yapılmıştır. Sinematik görünüm için görüntüler 2:35:1 anamorphic screen formatına dönüştürülmüştür.

2. MÜZİK VE SES KURGUSU

Filmin müzikleri için telifsiz parçalardan yararlandığı gibi, müzik tasarımı yapan kişilerden ve ses sanatçısı akrabamdan da profesyonel destek alınmıştır. Çekim sırasında çevredeki trafik, hayvan sesi gibi sesler kaydedilmiştir. Kapı, telefon, inşaat ve yıkım vb sesler ise internet üzerinden elde edilerek temanın gerektirdiği şekilde müzikle uyumlu hale getirilmiştir.

Filmde kullanılan parçalar şöyledir:

Rammstein, *Deutschland* (Instrumental Version)

Kevin MacLeod, *Evening Fall Harp*

The Tower of Light, *Contact*

Afterinfinity, *Helios*

Erişti Nevbahar Eyyamı Açıldı Gül-i Gülşen

(Seslendiren: Kuzinim Özlem Seven, Beste: Arif Sami Toker, Güfte: Nedim)

SONUÇ

Kentsel mekanın yaşayanından uzaklaştırıldığı, hem bireyin hem de mekanın öksüzleştirildiği, sosyolojik tabiriyle, yersizyurtsuzlaştırıldığı kentsel yenilemeler ve kentsel dönüşümün yarattığı varoluşsal kriz, kısa film projesi üzerinden sinematografik ifade yoluyla araştırılmıştır. Film çekimi süreci boyunca, *içerik kodları* olarak yüz ve mekanın anlamca örtüştüğü, karakterlerin yüzü üzerinden görselleştirilmeye çalışılmıştır. Bu çaba; yüksek lisans çalışmamın sinema aracılığıyla araştırılmasına olanak sağlamıştır. Dahası, isterik bir değişime maruz bırakılan kent mekanının, yaşayanı üzerindeki bireysel ve sosyokültürel etkileri, öznel anlamlarıyla hafıza-zaman ve hatta bu meseleyle ilgili olarak ortaya çıkan toplumsal patoloji sinema aracılığıyla ifade bulmuş ve sinemasal değer taşıyabileceği bir kere daha vurgulanmıştır. Teknik bakımdan ise, anlatım kodu ya da aracı olarak görülen kamera hareketleri, ölçeği, ışık ve devamlılık gibi konularla ilgili olarak, yedek çekimler ve denemeler yapmanın yönetmeni montaj sırasında büyük oranda desteklediği anlaşılmıştır. Bunun yanında, yalnızca antropolojik, sosyolojik veya felsefi düzeyde sorgulamaya alışmış olduğum olguları sinema yoluyla üç boyutlu biçimde ele almaya çalışmanın, kendi akademik ve bireysel perspektifimin genişlemesine dramatik ölçüde katkısı olduğu açıktır.

Yüzüne faça atılan, yüzü silinmeye çalışılan, şehrin metonimisi olarak Fener-Balat gibi bir muhit, karşılıklılık içinde kentin yaşayanının yüzündeki façayı da ima eder. Mekanın hafızası ve yüzü sistematik biçimde silinirken, bireyin de yüzü, bir başka deyişle benliği silinme tehdidi altındadır. Ancak, sinemada vigilante karakterler düzenin içkin olduğu eşitsizlik ve haksızlığa karşı ortaya çıkarlar. Filmde bir sokak çetesi olarak beklenmedik zamanlarda ortaya çıkan ve iş makinalarını, yani baskı aygıtlarını olmadık bir renge boyayan, bir diğer deyişle *göstereni* bozguna uğratan “Balkonsuzlar Çetesi” iması bu şehirli kimliğin tezahürüdür. Günümüzün yenilenen binalarında çoğunlukla yer verilmeyişinden esinle, balkonsuzluk; şehir yaşayanı için felsefi ve sosyolojik bağlamda yersizyurtsuzluğa olduğu kadar, kültürel olarak da yitirilen şehir / mahalle maceralarına ve düşlerine gönderme yapmaktadır. Balkon; film çalışmasında Sibel karakteriyle de gösterildiği gibi, *yuvanın*, yeryurt kavramının, dahası bireyin hem kendi içerisi hem de dışarıyla ilişkilendiği, düşsel geçmişi ve

bugününü de içine alan öz-benliğinin artık şehir yaşamından büyük ölçüde silinmiş olan bir parçasıdır. Kentin olduğu kadar imgeselliğiyle birlikte bireyin de hafızasından silinmektedir. Halbuki “İyi kent, düş demektir.” Dolayısıyla, kent özdeşleşme, düş kurma mekanıdır ve benlik algısına eşlik eder (Robins, 1999: 429). Böyle olduğu için balkon imgesi, bir ölçüde fetişleştirilerek öne çıkarılmıştır. Ayrıca, balkon; yukarıda değinildiği gibi parça-bütün ilişkisi bakımından antropolojik bir temsiliyet taşıırken, sinemada gündelik mahalle yaşamı ve sıcak ilişkilerin metonimik bir imgesi olarak görülebilir.

Bu kısa film projesiyle, “hiçbir yer” ve “hiçbir kimse” kavramlarıyla belleksiz bir toplum inşasına gönderme yapılmıştır. Baş karakterin rüyada kendisini maskeyle Taksim Meydanı’nın yeni inşaatları arasında görmesi öznenin bu biçimde ortaya çıkan tanımsızlığına gönderme yapmaktadır. Bireyin, kolektif kültüre eğilişi gibi, bir aktör olarak şehir de; hafızasının diri tutulmasına dair kolektif bir talep barındırır, ki bu düşünce şehir hakkını ele almayı çağrıştırmaktadır. Çok kültürlü temsili değeri ve yaşam kültürü ve göstergesel gücüyle, Fener-Balat ve Taksim hafızayı diri tutma çabasına sahne olmuştur. Aynı zamanda, seçilen mekanların; toplumsal ve bireysel kimlik / hafıza bakımından güçlü imgesellik sahnelerine geçit olduğu açıktır, diğer bir deyişle, bu bölgeler bir çeşit “arabulucu bölge” (liminal area) olarak karşımızda belirir. Film çalışmasıyla gösterildiği gibi, hem geçmişin hem günümüzün sosyokültürel değerlerinin üstüste bindiği, heterotopik bir mekânsal-zamansal eşik deneyimine de işaret edilmiştir. Bu iddialar, baş karakterin sokaklarda kendini araması gibi de düşünülebilecek olan yürüyüşlerinde izlenebilmektedir.

İçerideki *benin* dışarıdaki mekanla girift hale gelerek yarattığı ev /yeryurt duygusunun, ani ve kaba mekan dönüşümleriyle sarsılarak toplumsal bir patoloji yaratması, direngen baş karakterin iradesiz, kırılğan halleriyle yansıtılmıştır. Bu bakımdan şehir yaşamının doğurduğu yabancılaşma kavramı, dışlanmış minör oluşçu karakterlerin sermaye zengini burjuva karşısında boyun eğme de sarsaklaşması ve konumlanamayışı ile ima edilmiştir.

Minör oluş kavramı, benlik duygusunu sarsan yersizyurtsuzlaşmayla daha da belirgin hale gelir. Filmde; öz-benliğin metaforu olan gömme dolabın içinde, Dilara’nın karanlıkta ne aradığını bilemeyen hali ve final sekansı, yalının balkonunda

geçen Sibel'in hülyalı sayıklaması, belleği diri tutma inadıyla beraber zamana sözünü geçirebilme, ona hakim olabilme arzusuna da göndermeler içermektedir. Esasen, karakterin bir yazarla yaptığı anlaşılabilir telefon konuşmasında, hafıza-zaman olgusuna yaklaşımı apaçıktır; Yeşilçam Sineması, hafıza araçları araştırmada konu edilmiş, onun kolektif ve bireysel anlamda bu coğrafya insanı için evleşmiş bir temsiliyeti olduğu güçlü bir biçimde vurgulanmıştır.

Bunun dışında, yukarıda bahsi geçen "Kurbağa Yağı Satıcısı" na (Kurosawa) dönülürse, bireyi köşeye kısıtlayan ve onu abluka altına alan şey, tarihi bir çatışma olarak hala orada durmaktadır, gösteri henüz sona ermemiştir. Dahası, kapatıldığı aynalı kutuda korkuyla kendini izleyen kurbağa nasıl şifalı bir yağ salgılıyorsa, baskı altındaki birey de kendisiyle yüzleştiğinde kurtuluşunu elde edecektir. Final sekansında izlendiği üzere, devinimleriyle, *Angelus Novus* çağrıştıran baş karakter, felaket dolu geçmişe bakmakta, ne var ki ilerlemeye devam etmektedir, buna mecburdur. Çünkü bu itki bireyin yegane kurtuluş umududur. Yukarıda sözü geçen Spinoza'nın *Conatus* felsefesine temel olan varkalma çabası Balzac'ın ifadesinde de kendine yer bulmuştur; "Umut, arzulayan bellektir". Genel anlamda insan, hem heykeltraş gibi yontarak, hem de oyuncusu olarak ele aldığı zamanını kendi yaşam öyküleriyle işler ve onlar aracılığıyla bitimli olan zamanla yüzleşir. Lukacs ise "aşkınsal evimizi" yaratma imkanını tam da burada görmeyi önermiştir (Biro 2011: 255-256).

KAYNAKÇA

- Aktay, Muammer. “Spinoza’nın Conatus, Arzu, Sevinç, Keder ve Özgür İrade Kavramları ile İnsan Doğası Üzerine Bir İnceleme”. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 2018, Cilt: 11, Sayı: 24, s. 448-466.
- Bachelard, Gaston. *Mekanın Poetikası*. Çev. Alp Tümertekin. İstanbul: İthaki Yayınları, 2014.
- Badiou, Alain. *CINEMA*. Polity Press, Cambridge: 2013.
- Baudrillard, Jean. *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*. Çev. Oğuz Adanır. 2nd Edition. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2008.
- Benjamin, Walter. *Son Bakışta Aşk*. Çev. N. Gürbilek, İstanbul: Metis, 2001.
- Biro, Yvette. *Sinemada Zaman Ritmik Tasarım; Türbülans ve Akış*. Çev. Anıl Ceren Altunkanat. İstanbul: Doruk, 2011.
- Bresson, Robert. *Notes on the Cinematographer*. New York: Urizen Books, 1977.
- Bryant, Alfred T. *A Zulu- English Dictionary*. Virginia: Virginia University Press, 2007.
- Bulunmaz, Barış ve Osmanoğlu, Ömer. *YEŞİLÇAM SİNEMASI’NDA İSTANBUL Değişen Kültür ve Toplumsal Yaşam*. İstanbul: Kültür A.Ş., 2016.
- Chinnery, Ernest William F. “Notes on the Natives of E. Mira and St. Matthias, Territory of New-Guitica”. *Anthropological Report*, II, Melbourne: Government Printer, 1927.
- Çiçekoğlu, Feride. *Şehrin İtirazı Gezi Direnişi Öncesi İstanbul Filmlerinde İsyen Eşiği*. İstanbul: Metis, 2015.
- Deleuze, Gilles ve Guattari, Felix. *Kafka Minör Bir Edebiyat İçin*. Çev. Özgür Uçkan, Işık Ergüden. İstanbul: YKY, 2000.
- Eliade, Mircea. *Mitlerin Özellikleri*. Çev. Sema Rifat. İstanbul: Alfa Mitoloji, 2016.

- Foucault, Michel. “Of Other Spaces”, *Heterotopias and the City: Public Space in Postcivil Society* içinde, Çev. L. De Caeter ve M. Dehaene, Londra: Routledge, 2008.
- Foucault, Michel. “Başka Mekanlara Dair”, *Özne ve İktidar, Seçme Yazılar 2*. Çev. Işık Ergüden, Osman Akınhay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2016.
- Frazer, James. *The Golden Bough*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Güngören, Ahmet. *Sineantropos Marjinal Antropoloji Yazıları*. İstanbul: Yol Yayınları, 2004.
- Harvey, David. *Asi Şehirler* (Çev. A. D. Temiz). İstanbul: Metis, 2013.
- İnan, Canan Gülseren. *Urban Problematic of Cultural Management in Historical Fragments in Istanbul: A Case Study in Fener-Balat and Süleymaniye* (Yayınlanmış yüksek lisans tezi). Yeditepe Üniversitesi, Antropoloji Bölümü, İstanbul, 2015.
- Karaman, Yasin. “Benjamin, Foucault ve Heterotopya”, *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 26, Ankara: Flsf, 2018.
- Keskin, Suphi. “Tutunamayanlar’da Şizo-Özne İnşası Bağlamında Yersizyurtsuzlaşma”, *Medeniyet ve Toplum*, Bahar 2018 Cilt 2 Sayı 1, <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/591096> E.T. 31.08.2020.
- Lefebvre, Henri, *Şehir Hakkı*. Çev. Işık Ergüden. İstanbul: Sel Yayınları, 2016.
- Lefebvre, Henri., *Mekânın Üretimi*. Çev. I. Ergüden. Sel Yayıncılık, 2. Baskı, İstanbul, 2014.
- Lévi-Strauss, Claude. *Din ve Büyü*. Çev. Ahmet Güngören, İstanbul: Yol Yayınları, 1993.
- Levy-Bruhl, Lucien. *İlkel Topumlarda Mistik Deneyim ve Simgeler*. Çev. Oğuz Adanır. Ankara: Doğubatu, 2006.
- Makal, Oğuz. *Sinemada Yedinci Adam*. İzmir: Ege Yayıncılık, 1987.
- Mark Purcell, “Excavating Lefebvre”: *The right to the city and its urban politics of the inhabitant*, *GeoJournal* 58: 99–108, 2002.
- Metz, Christian. *Language et Cinema*. Paris: Larousse, 1971.

- Metz, Christian. *Film Language: A Semiotics of Cinema*. Çev. M. Taylor. Oxford: Routledge, 1974.
- Metz, Christian. *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*. Çev. Oğuz Adanır. İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2012.
- Morin, Edgar. *Le Cinema ou L'Homme Imaginaire, Essai d'Anthropologie*. Paris: Editions de Minuit, 1956.
- Morin, Edgar. *Aşk, Şiir, Bilgelik*. Çev. Haldun Bayrı. İstanbul: Om, 1999.
- Roscoe, John. "Manners and Customs of the Baganda". *Journal of the Royal Anthropological Institute*, XXXIV, Vol. 31 (Jan. - Jun., 1901), pp. 117-130, <http://www.jstor.org/stable/2842788> E. T. 12.09. 2019.
- Robins, Kevin. *İmaj. Görmenin Kültür ve Politikası*. Çev. Nurçay Türkoğlu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999.
- Roth, Walter E. *Superstition, Magic and Medicine, North Queensland Bulletin*, V, no 105, 1903. <http://nla.gov.au/nla.obj-745541587> E.T. 14.09.2019.
- Speck, Frank G. *Naskapi The Savage Hunters of The Labrador Peninsula (The Civilization of the American Indian Series)*. Volume 10. Oklahoma: OU Press, 1977.
- Spiess, Carl B. *Zum Kultus und Zauberglauben der Evheer*, Bässler-Archiv, I, 1911.
- Stavrides, Stavros. *Kentsel Heterotopya-Özgürleşme Mekanı Olarak Eşikler Kentine Doğru*. Çev. Ali Karatay, Sel Yayıncılık, 2016.
- Türkoğlu, Nurçay, Öztürk, Mehmet, Aymaz, Göksel. *Kentte Sinema Sinemada Kent*. İstanbul: Pales Yayıncılık, 2014.
- Urry, John. *Mekânları Tüketmek*. Çev. Rahmi G. Ögdül. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999.
- Van Gennep, Arnold. *The Rites of Passage*. Londra: Routledge & Kegan Paul, 1960. <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/ayakkabilarini-satamayan-70-yillik-usta-olmek-istedi-7261129> / E. T. 12 Eylül 2018.

EK

09.11.2020

MUVAFAKATNAME

Yapımcısı Canan Gülseren İnan olan *Balkonsuzlar* isimli kısa film projesinde kullanılmak üzere *Erişti Nevbahar Eyyamı Açıldı Gül-i Gülşen* adlı eser (Beste:, Güfte: Nedim) tarafımdan seslendirilmiştir; iş bu akitle yorumladığım eserin adı geçen film çalışmasında kullanılmasına, umuma iletilmesine, kablolu kablosuz, şifreli şifresiz ya da dijital televizyonlarda, internet ortamında gösterilmesine izin verdiğimi beyan ve kabul ederim.

ESER ADI / ADLARI : *Erişti Nevbahar Eyyamı Açıldı Gül-i Gülşen*

BESTECİ : Arif Sami Toker

SÖZ YAZARI : Nedim

MUVAFAKAT EDEN ESER SAHİBİ

ADI SOYADI: Özlem SEVEN



ÖZGEÇMİŞ

14.09.1969 tarihi, Şişli İstanbul doğumluyum, ancak resmi olarak 10.09.1969 tarihi, Isparta Şarkikaraağaç doğumlu gözüktüyorum. İlkokul, ortaokul ve liseyi Üsküdar'da bitirdikten sonra 1998 yılında Marmara Üniversitesi İngilizce Öğretmenliği Bölümü'nden mezun oldum. Uzun yıllar İngilizce Öğretmeni ve Eğitim Yöneticisi olarak çalıştım (alanla ilgili yerli ve uluslararası sertifikalar aldım). 2015 yılında ise, "Urban Problematic of Cultural Management in Historical Fragments in Istanbul: A Case Study in Fener-Balat and Süleymaniye" başlıklı yüksek lisansımı Yeditepe Üniversitesi Antropoloji Bölümü'nde tamamladım. Bu arada kent sosyolojisi / antropolojisi konusunda makaleler yazdım; konuyla ilgili olarak, İstanbul Yeniüzyıl Üniversitesi'nde bir panele katıldım ve İspanya Seville'da bir konferansta bildiri sunumu yaptım. Daha sonra Erasmus Sertifikası aldığım İspanya Oviedo Üniversitesi'nde konuk eğitimci olarak bulundum. Bunun dışında, İstanbul Kavram Meslek Yüksekokulu Yabancı Diller ve Kùltürler Bölümü'nde Bölüm ve Program Başkanı olarak çalıştım. Karşılaştırmalı Kùltür ve Edebiyat, Metin Çözümlemesi, Dilbilim ve Çeviri dersleri verdim.

Halihazırda, İstanbul Ayvansaray Üniversitesi Hazırlık Programı'nda Okuma ve Yazma, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde İngilizce Akademik Yazma ve Konuşma Becerisi dersleri vermekteyim.

Son olarak, yeni tamamladığım "Kentın İmgesel Değeri, Bir Yeşilçam Sokağı'nın Heterotopya Olarak Yakalanması ve Özdüşünümsel Bir Mekan Deneyimi" başlıklı çalışmam yayına hazırlanmaktadır.

Canan Gülseren İNAN